

## GLI ANNI DEL FASCISMO

Nella storia del cammino artistico di Franco Margola, il diploma in Composizione conseguito al Conservatorio di Parma rappresentò una tappa puramente esteriore che non modificò sostanzialmente il percorso evolutivo di una carriera già intrapresa e felicemente avviata nei precedenti anni di studio. Non poteva del resto essere altrimenti, dal momento che il giovane aveva pienamente dimostrato con le proprie composizioni di essere ben più che una semplice promessa.

Il periodo immediatamente seguente al termine degli studi rappresentò in ogni caso un momento importante per Franco Margola, in quanto segnò il debutto del giovane compositore sulla scena nazionale: fu il momento per così dire del 'raccolto' di meritati frutti e per questo una delle stagioni più felici nella vita del musicista. Tenteremo di delineare in queste pagine alcuni dei momenti più importanti di questo intenso periodo, tenendo tuttavia presente che numerosi problemi rendono difficile l'indagine di chi non dispone di una ricca documentazione né di testimonianze sicure ed esaurienti.

Si rendono infatti a questo punto della trattazione realmente condizionanti quei problemi euristici ai quali abbiamo fatto un rapido cenno in apertura di questo saggio e che costringono lo studioso ad affrontare l'argomento con atteggiamenti nuovi.

Si pensi ad esempio alla diffusione in questi anni della radio e all'importanza, soprattutto nel campo della cultura musicale, dei programmi radiofonici: grazie a questo nuovo sistema di comunicazione, la trasmissione della cultura divenne pressoché universale e non riservata a ristretti circoli di persone ruotanti attorno a quei pochi centri che creavano discriminanti distinzioni tra le cosiddette 'capitali' culturali e il mondo di provincia. Grazie ad un assiduo ascolto dei programmi radiofonici - ai quali Margola rimase sempre 'fedele', anche dopo l'avvento e la diffusione dei dischi - il giovane musicista poté approfondire notevolmente la propria cultura musicale e mantenersi pienamente aggiornato sulle più recenti novità presentate sulla scena nazionale ed internazionale.

In altre parole, il problema degli orizzonti culturali, delle influenze dovute ad un ambiente, delle personali prospettive, quel problema insomma che non abbiamo potuto ignorare trattando dei personaggi della generazione di Romano Romanini e Isidoro Capitanio, diretti insegnanti di Margola, diviene, per lo studioso che affronta questa nuova epoca storica, ormai meno importante, o, se vogliamo, estremamente più complesso: se valutare gli orizzonti culturali di un Isidoro Capitanio era prendere in considerazione la situazione bresciana di quegli anni, definire gli orizzonti culturali di Franco Margola dagli anni Trenta in poi significa tenere in dovuto conto tutta la complessa e multiforme realtà della storia della musica europea, il che, naturalmente, modifica radicalmente le prospettive entro cui lo studioso deve spaziare<sup>1</sup>. Così scriveva Vittorio Brunelli: "Quanto alla musica, a Brescia e a Parma aveva avuto la possibilità di sentire parecchi concerti da camera, ma pochissimi sinfonici. La radio gli venne in soccorso: alle audizioni radiofoniche, infatti, egli deve la conoscenza di molte musiche d'ogni epoca e d'ogni genere. Dotato di memoria tenace e di facoltà assimilatrice, afferra rapidamente la struttura e il contenuto concettuale delle composizioni musicali; seleziona, giudica, elimina; ed assorbe ciò che reputa accettabile, rigetta il vano, sempre conservando la sua personalità..."<sup>2</sup>.

Ma più che questo, la diffusione di nuovi e più veloci mezzi di comunicazione rende difficile l'indagine allo studioso soprattutto per ciò che riguarda gli aspetti più propriamente biografici: se da una parte i mezzi di trasporto quali ferrovie ed automobili divennero di uso quasi quotidiano<sup>3</sup>, dall'altra la diffusione del telefono<sup>4</sup> rese più facili le comunicazioni e sfoltì sempre più la corrispondenza scritta. Gli spostamenti divennero più rapidi e meno difficili, le relazioni con persone distanti più immediate: e così ci risulta difficile seguire con precisione la realtà dei fatti, della quale non restano molte concrete testimonianze. A volte sono solo piccoli indizi dai quali si deducono avvenimenti o situazioni, ma oltre oltre ai quali, sia ben chiaro, tutto è congettura.

Per citare un solo esempio, tipico di questo stato di cose, consideriamo il ritratto della famosa cantante Claudia Muzio<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Tutta la storia della musica mondiale subì in questi anni una svolta decisiva proprio in conseguenza dell'avvento dei mezzi di comunicazione di massa. Naturalmente, come mutò la storia, così deve mutare anche la storiografia, e molteplici e complesse sono le nuove problematiche che emergono con questa nuova pagina della vita non solo culturale, ma anche sociale. Una sintetica ma efficace panoramica sull'argomento è esposta nel capitolo 'Musica e società di massa', in: LANZA, Andrea. *Il Novecento II - Parte seconda, cit.*, pp. 1-43.

<sup>2</sup> BRUNELLI, Margola, p. 350.

<sup>3</sup> Prima del 1940, l'Italia possedeva una rete ferroviaria di circa 23-000 km ed un parco autoveicoli di circa 310-000 unità, in media un'automobile ogni 145 abitanti (dati tratti dall'*Enciclopedia del ragazzo italiano*, III, 3. ed., Milano, Labor, 1940, p. 470).

<sup>4</sup> Prima del 1940 gli apparecchi telefonici collocati in Italia erano circa 600-000, circa uno ogni 75 abitanti (cfr. *ibid.*).

<sup>5</sup> Claudina Emilia Maria Muzio (Pavia, 1889 - Roma, 1936), celebre soprano, era figlia di artisti (suo padre era direttore di scena al *Covent Garden* di Londra) ed aveva studiato dapprima arpa e pianoforte a Londra, poi canto a Torino, con Annetta Casloni (la prima Maddalena di *Rigoletto*), A. Fugazzola e E. Callery Viviani. Debuttò sulle scene ad Arezzo con la *Manon* di Massenet nel 1910 e tre anni dopo fu invitata alla *Scala* di Milano dove svolse il ruolo di Desdemona in *Otello*. L'anno seguente, nel 1914, fu al *Covent Garden* di Londra, dove interpretò anche i ruoli di Margherita nel *Mefistofele* di Boito, Tosca e Mimì (questi assieme ad Enrico Caruso). Nel 1916 fu Tosca al *Metropolitan* di New York (ancora con Caruso) e qui fu invitata nuovamente più volte negli anni seguenti: ne fiorì una brillante carriera che la portò in tutti i principali teatri del mondo, comprese le Americhe. In Italia si esibì spesso a Roma e tornò alla *Scala* di Milano nel 1926-27 per interpretare *La Traviata* sotto la direzione di Toscanini; a Milano tornò poi anche negli anni seguenti. Il suo

conservato da Margola: la fotografia reca la dedica autografa “Prof. Franco Margola / grato ricordo / Claudia Muzio / Brescia 1933”. Che Margola avesse un autografo della cantante di per sé potrebbe non voler dir nulla: ma perché “grato ricordo”? Di cosa doveva essere grata la cantante? Forse il giovane musicista accompagnò al pianoforte la cantante? E se così fu, si trattò di un’attività già svolta dal musicista in altre occasioni? Che rapporti aveva esattamente Margola con il *Teatro Grande*? E che esperienza si era fatto in campo teatrale?

Anche la grande quantità di autografi conservati, pur di scarso valore intrinseco - si trattava infatti di semplici cartoline con convenevoli o brevi comunicazioni, o di dediche di spartiti<sup>6</sup> -, lascia trasparire una fitta rete di relazioni e stretti legami di amicizia che dovette essere coltivata per lo più sulla base di rapporti personali diretti, dal momento che non ne sono rimaste altre tracce: e a conti fatti lo storico non può elaborare in proposito che semplici ipotesi.



Ritratto della celebre soprano Claudia Muzio con dedica autografa a Franco Margola

---

repertorio comprendeva tutti i ruoli principali delle opere di Verdi e Puccini, ma anche della scuola verista (cfr. ALLORTO-FERRARI, *Dizionario*, p. 329; SHAWE-TAYLOR, Desmond. Voce *Muzio, Claudia*, in: *New Grove*, XIII, p. 2; DEUMM, *Le Biografie*, V, p. 314).

<sup>6</sup> Citiamo, tra i tanti, qualche caso: quello ad esempio dello spartito delle *Chansons des mendiants* per canto e pianoforte di Luigi Rognoni (Milano, Carisch, 1937), dedicato enigmaticamente (o spiritosamente?) “a Franco Margola con affetto e disperazione / Luigi Rognoni / Milano 23 febbraio 1939”. Oppure il caso di Rodolfo Del Corona che regalò la partitura della propria scena corale *La caccia* “Al Maestro Franco Margola in segno di affettuosa amicizia. Livorno 22/II/940 XIX”.

Dunque un semplice indizio può stimolare l'elaborazione di supposizioni che si fondano principalmente sulla verosimiglianza di avvenimenti e situazioni, ma che potrebbero rischiare anche di sconfinare nella pura fantasia.

Cercheremo di evitare il pericolo limitandoci ad esporre i dati oggettivi e documentati a nostra conoscenza, ben consapevoli che essi rappresentano con ogni probabilità solo una piccola percentuale di quelle notizie che potrebbero interessare una biografia completa ed esauriente. Ma, in fondo, ciò che qui interessa è constatare genericamente questo aspetto del lato umano del compositore, portato ad una facile comunicativa che lo favoriva nell'inserimento in quegli ambienti nuovi in cui via via venne a trovarsi nel corso della propria carriera.

### *Le relazioni e l'inserimento nella vita musicale nazionale*

Come si è detto, il periodo seguente al diploma vide il debutto di Franco Margola come compositore sulla scena nazionale. Si trattò evidentemente di un periodo felice, caratterizzato dal comprensibile entusiasmo di un giovane che si vedeva avviare una brillante carriera sotto i più favorevoli auspici. Il carattere ottimista e 'positivo' di cui era dotato permise al giovane di cogliere e sfruttare nel migliore dei modi i frutti e i successi che via via la carriera gli presentava; e d'altra parte, chiudendo un circolo che trovava alimentazione in se stesso, questi successi contribuivano senza dubbio notevolmente a consolidare quel carattere sanamente ottimista che rimase poi peculiare non solo del musicista ma anche dell'uomo.

In tutto questo, importanza determinante ebbe l'incontro con Alfredo Casella, non solo per lo sviluppo artistico ma evidentemente anche dal punto di vista psicologico per gli incoraggiamenti che ne ebbe, e diremmo anche per l'influenza spirituale che il più maturo compositore, tutto preso nella sua appassionata predicazione mossa da un profondo ottimismo verso i grandi destini della musica italiana, esercitò sul giovane<sup>7</sup>.

Margola incontrò colui che rappresentava certamente uno dei personaggi più di spicco della cultura musicale italiana, forse il musicista più aperto e moderno che l'Italia potesse allora vantare, quando era ancora studente, nel 1933, una volta che questi venne a Brescia per la rappresentazione della sua *Favola d'Orfeo*<sup>8</sup>. Non sappiamo chi avesse presentato il giovane al noto musicista, né se effettivamente alcun intermediario ci fu; ed è curioso che di questo incontro non abbia fatto menzione alcuna Alfredo Gatta, sempre così attento ad elogiare Margola nei suoi scritti<sup>9</sup>. In ogni caso quest'ultimo, secondo quanto riferito da Vittorio Brunelli, riuscì a presentare a Casella la sua *Preghiera d'un Clefta* (dC 21) che aveva da poco composto: e "Casella comprese subito che si trovava in presenza d'un giovane di forte ingegno musicale; elogiò la lirica e l'invitò a presentargli una qualche altra composizione di più vasto respiro"<sup>10</sup>. È probabile, anche se non documentato, che Margola abbia allora mostrato a Casella anche il suo *Quintetto* per archi e pianoforte (dC 17), che allora era l'opera più ambiziosa da lui composta. Ma senza riposare sugli allori, il giovane venne stimolato da questo incontro alla creazione di nuove opere di un certo impegno compositivo e si accinse così a comporre quel *Trio in la* (dC 37) che è

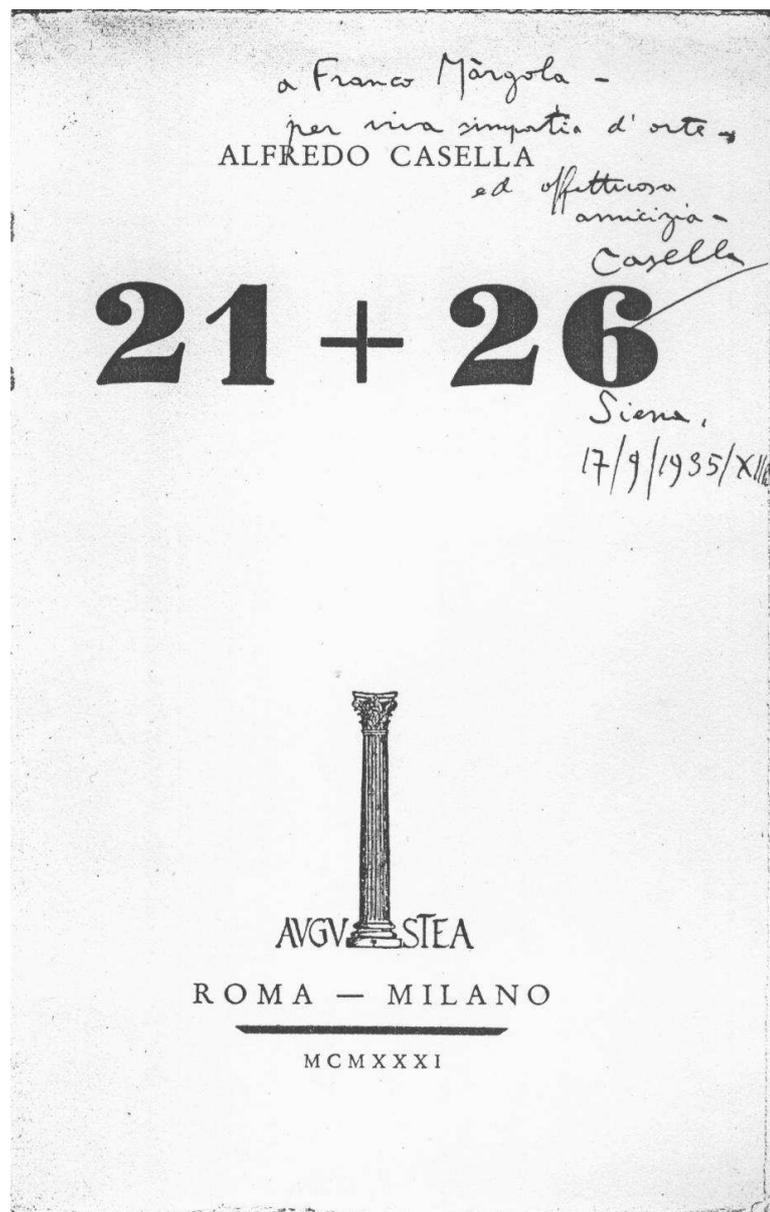
<sup>7</sup> Era questa la terza figura che portasse il nome Alfredo, tra quelle che svolsero un ruolo di una certa importanza nella vita del musicista: dapprima il padre, poi il critico Alfredo Gatta, che, a quanto risulta, fu tra i primi a riconoscerne il talento e promuoverne l'immagine, sia pure a livello locale, attraverso i suoi scritti; infine, appunto, Casella. Non è escluso quindi che questo nome, che Margola diede al figlio in omaggio al padre (come spesso nella tradizione), gli richiamasse alla mente anche felici ricordi personali.

<sup>8</sup> L'opera da camera in un atto *La favola d'Orfeo* op. 51, su libretto di Corrado Pavolini tratto da Angelo Poliziano, era stata commissionata a Casella dal *II Festival Internazionale di Musica Contemporanea* di Venezia, quello stesso che aveva indetto quel concorso di "musica radiogenica" di cui si è accennato trattando di Achille Longo (cfr. p. 89). Composta tra il marzo e l'agosto del 1932, essa venne rappresentata per la prima volta al *Teatro Goldoni* di Venezia il 6 settembre di quell'anno e segnò "per il compositore torinese una svolta decisiva dal teatro d'impianto favoloso e fiabesco della gozziana *Donna serpente* a quello classico e composto del mito greco, vissuto in una dimensione quanto mai raccolta, al punto che fu chiamato 'un Orfeo tascabile' da Guido Salvini, il regista-costumista-scenografo della realizzazione veneziana dell'opera" (ZANETTI, *Novecento*, p. 618). Nel complesso si tratta di "un lavoro da tenersi ben presente tra le cose migliori uscite dal teatro musicale italiano tra le due guerre" (*ivi*, p. 746), già a suo tempo definita "uno dei lavori più limpidi, più logici, più raffinati che sia dato udire oggi" (Luigi Cortese, citato in GAVAZZENI, Gianandrea. 'Il teatro di Casella', in: *Musicisti d'Europa. Studi sui contemporanei*. Milano, Suvini Zerboni, 1954, p. 170). Essa venne rappresentata a Brescia nel 1933, e non nel 1931, come più di cinquant'anni dopo ricordava Carlo Belli in questa interessante testimonianza: "Nel 1931, trovandomi a lavorare a Brescia, riuscii ad allestire in quel *Teatro Grande* uno spettacolo composto da *Petrouchka* e dall'*Orfeo* di Casella. La mia ambizione di far dipingere le scene da De Chirico e quella non meno ardua di chiamare Stravinsky a dirigere il suo balletto fu delusa; ma qui devo dar di freno all'impeto dei ricordi e privare i miei ascoltatori di episodi spassosi che susciterebbero non poca ilarità. Venne De Chirico a trovarmi a Brescia; incontrai Stravinsky a Milano: tutti e due domandavano compensi da capogiro. Dovetti rinunciare, ma a Casella no. Egli venne, dicesse il suo *Orfeo* e anche *Petrouchka* danzato dalla Nijinska, la sorella di Nijinsky, bravissima anche lei, e furono serate indimenticabili. Uno scotto dovevo pure pagarlo: la deputazione di quel teatro mi aveva concesso Casella e Stravinsky al patto inesorabile che la serata si concludesse... con *I Pagliacci* di Leoncavallo! Ma fu punita perché *Petrouchka*, incredibile in quel 1931, ebbe molti più applausi che *Pagliacci*. E quanto all'*Orfeo*, a parte alcuni squarci e lo stupendo finale, lascio un po' freddo il pubblico e, a dire il vero, un po' anche me. Casella mi domandò che ne pensavo di quel suo lavoro. Ebbi il coraggio di dirgli che non riuscivo a capire come in un ambiente fondamentalmente tonale, in un tessuto armonico quasi dogmatico, irrompessero con una certa frequenza attriti e stridori quasi gratuiti. Perché? Risposta: 'Servono a tener lontano i cretini' (BELLI, Carlo. 'Arte italiana tra le due guerre', in: *Generazione dell'80*, pp. 329-330). Sulla *Favola d'Orfeo*, cfr. GAVAZZENI, Gianandrea. 'Il teatro di Casella', in: *Musicisti d'Europa cit.* pp. 169-171.

<sup>9</sup> Sembrerebbe quasi che il critico bresciano non intendesse ammettere alcun influsso da parte di chicchessia sul mondo della creatività di Franco Margola: come se ciò rappresentasse un umiliante motivo di degradazione del suo valore artistico. Il tema dell'autonomia e dell'originalità dell'arte margoliana è uno dei più ricorrenti negli scritti di Alfredo Gatta.

<sup>10</sup> BRUNELLI, Margola, p. 351.

universalmente riconosciuto come uno dei prodotti migliori dell'arte di Margola. Su questa composizione naturalmente torneremo a tempo debito: qui preme soltanto considerare le principali tappe che segnarono la carriera del musicista in questi momenti.



Frontespizio del libro *21 + 26* di Alfredo Casella con dedica autografa dell'autore a Franco Margola

Riteniamo in proposito logico supporre che Casella abbia aiutato Franco Margola non poco nella conquista di queste tappe, anche se le notizie sicure in nostro possesso sono purtroppo scarse. Se gli incoraggiamenti e gli elogi che rivolse al giovane bresciano in quel primo incontro furono sinceri, e non v'è alcuna ragione di ritenere il contrario - anzi, diversi motivi ci dimostrano che il rapporto tra i due dovette mantenersi sempre improntato su un profondo senso di stima reciproca - certamente Casella dovette essere prodigo non solo di buoni consigli ma pensiamo anche di quelle presentazioni necessarie per poter essere opportunamente introdotto negli ambienti giusti. In altre parole, Alfredo Casella doveva considerare Franco Margola come un degno rappresentante di "quella meravigliosa gioventù italiana", come l'ebbe a definire nella *Lettera aperta a S. E. Pietro Mascagni*, pubblicata ne *L'Italia letteraria* del 15 dicembre 1929<sup>11</sup>, che, secondo la sua opinione, necessitava di precise direttive artistiche e spirituali perché non rischiasse di disperdere le proprie energie nel generale sbandamento culturale che l'Italia viveva in quegli anni: secondo Alfredo Casella, era "da ritenersi necessario l'ammonire con qualche severità quei giovani, che già si slanciano baldanzosi per la nuova strada luminosa e

<sup>11</sup> Cfr. CASELLA, Alfredo. *21 + 26 cit.*, p. 239.

ben tracciata, circa la gravità del compito che loro spetta e la somma delle responsabilità accumulate sulle loro spalle”<sup>12</sup>. L’impegno in questo senso da parte del musicista torinese è del resto cosa nota e, giuste o sbagliate le sue idee che fossero, non si può non riconoscere che egli fu tra i più attivi e ferventi animatori della vita musicale italiana. Ciò non significa che i più giovani fossero necessariamente condizionati dalle sue posizioni, come ebbe a testimoniare Domenico De’ Paoli: “Fu veramente un periodo felice per la nostra arte. Tutti questi maestri ebbero degli allievi: ma nessuno di essi impose a questi la propria maniera, le proprie idee: si limitavano a guidarli insegnando a impiegare bene i mezzi dell’arte. Ma ognuno facesse poi la sua strada con i propri mezzi e non ascoltando che la propria sensibilità”<sup>13</sup>.

Alla luce di questa posizione quasi di ‘guida spirituale’ per le giovani generazioni assunta da Casella, assume significato particolare il dono al giovane Margola di una copia del proprio libro *21 + 26*, dedicata “a Franco Màngola - per viva simpatia d’arte - ed affettuosa amicizia”<sup>14</sup>.

Questa raccolta di scritti conteneva pagine che Franco Margola non poteva non sentire come rivolte direttamente a se stesso, e basti citarne solo qualche passo:

“Giovani d’Italia, possano queste pagine - e le altre contenute nel presente libro - servire a dimostrarvi quanto abbiano lottato e sofferto i vostri maestri per spianarvi quella via, che oggi potete percorrere con bella facilità. Ma - se anche questa via vi potrà apparire più agevole e meglio tracciata che a noi altri pionieri - non dimenticate però che essa non ha termine. Alcuni paurosi (specialmente certi editori di musica) si preoccupano ansiosamente di sapere dove conduca questa strada. Ma questo non lo può indovinare nessuno, né d’altronde è necessario il conoscere ‘dove si vada’. Il cammino umano è fatto di *presente* - corroborato questo da quella poca esperienza *passata* che gli ultimi secoli hanno degnato lasciarci. Il resto è compito di Dio, e sarebbe stoltezza il volerne sapere quanto Lui. Non vi inquietate dunque dell’indomani - né, tanto meno, di essere o *no moderni*. Ma sia per voi la musica un nobile ed umile *mestiere*, il quale dovrete imparare finché vivete. Non vi preoccupate di essere celebri troppo giovani - ché non vi è cosa più ardua del sostenere per tutta la vita una notorietà sbocciata a venticinque anni. Rassegnatevi docilmente a sentirvi chiamare sino a sessant’anni ‘avanguardisti’. Non date retta a chi vi insinua che il musicista non deve adoperare la macchina da scrivere né praticare gli *sports*. Nel vestire, cercate di somigliare più ad un elegante moderno uomo d’affari anziché ad un sudicio vecchio professore di Conservatorio. Se - con tutto questo - studierete a fondo Monteverdi, Vivaldi, D. Scarlatti, Rossini, il *Falstaff*, nonché moltissime altre cose nostrane ed ‘esotiche’ - allora potrete divenire delle persone per bene ed anche - ve lo auguro di vero cuore - ‘*avanzare li vostri maestri*’ (come disse l’ottimo Leonardo) - contribuendo così alla grandezza della patria vostra ed adempiendo a vostri doveri verso la intera umanità. Vivete felici”<sup>15</sup>.

Queste idee di modernità dovevano suscitare in Franco Margola l’effetto di una vitale boccata d’ossigeno, e dovettero rendergli una più chiara consapevolezza di come egli dovesse vivere la propria condizione di musicista ormai giunto alla professione:

“Un’altra idea che le giovani generazioni debbono scartare per sempre è quella (pure romantica) dell’arte-dono divino, dell’arte cioè che non si impara, ma si riceve nascendo non si sa da chi. L’arte è un *mestiere*, un *artigianato* superiore [...] Giovani, imparate, e - sino all’ultimo giorno - perfezionate l’arte vostra. Non vi proponete come meta il bello, né tanto meno il sublime. Ma mirate unicamente alla buona qualità ed alla *perfezione* assoluta del vostro lavoro. Il resto - compreso il bello ed eventualmente il sublime - verrà da sé”<sup>16</sup>.

Franco Margola fece senz’altro propri questi consigli, o, forse più precisamente, questi insegnamenti di Casella trovarono puntuale riscontro nella personalità del bresciano. Sono questi temi-chiave (sui quali naturalmente meglio ci soffermeremo) che ci aiutano a comprendere più a fondo la figura del compositore e che danno ragione dell’entusiasmo del giovane per il più anziano maestro: Casella rappresentava davvero una guida e un sicuro riferimento per un musicista venticinquenne in procinto di affrontare il mondo.

Come abbiamo detto, Casella fu con ogni probabilità sollecito e generoso con Franco Margola anche sul piano pratico, anche se non è molta la documentazione rimasta in proposito. Era del resto nel suo carattere, come esplicitamente ebbe anche a dichiarare:

“Ho un vivissimo amore per i giovani. Vivo in mezzo a loro, e mi pare così di essere rimasto giovane come essi. Questo risponde ad una mia naturale inclinazione, e probabilmente anche risulta da una capacità di rinnovamento e da una vitalità che sono lieto di possedere. Purtroppo questa simpatia per la gioventù non è frequente negli artisti anziani, e molte volte ho dovuto constatare che i miei coetanei erano ben diversi da me quando si trattava in certe circostanze di consigliare oppure di aiutare qualche giovane, soprattutto se questo manifestava un ingegno eccezionale. Mentalità certo deplorabile, perché, se è alto obbligo per ogni artista

<sup>12</sup> *Ivi*, pp. 35-36.

<sup>13</sup> DE’ PAOLI, Domenico. ‘«La crisi musicale italiana» mezzo secolo dopo’, in: *Generazione dell’80*, p. 287.

<sup>14</sup> La dedica autografa di Casella porta la data “Siena, 17/9/1935/XIII”: Franco Margola ricevette l’omaggio probabilmente al termine dei corsi tenuti dal maestro presso l’*Accademia Chigiana*. Nello stesso “settembre XIII”, e quindi probabilmente nella stessa occasione, Casella donò “a Franco Màngola per affettuosa e beneaugurante amicizia” una riproduzione del proprio ritratto eseguito da Giorgio de Chirico.

<sup>15</sup> CASELLA, Alfredo. ‘Della nostra attuale «posizione» musicale e della funzione essenziale dello spirito italiano nel prossimo avvenire della musica europea’, in: *21 + 26 cit.*, pp. 47-48.

<sup>16</sup> *Ivi*, pp. 38-39.

‘arrivato’ di porgere la mano a coloro che cominciano a loro volta la loro dura fatica spirituale, è poi una politica ben poco antiveggente quella di cercare di ostacolarne il cammino, per paura che essi abbiano a ‘superare li loro maestri’<sup>17</sup>.

Sicuramente egli fu utile al giovane per intrecciare una fitta rete di conoscenze che allargarono a quest’ultimo gli orizzonti e il campo d’azione. E, soprattutto, presentò più direttamente il musicista eseguendo ovunque le sue composizioni, prima tra tutte quel *Trio in la* (dC 37) che giudicava “uno dei migliori trii moderni, certamente secondo dopo il *Trio in la* del Pizzetti”<sup>18</sup>. Casella “fu felicissimo di inserirlo nel repertorio del suo trio [il *Trio Italiano*<sup>19</sup>, costituito con Arturo Bonucci<sup>20</sup> e Alberto Poltronieri<sup>21</sup>, n.d.r.] eseguendolo in tutte le principali città d’Italia, in Grecia ed in Egitto”<sup>22</sup> e anche per alcune trasmissioni radiofoniche.

Franco Margola e Alfredo Casella mantennero negli anni seguenti al loro primo incontro ottimi rapporti, e compatibilmente con gli impegni imposti dalla loro carriera si frequentarono ancora. La copia del libro *21 + 26* e il ritratto di de Chirico regalati da Casella a Margola nel settembre del 1935 ne sono testimonianza; e Margola conservava una fotografia del maestro, con la dedica “a Franco Margola, per vecchio e sincero affetto”, che questi gli aveva donato a Brescia il 24 febbraio 1938 - dunque appena tornato dalla *tournée* in Egitto e Grecia. Un’altro più sicuro elemento per ritenere che tra i due non vi fosse un rapporto di mera circostanza ma un vero e proprio legame di amicizia è dato dal fatto che ancora nell’ottobre 1946 Margola fu a Roma a visitare Casella e in quell’occasione ricevette in regalo dall’ormai malato maestro<sup>23</sup> il manoscritto della III parte di *Paganiniana* op. 65, senza dubbio una delle opere più riuscite e conosciute del musicista torinese. La dedica (“a Franco - con tutto l’affetto del suo vecchio Casella. Roma, 12/X/46”) posta sul frontespizio del manoscritto, ritrovato dallo scrivente tra le carte di Margola, suona questa volta meno convenzionale e più sincera di quella precedente: vogliamo pensare che il senso ammirazione tra i due musicisti si fosse veramente e sinceramente consolidato con il passare degli anni. E alla morte del maestro, il musicista bresciano ne commemorava commosso la figura sulle pagine di un quotidiano sardo con queste parole:

“Poche parole ci è concesso dire parlando di Alfredo Casella; poche parole perché il dolore non è molto loquace. Un mese è trascorso dal giorno in cui ricevevamo la notizia della morte. La notizia si era propagata rapidamente fra noi con la sua forza panica, e l’animo di tutti fu pieno di sgomento.

Il più battagliero fra i musicisti contemporanei, il più dinamico, l’Uomo che aveva dato alla corrente musicale d’avanguardia l’apporto della sua potente personalità, il lavoratore infaticabile, la guida sicura, non era più con noi. Tornato da Parigi sul nascere del secolo, egli aveva portato con sé il bagaglio delle più preziose esperienze, prodigandosi come pianista, come direttore d’orchestra, come autore, come revisore, recando ovunque il prodigio della sua fede che non trovava ostacoli. Capo di una delle

<sup>17</sup> CASELLA, Alfredo. *I segreti della giara*, Firenze, Sansoni, 1941, p. 316.

<sup>18</sup> BRUNELLI, Margola, p. 352.

<sup>19</sup> Da non confondere con il precedente *Trio Italiano* attivo dal 1906 al 1909 e formato dapprima da Virgilio Ranzato, Carlo Guaita e Umberto Moroni, poi, ricostituitosi nel 1927, da Virgilio e Attilio Ranzato e M. Beraldi (cfr. Voce Ranzato, in: *DEUMM*, Le Biografie, VI pp. 232-233; ZANETTI, *Novecento*, p. 149). Questa formazione era nata alla fine del 1930, come raccontava lo stesso Casella: “Nel dicembre 1930 dovevamo recarci, assieme a Serato e Bonucci in Egitto per darvi dodici concerti di trio. All’ultimo momento, Serato fu impedito di partire, e così si fece appello a Poltronieri come al miglior violinista da camera che ci fosse in Italia. Siccome nel giro vedemmo quanto andavamo bene d’accordo come talento, come complesso ed anche come carattere, si decise di rimanere assieme. E sorse così quel ‘Trio italiano’ il quale ha occupato tanta parte della mia attività degli ultimi anni, sia coi cinquecento concerti dati in Europa, Africa ed America, sia coi numerosi lavori di composizione e di trascrizione che scrissi appositamente per il nostro complesso e per le nostre necessità” (CASELLA, Alfredo. *I segreti della giara cit.*, p. 248). Tale complesso fu attivo fino al 1940.

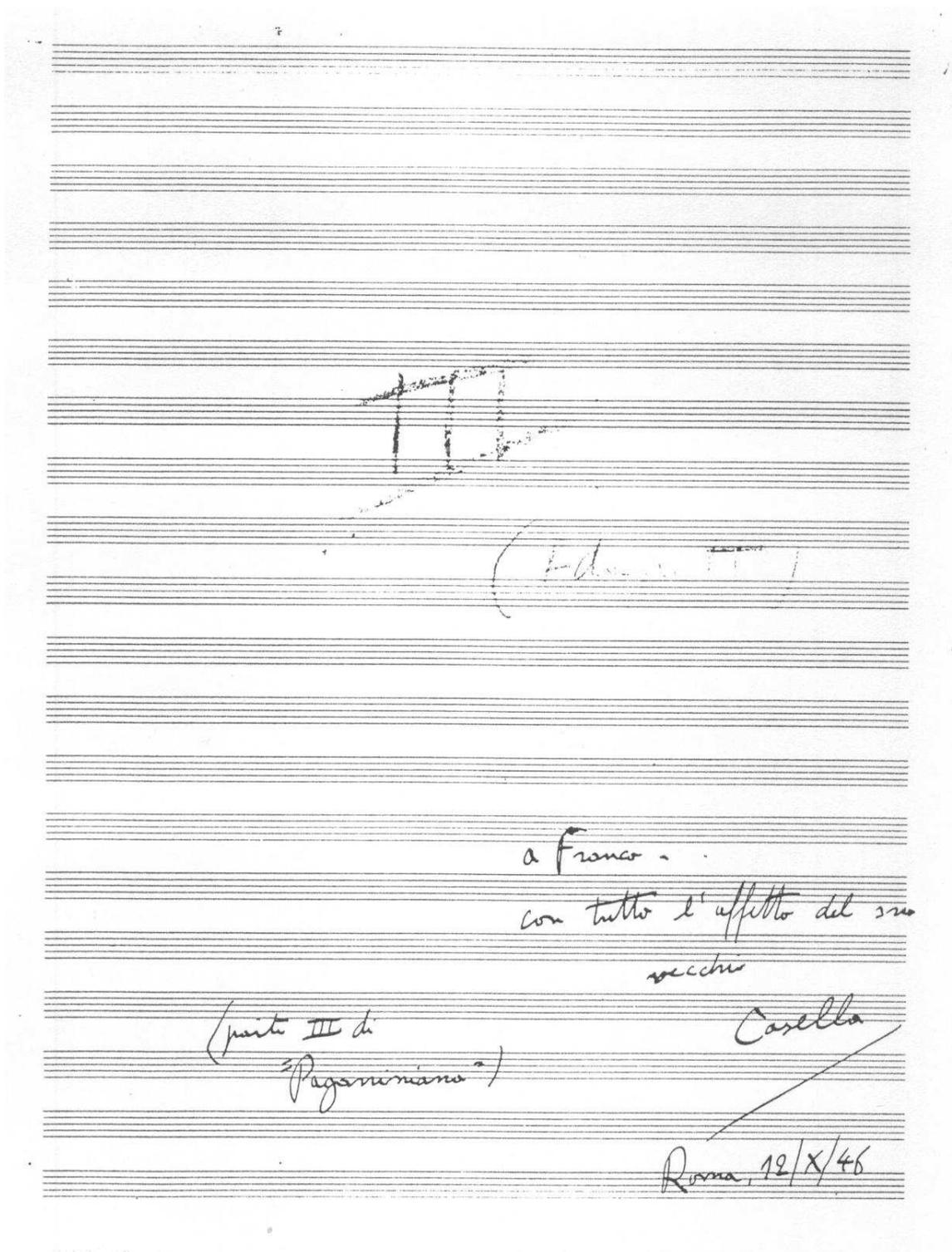
<sup>20</sup> Arturo Bonucci (Roma, 1894 - ivi, 1964), violoncellista, studiò con Francesco Serato al *Liceo Musicale* di Bologna, dove poi fu insegnante fino al 1924. Dal 1934 al 1943 tenne la cattedra di violoncello all’*Accademia Chigiana* e dal 1938 fu titolare del corso di perfezionamento di musica d’insieme all’*Accademia di S. Cecilia* a Roma. Fu concertista noto in Italia e all’estero, attivo sia come solista, sia come membro di formazioni quali il *Quartetto Bolognese*, il *Quartetto Poltronieri*, il *Quartetto Carmirelli*, il *Quintetto Boccherini* e il qui citato *Trio Italiano* (cfr. Voce Bonucci, in: *DEUMM*, Le Biografie, I, p. 617). Consigliere Nazionale del *Sindacato Nazionale Fascista Musicisti* all’inizio della seconda guerra mondiale, fu anche valoroso combattente: già decorato con due medaglie d’argento al valor militare nella prima guerra mondiale e con una di bronzo nell’estate 1940 (era Tenente Colonnello Pilota, capo equipaggio in apparecchio da bombardamento terrestre), “per le sue qualità, ugualmente brillanti, di artista e di combattente, è il degno rappresentante dei musicisti del tempo di Mussolini” (*Il Musicista*, IX/2, novembre 1941, p. 17). Aveva sposato Pina Carmirelli (cfr. nota 162).

<sup>21</sup> Alberto Poltronieri (Milano, 1892 - ivi, 1983), violinista, studiò con G. de Angelis al Conservatorio di Milano, dove si diplomò nel 1913. Dall’anno seguente iniziò la carriera concertistica, suonando a Vienna, a Berlino, e in altre città d’Europa (fu anche in Argentina) e divenendo da quel momento “una presenza fissa in tutte le migliori formazioni cameristiche italiane” (ZANETTI, *Novecento*, p. 150). Apprezzato dai critici come “non seulement un grand maître du violon, un véritable musicien, mais un artiste exceptionnel par le charme prodigieux qui se dégage de son jeu et qu’il communique à ses partenaires” (SAMAZEUILH, Pierre. ‘Triomphe du Quatuor Poltronieri au château de La Brède’, in: *Bordeaux*, 28 maggio 1951), insegnò a Milano dal 1923 al 1963 e in quell’anno fondò il *Quartetto Poltronieri*, che fu attivo fino al 1950. Dopo la guerra, con Vidusso e Mazzacurati, fondò un nuovo *Trio Italiano*, attivo dal 1945 al 1955. Nel 1949 entrò a far parte del *Collegium Musicum Italicum (I Virtuosi di Roma)*. Curò inoltre la pubblicazione di numerose opere didattiche e la revisione di opere di autori antichi e moderni. Cfr. *DEUMM*, Le Biografie, VI, p. 71. Sui rapporti tra Alberto Poltronieri e Franco Margola si veda più avanti, alla pagina 102.

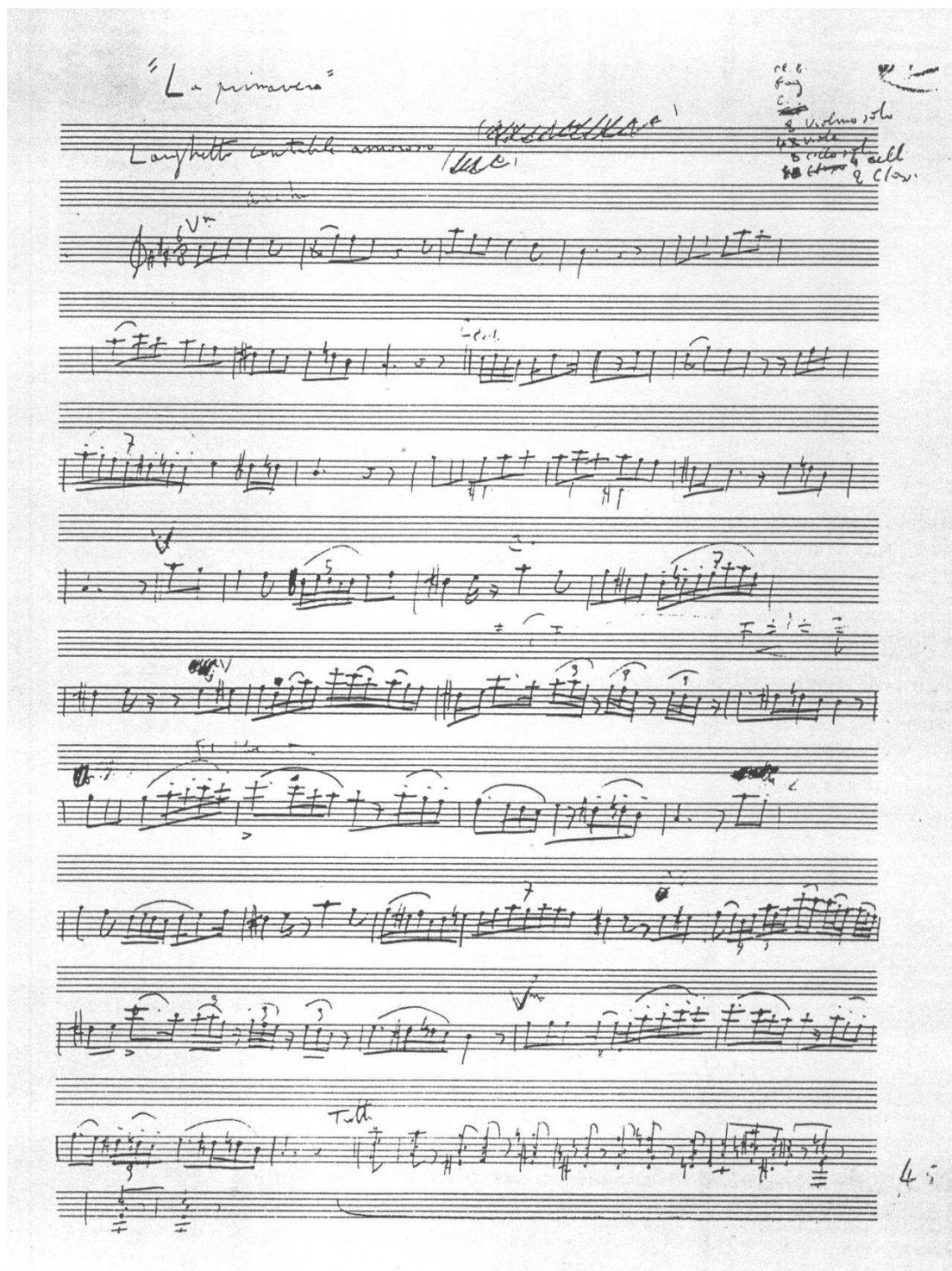
<sup>22</sup> BRUNELLI, Margola, p. 352. Le esecuzioni ad Atene e ad Alessandria d’Egitto avvennero nel febbraio del 1938. Reduce da aspre polemiche nelle quali era stato acidamente bersagliato soprattutto da Ennio Porrino e Della Porta sulle pagine del *Pèrseo* e da Francesco Santoliquido su quelle del *Tevere*, Casella ricordava quella *tournée* come “un viaggio incantevole di sei settimane in Egitto, Grecia e Sicilia (nel gennaio-febbraio 1938), [che] ebbe la virtù di far totalmente dimenticare tanto a me quanto a mia moglie, l’esistenza di un *Pèrseo* o quella di un Santoliquido” (CASELLA, Alfredo. *I segreti della giara cit.*, p. 292). Secondo quanto dichiarato dallo stesso Margola in un proprio *curriculum vitae* ritrovato tra le sue carte, il *Trio* sarebbe stato eseguito anche in America, ma non ne abbiamo conferma.

<sup>23</sup> Alfredo Casella sarebbe poi morto il 5 marzo 1947.

correnti più vive della rinascita musicale italiana, ottimista fino all'inverosimile, sembrava che la sua attività non dovesse esaurirsi mai. Se non che un male terribile ha stroncato questa potente energia musicale fissando quel punto d'arresto oltre il quale sta l'inconoscibile. Malato da anni di un terribile male, di uno di quei mali che non abbandonano la loro preda finché non l'abbiano atterrata, egli pareva ribellarsi all'oscura certezza di ciò che lo attendeva, e seguiva nel diuturno lavoro, con una forza d'animo che sembrava extra umana. Una continua sfida all'ignoto, una impassibilità che facevano sgomento, e invano si sarebbe tentato di scoprire nei suoi occhi qualche cosa che ne tradisse l'intima sofferenza.



Frontespizio del manoscritto autografo della III parte di *Paganiniana* di Alfredo Casella, con la dedica dell'autore a Franco Margola.



Prima pagina del manoscritto autografo della III parte di *Paganiniana* di Alfredo Casella, donato dall'autore a Franco Margola

Così l'Uomo è finito. Tutti eravamo preparati a questa fine, nessuno era pronto. Poiché l'essere pronti alla scomparsa di un grande è cosa che trascende il potere dell'uomo. Ed egli fu grande, fu grande nel vero senso della parola. E come tutti i grandi ebbe un forte numero di nemici, di detrattori che non gli risparmiarono amarezze. Qualcuno cercò di sminuirne il valore classificandolo come un eclettico, e si usò questo termine con l'intento di annullare una delle personalità più significative della nostra musica. Poiché una legge costante si accompagna agli uomini di genio: una dura legge che li costringe a disperdere buona parte delle loro energie per difendersi da una turba famelica di nemici, invidiosi della loro grandezza, mentre essi dovrebbero vivere in perfetta solitudine intenti a null'altro che al lavoro. Non si può essere impunemente uomini superiori. Alfredo Casella poté sembrare un eclettico: egli seppe volta per volta assimilare le più disparate tendenze innovatrici, ma fece uso solo degli apporti tecnici che gli venivano offerti dalle varie sensibilità. Alla base delle musiche di questo grande Maestro, resta sempre viva e potente la sua personalità inconfondibile; quella personalità che sentivamo sempre viva e presente, che amavamo e difendevamo con la forza della più concreta solidarietà. Quel suo martellamento accorato, quelle insistenze negli accenti dolorosi, quelle improvvise riprese di

ritmo, quelle ventate eroiche, erano e restano elementi inconfondibili del suo stile, e si può ben affermare che solo in casi eccezionali l'adozione di nuove esperienze foniche riuscì ad alterare il nucleo dominante del mondo espressivo caselliano. Il Maestro poté infatti tentare tutte le prove: quella del sistema pentafonale come quella esatonica, l'impressionismo come l'espressionismo, il folklore, il diatonismo più puro e le più esasperanti combinazioni cromatiche, il tutto asserendo alla propria personalità che si imponeva sempre ad onta delle varie applicazioni a sistemi più disparati. Persino l'allucinato pessimismo Schönbergiano si disnaturava attraverso le esperienze che ne fa Casella; perché o per intuizione o per istinto, egli aveva compreso che desiderio dell'umanità è il movimento; il movimento e non l'agitazione; sicché egli poté servirsi del sistema senza esserne asservito. Considerò il fenomeno nelle sue giuste proporzioni, affidandogli un compito dalla impostazione meno orgogliosa e liberandoci dalla tirannia di un mondo ideale disperatamente malato. Se Casella fu grande come musicista, lo fu ancora come uomo. Padre spirituale di una nutrita schiera di giovani, egli era pronto a toglierli, uno per uno, dall'ombra, qualunque fosse la loro tendenza, purché dimostrassero ingegno e serietà di preparazione e di intendimenti.

Così dobbiamo a lui l'affermarsi di giovani come Petrassi e Dalla Piccola il cui nome ha già un certo peso nella storia della musica italiana contemporanea. Ed accanto a questi due si possono annoverare quelli di Rota di Nielsen di Togni e di molti altri non escluso quello dell'autore di queste righe. Tutti fummo aiutati nei nostri primi passi in modo più o meno largo, ed a parecchi di noi fu risparmiata l'umiliazione dei primi urti con la folla, perché sotto la bandiera di Casella, anche l'insuccesso poteva sembrare giocondo. Meraviglioso esempio quello del Maestro, per il quale era bello battersi, sicuri della dignità e del prestigio che ci investivano. Ora Casella non è più. Scomparso l'Uomo anche le sue musiche non avranno più bisogno di sostenitori e di difensori. Molte fronti orgogliose si chinano in umiltà davanti all'Arte del grande Maestro, e cessate le ragioni di troppi interessi egoistici, sarà più facile a molti avere la rivelazione di quella che rimarrà certamente una delle più importanti personalità della musica contemporanea<sup>24</sup>.

Come ammetteva lo stesso Margola, certamente Casella, grazie al proprio prestigio, fu in grado di aiutare il giovane ad intraprendere la carriera superando quei confini di 'strapaese' che aveva tanto tentato di abbattere in quella che da anni sentiva come una vera e propria missione culturale: non sappiamo come ciò avvenisse concretamente nei dettagli, ma è comunque un dato di fatto che, c'entrasse Casella o no, già nel dicembre del 1933 il giovane compositore presentava il proprio *Quintetto* (che era stato eseguito per la prima volta a Parma, come s'è detto, in un saggio di conservatorio nel giugno di quell'anno) alla *Prima Mostra del Sindacato Interprovinciale Fascista Musicisti della Sardegna* di Cagliari<sup>25</sup>, dove ottenne un caloroso successo. Fu anzi paradossalmente proprio questa affermazione "la chiave che gli schiuderà le porte del *Salone 'Pietro Da Cemmo'*"<sup>26</sup>, ossia della rinomata *Società dei Concerti* di Brescia, di cui a lungo si è detto al primo capitolo di questo saggio<sup>27</sup>: figurare nei programmi di questa prestigiosa istituzione cittadina significava per Franco

<sup>24</sup> MARGOLA, Franco. 'Alfredo Casella', in: *L'Unione sarda*, 6 aprile 1947.

<sup>25</sup> La rassegna si svolgeva in concomitanza con la *Quarta Mostra del Sindacato Interprovinciale Fascista Belle Arti della Sardegna* tenuta alla *Galleria Comunale d'Arte* di Cagliari, e prevedeva cinque "Manifestazioni musicali", di cui una dedicata al canto popolare sardo, una alla musica da camera contemporanea (comprendente l'esecuzione, appunto, del *Quintetto* di Margola, della *Sonata in la* per violino e pianoforte di Ildebrando Pizzetti e di altre opere di Umberto Micheli, Franco Floris, Giulia Recli ed Ennio Porrino), la terza alla musica contemporanea sinfonica e vocale, la quarta alla "rivoluzione preromantica nella musica italiana" (Concerto-conferenza a cura di Fausto Torrefranca) e l'ultima al melodramma italiano nell'800 (Concerto-conferenza di Nino Fara). In tale manifestazione, di carattere espressamente regionalistico, si era stabilito che l'esecuzione di musiche di autori non sardi fosse affidata ad esecutori sardi (cfr. 'La prima Mostra del Sindacato Musicisti alla Galleria Comunale d'Arte', in: *L'Unione Sarda*, 11 ottobre 1933). La sezione musicale di questa 'Mostra' era presieduta dall'"On. Comm. M° Giuseppe Mulé, Commissario nazionale al Sindacato Fascista dei Musicisti".

<sup>26</sup> GATTA, Margola, p. 43. Così prosegue lo scritto: "L'esimio avv. Antonio Grassi, che da anni regge la presidenza del massimo istituto musicale cittadino, e la regge con ordine con autorità e con competenza, severissimo con tutti e attento che la *Società dei Concerti* non diventi, come qualche nemico suo vorrebbe, il baliatico dei dilettanti, l'asilo dei deficienti, il ricovero dei balbuzienti, l'avv. Grassi, che per fortuna dell'Ente, nostra e di Brescia musicale, rimane impavido alla testa della *Società*, capisce il caso Margola; ed è così che dopo l'affermazione nella Rassegna a Cagliari, il *Quintetto* viene presentato ufficialmente nella stagione concertistica 1934 al pubblico bresciano. Successo? Non occorre dirlo". Il concerto era realizzato nell'ambito delle iniziative dell'*Accademia di musica contemporanea*.

<sup>27</sup> Purtroppo la dettagliata documentazione riguardante l'attività della *Società dei Concerti* nel periodo 1929-1945, ossia in cui fu presidente l'avv. Antonio Grassi, andò perduta con il bombardamento del 2 marzo 1945, in conseguenza del quale quest'ultimo perse la vita. Sappiamo che la stagione 1933-34 comprendeva 15 concerti, contro ai 19 della stagione precedente, e tale diminuzione era segno di una crisi a cui l'istituzione andava inspiegabilmente incontro dopo un periodo di grande prosperità. I soci, che nel 1930-31 erano oltre 400, calarono a 266 nella stagione 1935-36. Molto realistica fu a questo proposito la relazione dell'avv. Grassi su quella stagione: "Nel movimento dei soci [...] il numero [degli] ordinari è diminuito di circa 150, mentre è rimasto quasi invariato quello degli aggregati. Ciò potrebbe far pensare a motivi d'ordine finanziario (perché gli aggregati pagano la metà); ma l'esame dei ruoli sociali dimostra che la massima parte degli usciti appartiene a categorie che per rango, per titoli, per censo, sono nelle condizioni meno adatte a giustificare tanto disinteresse per l'arte. In realtà il nucleo fedele della Società è oggi formato da persone che lavorano tutto il giorno, da parecchi che non hanno larghe risorse e che pure sentono l'utilità spirituale e il dovere di civismo del concorrere con sacrificio, del resto non insopportabile, alla vita dell'istituzione. La statistica anche ci apprende che parecchi giovani e tra di essi parecchi professionisti della musica, non fanno parte della Società che pure dovrebbe attrarre l'attenzione e la presenza; e così risulta che il concerto del giovane artista è quello che meno interessa proprio quei giovani 'aggregati', per i quali la Società dovrebbe essere fecondo campo di studio attraverso la visione e il confronto degli sviluppi e dei frutti delle varie migliori scuole italiane e straniere". Anche la rilevante presenza di giovani artisti italiani era sintomo di sopraggiunte difficoltà economiche dovute ad una minore partecipazione del pubblico, sebbene le motivazioni ufficiali fossero naturalmente di ordine esclusivamente patriottico. Commentando il concerto della giovane pianista Valeria Navach, il critico de *Il Popolo di Brescia* del 10 gennaio 1933 aveva ad esempio scritto: "Con questo concerto, come con altri precedenti e che seguiranno, la Presidenza continua a svolgere il suo programma artistico nazionale col proposito di mettere in evidenza ciò che di meglio vive e nasce nel campo musicale nostro; in tal campo si trovano elementi di valore alto, idonei a soddisfare le esigenze e ad interessare l'intelletto dei pubblici colti. Il motto 'Nemo propheta in patria' deve cancellarsi anche nel ricordo; il pubblico deve sentire la soddisfazione e l'orgoglio di concorrere ad un nobile fine, quale quello di portare sugli scudi, specialmente in questi tempi anche in arte difficili e combattuti, i migliori frutti, le promesse più giovani dello spirito italiano". Cfr. ZANETTI, *Brescia*, pp. 63-66; il commento dell'avv. Grassi è riportato alla nota 20 di p. 74.

Margola conquistare la difficile posizione di ‘propheta in patria’<sup>28</sup> e senza dubbio il concerto del 14 aprile 1934 segnò una tappa importante nella carriera del musicista. In quella occasione il *Quintetto* venne eseguito dal complesso bresciano formato da Maria Trentini Francesconi<sup>29</sup>, Ferruccio Francesconi<sup>30</sup>, Giuseppe Alessandri<sup>31</sup>, Fernanda Buranello<sup>32</sup> ed Emilia Muzio<sup>33</sup>; e assieme ad esso Maria Trentini Francesconi fece conoscere al pubblico bresciano anche la perduta *Espressione di leggenda* (dC 27), con la collaborazione al pianoforte dello stesso autore. Così riferisce una recensione di quel concerto:

“Sia detto subito senza se e ma: l’*Espressione di leggenda* per violino e pianoforte e il *Quintetto per pianoforte e archi* [...] incontrarono il più incondizionato ed entusiastico favore del pubblico, che ha degnamente festeggiato il valente, modesto e simpatico musicista [...] All’eccellenza delle composizioni corrispose l’eccellenza delle esecuzioni. La violinista Maria Trentini Francesconi, nell’*Espressione di leggenda*, esplicò le sue migliori qualità d’artista sensibilissima, di interprete acuta, di esecutrice perfetta per intonazione, per cavata, per vibrazioni passionali. Franco Margola, che l’accompagnava al pianoforte, suonò con sicurezza, con snellezza, con bel tocco. Dei componenti il quintetto non si sa a quale tributare i migliori elogi: tutti furono in uno stesso piano di elevatezza estetica, tutti suonarono con lo stesso ardore, con la stessa convinzione di ciò che rendevano [...] basti dire che migliori interpreti di loro forse difficilmente troverà il Margola per il suo *Quintetto*. Il pubblico, attentissimo alle esecuzioni delle due composizioni del Margola, applaudì entusiasticamente autore ed esecutori”<sup>34</sup>.

Quella sera Margola si presentò non soltanto come compositore e pianista, ma anche come direttore d’orchestra e “anche sotto questo aspetto dimostrò un’abilità non comune”<sup>35</sup>: sotto la sua direzione, venne infatti eseguito il *Concerto in re* per pianoforte e orchestra d’archi di Bach-Busoni, con la partecipazione di Maria Collina al pianoforte<sup>36</sup>, e il bilancio complessivo fu inequivocabile: “Tirate le somme: una serata trionfale”<sup>37</sup>.

In realtà quella non fu la prima volta che Brescia accolse ufficialmente il proprio concittadino in qualità di compositore: un concerto con musiche di Franco Margola si era già svolto il 18 gennaio di quello stesso anno presso il *Salone ‘Da Cemmo’*, anche questa volta con la partecipazione dello stesso autore che accompagnò al pianoforte la voce di Teresa Mazzucchelli<sup>38</sup>, per la prima esecuzione di quattro sue liriche, e cioè di *Preghiera d’un clefta* (dC 21), *Canto augurale* (dC 23), *Cantare e perché?* (dC 25) e *Qual donna canterà* (dC 18)<sup>39</sup>.

<sup>28</sup> Un altro musicista bresciano, Gian Luigi Tonelli (1894-1963), aveva avuto l’anno precedente l’onore di figurare nel cartellone della *Società dei Concerti*, addirittura con una serata tutta dedicata a sue composizioni: ma, quasi quarantenne, egli era già ben conosciuto dal pubblico bresciano. Allievo dapprima di Isidoro Capitanio, Tonelli aveva studiato composizione conseguendo il diploma di Licenza Normale al *Conservatorio ‘G. Verdi’* di Milano e quello di Magistero al *Conservatorio ‘A. Boito’* di Parma, dove era stato allievo di Achille Longo e di Giulio Bas. Diplomato anche in Musica e Canto Corale (allievo di Ildebrando Pizzetti e Achille Schinelli), si era già messo in mostra come ottimo istruttore di cori (con la *Corale ‘Antonio Bazzini’* di Brescia vinse anche un primo premio al *Concorso Nazionale Corale* del 1928) e una sua opera in tre atti, *Beatrice Cenci*, era stata già messa in scena nel 1930. Alla serata qui ricordata, avvenuta il 24 aprile 1933, avevano partecipato il soprano Tereselli Mazzucchelli, il quartetto Trentini-Francesconi (Maria Trentini Francesconi, Ferruccio Francesconi, Giuseppe Alessandri e Fernanda Buranello) e le pianiste Emilia Muzio e Maria Collina (cfr. ZANETTI, *Brescia*, p. 222; BIGNAMI, *Enciclopedia*, pp. 233-234).

<sup>29</sup> Cfr. Capitolo I, nota 221.

<sup>30</sup> Cfr. Capitolo I, nota 222.

<sup>31</sup> Cfr. Capitolo I, nota 223. Sui rapporti tra Giuseppe Alessandri e Franco Margola cfr. anche più avanti, alla nota 130.

<sup>32</sup> Cfr. Capitolo I, nota 225.

<sup>33</sup> Emilia Muzio (Belluno, 1905 - Brescia, 1980). Allieva di Paolo Chimeri all’*Istituto Musicale ‘Venturi’*, si diplomò a pieni voti presso il Conservatorio di Milano a soli quindici anni. Diede poi molti concerti, come solista e in formazione con Maria Trentini Francesconi e Fernanda Buranello e con i violinisti Adele Bignami Mazzucchelli e Giovanni Bignami. Fu per 25 anni organista nella Basilica di S. Faustino e Giovita in Brescia (cfr. BIGNAMI, *Enciclopedia*, p. 270). Non conosciamo la ragione particolare, se una ragione ci fu, per la quale la parte pianistica non fu affidata ad Isidoro Capitanio che, come si è ricordato, collaborava spesso con i musicisti qui citati. Sarebbe stato per lui motivo di orgoglio, crediamo, presentare per la *Società dei Concerti* l’opera di un suo ex-allievo.

<sup>34</sup> *Il Popolo di Brescia*, 15 aprile 1934. Dietro alle iniziali “v. b.” del recensore è da riconoscere Vittorio Brunelli.

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> Della presentazione al pubblico di questo concerto bachiano, aveva premesso lo stesso recensore, “si può essere grati al presidente della *Società dei Concerti* [allora l’avv. Antonio Grassi, n.d.r.], ch’ebbe inoltre il merito, in questa memorabile serata d’arte, di fondere elementi provenienti dalle varie scuole d’archi dell’*Istituto ‘Venturi’* (R. Romanini, Buranello e Fontana), dei Francesconi e della Mazzucchelli Bignami: l’orchestra, infatti, era formata dai violini Maria Trentini Francesconi, E. Bascheri, R. Garzoni, V. Magrassi, A. Mossi, L. Odorici, A. M. Rovetta, G. Bignami, A. Botticini, M. Gennari, F. Paratico, A. Sauda, R. Sorlini; dalle viole F. Francesconi, O. Migliarini, M. Gei; dai violoncelli C. Pezzolini, M. Botticini; dal contrabbasso N. Secchi [...] Alla fine il pubblico ebbe uno scroscio d’applausi per tutti gli esecutori ed in modo particolare per la Collina” (*ibid.*; sul programma della serata cfr. anche ZANETTI, *Brescia*, pp. 225-226).

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> ‘Tereselli’ Mazzucchelli, come era stata soprannominata da Antonio Fogazzaro, era nata nel 1904, figlia di Adele Bignami e Luigi Mazzucchelli, due nomi che sono stati già brevemente presentati in queste pagine (cfr. Capitolo I, nota 217) e che furono per lei garanzia di una completa formazione musicale e culturale. Avviata allo studio del canto con Virginio Guerrini, si perfezionò poi a Milano dedicandosi soprattutto al repertorio cameristico. Ma fu soprattutto dalle esperienze vissute tra le mura domestiche, fin dagli anni della più tenera età, che ‘Tereselli’ apprese istintivamente l’arte della musica, e la naturalezza fu proprio una delle sue migliori doti, come ebbe a scrivere poi un critico: “Questa soprano gode per natura un temperamento lirico inteso in un ordine estetico ed è appunto di questa essenza istintiva che si veste ogni suo mezzo di espressione, sia che la voce fluisce luminosa per le dorate vene della canzone antica, sia che essa sgorga a fiotti e scali con gioconda lena le arditte cuspidi della composizione moderna”. Dal 1938 al 1944 tenne presso l’*Istituto Musicale ‘Venturi’* la cattedra di ‘Corso libero di canto individuale’ e si dedicò poi ad un’intensa attività concertistica che la portò in numerose città italiane. Dal 1946 si stabilì a Roma. Cfr. BIGNAMI, *Enciclopedia*, p. 164.

<sup>39</sup> Il concerto, organizzato a beneficio dell’*Istituto nazionale per le biblioteche dei soldati*, così venne recensito da Vittorio Brunelli sulle pagine de *Il Popolo di Brescia* del giorno dopo: “[...] L’aspettativa maggiore per il pubblico era però costituita da tre [sic] leggi quattro, n.d.r.] liriche del concittadino Franco

D'altra parte, l'esecuzione a Cagliari del *Quintetto* non rappresentò un'eccezione, un'immeritata 'sortita' dovuta a chissà quali fortunate circostanze: tanto è vero che il *Quintetto* venne eseguito ancora, circa un mese dopo la presentazione a Brescia e più precisamente il 21 maggio 1934, anche alla *Sala Sgambati* di Roma per l'*Accademia di Musiche Contemporanee*.

Margola raccoglieva insomma i primi frutti del proprio talento sia negli ambienti in cui era avvenuta la sua formazione, sia altrove, dove il suo nome giungeva del tutto nuovo alle orecchie del pubblico e dei critici. Su un fronte ancora diverso e forse più importante, Margola iniziava a presentare le proprie opere anche attraverso la loro pubblicazione, che non a caso venne riservata inizialmente al *Quintetto*, che era come abbiamo detto la sua opera fino ad allora più ambiziosa e quella che infatti gli aveva procurato i primi successi a livello nazionale, e alla *Preghiera d'un Clefta*, che era stata apprezzata da un'autorità non certo troppo accontentabile quale era Alfredo Casella. Il primo venne pubblicato dall'editore Bongiovanni di Bologna, ottenendone così poi una serie abbastanza nutrita di esecuzioni, anche da parte di complessi rinomati, quali il noto *Quintetto Chigiano*<sup>40</sup>; la seconda fu edita dalla casa Ricordi, come supplemento alla rivista *Musica di oggi*<sup>41</sup>, senza tuttavia ottenere il riscontro che forse ci si sarebbe aspettati<sup>42</sup>.

Nel complesso, tutte queste esperienze aprivano orizzonti nuovi al giovane compositore e dobbiamo in proposito ricordare che in tutto ciò, naturalmente, *conditio sine qua non* per avviare una carriera di qualsiasi genere era l'iscrizione al *Partito Nazionale Fascista* e che anche Margola come la maggior parte dei suoi colleghi aveva preso la tessera fin dagli in cui era studente<sup>43</sup>: il che gli favoriva certo il mantenimento dei contatti con il mondo musicale italiano<sup>44</sup>.

---

Margola, giovane studioso, che s'è già conquistato la meritata fama di compositore di polso. La *Preghiera d'un Clefta*, del Tommaseo, è stata espressa musicalmente da lui con tocchi vigorosi, con forti rilievi d'impasti armonici e con dizione rude, perfettamente intonata alla fiera e alla tristezza a cui è improntata la preghiera. Nel *Canto augurale* certe reiterate figurazioni musicali e il distendersi ampio del canto danno un senso di calma, di serenità, del prolungarsi dell'atto nel tempo senza fine. Con l'*Improvviso* il Margola entra in un'altra sfera di sentimenti che convergono in uno sconcolato rimpianto: talvolta un giro d'accordi pare stringa l'essere in un cerchio magico: viene poi un lungo e doloroso lamento e il *sempre*, sul quale incombono accordi gravi, cupi, tutti pensiero e mistero. Vivace, specchio di vita gaudente, esaltante l'amore festoso è la musica con la quale egli ha commentato una *Canzone* del Boccaccio. Il Margola, necessariamente seguace dei migliori maestri italiani moderni, ha dimostrato di avere già in sé germi di una personalità che, sviluppata, può dare ottimi frutti. Ciò che si nota in lui, e che gli giova a tutto osare, è la padronanza della tecnica della composizione, la maestria nell'armonizzare e, soprattutto, la preziosa facoltà a concepire simultaneamente parole e musica, per cui può fondere in perfetta concordanza tutto quanto si sprigiona dalla sua anima sensibile di artista. Il pubblico gli ha manifestato calorosamente il più vivo compiacimento per le sue composizioni che ha apprezzato, capito e gustato: e lo ha applaudito anche come esecutore al pianoforte delle sue liriche [...]."

<sup>40</sup> Fondato nel 1939 per iniziativa del Conte Chigi Saracini che riuni alcuni studenti dell'*Accademia Chigiana* di Siena, il complesso era originariamente fondato da Sergio Lorenzi (1914-1974) al pianoforte, Riccardo Brengola (n. 1917) e Mario Benvenuti, violini, Giovanni Leone, viola, e Lino Filippini al violoncello; ma i membri non furono sempre gli stessi e le sostituzioni non mancarono. Il *Quintetto Chigiano* svolse intensa attività concertistica in Italia e all'estero, riscontrando sempre ampi consensi. Cfr. RATTALINO, Piero. Voce *Chigi Quintet*, in: *New Grove*, IV, pp. 226-227.

<sup>41</sup> La musica della *Preghiera d'un Clefta* venne allegata al numero del marzo 1934 (fascicolo III) della rivista. Tale supplemento era generalmente costituito di una breve composizione, per lo più per pianoforte o canto e pianoforte, di autori contemporanei, ma spesso apparivano opere anche del passato. I numeri precedenti a questo contenente la lirica di Margola riportavano, procedendo a ritroso nel tempo: febbraio 1934: *Sonata clavicembalistica* op. 157 per pianoforte di Giacomo Rubini (alias Giacomo Lauri-Volpi, 1892-1979); gennaio 1934: *Vocalizzo da Concerto* (1930) per canto e piano di Francesco Cilea; dicembre 1933: due *Musiche di Natale* per pianoforte (*La Piva*, da *Mondo Piccino* di Giovanni Rinaldi [cfr. nota 191] e *La stellina miracolosa* dalla piccola suite *Natale* [1927] di Emma Bianchini); novembre 1933: *È finita, ora taci, o liuto...* (1930) per canto e piano di Carlo Dall'Argine; ottobre 1933: *Custodia di violino* (1932) per canto e piano di Salvatore Musella (n. 1896); agosto-settembre 1933: *La danza del gatto* (1923) per pianoforte di Lamberto Pavanelli; luglio 1933: *Un ricordo* per canto e piano di E. Sartori; giugno 1933: *Mi-La* (1931) per pianoforte di Mario Castelnuovo-Tedesco; e così via.

<sup>42</sup> L'unica esecuzione di cui abbiamo notizia, oltre a quella citata del gennaio 1934 a Brescia, venne trasmessa da *Radio Sardegna* nel 1948, quando Margola si trovava appunto a Cagliari. Le ragioni di tale scarsa fortuna possono essere molteplici: innanzitutto forse l'insufficiente diffusione della rivista *Musica d'oggi*, ma soprattutto a nostro parere lo scarso interesse che ormai il genere sollevava in questi anni, sia tra gli interpreti che nel pubblico delle sale da concerto.

<sup>43</sup> Secondo quanto dichiarava un certificato rilasciatogli dall'Ufficio Matricola della sezione bresciana del P.N.F. il "7 - agosto - 1939 - XVII° - IV° dell'Impero", "il fascista Margola Francesco di Alfredo, nato a Orzinuovi il 30 - 8bre 1908, è regolarmente iscritto al P.N.F. (Fascio di Combattimento di Brescia) senza interruzione dal 29 - 8bre - 19trentadue, ed è in possesso della tessera per l'anno XVII° N. 329101". Egli entrò presto anche nel comitato direttivo della sezione bresciana del *Sindacato Musicisti*, come testimonia la comunicazione ufficiale espressagli il 24 agosto 1934 dal Fiduciario Provinciale, che altri non era che il suo vecchio maestro Isidoro Capitano: "Sono lieto comunicarLe che, dietro ratifica del Segretario Federale e proposta del Segretario del Gruppo Universitario Fascista, l'ho incluso nel Direttorio del *Sindacato Musicisti*. Con vivo compiacimento fascisticamente saluto". Un'altra comunicazione, questa volta di Mario Bonardi, segretario del *Gruppo Universitario Fascista* di Brescia, inviata quattro giorni dopo al "Fascista Margola Franco" diceva: "Caro Camerata, per tua norma ti comunico quanto il *Sindacato Musicisti* mi scrive con sua lettera in data 24 u. s.: 'Mi pregio ComunicarLe che, il Camerata del Gruppo Universitario Fascista Margola Franco, dietro ratifica del Segretario Federale, e dietro di Lei proposta, l'ho incluso fra i componenti [sic!] del Direttorio del *Sindacato Musicisti*'. Cordiali saluti fascisti". Che si trattasse di una sorta di reclutamento non proprio forzato, ma - per usare un'espressione un po' eufemistica - caldamente consigliato, è dimostrato dal fatto che gli iscritti al *Sindacato Musicisti* aumentarono dal numero di 2465 nel settembre 1934, al numero di 2702 (Brescia ne contava 20) nel dicembre dello stesso anno (cfr. *Bollettino dei Musicisti*, II/1-2, ottobre - novembre 1934 [ma pubblicato in dicembre], p. 3; *Ivi*, II/4, gennaio 1935, p. 103). Va comunque precisato che Margola non doveva evidentemente nutrire in cuor suo simpatie per il partito fascista, se già nell'agosto 1943 - dunque subito dopo il faticoso 25 luglio - il direttore del Conservatorio di Cagliari gli scriveva: "Rallegramenti per la non pagata tessera del fu P. N. F. Sempre fortunato tu!!!". Tornando al 1934, diremo in proposito che Margola in quell'anno veniva anche reclutato per il servizio militare, sebbene poche siano le notizie in merito in nostro possesso. Una comunicazione del Comando del Distretto Militare di Brescia datata 13 agosto 1934 recitava: "Oggetto: Domanda d'iscrizione ai corsi allievi Ufficiali 6 novembre 1934 XII°. Al Signor Margola Francesco via Fr. Bandiera n. 24 Brescia. Con circolare 571 G. M. c. a. e relativo manifesto reso di pubblica ragione, sono stati indetti i corsi allievi Ufficiali di complemento per l'anno 1934 XII°. V. S. è obbligata a parteciparvi. Pertanto, fermo restando il diritto di avvalorarsi delle disposizioni in vigore concernenti l'ammissione al ritardo dal servizio militare per ragioni di studio (diritto che dovrà essere fatto valere presso il competente distretto di leva entro il 31 agosto c. a.) V. S. entro il 31 agosto c. a. dovrà produrre personalmente, al distretto, o di attuale residenza, domanda di ammissione ai corsi predetti". Tutti i

MARIO CASTELNUOVO - TEDESCO

# " Savonarola "

Musiche di scena per soli, coro e orchestra

(per un dramma di RINO ALESSI)

Testi poetici di G. SAVONAROLA, G. BENIVIENI, LORENZO IL MAGNIFICO,  
LUCREZIA TORNABUONI e FEO BELCARI

I.<sup>a</sup> ESECUZIONE

II.<sup>o</sup> MAGGIO MUSICALE FIORENTINO 1935 - XIII

11773

Riduzione per canto e pianoforte

L. 50,—

*a Franco Margola  
come indennizzo per le sue peripezie  
savonaroliane, ed in segno di amicizia  
cordiale*

Casa Editrice di Musica

**A. FORLIVESI & C.**

Via Roma, 2 - Firenze

Copyright MCMXXXV by Mario Castelnuovo-Tedesco  
(Printed in Italy)  
1935

*Mario Castelnuovo-Tedesco*

*10 Maggio 1935*

Frontespizio dello spartito delle musiche di scena per il dramma *Savonarola* di Mario Castelnuovo-Tedesco, con dedica autografa a Franco Margola.

Naturalmente Alfredo Casella non fu l'unico personaggio di un certo rilievo col quale Franco Margola avesse rapporti.

documenti qui citati sono conservati presso l'Archivio Margola.

<sup>44</sup> Basti ricordare che il *Sindacato Nazionale Fascista Musicisti* pubblicava mensilmente un *Bollettino dei Musicisti*, i cui scopi erano espressamente dichiarati: "Discutere i più importanti ed attuali problemi professionali, artistici ed economici della categoria, chiamando a collaborare, oltre i Commissari dei Sindacati Interprovinciali ed i Direttori degli Uffici Designazione Concertisti, i nostri musicisti più insigni. Tutti i camerati competenti avranno diritto a interloquire. I Compositori, i Concertisti, gli Insegnanti Privati di Musica, i Direttori di Banda potranno così tenersi al corrente dell'attività del Sindacato nazionale e dei Sindacati Interprovinciali dei Musicisti, rendendosi conto dell'azione che si viene svolgendo nell'interesse loro e dell'arte. Il Bollettino sarà, per la sua stessa natura, l'organo più atto ad educare il musicista alle idealità, alla disciplina, allo stile della vita sindacale. Lo Stato, fattosi, per il genio politico del Duce, corporativo, chiama anche i musicisti a partecipare alla sua vita. La necessità, dunque, di un'adeguata preparazione. Il Bollettino potrà senza dubbio contribuire a formarla. Questi i propositi" (*Bollettino dei Musicisti*, I/1-2, Roma, aprile - maggio 1934, p. 2).

Come ripetiamo, la documentazione rimasta è scarsa, ma in ogni caso sufficiente per rendersi conto delle simpatie che egli riscuoteva come uomo e come musicista: Mario Castelnuovo-Tedesco, ad esempio, che gli fu probabilmente presentato dallo stesso Casella, regalò il 10 maggio 1935 lo spartito delle musiche di scena che aveva appena composto per il dramma *Savonarola* di Rino Alessi e che avrebbero avuto la prima esecuzione in Piazza della Signoria a Firenze il giorno 29 di quel mese in occasione del *II Maggio Musicale Fiorentino*<sup>45</sup>; la copia dello spartito era dedicata “a Franco Margola come indennizzo per le sue peripezie savonaroliane, ed in segno di amicizia cordiale”. Purtroppo non sappiamo di cosa si trattassero tali “peripezie savonaroliane” (forse Margola ebbe una qualche parte nella realizzazione dell’opera? o forse era stato invitato ad assistere alle prove ma gli erano state poi fatte difficoltà all’ingresso?), ma grazie ad esse possiamo aggiungere un’ulteriore tessera al mosaico che qui stiamo tentando di ricostruire; né sappiamo se il rapporto di “cordiale amicizia” si fosse mantenuto col tempo<sup>46</sup>.



Fotografia di Mario Castelnuovo-Tedesco donata a Margola in occasione della rappresentazione del dramma *Savonarola* a Firenze.

Certamente sorta attraverso il rapporto con Casella fu l’amicizia con il violinista Alberto Poltronieri<sup>47</sup>, che, come si è detto, faceva parte del *Trio Italiano* insieme allo stesso Casella e ad Arturo Bonucci. Converrà riportare un breve accenno di Gianandrea Gavazzeni, del quale diremo tra poco, e che, tirando le somme su tutto ciò che di notevole poteva ricordare riguardo all’anno 1938, rievocava proprio quegli incontri a volte anche fugaci ma non per questo insignificanti:

“Anche una robusta *Sonata a tre* di Alfredo Casella ha preso a camminare, anzi a correre, dopo la prima esecuzione al festival veneziano dovuto a uno splendido complesso strumentale di nuova formazione: il trio Abbado - Crepax - Vidusso. Poi, la *Sonata a tre* l’ha ghermita il suo autore con i due fidi, Poltronieri e Bonucci. Casella ha dato un ordine secco; e tutti e tre, inforcata la parte, l’han portata, giovane così, in giro per l’Europa. Li vidi una sera a Brescia; ci salutammo sulla piazza nuova, tra i visi attoniti di Margola e di Gatta, dopo un concerto, a un’ora di notte e l’*Annunciazione* di Martini s’era fatta piccola piccola, per esser così tardi.

<sup>45</sup> Il dramma, in tre atti, venne composto tra il 29 gennaio e il 9 aprile 1935 e fu pubblicato da Forlivesi. Si trattava di “un’imponente partitura per soli, coro e orchestra che non gli procacciò però particolari riconoscimenti quando venne realizzata il 29 maggio 1935” (ZANETTI, *Novecento*, p. 821; Zanetti erroneamente parla qui di “terzo Maggio musicale fiorentino”: si trattava invece della seconda edizione). Due giorni prima di questa esecuzione, il 27 maggio, Castelnuovo-Tedesco regalò una propria fotografia “a Franco Margola col più cordiale ricordo”.

<sup>46</sup> Ricordiamo che, essendo ebreo, Castelnuovo-Tedesco emigrò nel 1939 negli Stati Uniti d’America e nel 1946 prese addirittura la cittadinanza americana. Dopo la guerra tornò però spesso d’estate in Toscana (cfr. WATERHOUSE, John C. G. Voce *Castelnuovo-Tedesco, Mario*, in: *New Grove*, III, p. 868).

<sup>47</sup> Cfr. nota 21.

Bonucci, pieno di sonno, con quella sua testa di arcangelo precipitato dal paradiso partiva alle cinque per Parigi; Poltronieri a Messina dove avrebbe ritrovato i suoi quartettisti smarriti tra le Calabrie e lo Stretto: Casella rientrava a Roma. L'appuntamento era in alto: Copenhagen. Sotto l'ale del nuovo segno tutelare: la *Sonata a tre*<sup>48</sup>.

Come abbiamo già ricordato, il Trio Poltronieri - Bonucci - Casella aveva in repertorio anche il *Trio in la* di Franco Margola, il quale dovette essere particolarmente grato a questi musicisti che tanto contribuirono alla diffusione della sua musica: va anche ricordato in proposito che Poltronieri non introdusse nel proprio repertorio soltanto il *Trio* citato, ma in seguito anche numerose altre composizioni, quali la *Sonata breve* per violino e pianoforte (dC 46)<sup>49</sup>, la *Sonata n. 4 op. 32 n.1* per lo stesso organico (dC 76)<sup>50</sup>, il *Quartetto d'archi n. 5* (dC 54) con la formazione da lui fondata<sup>51</sup> e le *Impressioni 1967* (dC 151) per quartetto con chitarra, eseguito con il *Quartetto Paganini*<sup>52</sup>.

Naturalmente, Margola non doveva le proprie conoscenze soltanto a Casella, e nemmeno bisogna ritenere che questi fosse l'unico a seguirlo ed incitarlo nella professione: vi erano anche i maestri di Parma, con i quali i rapporti si mantenevano di cordiale amicizia e stima reciproca, come testimonia questa cartolina ritrovata tra le carte di Margola, inviata da Achille Longo al suo ex-allievo da Napoli il 3 febbraio 1937: "Caro Margola, Poche parole per: congratularmi della nomina, id. del 2° Quartetto, per incitarLa al lavoro e a fidare nell'avvenire. Non lasci cadere la combinazione Carisch pel Trio. Spero vederLa a Roma per la Mostra. A proposito, Le han chiesto la musica, Le han fatto sapere nulla? Io proposi un *Trio* ma son 3 mesi che attendo mi si chiedo la musica. Molte cordialità. Suo Aff.mo Achille Longo". Concisa ma ricca di messaggi, questa missiva è più eloquente di ogni altra spiegazione in merito.

Anche Ildebrando Pizzetti conobbe e fu sincero amico di Margola, e anche qualcosa più di un amico, dal momento che influenzò non poco lo stile del giovane nei primi anni della sua attività forse ancor più che Alfredo Casella. Del resto lo stesso Guido Guerrini avrebbe poi scritto nel 1958 che

"L'Arte e la figura di Ildebrando Pizzetti sono state e sono tuttora tanto predominanti nel campo della musica contemporanea, italiana e straniera, che si potrebbe pensare non esservi, fra i musicisti d'oggi, chi non ne abbia sentito un'influenza, anche se poi il rapidissimo evolversi dell'Arte musicale in questi ultimi trent'anni, abbia portato molti su altre vie, ad inseguire altre mètte [...] A lui dobbiamo molta gratitudine, tutti noi musicisti, per averci dato esempio di laboriosità, di carattere, di coerenza e di convinzione quali ben raramente s'incontrano nella Storia dell'Arte"<sup>53</sup>.

A Guerrini faceva eco Ettore Desderi<sup>54</sup>:

"Tutti sappiamo quanto sia abituale, e vorrei dire inevitabile, il dissidio estetico, tra gli artisti appartenenti rispettivamente a due generazioni successive. Anche nel campo dell'arte la reciproca insofferenza, per non dire incomprendimento, tra padri e figli trova ricorrenti conferme. Ma nel caso dell'atteggiamento dei più giovani verso Pizzetti v'è qualcosa che trascende il fatto estetico e si eleva su un piano morale; qualcosa che spiega e chiarisce la posizione eminente che alla sua figura di artista riconosciuto i musicisti italiani delle nuove e nuovissime generazioni, compresi quelli spiritualmente più lontani dalle concezioni estetiche di lui, non esclusi neppure coloro che, a sostegno della propria visione del linguaggio musicale, combattono o contrastano l'estetica pizzettiana"<sup>55</sup>.

Di fatto, delle "varie schiere dei discepoli, cresciuti, idealmente o di fatto, nella scia d'uno o altro dei musicisti che operarono in Italia la riforma moderna, la più folta è quella dei pizzettiani, attratti verso il maestro non solo da ragioni puramente musicali, ma anche dal fascino della sua spiritualità, e inclini a scorgere in lui un maestro di vita, oltre che dell'arte"<sup>56</sup>.

Anche Franco Margola dunque non rimase impermeabile al fascino esercitato dalla personalità di Ildebrando Pizzetti,

<sup>48</sup> GAVAZZENI, Gianandrea. 'La musica nel 1938', in: *Le feste musicali*, Milano, Gentile, 1944, pp. 141-142. Lo scritto è datato 1939.

<sup>49</sup> Poltronieri eseguì questa *Sonata* ancora nel 1980, quando ormai quasi novantenne diede un concerto accompagnato dalla pianista Isabella Zielonka Crivelli presso la *Casa di riposo per musicisti* di Milano.

<sup>50</sup> In realtà non conosciamo direttamente alcuna esecuzione di questa *Sonata* da parte di Poltronieri. La notizia, peraltro credibilissima, che egli l'avesse in repertorio è tratta da ZANETTI, *Novocento*, p. 973, nota 172).

<sup>51</sup> Conosciamo un paio di esecuzioni del quinto *Quartetto* di Margola da parte del *Quartetto Poltronieri*: una a Brescia al *Salone 'Da Cemmo'* il 16 dicembre 1940, l'altra il 3 gennaio del 1941 all'*Accademia di S. Cecilia* di Roma. Il complesso era costituito da Alberto Poltronieri e Giannino Carpi (violini), Giuseppe Alessandri (viola: lo abbiamo già incontrato come membro del *Quintetto Italiano Capitano-Francesconi*, [cfr. p. 59]) e Antonio Valisi (violoncello).

<sup>52</sup> Formato da Alberto Poltronieri (violino), Osvaldo Scilla (viola), Roberto Caruana (violoncello) e Guglielmo Pappararo (chitarra), il *Quartetto Paganini* eseguì le *Impressioni 1967* più volte in una tournée in Germania nel 1968, e nello stesso anno registrò la composizione in un'incisione presentata con diverse etichette (LP Techniphon LP9; LP Oscar disco Ariston; MC Ariston Records AR/20, 105/LP) e contenente anche composizioni di Antonio Vivaldi e Niccolò Paganini.

<sup>53</sup> GUERRINI, Guido. 'Asterischi pizzettiani', in: LA MORGIA, Manlio. *La città dannunziana a Ildebrando Pizzetti*, Pescara, Comitato Centrale Abruzzese per le onoranze a Ildebrando Pizzetti, 1958, p. 167. Il volume nacque come omaggio della città di Pescara al compositore emiliano in occasione del suo settantacinquesimo compleanno (all'autore de *I pastori* venne conferita anche la cittadinanza onoraria).

<sup>54</sup> Cfr. Capitolo II, nota 186.

<sup>55</sup> DESDERI, Ettore. 'L'esempio di Pizzetti', in: LA MORGIA, Manlio. *La città dannunziana a Ildebrando Pizzetti cit.*, p. 177.

<sup>56</sup> MILA, Massimo. *Breve storia della musica*, 3. ed., Torino, Einaudi (Piccola Biblioteca Einaudi 31), 1977, p. 436.

che conobbe in questi anni Trenta ancora all'inizio della propria carriera: anche per il giovane bresciano il Maestro di Parma rappresentava un imprescindibile punto di riferimento, una personalità di assoluto rilievo dal quale era possibile trarre importanti stimoli per i propri sviluppi artistici e per l'inserimento in quel gruppo di persone che svolgeva un ruolo determinante nella vita culturale della nazione. Purtroppo poco sappiamo in realtà sui rapporti tra Franco Margola e Ildebrando Pizzetti. Non sappiamo esattamente in che modo i due musicisti si fossero conosciuti, anche se possiamo supporre che un certo ruolo nel presentare il giovane al noto Maestro dovesse averlo svolto Guido Guerrini, che come si è detto fu firmatario insieme a Pizzetti e ad altri del famoso *Manifesto di musicisti italiani per la tradizione dell'arte romantica dell'800*. Margola possedeva un ritratto di Ildebrando Pizzetti con la dedica autografa datata 22-23 maggio '32 e questo confermerebbe quanto stiamo dicendo, anche se le nostre conclusioni di fatto non sono suffragate da testimonianze sicure, né, in fondo, sono di importanza così rilevante: importante è considerare il pieno inserimento di Margola in questo *entourage* di musicisti, nel quale le conoscenze e gli scambi culturali si moltiplicavano in una fitta rete che sarebbe impresa impossibile voler ricostruire nei dettagli. "Le stagioni musicali mutan di luogo, e non puoi star su di una soltanto: hai da essere dove un'ora sta per scattare. Se non l'odi sei perso"<sup>57</sup>, scriveva Gavazzeni nel 1938, e in un periodo denso di iniziative musicali come fu il quarto decennio del secolo, anche Margola non dovette restare ancorato entro gli stretti confini della propria città. Ma se ci fu, com'è probabile, fu un continuo peregrinare che lasciò ben poche tracce per lo storico che ne volesse indagare i percorsi e le soste: una rapida tappa a Venezia, una breve puntata a Milano, poi Firenze, Roma... tutte brevi escursioni probabilmente che permettevano di mantenere vivi i contatti, ma che rientravano più negli avvenimenti di ordinaria amministrazione che in quelli straordinari e che nessuno si curava di annotare<sup>58</sup>. Il musicista del nuovo secolo aveva ormai fatto propria la vita che in precedenza solo il concertista virtuoso conduceva, vita movimentata da continui spostamenti, da rapidi passaggi per ogni città d'Italia, tesa a seguire quel rapido concatenarsi di impegni che il moderno sistema di vita ormai richiedeva<sup>59</sup>.

Dovendo limitarci ai dati certi e documentati, sappiamo comunque che Franco Margola incontrò Ildebrando Pizzetti nel 1938, quando il giovane bresciano vinse assieme a Gianandrea Gavazzeni il *Premio San Remo 1938* con il proprio *Quartetto n. 5* (dC 54): in quell'occasione Pizzetti era presidente della giuria e a lui Margola dedicò poi la composizione, in segno evidentemente di stima e di gratitudine. Certo il carattere schivo e riservato di "Ildebrando da Parma" non dovette favorire l'espressione di vistose manifestazioni esteriori<sup>60</sup>, tuttavia il rapporto di reciproca stima e simpatia si mantenne intatto con gli anni<sup>61</sup>, tanto che Margola ebbe poi occasione di esprimere la propria sincera ammirazione per il musicista di Parma, in occasione delle celebrazioni abruzzesi per il settantacinquesimo compleanno del Maestro, con un breve articolo che riportiamo integralmente:

<sup>57</sup> GAVAZZENI, Gianandrea. 'La musica nel 1938', in: *Le feste musicali*, Milano, Gentile, 1944, p. 137.

<sup>58</sup> Crediamo che valga la pena di riportare alcune voci di una breve nota spese redatta da Margola in questo periodo, non certo con l'intenzione di scendere al livello del pettegolezzo privato (ed in proposito omettiamo appunto le spese più rigorosamente personali, non interessanti ai fini del presente discorso), ma proprio per offrire una piccola testimonianza concreta di quanto stiamo affermando:

"dal 15 ottobre [1938, ai primi mesi del 1939]:

Schinelli	£ 21	Andato a Fasano	£ 25
Biglietti visita	40	Carta musica	30
Parsifal	5	Andato a Verona per prova	28
Bach	10	Tessera fascio	29
Biglietti abbonamento tram	24	Andato a Verona	28 + 10
Società concerti	70	" "	19 + 30
Radio	80	Carta lettera	5
Andato Orzinuovi	8	Copiatura parti suite	36,60
Schinelli	12	Tasse diploma	52
Beethoven sinfonie	(5)	Andato Venezia	90
Schumann lieder	(5)	Biglietti tram	12
Chabrier sonate	10	Macchina per la musica [?]	250
Gluck Alceste	10	Copista Verri	113
Carta musica	10	Copista Verri	217
Copie suite	46	Tassa sindacati	35
Parti Quartetto	50	Rassegna musicale	40
Andato Milano	40	Musiche comprate a Milano	
Pranzo Casella e C.	100	- del Cavaliere Rossi, ecc.	40
Biglietti tram	12		

<sup>59</sup> Sull'attività musicale di questo periodo, *cf.* NICOLodi, Fiamma. 'Su alcuni aspetti dei festivals tra le due guerre', in: *Generazione dell'80*, pp. 141-203.

<sup>60</sup> "Era un uomo molto chiuso [...] Aveva una forte personalità, che incuteva molta soggezione" sentenziava laconicamente proprio Gavazzeni, che fu uno dei suoi allievi più ragguardevoli (*cf.* BUSNELLI, Mariella. 'Ildebrando Pizzetti mio Maestro. Riflessioni di Gianandrea Gavazzeni', in: *Musica*, IV/19, dicembre 1980, p. 351)

<sup>61</sup> Basti ricordare l'appoggio offerto da Pizzetti a Margola nel 1949 per ottenere il trasferimento da Cagliari sul continente (*cf.* Capitolo V, nota 1).

GIANANDREA GAVAZZENI

# ARIA

per

CLARINETTO ARCHI E DUE CORNI

2176 - Partitura L. 10 (A)

*A Franco Margola,  
con amicizia e ammirazione  
Gianandrea Gavazzeni  
1943*



F. BONGIOVANNI - EDITORE - BOLOGNA

Proprietà per tutti i paesi. Deposito a norme di legge e dei trattati internazionali.  
Tutti i diritti di esecuzione, riproduzione e trascrizione sono riservati.

1942 XX

Stampato in Italia

Frontespizio dell'*Aria* per clarinetto, archi e due corni di Gianandrea Gavazzeni, con dedica autografa a Franco Margola

“Tratteggiare efficacemente la figura di un artista. Fare un bilancio della sua opera di compositore, stabilire gli spazi i limiti di validità della sua produzione, può risultare, vivente l’artista stesso, un’impresa destinata all’approssimazione. Ma i settantacinque anni di Ildebrando Pizzetti vissuti in continua ininterrotta operosità, la realizzazione di un alto ideale artistico e umano, la coerenza in un credo da lui stesso intravisto e ampiamente affermato possono sorreggere nell’estensione di un giudizio che, sotto determinati riflessi, non corre il pericolo di sostanziali rettifiche. L’ideale pizzettiano si ricollega alle radici più fonde dell’uomo, si riallaccia al suo bisogno spirituale di vocalità, e l’insigne artista può, in forza di una propria particolare posizione nell’attuale mondo musicale, appartenere alla più squisita tradizione musicale italiana, senza essere considerato un tradizionalista. La sua voce non ha precedenti ed egli porta a compimento la propria missione passando intatto fra le più spericolate tendenze poiché proprio questa è la sua più valida peculiarità. A tale proposito anzi riteniamo doveroso esprimere nei termini più solleciti il nostro pensiero nei confronti di certa accusa che si usa fare all’arte di Ildebrando Pizzetti. Accusa per cui il musicista parmense non avrebbe avvertito l’importanza delle ultime esperienze musicali e principalmente di quella dei dodici suoni, motivo per cui la sua musica verrebbe collocata nel novero delle espressioni inattuali essendo egli passato in mezzo a tanto travaglio di tendenze senza curarsi di raccogliere nemmeno un frammento di quel mondo sonoro che pure vive e si agita intorno a lui. Indubbiamente la musica di Pizzetti mal si adatta alla civiltà dei motori, della velocità, delle competizioni sportive, delle ricerche nucleari, e, se dovessimo misurarla con tale metro dovremmo riscontrare il *nulla di fatto*. Neppure si adatta a quel mondo disperato che diede le caratteristiche alla prima generazione dodecafonica. Pizzetti vive sul metro di una sua poetica e a questo scopo si è creato egli stesso la sua propria moralità, alle cui leggi può obbedire con perfetta logica, senza fare appello alle eccitazioni del mondo esteriore. Di proposito o meno, per atto di coscienza o per pura intuizione, in possesso dei requisiti di una superiore autosufficienza, egli sente che basta da solo ad aprire e a chiudere il

proprio cielo, perciò, anziché alla ricerca di nuovi mezzi con cui arricchire la sua produzione egli appare inteso a difenderne l'integrità a preservarla da ogni elemento di contaminazione. Ora vien fatto di chiedere: è questo sentimento di autosufficienza un fattore che possa attestare o convalidare la grandezza di un artista? In altri termini, è una prova di forza o di debolezza? È difficile dare una risposta risolutiva in questo senso. Artisti sommi di valore indiscusso, come ad esempio Strawinsky, possono giungere alla grandezza per vie del tutto opposte. Tutto è buono per essi. Melodie di ogni gusto, roba raccolta magari agli angoli della strada possono entrare impunemente nella loro partitura. Essi posseggono tale prepotenza nel gioco paradossale ironico e caustico della loro sensibilità per cui qualsiasi materiale tematico può servire a pretesto della loro fantasiosa estrosità. Altra cosa è Ildebrando Pizzetti.

Raccolto in se stesso egli vive la propria rettitudine evitando clangori ed esibizionismi; egli crea e dona al mondo una riforma del dramma musicale in cui vediamo affermati e validamente realizzati i postulati di un rinnovato spirito purissimamente italiano. Rispettoso della tradizione laddove egli vi ravvisi la presenza di valori umani ed eterni, anziché a sovvertimento di vecchie leggi pare inteso a rafforzarne il prestigio con il conforto di nuovi elementi, di nuove essenze intese ad esaltarne ancor più il potere.

Questo ci aiuterebbe a comprendere come egli, negatore di Schönberg, possa esaltare Dallapiccola, e questo comprova una volta di più la sua rettitudine e la sua onestà di uomo e di artista.

Chi lo abbia accostato o lo accosti, sente la forza della sua personalità ed ammira l'equilibrio dei suoi giudizi. A Lui il modesto e sincero omaggio della nostra ammirazione<sup>62</sup>.

Naturalmente tra le conoscenze acquisite dal giovane Franco Margola in questi anni che lo videro affacciarsi alla completa maturità non vi erano soltanto i più anziani maestri quali Casella e Pizzetti, o i Castelnuovo-Tedesco e i Poltronieri, questi ultimi relativamente più giovani dei primi ma pur sempre di una generazione, quella cosiddetta 'di rincalzo' alla quale facevano parte Guerrini e Jachino, che era notevolmente precedente a quella del bresciano. Tra le conoscenze, anzi le vere e proprie amicizie, nate in questo decennio non potevano mancare quelle instaurate con i coetanei, con gli altri giovani insomma che in quel periodo apparivano sulla scena nazionale come le future promesse della musica italiana. Tra questi il giovane Gianandrea Gavazzeni<sup>63</sup>, la cui anima profondamente lombarda doveva trovare più di un

<sup>62</sup> MARGOLA, Franco. 'Omaggio a Pizzetti', in: LA MORGIA, Manlio. *La città dannunziana a Ildebrando Pizzetti cit.*, pp. 135-137.

<sup>63</sup> Gianandrea Gavazzeni (Bergamo, 1909 - vivente) entrò a undici anni al *Conservatorio di S. Cecilia* di Roma per studiare pianoforte con Giuseppe Cristiani. Passò poi al Conservatorio di Milano, dove fu allievo per il pianoforte di Renzo Lorenzoni (si diplomò nel 1929) e per la composizione di Mario Pilati, Arrigo Pedrollo e Ildebrando Pizzetti, del quale divenne poi "uno dei più eminenti esecuti" (ZANETTI, *Novecento*, p. 218, nota 82). Diplomatosi in composizione nel 1931, si mise in mostra poco più che ventenne già come "compositore e critico di larga cultura" (CAPRI, *Musicisti d'Europa*, p. 102), per occupare poi presto "un posto di singolare preminenza nella vita musicale italiana di oggi" (ALLORTO-FERRARI, *Dizionario*, p. 172). Come compositore debuttò ancora ventenne, seguendo con convinzione le orme di Pizzetti, ad esempio con i *4 Madrigali del Tasso* per baritono e pianoforte (1933, presentati alla *IV Rassegna Nazionale di Musica Contemporanea* a Roma nell'aprile 1937), con le *Tre Arie religiose* (1935) e poi anche con l'opera in un atto e tre quadri *Paolo e Virginia* su libretto di Mario Ghisalberti, rappresentata con successo al *Teatro Donizetti* di Bergamo nel 1935; anche nelle opere strumentali lasciò trasparire tale influsso pizzettiano, ad esempio nel *Concerto in la* per violoncello e orchestra (1936-37, presentato a Firenze alla *V Rassegna Nazionale di Musica Contemporanea* nell'aprile 1939), "dove pizzettiana è persino la tonalità, com'era stata riscoperta dal maestro parmense e fissata in un archetipo che Gavazzeni e altri tentarono di rimodellare" (ZANETTI, *Novecento*, p. 965, nota 135), o nel *Concerto* per violino e orchestra (1938), "interamente votato all'evocazione di un puro lirismo solistico" (*ibid.*). Gavazzeni seppe però esprimersi anche con "accenti più personali e diretti, ispirati all'amore per i paesaggi e i canti della sua terra bergamasca" (ALLORTO-FERRARI, *Dizionario*, p. 172), dapprima con il *Concerto bergamasco* (1931), poi soprattutto con i *Canti di operai lombardi* per orchestra (1936, presentati al *V Festival Internazionale di Musica Contemporanea* di Venezia nel settembre 1937 e poi diretti da Riccardo Zandonai all'*Adriano* di Roma, da Fernando Previtali a Torino e da Mario Rossi a Firenze), "composizione di ispirazione schietta, cordiale, ariosa, che non cerca espedienti di colore nell'elemento folkloristico, né escogita effetti pittorici e descrittivi, ma canta il paesaggio come stato d'animo, con lirico abbandono" (CAPRI, *Musicisti d'Europa*, p. 102) e da valutarsi come "forse la migliore espressione del suo porsi come seguace pizzettiano e, insieme, manifestazione di spicco della sua ispirazione lombarda, profondamente permeata da un genuino sentimento georgico" (ZANETTI, *Novecento*, p. 965). Dello stesso genere fanno parte i *Notturmi di bevitori bergamaschi* per tenore e orchestra (1938), il *Coro dei contrabbandieri di grappa* per voci sole (1939) e i tre *Concerti di Cinquandò* (i primi due per orchestra del 1941-42, il terzo per archi del 1949). Citiamo anche le musiche per il balletto *Panfila*, rappresentato sotto la direzione dell'autore al *Teatro del Casino Municipale* di San Remo nel 1935, e il balletto *Il Furioso nell'Isola di San Domingo* (1933), rappresentato al *Teatro delle Novità* di Bergamo nel 1940, assieme a *Il mito di Caino* di Margola, di cui diremo più avanti. Nel dopoguerra Gavazzeni diminuì sempre più l'attività compositiva, per abbandonarla definitivamente nel 1949 (il terzo *Concerto di Cinquandò* fu la sua ultima opera e da quel momento impedì anche l'esecuzione dei suoi lavori): le sue maggiori energie si rivolsero allora soprattutto alla direzione d'orchestra, per la quale aveva a suo tempo seguito i corsi di Bernardino Molinari a Roma, essendosi "affermato come uno dei più sensibili e preparati direttori delle generazioni più giovani" (ALLORTO-FERRARI, *Dizionario*, p. 172). Non riteniamo necessario ricordare le tappe della carriera svolta in questo campo da un musicista che, nonostante l'ormai sopraggiunta età avanzata, è ancora pienamente attivo sulle scene dei principali teatri del mondo, offrendo memorabili interpretazioni soprattutto di opere italiane. Ricorderemo invece la sua attività di saggista e scrittore, critico musicale e collaboratore di numerose riviste musicali e culturali: tra i suoi innumerevoli scritti -quasi quattrocento, se considerati i lavori e i contributi pubblicati su riviste specializzate, su giornali (Gavazzeni fu anche critico del *Corriere della sera*), su volumi miscellanei, nonché i discorsi, le commemorazioni e le prefazioni ad opere di altri autori) citiamo almeno gli studi storico-critici, i saggi e le raccolte di annotazioni in forma di diario compresi in volumi unici: *Donizetti. Vita e musiche* (Milano, 1937), *Tre studi su Pizzetti* (Como, 1937), *Viaggio in paesi musicali* (Firenze, 1939), *Mussorgsky e la musica russa dell'Ottocento* (Firenze, 1943), *Le feste musicali* (Milano, 1944), *Il Siegfried di Riccardo Wagner* (Firenze, 1944), *L'Oro' di Ildebrando Pizzetti: guida dell'opera con due saggi critici* (Milano, 1946), *Parole e suoni* (Milano, 1946), *Il suono è stanco* (Bergamo, 1950), *Quaderno del musicista (1940-1950)* (Bergamo, 1952), *La morte dell'opera* (Milano, 1954), *La musica e il teatro* (Pisa, 1954), *Musicisti d'Europa. Studi sui contemporanei* (Milano, 1954), *Altri studi pizzettiani* (Bergamo, 1956), *La casa di Arlecchino* (Milano, 1957), *Trent'anni di musica* (Milano, 1958), *Diario di Edinburgo e d'America* (Milano, 1960), *Le campane di Bergamo* (Milano, 1963), *I nemici della musica* (Milano, 1965), *Carta da musica* (Milano, 1968), *Non eseguire Beethoven* (Milano, 1974). Cfr. le note biografiche in *IV Rassegna Nazionale di Musica Contemporanea*, programma illustrativo, Roma, 4-10 aprile 1937, pp. 60-61, e in *V Rassegna Nazionale di Musica Contemporanea*, programma illustrativo, Firenze, 4-12 aprile 1939, pp. 81-83; MILA, Massimo. 'Gianandrea Gavazzeni, critico e scrittore', in: *La rassegna musicale*, XLIV, 1974; PINZAUTI, Leonardo. Voce *Gavazzeni, Gianandrea*, in: *New Grove*, VII, pp. 196-197; BADALI, Renato. 'Gianandrea Gavazzeni', in: *Musica*, VII/30, ottobre

motivo di affinità con il coetaneo Margola. Il destino doveva poi riservare curiose coincidenze nelle carriere dei due musicisti che si trovarono così a condividere esperienze in un certo senso comuni che dovettero favorire la crescita dei sentimenti di sincera e reciproca amicizia: ambedue vinsero il *Premio San Remo 1938* (Gavazzeni nella categoria dei poemi sinfonici con il dittico *Ritmi di Atleti*, Margola nella categoria della musica da camera con il *Quartetto n. 5* [dC 54]); nel 1939 i due giovani vinsero ancora, in due differenti categorie, uno stesso concorso, quello organizzato *Sindacato dei Musicisti* in occasione della *Quinta Rassegna Nazionale di Composizione*: il bergamasco ottenne il primo premio nella quinta categoria, destinata ad un concerto per violoncello e orchestra, mentre il bresciano vinse ancora nella categoria del quartetto d'archi con il proprio *Quartetto n. 4* (dC 53). Ancora, Gavazzeni e Margola si ritrovarono affiancati nel 1940, quando per il *Teatro Lirico delle Novità* organizzato presso il *Teatro Donizetti* di Bergamo, ambedue presentarono una propria opera in prima esecuzione assoluta: ci riferiamo a *Il furioso all'isola di S. Domingo* del primo (che fu anche direttore d'orchestra in quell'occasione) e a *Il mito di Caino* (dC 58) del secondo. Torneremo e ci soffermeremo meglio su questi temi più avanti, trattando delle opere e della carriera di Franco Margola. Qui si voleva soltanto rapidamente accennare ai rapporti tra i due musicisti coetanei, che anche in questo caso si mantennero di sincera amicizia con il trascorrere degli anni.

Anche i legami con Goffredo Petrassi furono dettati da un senso di stima che si mantenne invariata con gli anni. Nell'ottobre 1945 Petrassi donò "a Margola molto affettuosamente" una copia del proprio *Taccuino di musica*<sup>64</sup>, e se questa è la prima testimonianza di tale rapporto di conoscenza, nondimeno ci sembra più probabile che i due musicisti si fossero in realtà conosciuti ben prima, appunto nei 'ruggenti' anni dei concorsi e delle rassegne nazionali di musica.

In questa rapida carrellata sulle relazioni intraprese da Margola in questi anni Trenta con musicisti di spicco nel panorama della cultura italiana, non bisogna dimenticare i musicisti bresciani che, dopo la stagione dei vari Giovanni Premoli (morto nel 1930), Romano Romanini e Paolo Chimeri (scomparsi a pochi mesi di distanza nel 1934), contribuirono a mantenere alto il livello dell'ambiente musicale cittadino: ci riferiamo non soltanto a un ormai anziano Giovanni Tebaldini o a quei musicisti già maturi quali Adele Bignami Mazzucchelli, Arnaldo Bambini o i coniugi Francesconi - diverso naturalmente era il caso di Isidoro Capitano -, ma ancora una volta soprattutto a quei giovani o giovanissimi che proprio in questi anni intraprendevano una carriera che in qualche caso fu davvero sfolgorante. Il pensiero corre soprattutto a due nomi, la cui attività e la cui importanza superarono ben presto i ristretti confini cittadini, per raggiungere una risonanza internazionale: Arturo Benedetti Michelangeli e Camillo Togni.

Non è questa naturalmente la sede per presentare due figure il cui prestigio è a tutti noto: come non ci è sembrato il caso di presentare il Gavazzeni-direttore d'orchestra, ma solo il meno noto Gavazzeni-compositore, così non diremo del Benedetti Michelangeli pianista né del Camillo Togni compositore. Ricorderemo solo che l'amicizia che legava Franco Margola a questi due musicisti era profonda e rafforzata non solo dalla comune completa dedizione all'arte della Musica, ma anche dalle comuni origini bresciane<sup>65</sup>.

Assieme ai ricordi relativi alla figura di Alfredo Casella, quelli che riguardavano i rapporti con Arturo Benedetti Michelangeli erano tra i più cari che Margola conservasse anche in tarda età. Non si trattava, sia ben chiaro, di un'amicizia dettata da una qualche forma di opportunismo o di piaggeria - Michelangeli divenne presto, è inutile dirlo, non solo uno dei più grandi pianisti del secolo, ma un vero e proprio mito vivente -, dal momento che probabilmente l'amicizia tra i due musicisti era nata fin dai tempi degli studi al 'Venturi', quando il pianista era in realtà ancora solo un bambino. Già si è accennato alla presenza di Benedetti Michelangeli presso l'*Istituto Musicale 'Venturi'*<sup>66</sup>, e vogliamo pensare che, nonostante la differenza di età (Margola era di undici anni più anziano, essendo Benedetti Michelangeli nato il 5 gennaio 1920), fin da allora tra i due si fosse instaurato un rapporto amichevole, se non altro perché ambedue allievi di Isidoro Capitano. Margola fu poi a studiare a Parma e negli stessi anni Michelangeli andò a Milano a studiare con Giovanni Anfossi<sup>67</sup>, diplomandosi giovanissimo, a soli quattordici anni, al Conservatorio 'G. Verdi'; non sappiamo se in quel

---

1983, pp. 254-259; ZANETTI, *Novecento*, p. 591 e *passim*; TRUDU, Antonio. Voce *Gavazzeni, Gianandrea*, in: *DEUMM*, Le Biografie, III, pp. 139-140; SABLICH, Sergio. 'Uno sguardo dal podio', in: *Il Giornale*, 26 luglio 1989.

<sup>64</sup> Roma, Urbinati, 1944. Il minuscolo libriccino contiene sei brevi opere composte da Petrassi in quegli anni: *Miracolo* per baritono e pianoforte (febbraio 1944); *Invenzione* per due flauti (marzo 1944); *Invenzione* (seconda) per pianoforte (luglio 1943); *Fanfara* per tre trombe (marzo 1944); *Invenzione* (quinta) per pianoforte (febbraio 1944); *Piccola invenzione* per pianoforte (aprile 1941).

<sup>65</sup> Nonostante il volontario esilio che Arturo Benedetti Michelangeli si è imposto, il legame di amicizia con Camillo Togni è rimasto immutato fino alla morte di quest'ultimo, avvenuta nel recente 1993: ne è pubblico documento la cadenza per il primo movimento del *Concerto* per pianoforte e orchestra in do maggiore KV 503 che il compositore scrisse espressamente per il pianista, e che quest'ultimo ha pubblicamente eseguito in un concerto tenuto a Brema il 7 giugno 1989, concerto che è stato inciso dalla Deutsche Grammophon (DG 429 353-2). Questa cadenza è stata definita da Benedetti Michelangeli in un'intervista "una cosa di quando eravamo ragazzi, ma per me ha ancora valore e ci sono rimasto affezionato" (PESTELLI, Giorgio. 'Michelangeli: «Sono rinato»', in: *La Stampa*, 1 novembre 1989, p. 9).

<sup>66</sup> Cfr. Capitolo I, nota 165. Il piccolo Arturo Benedetti Michelangeli era rimasto all'*Istituto Musicale 'Venturi'* sette anni (dal 1923 al 1930), ed aveva riportato "ad ogni esame annuale le massime votazioni" (BIGNAMI, *Enciclopedia*, p. 31). Così racconta inoltre Giovanni Bignami: "Nel 1926 quando sostenne gli esami di promozione, il direttore dell'Istituto, allora R. Romanini, segnò accanto alla massima votazione con lode la seguente nota: 'Sotto l'impressione veramente e raramente provata trovo che a questo bambino (sei anni e due mesi) deve schiudersi un avvenire brillante e radioso'. [...] Durante questo periodo il Benedetti arricchì la sua cultura studiando per circa sei anni il violino, e composizione con Isidoro Capitano" (*ibid.*).

<sup>67</sup> Giovanni Anfossi (Ancona, 1864 - Milano, 1946), pianista e compositore, fu allievo al *Conservatorio 'S. Pietro a Majella'* di Napoli di Francesco Simonetti e poi di Giuseppe Martucci per il pianoforte, e di Paolo Serrao e Pietro Platania per la composizione. Svolse poi attività di concertista e insegnò dal 1887 al *Collegio reale* di Verona e dal 1894 al *Real Collegio delle Fanciulle* di Milano, città in cui si stabilì definitivamente, tenendo per oltre

periodo si mantenesse un rapporto tra i due musicisti, in ogni caso certamente al loro rientro a Brescia essi ebbero occasione di incontrarsi nuovamente e stabilire un più stretto legame di amicizia. A quel tempo Michelangeli non era più un fanciullo prodigio, ma se anche è vero che si era diplomato “non brillantemente”<sup>68</sup> e non aveva ancora vinto alcun concorso di particolare rilievo, è però vero che era già indiscutibilmente un pianista straordinario<sup>69</sup>, che non poteva lasciare indifferente un musicista attento come Franco Margola, che fra l’altro in questi anni si dedicava abbastanza regolarmente a composizioni destinate al pianoforte. Fu anzi l’amicizia con Arturo Benedetti Michelangeli, crediamo, a stimolare Franco Margola a coltivare questo genere di composizioni, fino alla realizzazione, alcuni anni più tardi, dei Concerti per pianoforte e orchestra che figurano, come vedremo, tra le sue opere migliori, e che certamente procurarono al compositore indimenticabili soddisfazioni.

Fu naturalmente soprattutto dalla fine degli anni Trenta, da quando cioè Benedetti Michelangeli fu veramente una giovane stella del concertismo e non più solo una giovanissima e straordinaria promessa, che il rapporto tra i due musicisti si intensificò e diede i suoi frutti. Per questo pensiamo che la dedica al pianista concittadino del *Valzer* per pianoforte (dC 36) risalga all’epoca della sua pubblicazione (1942), più che della sua composizione, avvenuta otto anni prima<sup>70</sup>. Ma sappiamo che il giovane pianista eseguì pubblicamente musiche di Margola almeno dal 1937, da quando cioè si esibì per la prima volta alla *Società dei Concerti* di Brescia<sup>71</sup>.

Quella di Arturo Benedetti Michelangeli divenne sempre più una presenza importante nella vita artistica di Franco Margola, almeno fino alla metà degli anni Cinquanta, se non altro perché segnò alcune tappe fondamentali nella carriera del compositore: non mancheremo dunque di citare nuovamente il nome del pianista in queste pagine, mentre qui ci limitiamo a segnalare solo l’inizio di un rapporto che fu estremamente stimolante e gratificante per il compositore<sup>72</sup>.

In questi anni Trenta iniziava a comparire all’orizzonte anche il giovanissimo Camillo Togni, che, nato nel 1922, già a quattordici anni intraprendeva quella carriera compositiva che poi gli avrebbe procurato ampia rinomanza negli anni seguenti. Allievo per il pianoforte di Arturo Benedetti Michelangeli e di Giovanni Anfossi, Togni studiò composizione proprio con il concittadino Franco Margola, che lo presentò ad Alfredo Casella, il quale a sua volta lo accolse tra i propri allievi<sup>73</sup>.

In questo periodo Franco Margola aveva infatti iniziato a dedicarsi a quell’altra attività che, insieme alla composizione, l’avrebbe poi pienamente coinvolto per tutta la vita, fino agli ultimi anni: l’insegnamento. Un’indagine su questo genere di attività ci porterebbe troppo lontano, perché veramente innumerevoli furono gli allievi che si affidarono al suo magistero, lungo l’arco di quasi mezzo secolo di attività. Diremo soltanto che egli iniziò l’attività di insegnamento già negli ultimi anni di studio, e proprio nell’estate del 1933, quando egli affrontava l’esame finale di diploma in composizione, una sua allieva, Vittorina Serena, da lui presentata, superava al *R. Conservatorio ‘G. Verdi’* di Milano l’esame di licenza di armonia complementare<sup>74</sup>.

---

quarant’anni una fiorente scuola pianistica (fu insegnante anche di Luisa Baccara). Compose quattro cantate per soli, coro e orchestra (tra le quali un’*Ode all’amore* su testo proprio che presentò per il diploma di composizione, e *All’Italia*, cantata patriottica del 1885), alcune pagine pianistiche, due *ouvertures* orchestrali e il poema sinfonico *Rebello* (1883), uno dei primi esempi italiani di composizioni di questo genere. Cfr. FINIZIO, Luigi. *Quello che ogni pianista deve sapere*, cit., pp. 110 e 117; MARTINOTTI, *Ottocento strumentale*, p. 511; DEUMM, *Le Biografie*, I, p. 101; ZANETTI, *Novecento*, pp. 139 e 313-314.

<sup>68</sup> RATTALINO, Piero. ‘Il Fidanzo d’Italia’, in: *Pianotime*, n. 115, febbraio 1993, p. 26. Rattalino specifica che Michelangeli passò con “poco più di 8 e con miseri voti nelle materie complementari”. Altri riferiscono invece di risultati brillanti: ad esempio BIGNAMI, *Enciclopedia*, p. 31, riferisce che “a undici anni conseguì la licenza normale ed a tredici anni il diploma di magistero a pieni voti e lode della commissione”; anche GILL, Dominic. Voce *Michelangeli, Arturo Benedetti*, in: *New Grove*, XII, p. 265, riporta che “in 1933 he graduated with honours”.

<sup>69</sup> Riportiamo in proposito solo una testimonianza a riguardo, riferita dal suo fedele accordatore Cesare Augusto Tallone: “Un giorno di primavera, credo nel ‘35, il M<sup>o</sup> Anfossi venne da me con un suo allievo. Nel presentarmelo disse: ‘Ascolti questo giovane, destinato ai più grandi successi nel campo pianistico; lo aiuti e lo segua’. Era Benedetti Michelangeli. Di nobile aspetto, alto per la sua giovanissima età, mise le prodigiose candide mani sulla tastiera e ne uscì come una luce astrale. Per le sue aeree papille tattili i suoni si smaterializzavano e sembravano trasmessi direttamente dalla sua anima. Gli appoggiai con tenerezza una mano su una spalla e promisi di seguirlo sempre. Trascorso un breve spazio di tempo, lo condussi da Vanzo. Il grande vegliardo lo scrutò col suo sguardo penetrante, lo fece sedere davanti al suo amato Pleyel e gli chiese una sonata di Beethoven. Benedetti Michelangeli, impassibile, ne eseguì i tre tempi. Vittorio Maria Vanzo non proferì parola, si sostituì a lui al pianoforte ed eseguì la stessa sonata: sembrava avesse il potere di guidare le stelle! Poi, claudicante qual’era, si ritirò senza alcun commento. Michelangeli, ermetico, guardava dentro di sé: forse confrontava le due interpretazioni. Io trattenevo il respiro e gli stessi pensieri. Dopo alcuni minuti Vanzo riapparve, recando un misterioso cofanetto; lo aprì; ne estrasse una ciocca di capelli e rivolto a Michelangeli disse: ‘Sono di Mozart, li ho custoditi per molti anni, ora tocca a te’” (TALLONE, Cesare Augusto. *Fede e Lavoro. Memorie di un accordatore*, Milano, presso l’autore, 1978).

<sup>70</sup> Lo stesso discorso dovrebbe valere anche per altre composizioni di altri autori, quali ad esempio *Nacchere. Impresione per pianoforte* del bresciano Luigi Manenti, composta nel 1932 e pubblicata da Ricordi nel 1939 con la dedica appunto ad Arturo Benedetti Michelangeli.

<sup>71</sup> Ci riferiamo al concerto del 29 gennaio 1937, nel quale Benedetti Michelangeli eseguì la *Tarantella-Rondò* (dC 24). Cfr. più avanti, a p. 11717.

<sup>72</sup> A conferma di tale rapporto, segnaliamo che Margola possedeva alcuni spartiti, che erano stati di Arturo Benedetti Michelangeli, di musiche risalenti appunto a questi anni, e che il pianista regalò al compositore (o che forse prestò senza mai averne restituzione): in particolare citiamo *Cipressi* di Mario Castelnuovo-Tedesco (Forlivesi, 1921), la *Danza selvaggia* di Sandro Fuga, pubblicata da Ricordi nel 1934 (ma la copia in questione porta la data del 1939), la *Toccata* di Barbara Giuranna, pubblicata nel 1937 anch’essa da Ricordi e certamente studiata dal giovane pianista per le annotazioni autografe che la copia riporta.

<sup>73</sup> In segno di riconoscenza Camillo Togni dedicava poi “Al Maestro Franco Margola, a Papà e Mamma, con il più grato affetto” la propria *Missa brevis* per tre voci sole op. 19b.

<sup>74</sup> Vittorina Serena, pianista, avrebbe poi sposato il violinista Italo Acchiappati, con il quale avrebbe formato un duo che si esibì più volte in concerto, spesso anche con musiche di Franco Margola. In seguito anche altri allievi presentati da Margola sostennero positivamente gli esami al Conservatorio di Milano,

Gufreg, 11-1-1937 XLVII.  
 al Maestro Franco Margola, a Papà e Mamma.  
 con il più gentile affetto  
 Camillo

## MISSA BREVIS

per tre voci sole (soprano - contralto - basso)

Camillo Togni, op. 19 b

### KYRIE

MESTO (♩ = 63)

Camillo Togni, *Missa brevis* op. 19b, con dedica a Franco Margola e ai genitori

Non intendiamo tuttavia soffermarci qui su questa attività del maestro, anche perché dal punto di vista della composizione non sembra che in questi anni la pratica dell'insegnamento incidesse in misura percepibile su di essa: la vena del compositore rimaneva fondamentalmente estranea, almeno a quanto risulta, da ogni condizionamento dovuto all'attività didattica. Sarà soltanto in seguito, come vedremo, che l'opera creativa di Franco Margola sarà alquanto dipendente, anche se non sempre in maniera diretta, dalla professione di insegnante: di questo tratteremo però più avanti.

Per il momento, quella stessa vena creativa si manifestava con tale esuberanza da non richiedere particolari condizionamenti esterni. Tutt'al più si può dire che Margola in questo periodo seguente al conseguimento del diploma si

---

come attesta un certificato rilasciato al compositore stesso nell'ottobre 1937: in particolare, Teresa Magnocavallo che nella sessione estiva del 1936 superò l'esame di licenza di armonia complementare (e che in segno di gratitudine regalò poi il 15 giugno "al suo buon maestro, per quanto ha sempre fatto per lei", un volume delle *Sonate* per pianoforte di Beethoven nell'edizione curata da Casella, Lidia Saottini e Dino Avanzini (ambidue nella sessione autunnale del 1937 ed ambedue per lo stesso esame di licenza di armonia complementare); e suor Cecilia Albino nella sessione estiva del 1936 per l'esame di licenza di Canto e Musica corale; di questi, ricordiamo che la pianista Lidia Saottini sarebbe poi divenuta attiva concertista soprattutto in formazione con il marito Mario Conter.

sforzasse il più possibile di farsi conoscere, o meglio di far conoscere le proprie composizioni, e di collezionare referenze che gli garantissero un elevato punteggio artistico, necessario per ottenere un impiego degno delle proprie ambizioni.

### *I primi riconoscimenti*

In questo senso i risultati certamente non deludevano, e pur avendo ad essi già accennato, converrà ricordarli sinteticamente: il 14 dicembre 1933 il *Quintetto* per archi e pianoforte (dC 17) veniva eseguito a Cagliari in occasione della *Prima Mostra del Sindacato Interprovinciale Fascista Musicisti della Sardegna*; il 18 gennaio 1934 il compositore si era presentato al pubblico bresciano della locale *Società dei Concerti* come pianista e compositore di liriche; nel mese di marzo la sua lirica *Preghiera d'un clefta* (dC 21) veniva pubblicata dalla casa Ricordi nel supplemento alla rivista *Musica d'oggi*; il 14 aprile Margola si presentava al pubblico bresciano ancora come pianista accompagnatore di una propria *Espressione di leggenda* (dC 27), come autore di un apprezzato *Quintetto* e come capace direttore d'orchestra; il 16 maggio il suo breve poema sinfonico *Il campiello delle streghe* (dC 9) veniva eseguito a Napoli come composizione vincitrice del concorso della locale *Camerata musicale*<sup>75</sup>; il giorno 21 dello stesso mese il proprio *Quintetto* veniva presentato a Roma alla *Sala 'Sgambati'* per l'*Accademia di Musiche Contemporanee* e nello stesso anno veniva pubblicato dall'editore Bongiovanni di Bologna; ancora, il 16 novembre Margola partecipava ad una serata organizzata dalla *Società dei Concerti* di Brescia in commemorazione di Romano Romanini, dirigendo una formazione di allievi dell'*Istituto 'Venturi'* che eseguiva musiche per quintetto d'archi a più parti del violinista da poco scomparso: concerto al quale partecipavano i coniugi Bignami con il loro quartetto e la soprano Tereselli Mazzucchelli, e del quale il giorno dopo riferiva il *Corriere della sera*<sup>76</sup>.

Quell'anno riservava però anche altre soddisfazioni al giovane musicista: nel dicembre, due sue composizioni per pianoforte, *Tarantella-Rondò* (dC 24) e *Piccola rapsodia d'autunno* (dC 28) venivano premiate a Roma al concorso indetto dal *Sindacato Nazionale Fascista dei Musicisti* e collegato con la *III Rassegna Nazionale di Musiche contemporanee*: ancora una volta, la presenza di Alfredo Casella, presidente della commissione esaminatrice delle composizioni presentate al concorso e selezionate per la rassegna<sup>77</sup>, era stata una circostanza favorevole per Franco Margola, e ciò ancora una volta a conferma della considerazione in cui il musicista torinese teneva il giovane bresciano. Questi in ogni caso condivideva quel primo premio, assegnato per una composizione pianistica e consistente in un assegno di Lit. 1500, con Barbara Giuranna<sup>78</sup>, vincitrice a pari merito con una *Sonatina* per pianoforte<sup>79</sup>.

<sup>75</sup> In quell'occasione venne premiata dalla *Camerata napoletana* anche un'*Aria* per archi e armonium di Maria Schiavo De Gregorio, mentre nella stessa manifestazione un *Preludio pastorale* di Attilio Staffelli veniva premiato dalla *Società Reale di Napoli*. Margola, troppo distante dal capoluogo partenopeo, non poté presentarsi al concerto che l'orchestra dell'*Accademia di Musica* diretta da Giorgio Falvo diede in occasione della premiazione.

<sup>76</sup> Roberto Zanetti nell'elenco cronologico di tutti i concerti organizzati dalla *Società dei Concerti* riporta il nome di Guido Dilda anziché quello di Margola: probabilmente inizialmente la partecipazione di Margola in qualità di direttore - testimoniata dalle cronache dei quotidiani - non era prevista, e i programmi non riportavano quindi il suo nome, ma quello di Dilda, che forse fu sostituito per una qualche sua indisposizione. Il concerto venne organizzato in collaborazione con la Commissione amministrativa dell'*Istituto Musicale 'Venturi'*, e in quell'occasione il presidente della *Società dei Concerti* tenne un discorso commemorativo. Cfr. ZANETTI, *Brescia*, p. 226; *Corriere della sera, L'Italia*, 17 novembre 1934.

<sup>77</sup> Oltre a Casella, nel Comitato organizzatore dell'iniziativa figuravano Bernardino Molinari, Giuseppe Mulé, Ottorino Respighi, Vincenzo Tommasini e Renzo Massarani (segretario) (cfr. *Bollettino dei Musicisti*, 1/3-4, Roma, giugno - luglio 1934, p. 63; *Ivi*, II/6, marzo 1935). Inoltre collaborarono Piero Capponi, Antonio Fortunato, Giorgio Nataletti e Goffredo Petrassi. Le opere presentate in tale occasione furono 131 e "nel rilevare come il numero notevolissimo delle opere presentate stia a dimostrare il grande interesse suscitato da tali concorsi e perciò la loro utilità, il Comitato ha constatato con vivo compiacimento che al numero dei lavori stessi ha corrisposto pienamente il valore della maggior parte di essi" (*Corriere della sera*, 17 dicembre 1934; *Il Popolo d'Italia e Corriere emiliano*, 18 dicembre 1934).

<sup>78</sup> Elena Barbara Giuranna, nata a Palermo nel 1902, madre del famoso violista Bruno Giuranna, aveva studiato pianoforte con Fano al Conservatorio di Palermo e composizione dapprima con De Nardis e Savasta al Conservatorio di Napoli, poi con Ghedini al Conservatorio di Milano. Come compositrice, "da ritenersi l'unica italiana che abbia fatto parlare di sé nella prima metà del secolo" (ZANETTI, *Novecento*, p. 987), debuttò con alcune pagine di genere descrittivo che tradivano un'influenza respighiana, come la suite *Apina rapita dai Nani della Montagna* (da una fiaba di Anatole France, 1924), *Il Miracolo delle rose*, *Notturmo* e *Marionette* per orchestra (1927), ma si distinse in epoca fascista soprattutto per la creazione di brani sinfonici di carattere programmatico e propagandistico, come *X Legio* (1936), vincitore di un concorso del *Sindacato Nazionale Fascista dei Musicisti* nella categoria di un lavoro a grande orchestra "a carattere eroico destinato a celebrare la fondazione dell'Impero" e giudicato "una vera rivelazione", e *Patria* (1938). In questo periodo si accostò con discreti risultati anche all'esperienza neoclassica, con una *Toccata* per pianoforte e una per orchestra (1937), un *Concerto* per orchestra (1942) e altre pagine. Scrisse poi altra musica di diverso genere, tra cui le opere di impostazione neo-verista *Jamanto* (in tre atti su libretto proprio, rappresentata al *Teatro delle Novità* di Bergamo nel 1941) e *Mayerling* (rappresentata a Napoli nel 1960), *Episodi* per legni, ottoni, timpani e pianoforte (1942), *Tre canti alla Vergine* per soprano, coro femminile e piccola orchestra (1949), *Secondo Concerto* per orchestra (Premio Trieste 1966) e altre composizioni vocali (corali e da camera) e strumentali (sinfoniche, da camera e pianistiche). Insegnò dal 1937 solfeggio e dal 1942 al 1970 armonia, contrappunto e fuga al Conservatorio di Roma (cfr. note biografiche in: *Biennale di Venezia. IV Festival Internazionale di Musica. Programma Ufficiale*. Venezia, 6-13 settembre 1936, pp. 36-37; ALLORTO-FERRARI, *Dizionario*, pp. 178-179; PIRONI, Alberto. Voce *Giuranna, (Elena) Barbara*, in: *New Grove*, VII, p. 417; *DEUMM*, *Le Biografie*, III, p.219; ZANETTI, *Novecento*, pp. 587-589 e 987).

<sup>79</sup> Degli altri premi, quello per una cantata in onore di Bellini (Lit. 5000) venne assegnato a Giuseppe Savagnone; quello per una composizione per violino e pianoforte (Lit. 1500) venne suddiviso tra Annibale Bizzelli (*Sonata*), Lino Liviabella (*Terza Sonata*) e Adone Zecchi (*Sonata in fa*); quello infine per violoncello e pianoforte (Lit. 1500) fu vinto da Franco Ferrara (*Sonata*) (cfr. *Bollettino dei Musicisti*, II/1-2, ottobre - novembre 1934 [ma pubblicato in dicembre], pp. 4-5 e 29; inoltre *Il Popolo d'Italia*, 18 dicembre 1934). L'assegno della vincita venne spedito a Margola il 14 marzo 1935, come testimonia la comunicazione ufficiale del *Sindacato Interprovinciale di Milano*, inviata personalmente dal Commissario Ministeriale Alceo Toni, il quale scriveva: "Dalla

Riguardo alla citata *III Rassegna Nazionale*, che si svolse in sette serate dal 31 marzo al 6 aprile 1935, si trattava di una manifestazione ormai stabilmente divenuta a cadenza biennale, la cui precedente edizione abbiamo già ricordato parlando dello sviluppo del neoclassicismo musicale in Italia<sup>80</sup> e che veniva assumendo importanza sempre maggiore nel panorama della vita musicale della nazione. Scopo dell'iniziativa era "innanzi tutto dare un quadro, completo e aggiornato per quanto possibile, della nostra musica sinfonica e da camera. Si vuole aiutare ed incitare i giovani che hanno già dato qualche segno del loro valore. Si vuole soprattutto dare ai giovanissimi la possibilità di iniziare la loro strada, di farsi valere, di emergere"<sup>81</sup>: appunto per queste ragioni "il *Sindacato musicisti* - di cui è attivo segretario nazionale il maestro Mulé - ha anche istituito vari concorsi, che sono aperti a tutti gli iscritti e sono dotati di premi cospicui. Ma certo il premio maggiore, per un giovane, è quello di poter figurare con una propria composizione accanto ai maggiori musicisti, in pubblici concerti, dati alla presenza dei cultori di musica e della folla. Fu questo, fino a pochi anni or sono, il sogno di tanti giovani che nonostante il loro valore non riuscivano a 'spuntare', e le cui energie si consumavano a poco a poco o venivano sviate; ed è la buona realtà di oggi"<sup>82</sup>.

Tra questi giovani figurava appunto Franco Margola, il cui nome si affiancava così ai numerosi altri, circa una quarantina, dei musicisti di maggior rilievo nel panorama italiano del tempo: citiamo in particolare Gian Francesco Malipiero, il cui *Concerto* per pianoforte e orchestra "si è mangiato da solo tutta la terza rassegna musicale italiana"<sup>83</sup>, Mario Castelnuovo-Tedesco (*Ouverture per il Giulio Cesare*), Riccardo Zandonai (*Colombina*, ouverture sul tema del *Carnevale di Venezia* di Paganini), Franco Alfano (*Tre liriche* per soprano e orchestra), Vincenzo Tommasini (*Notturmo* per orchestra), Goffredo Petrassi (*Concerto per orchestra*)<sup>84</sup>, Luigi Dallapiccola (*Due cori di Michelangelo Buonarroti il giovane*, per due contralti, due soprani e piccola orchestra)<sup>85</sup>, Giovanni Salviucci (*Introduzione per orchestra*)<sup>86</sup>, Giuseppe

superiore Segreteria Nazionale mi viene dato incarico di inviarLe la somma di L. 750.= quale premio per il Concorso di una composizione pianistica da eseguirsi nella Terza Rassegna di musica contemporanea. Dalla somma suddetta ho detratta quella di L. 12.= per abbonamento al Bollettino per gli anni 1934 e 1935. Nell'inviarLe l'assegno bancario n° 820,329 data odierna della Banca Nazionale del Lavoro di L. 738.= e mentre La prego di volermi restituire la qui acclusa quietanza, firmando sulla marca da bollo, Le esprimo nuovamente tutto il mio compiacimento per il felice esito conseguito dalla S. V.. Cordiali saluti fascisti" (Archivio Margola). Fu questo l'unico documento che testimoniava la vincita del Premio e Margola, presentando la documentazione per i concorsi delle varie cattedre, dovette includerlo al posto di più ufficiali attestati.

<sup>80</sup> Cfr. p. 123. Il nome 'Rassegna' sostituiva il precedente 'Mostra', "forse perché ci si rese conto che la definizione non era poi così pertinente alla programmazione musicale" (ZANETTI, *Novecento*, p. 605).

<sup>81</sup> *Corriere della sera*, 30 marzo 1935. Così dichiarava soddisfatto Giuseppe Mulé, Commissario Nazionale del *Sindacato Fascista dei Musicisti*, alla riunione del Consiglio Nazionale tenuta a Roma il 15 dicembre 1934, proprio in proposito di tale iniziativa: "Queste Rassegne ormai periodiche hanno suscitato un magnifico risveglio nel campo della nostra produzione sinfonica e da camera; gli effetti benefici non sono tanto quelli apparenti dei premi e delle manifestazioni concertistiche, quanto l'incitamento al lavoro e all'emulazione, l'esercizio e l'affinamento tecnico-culturale promosso in tutti i giovani musicisti. Né l'azione in questo campo si limita ai risultati morali e culturali; la segnalazione di nuovi compositori giova anche ai loro rapporti di lavoro ed alle loro affermazioni professionali..." (*Bollettino dei Musicisti*, II/1-2, ottobre - novembre 1934 [ma pubblicato in dicembre], p. 5).

<sup>82</sup> *Ibid.* Così continuava, con evidenti toni propagandistici, l'articolo del quotidiano: "[La Rassegna], fra l'altro, fornirà agli studiosi la possibilità di esaminare le schiette tendenze che prevalgono oggi tra i giovani ed i giovanissimi. Poiché uno dei maggiori meriti del *Sindacato nazionale musicisti* in questa sua provvidenziale opera di stimolo e di valorizzazione delle nostre fresche energie musicali, è quello di far posto a ogni tendenza. Si lascia che il musicista crei come sente, senza preoccupazioni di scuole, convinto che la sua musica piacerà o non piacerà soltanto per il suo valore intrinseco, e non perché segue una moda piuttosto che un'altra. Libertà assoluta, insomma, senza che le assurde limitazioni che sono state di recente imposte in Germania. Nei programmi della rassegna figurano tutte le tendenze e tutte le scuole, poiché i dirigenti sono partiti dal concetto che ogni tendenza è buona se chi scrive ricordi di essere Italiano e scriva schietto. Si vedrà più tardi quale dei musicisti italiani d'oggi avrà avuto ragione, se la strada buona sia quella del romanticismo o quella della 'musica per la musica', quella che si riallaccia a Verdi o quella che s'ispira a Monteverdi, quella che predilige armonie semplici e chiare o quella che le vuole elaborate; e se nell'orchestra gli strumenti debbano mantenere la loro individualità o se debbano formare un tutto compatto; e che cosa, infine, debba essere oggi il 'canto italiano'. Che, fuori, le varie tendenze si scontrino, è inevitabile. E, anzi, la loro lotta è bella ed utile: è indispensabile al divino progresso dell'Arte musicale. Ma nel *Sindacato* ed in queste preziose Rassegne troveranno il loro posto tutti coloro che hanno una parola da dire nel campo della musica".

<sup>83</sup> BELLI, Carlo. 'La musica contemporanea italiana alla terza rassegna nazionale', in: *Il Popolo di Brescia*, 11 aprile 1935. Così scriveva il critico: "Finalmente un 'pezzo', creato da capo a fondo, colmo di sostanza vitale [...] Con i soliti tre tempi da concerto - *allegro moderato*, *andante*, *allegro* - Malipiero è riuscito a comporre un lavoro fondamentale, in cui la sostanza musicale arricchita da una fantasia fervida, continuata, essenziale, aderisce a forme lineari e logiche, determinando un complesso sonoro altamente ispirato e fortemente espresso [...] Tutta l'opera trae la bellezza dalla propria logica musicale. Si assiste ad uno sviluppo di *idee* anziché a uno svolgimento di temi, e così tutto quello che è nella partitura ha ragione di essere. Aboliti pretesti, convenzioni e ripetizioni, in una forma anche più intransigente di quella che appare nelle opere precedenti del maestro. Un vero godimento nell'udire una musica tanto pulita [...]"

<sup>84</sup> Primo dei famosi otto *Concerti*, questo presentato alla Rassegna del 1935 rientrava ancora pienamente tra le opere neoclassiche del giovane compositore romano e ricalcava quindi le orme della precedente *Partita* per orchestra, anche se, "paragonato alla libertà espressiva della *Partita*, il *Primo Concerto per orchestra* innegabilmente cede" (BORTOLOTTO, Mario, 'Il cammino di Goffredo Petrassi', in: *Quaderni della Rassegna musicale*, n. 1, Torino, Einaudi, 1964, p. 18). Per questo "il *Concerto* sembrava star lì come una forma antica tra le altre, nulla lasciava prevedere il seguito che avrebbe avuto e il senso programmatico che quel titolo avrebbe assunto: Concerto come non-Sinfonia, rifiuto deliberato dell'augusto schema formale stampato da tanti capolavori dell'Ottocento, e della sua laboriosa elaborazione tripartita in esposizione, sviluppo e ripresa, con tanto di ritornelli e di modulazioni tematiche in un gioco prestabilito di tensioni tonali" (MILA, Massimo. 'I Concerti per orchestra', in: *Petrassi*, p. 97). Su questo *Concerto*, cfr., oltre al citato articolo di Massimo Mila, PORENA, Boris. 'I concerti di Petrassi e la crisi della musica come linguaggio', in: *Nuova Rivista Musicale Italiana*, V/1, maggio-giugno 1967, pp. 102-103.

<sup>85</sup> "Un'opera di originalità profonda e di una robustezza massima. Pare che il Dalla Piccola [*sic!*] abbia assai migliorato se stesso, né crediamo di errare mettendolo in testa a tutta la schiera dei giovani compositori italiani [...] Noi segnaliamo questi due coretti come una delle produzioni più attraenti che siano uscite dalla intelligenza italiana di questi ultimi anni. Non è possibile accostare questo giovane valoroso a modelli precedenti: non vi è dubbio che Casella e Stravinsky abbiano contribuito a formare il suo spirito, ma certo è ch'egli ha potuto resistere dal precipitare nella sfera dei due grandi musicisti,

Rosati (*Preludio* per pianoforte e piccola orchestra)<sup>87</sup>, Giulio Cesare Sonzogno (*Il negro*, due tempi per violoncello e orchestra intitolati *Tabù* e *Il jazzista romantico*)<sup>88</sup>, Vittorio Rieti (*Concerto* per violoncello e dodici strumenti)<sup>89</sup>, Lino Liviabella (*Sonata in un sol tempo* per violino e pianoforte)<sup>90</sup>, Riccardo Nielsen (*Ricercare, Corale e Toccata* per pianoforte)<sup>91</sup>, Achille Longo (*Quintetto* per archi e pianoforte)<sup>92</sup> e il giovanissimo Gino Gorini (*Divertimento* per fiati e

---

sorreggendosi con un'originalità veramente innata" (BELLI, Carlo. 'La musica contemporanea italiana alla terza rassegna nazionale', in: *Il Popolo di Brescia*, 11 aprile 1935).

<sup>86</sup> Cfr. Capitolo II, nota 192.

<sup>87</sup> Cfr. Capitolo II, nota 193.

<sup>88</sup> Cfr. Capitolo II, nota 90.

<sup>89</sup> Vittorio Rieti, nato ad Alessandria d'Egitto nel 1898, aveva studiato a Milano con Giuseppe Fruggata e dopo la laurea nel 1917 si era diplomato in composizione a Roma con Ottorino Respighi. Si era subito messo in mostra come uno dei più promettenti compositori della giovane generazione e "anzi lo si può ritenere insieme con quelli dell'Ottanta", a cui si aggiungono anche il Castelnuovo-Tedesco e il Davico, tra i primissimi musicisti a imporsi, sia in patria che all'estero, nell'immediato dopoguerra" (ZANETTI, *Novecento*, p. 930). 'Scoperto' da Alfredo Casella, Rieti venne da questi presentato al Festival della Società Internazionale di Musica Contemporanea (SIMC) di Praga nel 1924 con l'esecuzione di un *Concerto* per quintetto di fiati e orchestra, composizione tra le prime in Italia di impostazione neoclassica. L'anno seguente la compagnia di Diaghilev aveva messo in scena a Londra il suo balletto *Barabau*, che fu poi portato anche in Italia con grande successo di pubblico; in questo che è considerato il suo lavoro migliore, Rieti mostrava uno stile "ben curato, elegante, pungente, ricco di spunti umoristici saporosi" (*ivi*, p. 932), insomma una vena ironica e caricaturale, quasi beffarda, che lo avvicinava in un certo senso a Poulenc, e che gli procurò non poche critiche nel mondo compassato dei 'benpensanti', tanto che Ettore Desderi gli appioppò con disprezzo il titolo di "Petroli della musica". Questi toni caricaturali, espressi con una scrittura "caratterizzata da una notevole vivacità ritmica, da un lavoro tematico chiaro ed equilibrato, da un'orchestrazione sofisticata e trasparente e da un'estrema eleganza del segno" (SANTARELLI, Cristina. Voce *Rieti, Vittorio*, in: *DEUMM, Le Biografie*, VI, p. 345), rimasero una costante nella sua produzione musicale, che conobbe in questi anni i suoi momenti migliori: citiamo una *Sonata* per pianoforte e tre strumenti a fiato (1924), una *Sonatina* per pianoforte, un *Concerto n. 1* per pianoforte e orchestra (1926), una *Sinfonietta* per orchestra (1932), le opere da camera *Orfeo* (1928) e *Teresa nel bosco* (su testo proprio, eseguita a Venezia nel settembre 1934) e numerosi altri lavori sempre caratterizzati da neoclassica nitidezza. Del *Concerto* per violoncello e dodici strumenti qui citato, così scrisse Carlo Belli: "pezzo veramente egregio per fattura e per eleganza di contenuto. È facile scoprire in questo autore un carattere raffinato da una cultura sostanziale. Durante lo svolgersi di tutto il concerto - che non è breve - non siamo riusciti a cogliere il musicista in un solo momento di pausa, di stanchezza, di convenzionalismo: i due tempi filano sicuri verso una loro meta, con un linguaggio ben sciolto e spesso arguto, percorso da una ricca venatura d'idee e sostenuto dalla impalcatura di una aristocratica costruzione. Vittorio Rieti ha dimostrato anche, fra tutti, una maturità salda e organica, base di una produzione futura certamente felice" (BELLI, Carlo. 'La musica contemporanea italiana alla terza rassegna nazionale', in: *Il Popolo di Brescia*, 11 aprile 1935). Ricordiamo che nel 1939 Rieti si trasferì negli Stati Uniti d'America (di cui prese la cittadinanza nel 1944), dove insegnò al *Peabody Conservatory* (1948-49), al *Chicago Musical College* (1950-53), al *Queens College* (1955-60) e al *New York College of Music* (1960-64). Cfr. SCHWARZ, Boris. Voce *Rieti, Vittorio*, in: *New Grove*, XVI, pp. 11-12; ZANETTI, *Novecento*, pp. 930-934 e *passim*; ALLORTO-FERRARI, *Dizionario*, p. 414. SANTARELLI, Cristina. Voce *Rieti, Vittorio*, in: *DEUMM, Le Biografie*, VI, pp. 345-346.

<sup>90</sup> Lino Liviabella (Macerata, 1902 - Bologna, 1964) studiò a Roma pianoforte, organo e con Ottorino Respighi composizione (di cui ottenne il diploma nel 1927), e contemporaneamente anche lettere all'Università di Roma. Si diede poi all'attività didattica: nel 1928 fu nominato direttore del *Liceo Musicale* di Pescara, dal 1931 insegnò a Venezia e dal 1940 a Palermo. Dal 1942 si stabilì definitivamente a Bologna, dove fu per molti anni docente di composizione. Divenne poi direttore del Conservatorio di Pesaro (1953-59), di quello di Parma (1959-63) ed infine di Bologna. Come compositore aveva debuttato poco più che ventenne, seguendo le orme del maestro con alcuni poemetti per orchestra da camera (*Natale, L'usignolo e la rosa*, eseguiti a *S. Cecilia* nel 1925-26) ai quali erano seguiti il poema sinfonico *L'ultima luce* (1927) e altri lavori da camera (*Sonata in la minore* per violino e pianoforte, vincitrice del primo premio al *Concorso Nazionale della 'Propaganda musicale'* del 1928) e orchestrali: tra questi citiamo la *Suite per una fiaba*, diretta da Bernardino Molinari all'*Augusteo* nel 1934; la composizione sinfonica *Il vincitore*, anch'essa del 1934, prescelta dal CONI per essere inviata al *Concorso Olimpico Internazionale di Musica* organizzato in occasione della *XI Olimpiade di Berlino* del 1936, e premiata con la medaglia d'argento (la medaglia d'oro andò alla *Olympische Festmusik* di Werner Egk; l'Italia fu l'unica nazione invitata dopo la Germania fra nove nazioni concorrenti con 33 opere); i poemi sinfonici *Il poeta e sua moglie* (1937, diretto da Bernardino Molinari al *Teatro Adriano* di Roma nel 1938), *Monte Mario* (1938, premiato a San Remo nel 1940) e *La mia terra* (1942). Si dedicò poi anche al teatro, con la tragedia lirica in tre atti *Antigone*, prescelta dal *Teatro delle Novità* di Bergamo ma rappresentata, per ragioni belliche, al *Teatro Regio* di Parma nel dicembre 1942 (ridotta ad un unico atto venne poi riproposta al *Teatro Comunale* di Bologna nel 1960); poi, nel dopoguerra, con i due atti tratti da Stevenson *La conchiglia* (Firenze, 1955) e l'atto unico tratto da Dickens *Canto di Natale*, trasmesso alla RAI nel 1963. Nello stesso periodo si dedicò anche a composizioni su temi religiosi, tra cui le cantate per soli, coro e orchestra *Caterina da Siena* (1950) e *Le sette parole di Gesù* (1959). Cfr. le note biografiche in *V Rassegna Nazionale di Musica Contemporanea*, programma illustrativo, Firenze, 4-12 aprile 1939, p. 143-144; ZANETTI, *Novecento*, pp. 591 e 958; SANTARELLI, Cristina. Voce *Liviabella, Lino*, in: *DEUMM, Le Biografie*, IV, p. 465.

<sup>91</sup> Riccardo Nielsen (Bologna, 1908 - Ferrara, 1982) dopo gli studi a Milano con Carlo Gatti si era diplomato in composizione a Bologna nel 1931 e si era subito messo in mostra con composizioni marcatamente neoclassiche quali la *Partita* per violoncello solo (1929), la *Sonata* per violino e pianoforte (1929), un *Trio* per oboe, fagotto e pianoforte (1930) e altre. Nel 1932 una sua *Sinfonia concertante* per pianoforte e orchestra era stata eseguita al *Mozarteum* di Salisburgo, dove fu premiata al *Concorso Internazionale della Orchestral-Academy Mozarteum* anche la sua *Musica di scena* per la tragedia *Maria e il Nazzareno* di Pawel, mentre nello stesso anno Adone Zecchi presentava a Bologna una sua *Aria* per orchestra. Ancora nel 1932 Nielsen aveva vinto il *VI Concorso della R. Accademia Filarmonica Romana* con un *Concerto* per violino e piccola orchestra, che era stato poi eseguito nell'aprile 1933 dal violinista Orlando Barrera sotto la direzione di Alfredo Casella. Quest'ultimo aveva poi diretto sempre a Roma nel 1934 anche una sua *Sinfonia* per orchestra (1933), mentre altri importanti appuntamenti avevano visto la sua partecipazione: un suo *Capriccio* per pianoforte e orchestra (1933) era stato presentato al *Terzo Festival Internazionale di Musica Contemporanea* di Venezia (1934), mentre nello stesso anno un *Divertimento* per sei strumenti era stato eseguito al *Festival della Società Internazionale di Musica Contemporanea* di Firenze. In seguito, Nielsen si mantenne ancora decisamente orientato verso posizioni neoclassiche, con la composizione qui ricordata e con altre opere successive, come il *Concerto per orchestra* (1936) presentato alla *IV Rassegna Nazionale di Musiche Contemporanee* (Roma, 1937), la *Musica* per due pianoforti (1939), il *Psalms in confessione XCIX* per coro maschile e quattro pianoforti (1941), presentato al *Festival di Musica Contemporanea* di Venezia nel settembre 1942 e altri lavori minori, tra i quali citiamo un *Adagio e Allegro* per violoncello e undici strumenti, del 1935, e alcune sonate per pianoforte, violino e pianoforte, e violoncello e pianoforte (una di esse fu premiata al *Concorso della Camerata Napoletana*), composte negli anni 1934-36. Dotato di un'ottima preparazione tecnica, Nielsen mostrava però in questi lavori una personalità non molto spiccata e il suo neoclassicismo si rivelò stilisticamente sempre più una sorta di vicolo cieco. Fu così che nel secondo dopoguerra egli si 'convertì' alla tecnica dodecafonica, aprendo un nuovo capitolo della propria opera creativa, e anche della storia della musica italiana, dal momento che la sua *Musica per archi*, composta nei primi mesi del 1946 e presentata al *Festival Internazionale di Musica Contemporanea* di Venezia nel settembre

quartetto d'archi)<sup>93</sup>. Tanta messe di lavori<sup>94</sup> forniva un quadro multiforme della situazione musicale italiana ed anzi lasciava percepire una varietà di atteggiamenti che esprimeva una certa vitalità culturale che, nonostante la presenza di elementi tradizionalistici, preludeva a ben vedere ai futuri sviluppi della musica italiana<sup>95</sup>.

---

di quell'anno, fu la prima composizione italiana ad adottare con rigore il sistema seriale dodecafonico, ponendosi così in diretta relazione con le più avanzate posizioni del mondo musicale viennese. Dal 1946 al 1950 fu sovrintendente al *Teatro Comunale* di Bologna. Cfr. le note biografiche in *IV Rassegna Nazionale di Musica Contemporanea*, programma illustrativo, Roma, 4-10 aprile 1937, pp. 17-18; ZANETTI, *Novecento*, pp. 976-978 e 1257-1260; TRUDU, Antonio. Voce *Nielsen, Riccardo*, in: *DEUMM, Le Biografie*, V, p. 376; PETAZZI, Paolo. Voce *Nielsen, Riccardo*, in: *New Grove*, XIII, p. 231.

<sup>92</sup> Cfr. Capitolo II, nota 95.

<sup>93</sup> Appena ventenne (era nato nel giugno 1914), Gorini non era però al suo debutto come compositore, essendosi già messo in mostra nel concorso di musica radiogenica del 1932 (cfr. nota 373); aveva inoltre già composto *Tre omaggi* per orchestra (*A una fontana, Alla luna, A Don Chisciotte*, 1933), *Contrasti* per cinque strumenti (1933), una *Sinfonia* (1933), un *Concertino* per pianoforte e sette strumenti (1933, eseguito dall'autore a Firenze al *Festival Internazionale della S.I.M.C.* nel 1934) e un *Concerto* per violino e orchestra (1934), tutti di impostazione spiccatamente neoclassica. Veneziano, aveva studiato al *Liceo musicale 'B. Marcello'* pianoforte con Gino Tagliapietra, diplomandosi nel 1931, e composizione con Agostini (si diplomò nel 1933), per poi perfezionarsi con Malipiero al quale si avvicinava molto per temperamento e del quale "risentì forse più di altri l'influenza fin dall'inizio della sua produzione" (ZANETTI, *Novecento*, p. 970). Tra le composizioni che seguirono, ricordiamo un *Quintetto* con pianoforte (1935), le *Invenzioni* per pianoforte e piccola orchestra (1936, presentate al Festival veneziano del 1937), un *Quartetto d'archi* (presentato alla *IV Rassegna Nazionale di Musica Contemporanea* nel 1937), un *Introduzione e arioso* per orchestra (1937), un *Concerto* per violino e orchestra (presentato alla *V Rassegna Nazionale di Musica Contemporanea* nel 1939), *10 Preludi brevi* per pianoforte (1941), un *Concerto* per pianoforte e orchestra (1948), la colonna sonora del film *Ombre sul Canal Grande* (1951), *5 studi* per due pianoforti, archi e percussioni (1960) e altra musica, soprattutto da camera (una *Sonata* e un *Ricercare* per pianoforte, una *Sonata* per violoncello e pianoforte, ecc.). Già dall'età di quindici anni Gorini aveva inoltre intrapreso anche l'attività concertistica, rivelandosi "pianista di grande talento e generoso diffusore della musica del Novecento" (*ibid.*). Fu vincitore di numerosi concorsi, tra i quali citiamo il primo premio assoluto al *Concorso Pianistico Internazionale* indetto dall'*Accademia Statale* di Vienna nel 1938. Nel 1935 fu il primo interprete del *Primo Concerto* per pianoforte e orchestra di Malipiero all'*Augusteo* di Roma in occasione della *III Rassegna di Musica Contemporanea*; nel 1938 fu poi chiamato a Baden-Baden per la prima esecuzione assoluta del *Secondo Concerto* dello stesso Malipiero. Cfr. le note biografiche in *IV Rassegna Nazionale di Musica Contemporanea*, programma illustrativo, Roma, 4-10 aprile 1937, pp. 69-70, e in *V Rassegna Nazionale di Musica Contemporanea*, programma illustrativo, Firenze, 4-12 aprile 1939, pp. 79-80.

<sup>94</sup> Oltre agli autori citati, in programma figuravano anche i nomi di Ettore Desderi, Renzo Bossi, Carmine Guarino, Spartaco Copertini, Gabriele Bianchi, Renzo Massarani, Ludovico Rocca, Cesare Nordio, Vincenzo Davico, Carlo Piero Giorgi, Balilla Pratella, Pietro Montani, Marzollo, Renzo Rossellini, Giulio Cesare Gedda, Aldo Finzi, Dante Alderighi, Nino Rota, Guido Farina, Alfredo Sangiorgi, Nicola Lojercio, Salvatore Musella, Gianluca Tocchi, Adone Zecchi, Annibale Bizzelli e Barbara Giuranna. Unici grandi esclusi in questa lista, i nomi di Alfredo Casella, Ottorino Respighi e Ildebrando Pizzetti. Anche per gli esecutori vennero adottati gli stessi criteri di selezione, "sicché accanto a nomi ormai celebri figurano quelli di giovanissimi, il cui valore non ha ancora avuto modo di essere apprezzato dal gran pubblico" (*Corriere della sera*, 30 marzo 1935). Oltre ai prestigiosi nomi di Bernardino Molinari e Mario Rossi, che diressero i due concerti sinfonici il primo, il concerto per orchestra da camera il secondo, alla rassegna parteciparono il Quartetto di Venezia, il Quartetto Napoletano, il Quartetto di Firenze; inoltre, in ordine di apparizione: Maria Pedrini, Erminio Tocily, Bartoletti, Renato Paci, Pietro Scarpini, Adriana Calzolari, Armando Renzi, Carlo Felice Cillario, Vera Gobbi Belcredi, Giorgio Lippi, Giacomina Protto, Renzo Silvestri, Gino Gorini, Giovanni Malipiero, Attilio Ranzato, Armando Delle Fornaci, Salvatore Garaffa, Giuseppe Matteucci, Nino Rossi, Alba Anzellotti, Nicola Rucci, Giuseppe Piccoli, Maria Luisa e Clara Sardo, Ornella Puliti Santoliquido, Margherita Cossa, Ippolito Nievo Albertelli, Martino Lorè, Nilde Pignatelli, Emma Fomia, Gigliola Galli, Arturo Bonucci, Uccia Cattaneo, Maria Soccorsi, Artalo Satta (cfr. *ibid.*).

<sup>95</sup> Così scrive Roberto Zanetti: "Il programma della Rassegna 1935 risulta meno omogeneo di quello della precedente Mostra. Lo esplica anzitutto il settore orchestrale dove troviamo un arco stilistico e di generi piuttosto esteso. Si muove dalle grandi forme - come prolungando le posizioni della precedente manifestazione -, qui rappresentate dal *Concerto* di Petrassi, dal *Concerto* per pianoforte e orchestra di Malipiero, e in certo senso anche dall'*Introduzione* del Salviucci; con questa si svolta nel genere dell'ouverture come esplicito dall'*Overture per il Giulio Cesare* scespiriano di Castelnuovo-Tedesco e da *Colombina*, ouverture che Zandonai aveva scritto sulla celeberrima canzone del *Carnevale di Venezia* paganiniano. In pratica, dunque, oltre che per le forme anche per le diverse situazioni stilistiche dei vari autori, un itinerario che intanto procedeva dal neoclassicismo al neoromanticismo (o per meglio dire ingranava la retromarcia per finire nel tardo-romanticismo, come esplicabile nel Castelnuovo e maggiormente nello Zandonai). Il panorama si complicava poi di riflessi francesi, debussiani, misti a ennesimi riverberi tristaniani, come nel contemplativo *Notturmo* di Tommasini. Spunti novecenteschi innestati in un linguaggio tardo-ottocentesco potevano poi cogliersi nei due tempi per violoncello e orchestra *Il negro* di Giulio Cesare Sonzogno [...], e nel *Concerto* per due pianoforti, tre saxofoni e piccola orchestra di Gian Luca Tocchi: in entrambi era evidente lo sforzo di appropriarsi di procedimenti jazzistici, seppur con modi diversi e cioè caricaturali nel primo, dove però si notava l'ibridismo dell'operazione proprio per il linguaggio generalmente tardo-romantico, e in termini invece più sinceri nel secondo, proprio per un più avanzato grado di assimilazione. Il tipico mondo architettonicamente saldo e ben costruito, con procedimenti dal caricaturale al grottesco, al sarcastico, sempre fortemente improntato dalla vitalità e dall'energia ritmica, si ritrovava, al solito, nel lavoro di Rieti [...] A completare il panorama sinfonico -con due ultimi lavori per piccoli complessi - veniva, infine, il genere descrittivo, rappresentato dalle tre impressioni sinfoniche tradizionalissime *In val d'Astico* dell'esordiente Piero Giorgi, e il poema sinfonico, con il wagnerianeggiante *L'infinito* di un altro esordiente, Aldo Finzi - la cui convenzionalità stando alle critiche doveva essere pari all'estraneità dal mondo leopardiano. Più omogeneo il settore cameristico strumentale, dove dominavano le forme di sonata, trio, quartetto, di concerto con complesso di pochi strumenti (quali i citati lavori di Rieti e Tocchi). Taluni lavori furono ritenuti di particolare spicco e tra questi (ancora con il *Concerto* per violoncello di Rieti) il *Divertimento* per otto strumenti di Gino Gorini, di impianto neoclassico, e il dittico *Per un dramma orientale (Preludio e Danza dei serpenti)* per dieci strumenti di un Pratella insolitamente esotizzante. Ancora qualcosa di indubbia consistenza riservava il campo della musica vocale con orchestra, mentre quasi assente risultava finalmente essere la lirica cameristica. Nel settore vocale-sinfonico (pur provenendo dall'ambito vocale-pianistico, in parte) si segnala anzitutto la presenza di Alfano con quelle che poi intitolerà *Nuove liriche tagoriane* per canto (soprano) e orchestra, un lavoro questo tra i migliori del compositore napoletano. In subordine si poneva il *Dittico* di Rocca, costituito da *L'alba del malato*, su testo di Maria Pascoli, e *La foresta delle Samodive*, su poesia popolare bulgara, composizione però risalente a qualche anno addietro; così pure interessante si rivelò *Il molinaro* di Massarani, sorta di ballata per tenore e orchestra di sapore arcaico popolare" (ZANETTI, *Novecento*, pp. 607-608). Carlo Belli, nella sua recensione conclusiva, tirava le somme della manifestazione: "In complesso, ecco che cosa rimane di questa terza rassegna musicale italiana, escludendo Malipiero che metteremo, s'intende, fuori concorso. In primo piano: Luigi Dalla Piccola e Goffredo Petrassi, ottimi e già ben distinti sopra tutta la schiera dei giovani compositori italiani. Seguono Vittorio Rieti, Giulio Cesare Sonzogno, Giovanni Salviucci, Nino Rota, Gabriele Bianchi, Riccardo Nielsen, Franco Margola, Giuseppe Rosati e Gino Gorini. Qualcuno dirà che tale giudizio è alquanto benevolo, ma non abbiamo detto che, se proponiamo undici individui alla considerazione generale, i partecipanti alla Terza rassegna erano quarantaquattro. Da dove si vede che dell'intero si è preso esattamente un quarto, e siamo contenti" (BELLI, Carlo. "La musica contemporanea italiana alla

# PICCOLA RAPSODIA D'AUTUNNO

PER PIANOFORTE

FRANCO MÁRGOLA

Andantino piuttosto lento

*pp*

*un poco più mosso*  
*mp*

1962

Deposito a termini di legge  
CARISCH S. A. Editori, Milano

Printed in Italy  
Copyright MCMXLI by Carisch S. A.

Es. 24: Franco Margola, *Piccola rapsodia d'autunno* (dC 28), batt. 1-14

In siffatto clima culturale, la figura di Margola si trovava in un certo senso su posizioni intermedie: non spiccatamente modernista, perché ancora legato a certi aspetti impressionistici e ad un neoclassicismo ormai divenuto una sorta di *koiné* linguistica della musica italiana, né ancorato ad un trito mondo sonoro tardo romantico, quello per intenderci dei poemi sinfonici, della musica descrittiva o del cromatismo wagneriano. Tuttavia, in mezzo a tanti partecipanti, solo il fatto che la sua presenza fosse notata costituiva di per sé un buon risultato: le sue due composizioni per pianoforte furono affidate all'esecuzione di Ornella Puliti Santoliquido<sup>96</sup>, che le suonò la sera del 5 aprile 1935 presso la *Quadriennale d'arte di*

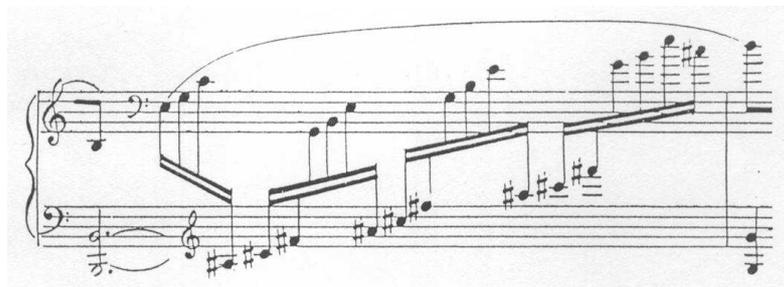
terza rassegna nazionale', in: *Il Popolo di Brescia*, 11 aprile 1935).

<sup>96</sup> Ornella Puliti (Firenze, 1906 - ivi, 1977), terza moglie del compositore Francesco Santoliquido (noto per essere entrato ad un certo punto in violenta polemica contro Alfredo Casella), era stata allieva di Attilio Brugnoli e si era diplomata al Conservatorio di Firenze. Successivamente aveva seguito i corsi di perfezionamento tenuti da Alfredo Casella a Roma e da Alfred Cortot a Parigi. Vincitrice del Concorso nazionale di Roma nel 1927, si diede in seguito ad un'intensa attività concertistica in Italia e all'estero, durante la quale fu particolarmente impegnata sul fronte della musica contemporanea e fu protagonista di numerose prime esecuzioni assolute: molti compositori italiani le dedicarono le loro opere e tra questi citiamo ad esempio Alfredo Casella, che nel 1936 le dedicò la *Sinfonia, Arioso e Toccata* op. 59, da lui stesso giudicata "il mio lavoro pianistico più importante, non solamente per mole, ma anche e soprattutto come contenuto musicale" (CASELLA, Alfredo. *I segreti della giara*, Firenze, Sansoni, 1941, p. 285); e la pianista presentò poi "in modo magistrale" (*ibid.*) l'opera in prima esecuzione assoluta al *IV Festival Internazionale della Biennale di Venezia*). Anche Franco Margola le dedicò una propria composizione, la

Roma<sup>97</sup>; la critica li aveva definiti “coloriti e ben scritti”<sup>98</sup>, mentre Carlo Belli sulle pagine de *Il Popolo di Brescia* riferiva nientemeno che di “una *Piccola rapsodia d’autunno* divisa in una tarantella e un rondò” (!), definendola comunque un “componimento che vive di una sua brillante scorrevolezza, tra fluida e virtuosistica”<sup>99</sup>, confondendoci poi ulteriormente le idee aggiungendo che “benché si tratti di una composizione di ispirazione alquanto romantica (e il titolo tradisce qualche cosa in proposito), i due pezzi hanno una loro nervatura classica, anche nei momenti meno raggiunti come quando, ad esempio, il Margola si preoccupa di ‘ambientare’ la frase con quella specie di sonorità che fu base dell’atmosfera impressionista”<sup>100</sup>. Così, il valore intrinseco di tutta l’opera sta nella sua perfetta scrittura pianistica determinante di una chiarezza cristallina”<sup>101</sup>. Chiarezza cristallina, dobbiamo purtroppo aggiungere, che non sempre traspariva nelle relazioni svolte dei critici, i quali si esprimevano a volte - e questo è un caso tipico - frettolosamente e in modo nebuloso, confondendo perfino le composizioni l’una con l’altra, così da costringere lo studioso che ad essi faccia riferimento per una ricerca storica ad un atteggiamento estremamente circospetto.



Es. 25: Franco Margola, *Piccola rapsodia d'autunno* (dC 28), batt. 50



Es. 26: Franco Margola, *Piccola rapsodia d'autunno* (dC 28), batt. 68

Per tornare alle due brevi composizioni, diremo sinteticamente che esse denotano ancora un’oscillazione di tendenze nel pianismo di Franco Margola tra un’impressionismo di derivazione francese, già evidenziato nelle primissime composizioni degli anni di Parma, e un più aggiornato neoclassicismo, mutuato da Casella e in realtà, secondo qualche critico<sup>102</sup>, già espressione di un certo manierismo stilistico (il citato ritorno “verso la Borbonia delle Tarantelle”...). Nella *Piccola rapsodia d’autunno*, in particolare, evidenti sono ancora le suggestioni impressionistiche fin dalle prime battute del pezzo, in cui un tema sinuoso e vagamente esotico è ambientato in una ‘atmosfera’ sonora creata dalla delicata ripercussione di un accordo di quarta, quinta e ottava, che poi nel corso del pezzo viene continuamente utilizzato con valore esclusivamente timbrico, cioè sciolto da ogni legame di concatenazioni armoniche (cfr. es. 24); tale accordo, di fatto formato dalla sovrapposizione di due quinte vuote, è in realtà, come vedremo, frequentissimo nelle opere margoliane di questi anni (compare vistosamente anche nella *Tarantella-Rondò*, vedi ad esempio l’inizio del *Più vivo*, cfr. es. 27), tanto da rappresentare un elemento davvero caratteristico del linguaggio compositivo del maestro in questo periodo. Per tornare

*Leggenda* per pianoforte (dC 39). Ornella Puliti Santoliquido fu inoltre molto attiva nel settore della musica da camera, soprattutto dopo la seconda guerra mondiale: suonò in duo con il violoncellista Massimo Amfitheatroff, in trio con questi e il violinista Arrigo Pelliccia, e assieme a Costoro e a Bruno Giuranna costituì il *Quartetto di Roma*, formazione che ebbe fama mondiale e che eseguì *tournees* nei cinque continenti. Fu titolare di una cattedra di pianoforte principale al *Conservatorio di S. Cecilia* a Roma dal 1939 al 1971 (cfr. RATTALINO, Piero. Voce *Santoliquido, Ornella*, in: *New Grove*, XVI, p. 483; *DEUMM*, *Le Biografie*, VI, p. 573).

<sup>97</sup> L’esecuzione di questo concerto, come degli altri tre di musiche cameristiche (i concerti sinfonici si svolsero all’*Augusteo* e all’*Accademia di S. Cecilia*) nella sede della *Quadriennale d’Arte nazionale* avveniva “a mostrare quanto saldo sia, nell’Italia d’oggi, il legame fra le arti sorelle” (*Corriere della sera*, 30 marzo 1935). In quella stessa sera, che “richiamò una folla spettacolosa” (*Bollettino dei musicisti*, II/5, febbraio 1935, p. 128) la violinista Maria Luisa Sardo, accompagnata dalla sorella Clara, aveva eseguito una *Sonata* di Annibale Bizelli; un’altra *Sonata*, questa volta per clarinetto e fagotto di Alfredo Sangiorgi era stata presentata da Paolo del Pistoia e Renato Remiddi; una terza *Sonata*, per violoncello e pianoforte di Salvatore Musella, era stata interpretata da Ippolito Nievo Albertarelli e Gigliola Galli; lo stesso Nievo Albertarelli aveva poi accompagnato Margherita Cossa per uno *Strambotto e Canzone* per soprano e violoncello di Vincenzo Davico, mentre la violinista Nilde Pignatelli e la pianista Emma Fomia avevano eseguito un *Rondò rusticano* di Nicola Lojercio (cfr. *La tribuna*, 7 aprile 1935).

<sup>98</sup> *Ibid.*

<sup>99</sup> Qui evidentemente Carlo Belli si riferiva alla *Tarantella-rondò*.

<sup>100</sup> Qui invece il critico si riferisce senza dubbio alla *Piccola rapsodia d’autunno*.

<sup>101</sup> *Il Popolo di Brescia*, 11 aprile 1935 (l’articolo è firmato con le sole iniziali “C. B.”).

<sup>102</sup> Cfr. Capitolo II, nota 143.

però alla *Piccola rapsodia d'autunno*, altrove i richiami al linguaggio soprattutto debussiano sono ancora più espliciti, vedi ad esempio la doppia citazione di una scala esatonale discendente alla battuta 50 (cfr. es. 25). Ciò non impedisce naturalmente a Margola di orientarsi anche verso soluzioni di diversa provenienza, e balza in proposito subito all'occhio il passaggio politonale, seppure sciolto melodicamente, alla battuta 68 (cfr. es. 26), determinato soprattutto dalla posizione della mano sulla tastiera, come era avvenuto per un analogo passaggio del *Quintetto* (dC 17) di un paio d'anni precedente<sup>103</sup>.



Es. 27: Franco Margola: *Tarantella-Rondò* per pianoforte (dC 24), batt. 172-177

Es. 28: Franco Margola, *Leggenda* per pianoforte (dC 39). Batt. 27-37.

Di carattere opposto, ben più brillante e focosa della precedente è la *Tarantella-Rondò* (dC 24), nella quale il vorticoso ritmo in *Vivacissimo* si esprime con la freschezza del Margola migliore e nella quale non manca quel tono ingenuamente scanzonato che derivava da certo Stravinski. Più briosa e 'di effetto' rispetto alla composizione sorella, la *Tarantella-Rondò* venne presentata a Brescia "in prima esecuzione assoluta" il 29 gennaio 1937 al *Salone 'Pietro Da Cemmo'* per la *Società dei Concerti* dal diciassettenne Arturo Benedetti Michelangeli<sup>104</sup>, mentre la *Piccola rapsodia d'autunno* venne presentata nello stesso luogo e per la stessa istituzione ancora dalla Santoliquido l'11 aprile 1938<sup>105</sup>. E, per tornare al fraintendimento di Carlo Belli, che questa composizione fosse nettamente distinta dalla *Piccola rapsodia d'autunno* è dimostrato dal fatto che le due opere furono pubblicate in tempi differenti: la *Rapsodia* dovette attendere il 1941, mentre la *Tarantella-Rondò* venne pubblicata nel 1938, contemporaneamente ad una *Leggenda* per pianoforte (dC 39), composta nel 1935 e dedicata, come già abbiamo ricordato, a Ornella Puliti Santoliquido (ma eseguita per la prima volta da Maria

<sup>103</sup> Cfr. Capitolo II, nota 225.

<sup>104</sup> Quella sera Benedetti Michelangeli eseguì il seguente programma: Ludovico Roncalli, *Passacaglia*; Ferdinando Turrini, *Presto*; Ludwig van Beethoven, *Sonata* op. 111; Fryderyk Chopin: 2 *Mazurche*, 2 *Preludi*, *Studio*; Isaac Albeniz, *Navarra*; Franco Margola, *Tarantella-Rondò*; Claude Debussy, *L'isola gioiosa*; Franz Liszt, *XII Rapsodia*, *Gran Polonaise* (cfr. ZANETTI, *Brescia*, pp. 232-233).

<sup>105</sup> Cfr. ZANETTI, *Brescia*, p. 236.

Collina<sup>106</sup>): composizione quest'ultima strutturata nella semplice forma ABA, nella quale due sezioni dall'andamento estremamente libero, quasi rapsodico, fanno da cornice ad un canto più fluido ma il cui carattere oscillante e malinconico mantiene quel tono sognante ed evanescente con cui il brano era iniziato (cfr. es. 28).



Es. 29: Franco Margola, *Valzer per pianoforte* (dC 36). Batt. 81-92

Un'altra composizione di questo periodo, il *Valzer per pianoforte* (dC 36), poi dedicato, come si è visto, ad Arturo Benedetti Michelangeli, conferma invece l'atteggiamento volutamente neoclassiceggiante riscontrato nella *Tarantella-Rondò*, con risultati in questo caso però di vera e propria caricatura. Si noti infatti come "il valzer dopo essersi presentato in vesti leggiadrissime e ondegianti, per capriccio del compositore si diverta a sbraitare una frase volutamente goffa e quasi contadinesca"<sup>107</sup>: quasi a sfiorare quella cultura da "strapaese" che Alfredo Casella e anche lo stesso Franco Margola avevano tanto contrastato. Ma qui, lo ripetiamo, l'atteggiamento di Margola ci appare sfacciatamente ironico, quasi un volersi prendere gioco di certi modi sguaiani che i musicisti più mediocri spesso non sapevano evitare.

Dieci giorni dopo l'esecuzione romana della *Tarantella-Rondò* e della *Piccola rapsodia d'autunno* da parte di Ornella Puliti Santoliquido, il trio formato da Maria Trentini Francesconi, Fernanda Buranello e Maria Collina presentava al pubblico bresciano nel *Salone 'Pietro da Cemmo'*, in un concerto organizzato dalla *Società dei Concerti per l'Accademia di musiche contemporanee*<sup>108</sup>, una nuova opera di Franco Margola, destinata ad essere una delle più fortunate della sua produzione complessiva. Il *Trio in la* per violino, violoncello e pianoforte - tale era appunto la nuova creazione (dC 37) - era nato grazie allo stimolo dell'incontro avvenuto con Alfredo Casella, il quale, come sappiamo, in quel periodo si esibiva spesso in questo tipo di formazione assieme ad Alberto Poltronieri e Arturo Bonucci. Come abbiamo già ricordato<sup>109</sup>, quando il giovane compositore ancora studente aveva incontrato per la prima volta Casella a Brescia e gli aveva mostrato la propria *Preghiera d'un clefta*, questi lo aveva invitato a presentargli qualche altra composizione di più ampio respiro. Probabilmente il torinese, che pensiamo avesse avuto occasione in seguito di conoscere anche il più ambizioso *Quintetto* per archi e pianoforte (dC 17), aveva poi rinnovato l'invito a Margola anche durante qualche incontro successivo: in ogni caso tra il 1934 e il 1935 Margola si mise al lavoro e ne uscì una delle sue composizioni più interessanti.

Sul *Trio n. 2 in la - un Trio n. 1 in si* (dC 10), lo ricordiamo, è andato perduto - non ci dilungheremo, dal momento che numerose sono già state le voci che si sono levate a commentarlo e che abbiamo riportato nella relativa scheda del catalogo. Qui riassumeremo solo sinteticamente quei commenti che furono unanimamente positivi, anzi per lo più espressi

<sup>106</sup> Maria Collina, nata a Brescia nel 1912, era stata allieva di Paolo Chimeri e si era diplomata al *Conservatorio di S. Cecilia* a Roma a soli sedici anni. Aveva poi seguito i corsi di perfezionamento tenuti da Alfredo Casella presso l'*Accademia Chigiana* di Siena, ed il maestro ne aveva apprezzato le doti, dichiarando esplicitamente: "Maria Collina è una ragazza di grande talento, ed ho potuto - da pochi mesi che la conosco - formarmi una esatta idea delle vaste possibilità che ella possiede come interprete, tali da farla considerare come una delle migliori e più capaci nuove energie del nostro concertismo nazionale". La sua carriera fu infatti brillante, avendo dato con successo moltissimi concerti in tutta Italia (Roma, dove trasferì la propria residenza, Milano, Venezia, Brescia, Bologna, Napoli, Como, Padova, Firenze, ecc.), sia in *recitals* solistici che con complessi sinfonici per la *RAI*, sotto la direzione di famosi maestri quali lo stesso Casella, Carlo Maria Giulini, Fernando Previtali, ecc.. Appassionata interprete delle opere per pianoforte di Franco Margola, fu protagonista di altre prime esecuzioni assolute, oltre a quella qui citata del *Trio in la*: ricordiamo quelle della *Leggenda* (dC 39) e, assieme a Pina Carmirelli, della *Sonata breve* per violino e pianoforte (dC 46). Numerose altre composizioni margoliane entrarono nel suo repertorio e si conoscono esecuzioni, molte delle quali realizzate per registrazioni radiofoniche, di altre opere quali la *Toccata* (dC 55), che il compositore le dedicò, del *Concerto* per pianoforte e orchestra (dC 73), delle *Quattro sonatine* (dC 112), della *Sonata* (dC 113) e della *Terza Sonata* (dC 118). Cfr. BIGNAMI, *Enciclopedia*, p. 89.

<sup>107</sup> GATTA, *Margola*, p. 43.

<sup>108</sup> L'*Accademia di Musiche contemporanee* era un'iniziativa del *Sindacato Musicisti* allo scopo di presentare moderne musiche di giovani autori italiani. Oltre al *Trio* di Margola, nello stesso concerto vennero eseguiti un *Duo* per violino e pianoforte di Antonio Veretti e una *Sonata* per violoncello e pianoforte di D. Rossi (cfr. ZANETTI, *Brescia*, p. 228).

<sup>109</sup> Cfr. p. 93.

addirittura con toni entusiastici, sebbene nei dettagli si riscontrassero opinioni anche opposte tra loro: c'era ad esempio chi ne apprezzava soprattutto il primo tempo<sup>110</sup>, chi il secondo<sup>111</sup> e chi invece l'ultimo, giudicando il primo "il meno felice, contorto com'è in qualche punto, ed a volte indeciso"<sup>112</sup>: piccole differenze di vedute che sono in realtà sintomo di un sostanziale equilibrio della composizione nelle sue parti, equilibrio che senza dubbio costituisce uno dei pregi dell'opera, gli altri essendo la serratezza del discorso musicale, la concisione formale, il solido senso costruttivo, il bilanciamento e la condotta del dialogo tra gli strumenti, il tematismo energetico di sicura comunicativa, il linguaggio armonico moderno ma di facile comprensione.

**ZANIBON**

**TRIO N° 2.**  
PER VIOLINO, VIOLONCELLO E PIANOFORTE

**FRANCO MARGOLA**  
(1934-35)

**I**

**Allegro vibrato e veemente (96 - d)**

VIOLINO

VIOLONCELLO

**Allegro vibrato e veemente (96 - d).**

PIANOFORTE

vigeroso alla corda

G. ZANIBON - Editore - PADOVA (Italia).  
Proprietà riservata per tutti i Paesi.  
Deposito a norma dei trattati internazionali.

G. 8742 Z.

Copyright 1948 by G. ZANIBON - PADOVA (Italy)

Es. 30: Franco Margola, *Trio* in la per pianoforte, violino e violoncello (dC 37). I mov., batt. 1-16

<sup>110</sup> *Il Popolo di Roma*, 29 aprile 1936; *Il Giornale d'Italia*, 30 aprile 1936; *L'Italia letteraria*, 3 maggio 1936.

<sup>111</sup> *La Gazzetta del Popolo*, 31 maggio 1936; *Corriere della sera*, 17 gennaio 1939.

<sup>112</sup> *Gazzetta di Messina*, 22 marzo 1940.

Es. 31: Franco Margola, *Trio* in la per pianoforte, violino e violoncello (dC 37). I mov., batt. 47-58.

Il *Trio* n. 2 si apre recando l'inconfondibile marchio margoliano, caratterizzato da un *incipit* energico e coinvolgente, con tutti gli strumenti all'unisono, quasi a fugare ogni sospetto di indecisione: procedimento che abbiamo visto utilizzato già nella *Sonata* n. 1 per violino e pianoforte (dC 12) e nel *Quintetto* (dC 17), e che tornerà in seguito in altre composizioni di Franco Margola. Qui, però, l'effetto creato dalla frase introduttiva all'unisono è di straordinaria suggestione, grazie soprattutto a quelle oscillazioni ritmiche che conferiscono un notevole slancio dinamico alla composizione. Ben più che nelle composizioni precedenti, la frase introduttiva inoltre è strettamente connessa al resto della composizione e si proietta con violenza sul tema vero e proprio che segue, il cui andamento rude e martellante non lascia tregua. Il contrasto con un secondo tema meno teso e anzi condotto "un po' largamente" contribuisce a rendere più equilibrata e meglio caratterizzata nei suoi momenti la composizione<sup>113</sup>. È questa concisione di linguaggio, questa capacità di condurre con consequenzialità un discorso serrato e pienamente logico, senza rinunciare al tempo stesso a un'insolita ampiezza di respiro (la frase introduttiva copre in un solo slancio un arco di undici battute), a rendere a nostro giudizio riuscita questa composizione che fu appunto tra le più apprezzate del maestro bresciano. Anche il movimento lento centrale, pur costruito anch'esso con frasi di ampio respiro, mantiene questa architettura solida ed essenziale, logica e serrata soprattutto nel dialogo polifonico instaurato tra gli strumenti, che nel terzo movimento, *Vigorouso con fuoco*, diviene decisamente virtuosistico per le notevoli difficoltà esecutive.

Quasi tutti i critici hanno riscontrato una certa dipendenza da modelli pizzettiani in questo *Trio*, soprattutto nell'andamento di "melopea gregoriana"<sup>114</sup> del secondo movimento (*Molto sostenuto e vibrato*). Ma anche altre soluzioni di sapore arcaicizzante (o pseudo tale) sono qui riscontrabili: ad esempio un evidente compiacimento per quell'uso frequente di 'quinte vuote' che abbiamo riscontrato anche nelle composizioni vocali di questo periodo e che si ritrovano in numerosissime altre composizioni, in verità non solamente di Margola. Tali 'quinte vuote', combinate in modo differente, costituiscono uno degli elementi fondamentali del linguaggio margoliano di questo periodo e ricorrono con grande frequenza anche nel *Trio*: ma, per citare un esempio più preciso, si noti come quell'accordo di quarta, quinta e ottava che era stato vistosamente utilizzato anche nella *Piccola rapsodia d'autunno*<sup>115</sup> e in altre opere di quel periodo (cfr. l'es. 27

<sup>113</sup> Più che allo stile classico in senso stretto, il modo di concepire il contrasto tra i due temi della forma-sonata ci sembra che rimandi qui ad esempio allo Chopin della *Sonata in si b minore* op. 35, dove ad un primo tema agitato e tempestoso fa seguito un secondo tema *sostenuto*, con andamento quasi di lento corale processionale, che comporta anche una dilatazione del tempo musicale: contrasto dunque non soltanto di espressione, ma anche di *andamento*.

<sup>114</sup> Mario Conter, in: *Giornale di Brescia*, 29 aprile 1967. Da notare che anche la tonalità di *la* è pizzettiana.

<sup>115</sup> Cfr. p. 116.

dalla *Tarantella-Rondò*), e che abbiamo interpretato come il risultato di una sovrapposizione appunto di due quinte vuote, costituisca una delle cellule germinali della scrittura armonica di tutto la composizione e contribuisca a dare al *Trio* quell'unità stilistica alla quale abbiamo accennato. Si considerino passi come quelli alle battute 52-56 (*cf.* es. 31), 150-156 (*cf.* es. 32), 220-224 o 228-231 (*cf.* es. 33) del primo movimento, o alle battute 5-8, 13-16, 27-29 e soprattutto 76-83 del secondo movimento (*cf.* es. 34) o alle battute 4-7 del terzo movimento (*cf.* es. 35) per notare come essi traggano origine da quella stessa cellula germinale<sup>116</sup>. Naturalmente è l'uso massiccio di simili stilemi a suggerirci tali considerazioni, né intendiamo con questo attribuire a Margola l'invenzione (o la scoperta che sia) di una combinazione in fondo così elementare: basti citare, tra i tanti possibili, un passo della *Sonata facile in re maggiore* per pianoforte di Achille Longo (batt. 52-56) per rendersi conto di quanto anche altri ne facessero ampiamente uso (*cf.* es. 36).

Es. 32: Franco Margola, *Trio* in la per pianoforte, violino e violoncello (dC 37). I mov., batt. 146-159

Ma ancor più, basti considerare un esempio come quello della *Sonata in Do maggiore per pianoforte e violoncello* di Alfredo Casella che qui riportiamo, per notare come queste strutture basate sulla sovrapposizione di quinte vuote derivassero da modelli di indiscussa autorità, e da dove quindi Margola in definitiva avesse attinto per la formazione di almeno alcuni aspetti del proprio stile (*cf.* es. 37).

<sup>116</sup> Altrove la sovrapposizione delle quinte è ben più evidente, come alla battuta 82 del primo movimento, in cui compare un accordo formato da *La, Mi, Si e Fa#*.

Es. 33: Franco Margola, *Trio* in la per pianoforte, violino e violoncello (dC 37). I mov., batt. 217-235

Pur debitrice di inevitabili condizionamenti esterni, la nuova opera presentava in ogni caso caratteristiche di indubbia originalità e, come abbiamo detto, fu subito salutata con molte lodi dalla critica: anche Alfredo Casella apprezzò molto il *Trio*<sup>117</sup>, lo giudicò il migliore dopo quello di Ildebrando Pizzetti<sup>118</sup> e decise di inserirlo nel repertorio del proprio *Trio Italiano*, costituito con Poltronieri e Bonucci.

<sup>117</sup> A questo proposito non sarà inutile ricordare quanto Casella scrisse qualche anno più tardi, ricordando gli avvenimenti del 1938: "Invitato nuovamente a partecipare al festival di Venezia, mi decisi questa volta ad affrontare un problema che per vent'anni avevo sempre respinto: quello della composizione di un *trio* per pianoforte, violino e violoncello. Può parere singolare che, con tanta esperienza di trio come quella che ho accumulato sin dall'infanzia, non avessi mai avuto il coraggio di tentare quella forma. È invero il trio un insieme fonico di eccezionale difficoltà, dovuta alla disparità di indole del pianoforte e degli archi. Nella *Sonata a tre* che scrissi per Venezia, e che terminai il 12 agosto di quest'anno (dopo appena sei settimane di lavoro), il problema sonoro venne risolto dando agli archi una funzione quasi esclusivamente lirica ed espressiva e lasciando invece al pianoforte un compito quasi puramente ritmico ed armonico. La forma continua e sviluppa quella degli ultimi lavori, forma essenzialmente costruttiva ed architettonica, basata sempre sulla logica interiore del discorso musicale. La *Sonata a tre*, eseguita per la prima volta il 12 settembre u.s. a Palazzo Giustiniani a Venezia, ebbe un successo incontrastato di pubblico ed anche - fatto senza precedenti in Italia - di critica. Si volle vedere in questo lavoro il migliore di tutta la mia produzione. Senza giungere a tanto, credo tuttavia che sia uno dei miei più importanti e che rappresenti un nuovo passo verso quella perfezione che - anche se è concesso a pochi uomini di raggiungere - deve nondimeno costituire l'obbligo finale di ogni artista" (CASELLA, Alfredo. *I segreti della giara cit.*, p. 294).

<sup>118</sup> Composto nel 1925.

Es. 34: Franco Margola, *Trio in la* per pianoforte, violino e violoncello (dC 37). II mov., batt. 74-87.

L'11 settembre 1935 *Il Popolo di Brescia* annunciava che “il M° Casella, col suo celebrato assieme, ha messo allo studio e prenderà in repertorio nel suo prossimo giro di concerti il *Trio* di Margola”, che tuttavia non abbiamo conferma sia stato eseguito nella *tournee* compiuta tra i primi di gennaio e la fine di marzo 1936 negli Stati Uniti d’America, dove il *Trio Italiano* era stato invitato “per un giro di circa trenta concerti”<sup>119</sup>: la composizione fu in ogni caso presentata ufficialmente al ritorno di quel lungo viaggio e precisamente il 28 aprile di quell’anno, quando venne eseguita appunto dal *Trio Italiano* al *Teatro Quirino* di Roma per *I Concerti di Primavera*<sup>120</sup>. In seguito lo stesso complesso cameristico portò la

<sup>119</sup> CASELLA, Alfredo. *I segreti della giara cit.*, p. 280. Secondo quanto dichiarato dallo stesso Margola in un proprio *curriculum vitae*, il *Trio* sarebbe stato eseguito anche in America, ma non sappiamo se ciò corrispondesse a verità, né se ciò fosse avvenuto durante questa *tournee* del *Trio Italiano* compiuta nel 1936.

<sup>120</sup> Il concerto fu trasmesso anche alla radio. In quell’occasione l’esecuzione del *Trio* venne presentata come “prima assoluta”, mentre sappiamo che già un anno prima la composizione aveva avuto un pubblico battesimo alla *Società dei Concerti* di Brescia. *Il Popolo di Brescia* del 29 aprile 1936 dava con entusiasmo la notizia di questa esecuzione del *Trio*, “opera snella e succosa che ha avuto una festosa accoglienza. Il pomeriggio musicale, essendo l’ultimo della serie organizzata per i *Concerti di primavera* aveva attirato un pubblico folto e distinto. Tutta Roma musicale era presente: si notavano pure grandi nomi di artisti italiani e stranieri, accademici, ecc. Il *Trio* [...] è stato seguito con particolare attenzione e quindi coronato da calorosi applausi, tanto che il giovane compositore bresciano ha dovuto più volte presentarsi al pubblico”. Al quotidiano bresciano facevano eco quelli romani, meno sospetti di parzialità: *Il Popolo di Roma* del 29 aprile 1936 scriveva: “Questo lavoro ha incontrato il pieno favore degli ascoltatori grazie alla solidità della costruzione e al calore

composizione in giro per il mondo, presentandola in diverse città italiane e straniere e contribuendo non poco alla diffusione del nome di Franco Margola<sup>121</sup>.

III

Es. 35: Franco Margola, *Trio in la* per pianoforte, violino e violoncello (dC 37). III mov., batt. 1-8

Es. 36: Achille Longo, *Sonata facile in Re magg.* per pianoforte (1931), I mov. (*Allegro vivace*), batt. 51-58

delle idee che lo animano e che fanno soprattutto del primo tempo, nutrito da un nucleo melodico pieno di malinconici interrogativi, di nostalgici richiami, una pagina di pronta comunicativa"; e citiamo altri giornali del 30 aprile: *Il Tevere*: "Primo pregio di questo lavoro è l'unità di stile che lega i tre tempi, secondo un continuato discorso melodico che si accentua sul tempo centrale, terzo una chiarezza di esposizione nelle idee e di elaborazione nello sviluppo. Margola ha dimostrato di aver preso una strada e di averla saputa mantenere fino in fondo senza un attimo di smarrimento"; *Il Lavoro fascista*: "Questo lavoro rivela una profonda musicalità ed una mirabile chiarezza di linguaggio: il discorso procede serrato e logico e le idee si svolgono con quel senso della necessità che vale a dare loro un sensibile rilievo. La composizione dimostra che il giovane musicista possiede buone idee e natura per esprimerle ragioni per cui ci aspettiamo da lui lavori sempre più significativi. Eseguita mirabilmente l'opera ha riscosso un grande successo" (M. L.); *Il Messaggero*: "Il *Trio* rivela una vivace agile tempera d'artista e un musicista di cultura e di sensibilità"; *Ottobre*: "I tre tempi del *Trio* mostrano una buona ossatura ritmica e sono giustamente sviluppati"; *La Tribuna*: "La musica risponde alle intenzioni e per di più è sincera e ottimamente scritta. Il Margola dimostra di amare il nostro secolo, ma aborre le astruserie ed i discorsi inutili. Ieri il giovane musicista si è dovuto presentare ben quattro volte alla ribalta fra i tre componenti il *Trio Italiano* che hanno contribuito non poco al buon esito del lavoro"; *L'Italia letteraria* del 3 maggio 1936, infine, commentava: "In questa composizione il giovane bresciano dimostra di saper condurre un lavoro strumentale impegnativo qual'è appunto il *trio* con una notevole chiarezza di pensiero e di stesura. Il Margola, quanto a stile, sembra ancora oscillare tra l'influenza pizzettiana e l'altra derivata da certi modelli francesi. Ma il modo di esporre però è deciso e accenna già andamenti più originali. Infatti il primo tempo (che ci è sembrato il migliore dei tre) ha una concisione di linguaggio sufficiente di per se stessa a dichiarare le qualità inventive dell'autore, e i tratti felici e spigliati della sua fantasia. Nel complesso il Margola s'è rivelato come un giovane di sicuro e notevole talento musicale..." (G. G. [Gianandrea Gavazzeni?]).

<sup>121</sup> "Nell'autunno del 1936, vi furono i soliti giri di concerti: Vienna, Monaco di Baviera, Praga, Budapest, Bucarest, San Remo, ecc." (CASELLA, Alfredo. *I segreti della giara cit.*, pp. 285-286). È molto probabile che nel repertorio di queste *tournées* vi fosse il *Trio* di Margola, da poco studiato. Tuttavia, non siamo riusciti a trovarne prove sicure: le prime esecuzioni all'estero documentate da parte del *Trio Italiano* sono quelle della *tournee* in Grecia e in Egitto del febbraio 1938 (cfr. nota 22).



Es. 37: Alfredo Casella, *Sonata in Do magg. per pianoforte e violoncello*, I mov. (Preludio. *Largo molto e sostenuto*), batt. 10-13

In quello stesso mese di aprile del 1935, Margola portava a compimento una seconda *Sonata* violino e pianoforte (dC 38), nella quale la convenzionale forma della sonata classica lascia il posto ad una più libera successione di movimenti concatenati secondo un principio di progressiva intensificazione dinamica: dapprima un *Adagio* in forma di liberissimo *Recitativo*<sup>122</sup>, poi l'apertura ad un *Andante sereno (come una canzone)*, nel quale una semplice melodia dal carattere quasi popolare si presenta candidamente in una regolare struttura di otto battute (4 + 4) e nella solare tonalità di do maggiore<sup>123</sup>; poi, ancora, un'intensificazione nell'andamento espressivo generale del pezzo con una briosa *Danza*, ed infine un *Finale barbaro (Vivo - feroce, in 1)* che in questo senso non richiede commenti e le cui indicazioni in ogni caso non possono non fare pensare a Béla Bartók. Anche come scrittura musicale quest'opera appare più libera e meno legata a strutture tradizionali, rispetto ad esempio al *Trio in la*. Ma, a ben vedere, gli elementi costitutivi del linguaggio armonico restano sostanzialmente invariati e la presenza delle quinte su cui abbiamo già discusso è anche qui preponderante: basti brevemente citare esempi come quello alle battute 13, 16-28 (cfr. es. 38), 30-34, 43-47, dove tali strutture procedono per lunghe successioni in moto sfacciatamente parallelo. Quasi tutta la composizione è costellata da questo procedere per quinte parallele, tale da divenire una sorta di costante caratteristica dello stile musicale di Franco Margola in questo periodo.

Anche la successiva *Sonata breve n. 3* per lo stesso organico (dC 46), datata 1937, presenta fin dall'inizio un uso massiccio di tali procedimenti, come dimostrato dall'esempio 39 (battute 1-11). Frequentissime sono fra l'altro in questa sonata le armonie formate dalla sovrapposizione di quinte vuote (accordi di nona) o di quarte (accordi di settima), ed anche quella particolare combinazione di quarta, quinta e ottava già più volte riscontrata appare con evidenza, ad esempio alle battute 294-298. Non insisteremo più su questi aspetti che, come ripetiamo, possono essere considerati parte essenziale del linguaggio margoliano<sup>124</sup>.

Per tornare alla seconda *Sonata* per violino e pianoforte, se consideriamo che databile più o meno alla stessa epoca è la *Leggenda* per pianoforte (dC 39), che abbiamo già descritto come libera e quasi rapsodica, verrebbe da pensare che Margola in questo periodo tentasse di allontanarsi da quegli schemi un po' scolastici ereditati dalla tradizione ed acquisiti in sede di studio. Ma certo non è sulla base di due sole composizioni che possiamo dedurre simili considerazioni ed è un peccato che altre opere di questo periodo siano andate perdute, in particolare il *Quartetto d'archi n. 1* (dC 40), sia per conoscere più nei dettagli l'evoluzione stilistica del compositore, sia perché a detta della critica contemporanea "questa sua composizione è migliore delle precedenti, ed è in se stessa, un'espressione d'arte ricca di significati e di promesse"<sup>125</sup>. Addirittura, del primo movimento si poteva dire che "queste pagine sono tra le più belle che di Margola conosciamo, e di tutte quelle che conosciamo"<sup>126</sup>. Secondo lo stesso critico,

"Margola concepisce il quartetto d'archi come un'unità assoluta, come un unico mezzo, anche tecnico, di espressione: ogni 'parte' non è soltanto parte, ma è come il tutto, essenziale e dominante. La modernità e l'originalità, talora sforzata, della tavolozza sonora, sono aspetti, vorremmo dire, accessori in questo compositore: Margola non si propone di adeguarsi a schemi, a tipi, ad accademia; non ha preoccupazioni sistematiche; la musica nasce in lui dalla limpida fonte della sua individualità; e veramente la sua musica sorge dal suo spirito come un fantasma ed ha appunto la virtù fantastica delle immagini a cui l'arte affida la sua esistenza sensibile. A Margola insomma riesce di creare la vera vita dei suoni, un mondo suo, vibrante di emozione e tutto raccolto in una gelosa intimità"<sup>127</sup>.

<sup>122</sup> In 71 battute le indicazioni di misura cambiano 31 volte, passando dal 4/4, al 3/4, al 2/4, al 3/8, al 5/8, al 6/8, al 2/8, all'1/8.

<sup>123</sup> Anche la struttura di questo *Andante* è estremamente semplice: dopo l'esposizione, la melodia non subisce sviluppi, ma semplicemente viene ripresentata nella tonalità di *Mi b* (prima dal violino poi dal pianoforte) ed infine ancora in *Do*, esaurendosi in un 'ritardando' e 'diminuendo' dall'effetto abbastanza suggestivo.

<sup>124</sup> Vedi a questo proposito il *Trittico* per archi (dC 45), la *Sonata breve n. 3* per violoncello e pianoforte (dC 47), il *Quartetto d'archi n. 3 in Sol* (dC 49), il *Quartetto d'archi n. 4 in Sol* (dC 53), ecc.

<sup>125</sup> *L'Italia*, 18 marzo 1936.

<sup>126</sup> *Ibid.*

<sup>127</sup> *Ibid.* Rimandiamo alla relativa sezione del catalogo per un più ampio resoconto su questa composizione, che dopo una prima esecuzione a Bologna fu presentata a Brescia per la *Società dei Concerti* (assieme al *II Quartetto* di Franco Alfano e ad un *Quartetto* di Riccardo Pick-Mangiagalli) dal *Quartetto d'archi del Circolo di Cultura di Bologna*, complesso fondato nel 1933 (cfr. ZANETTI, *Brescia*, pp. 230-231). Così scriveva il critico

The image shows a handwritten musical score for the first movement of Franco Margola's Sonata n. 2. The score is arranged in five systems, each consisting of a treble and bass staff. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings: 'piano' (p) at the beginning, 'mp' (mezzo-piano) in the second system, 'f' (forte) in the third system, and 'ff' (fortissimo) in the fifth system. The piece ends with the instruction 'f improvviso'. The handwriting is clear and professional, typical of a composer's manuscript.

Es. 38: Franco Margola, *Sonata n. 2* per violino e pianoforte (dC 38), I mov. (*Adagio*), batt. 11-28.

Alfredo Gatta: "Le tappe del Nostro: 1934, quintetto; 1935, trio; 1936, quartetto. Con il quartetto che il *Quartetto d'arte di Bologna* interpreta al Circolo di Cultura Bolognese nell'inverno di quest'anno, e dopo, per invito del solerte avv. Grassi, alla *Società dei Concerti* a Brescia, il Nostro ha saggiato tutte le forme di musica da camera. A Brescia i tre tempi del Nostro sono incuneati fra un quartetto interessantissimo di Franco Alfano e una inutile divagazione romantica sentimentale di Riccardo Pick-Mangiagalli, molto appariscente molto pretenziosa ma di pochissima sostanza; una comunissima composizione per quattro strumenti che, pur essendo sonata dai due violini dalla viola e dal violoncello, non ha né forma né struttura né sostanza di quartetto..." (GATTA, *Margola*, p. 43).



# SONATA BREVE N. 3

PER VIOLINO E PIANOFORTE

Durata: minuti 11

FRANCO MÀRGOLA

Andante sostenuto  $\text{♩} = 60$

Proprietà esclusiva per tutti i paesi delle EDIZIONI SUVINI ZERBONI S.p.A. - Milano, Corso Europa, 5/7.  
© Copyright 1951 by EDIZIONI SUVINI ZERBONI S.p.A. - Milano.  
Tutti i diritti di esecuzione, traduzione e trascrizione sono riservati per tutti i paesi.

S. 4681 Z.

[S. 4681 Z.]

Anche un *Preludio da concerto* per orchestra d'archi (dC 41) è risultato alle nostre ricerche introvabile, sebbene la sua esistenza sia documentata da diverse esecuzioni pubbliche, anche sotto la direzione dello stesso autore<sup>128</sup>.

<sup>128</sup> Non sappiamo se questo *Preludio da Concerto* sia di fatto ancora lo stesso *Preludio* che costituisce il primo movimento del *Trittico* (dC 45). Sappiamo infatti che tale *Preludio* nacque come composizione autonoma, prima di essere inclusa in un'opera più ampia, e si potrebbe anche pensare che coincidesse

Queste composizioni naturalmente contribuivano a promuovere il nome di Franco Margola, che presto prese a circolare con una certa frequenza nell'ambiente musicale italiano. Già nell'agosto del 1935, ad esempio, il giovane musicista fu invitato a far parte della giuria di un concorso di composizione indetto dall'*Unione della Provincia di Verona*, che si rivelò, è vero, di importanza assolutamente trascurabile (solo due furono i partecipanti)<sup>129</sup>, ma che in ogni caso si svolgeva in ambiente estraneo al consueto campo d'azione del musicista e che per questo, crediamo, ne evidenzia la reputazione<sup>130</sup>.

La composizione che tuttavia procurava all'autore maggiori soddisfazioni era ancora il *Trio in la*, dal momento che nel 1936 esso fu selezionato a rappresentare, insieme a poche altre composizioni, la musica moderna italiana al *IV Festival Internazionale di Musica Contemporanea* di Venezia<sup>131</sup>.

Si trattava di un risultato notevole, di importanza ben maggiore della partecipazione alla Rassegna nazionale dell'aprile 1935: come aveva scritto lo stesso Casella, in occasione della precedente edizione,

“il numero dei compositori nostri ammessi sui programmi è andato ogni volta limitandosi di numero, in base ad un evidente criterio di severità e di selezione che era necessario porre come base ad una manifestazione la quale - per ovvie ragioni - deve obbedire a criteri di scelta assai più severi che non le Rassegne periodiche, sia nazionali, sia interprovinciali, del *Sindacato Nazionale Fascista Musicisti*. Compositori di scarsa personalità ma pur altamente rispettabili, che possono a buon diritto essere invitati in una Rassegna sindacale, non hanno però a trovare posto in una manifestazione la quale - per essere parte ormai definitiva ed integrante della *Biennale veneziana* - deve includere solamente i nomi di quei maestri che - sia per il loro nome già acquisito, sia per il loro precoce valore - possono essere considerati degni e sicuri rappresentanti della nostra attualità musicale”<sup>132</sup>.

Va anche considerato che l'iniziativa affrontava un momento di crisi in quell'anno 1936, come confessava lo stesso presidente del Comitato esecutivo, On. M<sup>o</sup> Adriano Lualdi nella presentazione del programma ufficiale, dopo naturalmente

---

con il suddetto *Preludio da Concerto*. Tale ipotesi non è da scartare, anche se la notizia di esecuzioni di quest'ultimo nel 1938, '39 e '53 la rende poco verosimile.

<sup>129</sup> Così scriveva il Presidente dell'*Unione Provinciale di Verona*, ing. E. Pedrazza Gorlero: “Questa Unione in data 28 ottobre 1934 ha indetto un concorso a premio per una composizione musicale ispirata al Lago di Garda. Il Concorso scadeva il 21 aprile 1935, data prorogata poi al 31 maggio u. s. Malgrado la relativa entità del premio (€ 1000) sono pervenuti due lavori soltanto e questa Unione tuttavia deve rispettare le norme del bando di concorso che stabiliscono la nomina di una giuria, nomina che è riservata al Presidente dell'Unione stessa. Valendomi pertanto di questa facoltà avrei composto la Giuria come segue: Maestro Comm. Mario Mascagni, Presidente (Bolzano); Maestro Piero Bottagisio, Membro (Verona); Maestro Franco Margola, Membro (Brescia). Ora, nel far conoscere che il Maestro Mascagni ha già aderito all'invito e trattandosi di due soli lavori mi ha pure autorizzato a farli esaminare separatamente dai componenti la Giuria senza che questa si riunisca in corpo a Verona, sono a pregare la S. V. ILL.ma di voler accettare l'invito a far parte della Giuria stessa ed in caso affermativo, sul quale fermamente spero, di indicarmi dove desidera che i lavori Le vengano rimessi per l'esame [...]” (Archivio Margola).

<sup>130</sup> Il 23 gennaio 1936 anche il Prefetto di Brescia “vivamente si compiace” con un biglietto inviato a Margola (non ne conosciamo però la ragione precisa). Come spesso succede, anche la carriera di Franco Margola fu tuttavia offuscata a volte da qualche nube passeggera: ne abbiamo notizie, invero piuttosto enigmatiche, da una lettera inviatagli da Giuseppe Alessandri, il violista che come abbiamo visto faceva parte del *Quintetto di Brescia* (cfr. p. 30). Ne riportiamo il testo integrale:

“Parma, 25/1/937 XV. Caro Margola, Ebbi sabato mattina la tua e soltanto stamane dal mio allievo De Chiara di Brescia ho potuto avere il tuo indirizzo. La tua lettera mi ha meravigliato prima di tutto per le notizie poco confortanti a tuo riguardo e poi per la tua errata impressione sul mio... contegno verso di te. Ti dirò subito che quella mattina sei capitato in un brutto momento perché ero contrariato per un permesso rifiutato e quindi non potevo... saltarti con le braccia al collo!!! Quanto alla faccenda Grassi [l'avv. Antonio Grassi era il presidente della *Società dei Concerti* di Brescia, n.d.r.] ti dirò francamente che mi è giunta nuovissima e qui a Parma non se ne sa nulla. Non lo sapevo io che da 6 mesi vengo a Brescia per le medicazioni al mio orecchio. Non capisco come da Napoli ti scrivano tante fandonie. Qui al Conservatorio sei ricordato con molta simpatia e seguito con interesse tanto è vero che qualcuno aveva pensato di fare una educata protesta di rettifica per l'articolo dell'*Illustrazione Italiana* sul festival di Venezia dove Gatti parlando di te scriveva che eri allievo di Roma (Casella). Le lettere anonime che ti perseguitano sono davvero inconcepibili, e non posso immaginare che esistano persone capaci di simili infamie. Fai bene a lavorare e beati voi compositori che il vostro lavoro rimane mentre noi esecutori viviamo alla giornata. Dell'articolo sugli orchestrali (lo lessi a Brescia) ritengo inutile tediarti con una critica particolareggiata e sono persuaso che tu non c'entri per nulla. Purtroppo non parrà vero ai tuoi nemici di attaccarsi anche a quello. Non scoraggiarti per questo e abbi fede solo in te. Gli altri vivranno sempre... nell'anonimo!!! Vedi dunque che non c'era bisogno di far luce per modificare i miei sensi a tuo riguardo che sono immutabili. Ricambio saluti cordiali. Giuseppe Alessandri. Via Garibaldi 37” (Archivio Margola).

<sup>131</sup> L'invito venne spedito a Margola da Napoli il 24 luglio 1936, a un mese e mezzo soltanto di distanza dall'inizio delle manifestazioni: dal che si possono dedurre i tempi di organizzazione del Festival, costretto a mettere a punto frettolosamente il programma all'ultimo momento. Si trattava infatti, come diremo poco oltre, di un'edizione che aveva incontrato parecchie difficoltà organizzative dovute alle sanzioni imposte all'Italia dalla *Società delle Nazioni* e che traspasano, nella comunicazione a Margola, perfino dall'uso della carta da lettera intestata alla precedente edizione del 1934 e opportunamente corretta a mano, dettaglio questo a ben vedere poco degno di una iniziativa che vantava un respiro internazionale. Così diceva la lettera: “Egregio Maestro, ho il piacere di invitarLa a partecipare al IV<sup>o</sup> Festival Internazionale di Musica, che si terrà a Venezia fra il 6 e il 12 settembre, per la esecuzione del Suo Trio per Pianoforte, Violino e violoncello. La prego di inviarmi subito le notizie più dettagliate riguardanti il Suo trio, precisandone i tempi, e la durata: aggiunga anche qualche nota illustrativa Sua e del Suo lavoro (di cui vorrà precisare l'epoca in cui è stato composto), la quale sarà pubblicata nel programma generale. In attesa riceva, egregio Maestro, i miei migliori saluti. Adriano Lualdi” (Archivio Margola). Essenziale e asciutto come sempre, Margola inviò le seguenti laconiche note, che furono pubblicate sul programma generale: “Franco Margola nato ad Orzinuovi da Brescia il 1908, dopo aver conseguito il diploma di violinista, studiò composizione al R. Conservatorio di Parma con i maestri G. Guerrini, C. Jachino, e A. Longo. Dopo di che si pose sotto la guida di Alfredo Casella di cui segue le direttive e i consigli. Il Trio n. 2 è stato scritto fra il 1934 e il '35, e consta di tre tempi: 1) Allegro vigoroso e veemente 2) Molto sostenuto e vibrato 3) Vigoroso e con fuoco” (*Biennale di Venezia. IV Festival Internazionale di Musica. Programma Ufficiale*. Venezia, 6-13 settembre 1936, p. 21).

<sup>132</sup> CASELLA, Alfredo. ‘La partecipazione italiana al Terzo Festival di Musica veneziano’, in: *Musica d'oggi*, n. 9, p. 293.

averne cantato le glorie:



ente autonomo esposizione biennale internazionale d'arte  
~~VII~~ <sup>IV<sup>o</sup></sup> festival internazionale di musica

sotto l'alto patronato di S. A. R. la principessa Maria di Piemonte

Venezia 8-16 settembre 1934-XII

il presidente  
del Comitato Esecutivo

Napoli 24 luglio 1936-XIV

Maestro  
Franco Margola  
Fratelli Ugoni 32  
Brescia

Via C. Goldoni 32, Milano - telegr. Lualdi, telef. 23-273

Egregio Maestro,

ho il piacere di invitarLa a partecipare al IV<sup>o</sup> Festival Internazionale di Musica, che si terrà a Venezia fra il 6 e il 12 settembre, per la esecuzione del Suo Trio per Pianoforte, Violino e violoncello.

La prego di inviarmi subito le notizie più dettagliate riguardanti il Suo trio, precisandone i tempi, e la durata: aggiunga anche qualche nota illustrativa Sua e del Suo lavoro (di cui vorrà precisare l'epoca in cui è stato composto), la quale sarà pubblicata nel programma generale.

In attesa riceva, egregio Maestro, i miei migliori saluti

(Adriano Lualdi)

Napoli  
R. Conservatorio S. Pietro a Majella

Lettera a Margola di invito al IV Festival Internazionale di Musica di Venezia (si noti l'uso della carta intestata alla precedente edizione).

“Mentre si compie un'altra tappa del nostro cammino è opportuno ripensare - per ragioni che dirò poi - sulla base di poche cifre, che sono il modo di esprimersi più eloquente, la via percorsa; che si riassume, per i Festival I, II e III, dal 1930 VIII al 1934 XII, in trenta giorni di attività; cioè in trenta manifestazioni fra concerti e rappresentazioni teatrali.

Il Festival Internazionale di Musica della Biennale di Venezia ha offerto, in queste trenta sedute, centoventitre opere fra sinfoniche, teatrali e di musica da camera, di cento otto compositori: cinquanta dei quali italiani, e cinquantotto stranieri di tutti i paesi artisticamente civili: Argentina, Austria, Belgio, Brasile, Cecoslovacchia, Finlandia, Francia, Germania, Gran Bretagna, Norvegia, Polonia, Repubblica dei Sovieti, Romania, Spagna, Stati Uniti d'America, Svizzera, Ungheria, Uruguay.

Dei cento otto autori eseguiti, centodie sono nostri contemporanei e novantanove di questi sono viventi.

Come la antica e gloriosa *Biennale Internazionale d'Arti figurative* della quale è nuovo germoglio, il *Festival Internazionale di Musica* è dunque una Mostra consacrata prevalentemente all'arte moderna ed agli artisti viventi: è espressione del nostro attuale spirito, e del modo di sentire e di esprimersi artisticamente del nostro tempo.

E i richiami che, ad ogni biennale della musica si fanno ad opere di grandi assenti, non hanno soltanto il significato di giusto omaggio degli artisti moderni alle glorie del passato; ma vogliono anche affermare e ripetere che quando nell'Italia fascista si lavora e si lotta per il legittimo riconoscimento e per la divulgazione dell'arte musicale contemporanea, non si intende affatto negare o misconoscere le grandi musiche del passato.

Per ragioni varie la manifestazione di quest'anno ha dovuto subire un grave ritardo nella sua preparazione tecnica, e una notevole riduzione nel programma generale predisposto dal primo Comitato esecutivo che si era messo al lavoro fin dal gennaio 1935: vale a dire, poche settimane dopo la chiusura della gestione 1934. Verrà dunque inevitabilmente a mancare, a questo IV Festival, la vasta risonanza che hanno avuto gli altri, e specialmente il III di due anni or sono. Ma anche questo, che è un danno, potrà essere volto in bene, se varrà a far sì che la vita dell'Istituzione - che rappresenta nel campo Musicale italiano e anche nei riguardi Sindacali l'unica Mostra del III° Grado equiparata alla *Biennale d'Arti Figurative* - sia resa meno precaria, e il suo funzionamento assicurato stabilmente [...]

Ad ogni modo, nel programma generale di quest'anno, che è stato limitato ad un concerto sinfonico di carattere popolare in Piazza San Marco e a quattro concerti di musica solistica, di piccoli complessi, e per coro e orchestra da camera a Ca' Rezzonico, hanno potuto trovar posto alcune delle opere nuovissime di cui il Festival si era fin dall'anno scorso assicurata e riservata la primizia: le opere di Casella, Honegger, Mulé, Tommasini; hanno potuto essere comprese quattro, se non altro, delle opere di giovani affermatasi nell'ultima mostra nazionale del Sindacato: quelle di Giuranna, Liviabella, Petrassi, Rota. Ad altre numerose e importanti novità assolute italiane e straniere composte per grande orchestra o per il Teatro dell'opera da camera, si è dovuto, con rammarico grande, rinunciare [...]"<sup>133</sup>.

Sebbene l'imposizione delle storiche sanzioni all'Italia da parte della *Società delle Nazioni* tra la fine del 1935 e la prima metà del 1936, in conseguenza dell'affermazione imperiale sulle colonie africane, aveva ridotto il numero dei compositori stranieri partecipanti alla rassegna soltanto ad una mezza dozzina, e sebbene Lualdi onestamente concludesse che "il bilancio artistico dei primi tre Festival [...] pone in evidenza il rallentamento imposto quest'anno dalle circostanze, che sarebbe inutile e puerile dissimulare"<sup>134</sup>, tutto ciò non costituiva verosimilmente motivo di minore soddisfazione per la prevista partecipazione da parte di Franco Margola: comunque fosse, il suo nome veniva affiancato a quello di alcuni tra i maggiori musicisti del presente e del passato. Dopo un concerto inaugurale in piazza S. Marco con un programma 'popolare'<sup>135</sup> (*Quinta Sinfonia* di Ludwig van Beethoven, *Fontane di Roma* di Ottorino Respighi, *Don Giovanni* di Richard Strauss, *Preludio e morte di Isotta* di Richard Wagner, assieme all'ouverture *Il segreto di Susanna* di Ermanno Wolf Ferrari e alla prima esecuzione assoluta delle impressioni sinfoniche *Vendemmia* del deputato fascista Giuseppe Mulé<sup>136</sup>, la cui presenza lascia sospettare ragioni più politiche che strettamente artistiche), la seconda manifestazione -svoltasi il giorno 8 settembre 1936 nella Sala da Ballo di Ca' Rezzonico "gremita di un pubblico superbo, alla presenza del Duca di Genova, di S. E. Bastianini, sottosegretario agli Esteri, del conte Volpi e di altre personalità"<sup>137</sup> - la seconda manifestazione, si diceva, entrava nel vivo della musica contemporanea, presentando il *Quartetto in Do* di Pierre Octave Ferroud<sup>138</sup> in prima

---

<sup>133</sup> LUALDI, Adriano. Presentazione al Programma Ufficiale del IV Festival Internazionale di Musica della Biennale di Venezia, Venezia, 6-13 settembre 1936 XIV, pp. 7-8.

<sup>134</sup> *Ibid.*

<sup>135</sup> Renato Mariani, sulle pagine de *L'Ambrosiano* del 16 settembre 1936 così commentava: "Il programma attinto al più comune e corrente repertorio sinfonico - e il carattere del concerto ne hanno chiaramente rivelato gli intenti turistici e popolari forse superflui in questo eccezionale genere di manifestazioni".

<sup>136</sup> Cfr. Capitolo II, nota 48. La composizione di Mulé "rilanciava il melodizzare vocale popolare del compositore siciliano" (ZANETTI, *Novecento*, p. 629) e si può dire che fu "un autentico onore riservato al Mulé l'essere posto in cotanto senno e in più, come dire, una specie di sottolineatura del carattere 'popolare' della sua composizione e, in generale, della sua produzione" (*ibid.*). Anche la critica contemporanea fu ben consapevole della scarsa carica innovativa presentata da questa composizione: "Si tratta di una consueta visione orchestrale - a forma tripartita -basata su temi canzonistici siciliani. Nulla vi è di nuovo, di originale, di rimarchevole per qualsiasi ragione in questo lavoro che appartiene certo al Mulé meno interessante e meno felice" (Renato Mariani, in *L'Ambrosiano*, 16 settembre 1936).

<sup>137</sup> *Il resto del Carlino*, 9 settembre 1936.

<sup>138</sup> Pierre Octave Ferroud (Chasselay [presso Lione, Francia] 1900 - Debrecen [Ungheria], 1936), tragicamente scomparso una ventina di giorni prima in un incidente stradale mentre si recava a Budapest (e il Festival veneziano espresse ufficialmente il proprio cordoglio associandosi "al lutto recente dell'arte musicale di Francia", aveva studiato scienze naturali all'Università di Lione e contemporaneamente si era dedicato agli studi musicali. Le sue prime composizioni, inizialmente soprattutto per pianoforte, risalivano agli anni 1918-1920: citiamo i *Trois Études* (1918-23), *Sarabande* (1920, orchestrata nel 1926), *The Bacchante Blues*, la suite *Au Parc Monceau* (1921, orchestrata nel 1925), *Prélude et forlane* (1922), *Types* (1924), *Sonatine* in do diesis (1928) e *Tables* (1931). Scrisse anche alcune liriche per canto e piano (*A contre-coeur*, 1923-25; *Cinq poèmes de P. J. Toulet*, 1927; *Trois poèmes de Paul Valéry*, 1929; *Trois poèmes intimes de Goethe*, 1932; *Trois chansons de Jules Supervielle*, 1932), alcune composizioni strumentali da camera (*Trois pièces* per flauto, 1921-22; *Sonata* per violino e pianoforte, 1928-29; *Sonata* per violoncello e pianoforte, 1932; *Trio* per oboe, clarinetto e fagotto, 1933) e altri lavori per orchestra (*Foules*, 1922-24; *Sérénade*, 1929; *Symphonie*, 1930; due suites dal balletto *Jeunesse*). Apprezzati furono anche i suoi lavori destinati al teatro, i due balletti *Le Porcher* (1924) e *Jeunesse* (1931), e l'opera buffa *Chirurgie* tratta da Cecov e rappresentata a Montecarlo nel 1928. Particolarmente attivo nella vita musicale francese (aveva fondato la rassegna di musica contemporanea *Salon d'Automne Lyonnais* ed era stato un vivace sostenitore a Parigi de *Le Triton*, associazione che organizzava concerti di musica contemporanea e che divenne un punto di riferimento per la moderna musica francese) fu un compositore seriamente impegnato: "Ferroud's music, like that of the Jeune France group (Messiaen, Jolivet and others), shows a seriousness of purpose

esecuzione italiana, tre liriche di Goffredo Petrassi (*Lamento d'Arianna*, in prima esecuzione assoluta, *Vocalizzo e Benedizione*<sup>139</sup>, la *Sonata* per violoncello e pianoforte di Dmitrij Šostakovič<sup>140</sup>, il *Trio* di Margola (eseguito naturalmente dal *Trio Italiano*) e il *Quartetto d'archi n. 5* di Béla Bartók<sup>141</sup>. Il Festival poi proseguiva con un "Concerto corale e strumentale di musica classica della scuola veneziana", con musiche di Antonio Vivaldi, Claudio Monteverdi, Benedetto Marcello ed altri; con un altro concerto di musica da camera contemporanea, nel quale si presentava il *Secondo quartetto d'archi in la minore* di Arthur Honegger (in prima esecuzione assoluta)<sup>142</sup>, il *Trio* per flauto, viola e violoncello di Albert Roussel<sup>143</sup>, la *Sinfonia, Arioso e Toccata* di Alfredo Casella (in prima esecuzione assoluta) e tre tempi della *Lyrische Suite* di Alban Berg<sup>144</sup>; e con un concerto sinfonico conclusivo, nel quale venivano presentate composizioni di Nino Rota (*Canzona* per orchestra da camera)<sup>145</sup>, Barbara Giuranna (*Allegro di Concerto, divertimento per nove strumenti*)<sup>146</sup>, Ennio Porrino (*Canti di stagione* per voce e piccola orchestra)<sup>147</sup>, Lino Liviabella (*La madre*, trittico per voce e orchestra da camera, in prima esecuzione assoluta)<sup>148</sup>, Vincenzo Tommasini (*Suite* per orchestra da camera, in prima esecuzione assoluta)<sup>149</sup> e Paul Hindemith (*Der Schwanendreher*, in prima esecuzione italiana, con la partecipazione alla viola del

---

which was opposed to the flippancy of much neo-classicism [...] Contrapuntal working was important to him as a backbone, and he also sought a varied, strong harmony. In both he was influenced by contemporary developments in central Europe, and in particular by the music of Bartók" (ROSTAND, Claude. *Voce Ferroud, Pierre Octave*, in: *New Grove*, VI, pp. 499-500; cfr. anche *DEUMM*, *Le Biografie*, II, p. 747). Il *Quartetto* presentato a Venezia dal *Nouveau Quatuor Hongrois* (primo violino era Sandor Vegh) risaliva al 1934 e "dei quattro tempi che lo compongono, nessuno tenta di evadere dai quadri tradizionali. Un *Allegro* iniziale costruito sui due temi rituali; uno *Scherzo* in 3/4 - battuto in un tempo - ma dove il trio affetta il ritmo di un *Blues*; un movimento lento, concepito in forma di passacaglia, con dei lunghi 'ostinati' del violoncello; un *Rondo* finale in cui il ritornello, ad ogni sua ripetizione, discende di mezzo tono, come per adagiarsi più comodamente sulla tonica: questo *Quartetto* non fa appello che alle risorse naturali di sonorità e di virtuosismo che offrono gli strumenti ad arco, rinunciando così, decisamente, a tutto quello che potrebbe provocare, nella partitura, la più piccola oscurità" (dalle note di sala della *Biennale di Venezia. IV Festival Internazionale di Musica. Programma Ufficiale*. Venezia, 6-13 settembre 1936, p. 18). I commenti della critica non furono però tutti positivi e ad esempio Renato Mariani scriveva: "Molta aspettativa vi era per il *Quartetto* di P. O. Ferroud; ma francamente il valore della composizione apparve assai modesto. Prolisso faticoso ed arido il lavoro rivela un linguaggio espressivo assolutamente anonimo e la totale mancanza di uno stile appena atteggiato o di una personalità minimamente rimarchevole" (*L'Ambrosiano*, 16 settembre 1936).

<sup>139</sup> Il *Vocalizzo per addormentare una bambina* e *Benedizione*, su testo tratto dalla *Genesi*, risalivano al 1934: il primo "è una ninna-nanna dolcemente incantata, tanto elementare nella linea vocale quanto ragionata, pensata nella parte pianistica" (SABLICH, Sergio. 'Le liriche da camera', in: *Petrassi*, p. 265); la seconda vedeva l'autore cimentarsi per la prima volta in un tema biblico, tema che poi divenne di grande importanza nella sua produzione. Il *Lamento d'Arianna*, invece, su testo di Libero de Libero, era stato appena composto e fu giudicato dalla critica unanimemente come una delle cose migliori della manifestazione (cfr. ZANETTI, *Novecento*, p. 628). Su queste liriche, che in quell'occasione furono eseguite da Licia Albanese e Giorgio Favaretto, cfr. l'articolo citato di Sergio Sablich (*ivi*, pp. 265-267).

<sup>140</sup> Composta nel 1934, la *Sonata*, secondo quanto spiegato dal programma ufficiale, "consta di quattro parti di carattere semplice e chiaro, talvolta tragico, tal altra volta scherzoso oppure parodistico. Nulla vi è di russo nel senso che si usava attribuire alla musica di quel paese ai tempi dei *Cinque*, ed ogni elemento folcloristico è totalmente eliminato da questa musica, la quale però offre altri caratteri nazionali forse meno immediatamente afferrabili, ma non perciò meno esistenti" (*Biennale di Venezia. IV Festival Internazionale di Musica. Programma Ufficiale*. Venezia, 6-13 settembre 1936, p. 21). In breve, essa "non presenta qualità particolari, salvo quella di poter far brillare un 'duo' (il compositore e il dedicatario Kubackij) in una pagina classica aggiornata con le novità linguistiche degli anni Trenta. Il musicista tornerà spesso su quest'opera, di cui non doveva essere pienamente soddisfatto" (PULCINI, Franco. *Šostakovič*, Torino, E.D.T./Musica, 1988, p. 180). Eseguita da Arturo Bonucci e Niecio Horzowski in quest'occasione per la prima volta in Italia, la *Sonata* non riscosse grande successo, dal momento che "rivelò nell'autore una direttiva indecisa e confusa, una sovrapposizione incerta di gusti e di stili ondeggianti nell'infelicità di certe trovate dilettesche e di certi ripieghi poco seri" (Renato Mariani, *L'Ambrosiano*, 16 settembre 1936).

<sup>141</sup> Composto nel 1934 e qui eseguito per la prima volta in Italia dal *Nouveau Quatuor Hongrois*.

<sup>142</sup> Renato Mariani definiva la composizione "opera assai bella, piena di poesia e di incanto" (*L'Ambrosiano*, 16 settembre 1936).

<sup>143</sup> Composto nel 1929.

<sup>144</sup> Composti, com'è noto, nel 1925-26.

<sup>145</sup> Il pezzo era così presentato nel programma ufficiale: "In questa *Canzona*, come nelle canzoni strumentali del Rinascimento, a cui essa nello spirito vuol riallacciarsi, diversi episodi polifonicamente intessuti, ma di evidente rilievo melodico, si seguono intimamente connessi. Vario è però, da episodio a episodio, il carattere ritmico e vario il modo di introdursi e di svolgere degli elementi musicali. Ma il ritornare e l'intrecciarsi di alcuni motivi e, specialmente, la rispondenza della prima coll'ultima parte (che nel suo fervore quasi devoto spiega, anche fuori la terminologia musicale il titolo di *Canzona*) conferiscono a questa composizione, anche nella struttura, impronta di novità" (*Biennale di Venezia. IV Festival Internazionale di Musica. Programma Ufficiale*. Venezia, 6-13 settembre 1936, p. 36).

<sup>146</sup> Composto per il Nonetto di Praga. Su Barbara Giuranna cfr. nota 78.

<sup>147</sup> Su Ennio Porrino cfr. Capitolo II, nota 187. Composti nel 1934 e trascritti anche per canto e pianoforte, i *Canti di stagione* "constano di quattro brani musicali fra loro contrastanti e riproducenti un aspetto particolare della stagione a cui ognuno d'essi si riferisce, ed eseguibili anche separatamente" (*Biennale di Venezia. IV Festival Internazionale di Musica. Programma Ufficiale*. Venezia, 6-13 settembre 1936, p. 36). Le quattro parti erano *Notte d'inverno* (testo di G. Carducci); *Mattino d'aprile nel bosco* ("Scherzo per orchestra con vocalizzo nella parte centrale"); *Afa* (testo di Giuseppe Valentini); *Autunnale - ditirambo* (testo dal *Bacco in Toscana* di F. Redi). La composizione era già stata eseguita a Napoli qualche mese prima (cfr. ZANETTI, *Novecento*, p. 628, nota 107).

<sup>148</sup> Su Lino Liviabella, cfr. nota 90. Il trittico *La madre*, composto nel 1934 su testo di Adriano Prandi, era formato da *Il bimbo dorme*, *Il bimbo parte*, e *Il bimbo è solo*. Di esso Renato Mariani scrisse: "è un lavoro pieno di poesia e di bontà dall'ispirazione calorosa e affettiva dilungata - nella soavità del canto - in espansioni melodiche tipiche dell'ultimo e del miglior Puccini" (*L'Ambrosiano*, 16 settembre 1936).

<sup>149</sup> Suddivisa in tre tempi: "Il primo, velocissimo, è in ritmo 5/4 e si svolge su di un unico tema che, per la figurazione ritmica, dà al pezzo quasi il carattere d'un moto perpetuo. La struttura della composizione è tuttavia quella d'un tema con variazioni. Il secondo tempo in 4/4, a movimento lento, ha un carattere di ninna nanna. L'ultimo tempo, in 3/4, di movimento moderato si svolge nella struttura classica del minuetto" (*Biennale di Venezia. IV Festival Internazionale di Musica. Programma Ufficiale*. Venezia, 6-13 settembre 1936, p. 43). Secondo il critico Renato Mariani, la *Suite* "appartiene senza dubbio alla produzione migliore del compositore; specialmente nel primo tempo brillante è l'eloquio, salda e pronta la ritmica tematica, viva e cordiale la musicalità. Anche qui (come del resto nelle opere di Rota e della Giuranna) l'unità e la solidità compositiva e la logica del discorso musicale si atteggiavano inequivocabilmente" (*L'Ambrosiano*, 16 settembre 1936).

compositore stesso)<sup>150</sup>.

Nel complesso, per quanto riguardava i compositori italiani emergenti, a parte l'interessante esordio di Goffredo Petrassi, "dagli altri giovani vennero invece composizioni ostentatamente tradizionali, quale il secondo *Trio* con pianoforte di Franco Margola, o semplicemente piacevoli, quale l'*Allegro di concerto* per nove strumenti di Barbara Giuranna (che qualche critico trovava di vitalità e forza quasi 'maschili'), o per contro deludenti, come nel caso della neo-rinascimentale *Canzona* per orchestra da camera di Nino Rota, della vuota declamazione sonora dei *Canti di stagione* di Porrino (che però riscossero un indubbio successo di pubblico) e del trittico *La madre* di Liviabella"<sup>151</sup>. Ciò non significa, comunque, che il bilancio complessivo fosse negativo. Anzi Renato Mariani su *L'Ambrosiano* del 16 settembre 1936, scriveva al contrario esplicitamente che "il bilancio di questo recentissimo Festival è stato assai lieto e decisamente positivo nei suoi risultati finali. Molte delle musiche presentate erano di prima esecuzione assoluta, e proprio queste, a maggior soddisfazione degli organizzatori, si ebbero il successo più vivo ed incontrastato (Honegger, Casella, Tommasini) [...] Ancora una volta la serie delle sedute musicali ha servito a richiamare ed accentrare a Venezia compositori, critici e interpreti nostrani ed esteri e non fosse altro per questa leale e molteplice collaborazione a servizio dell'arte contemporanea che il Festival implicitamente suppone e richiede - qualora mille altre ragioni più urgenti e importanti ormai risapute non lo pretendessero - esso apparirebbe, ed appare in concreto, manifestazione necessaria e assolutamente insopprimibile". Riguardo al *Trio* di Margola, lo stesso critico che aveva pesantemente bocciato le opere di un Ferroud, di uno Šostakovič o di un Hindemith, lo definiva "opera di prim'ordine, abilissima nella fattura e sicurissima nella trattazione. Vi è nei tre tempi un calore, un fervore e una felicità inventiva che, pur ripetendo in certi movimenti del dialogato strumentale ed in certi caratteristici episodi melodici modi decisamente pizzettiani, rivelano un temperamento artistico prontissimo, vitale e particolarmente limpido e scaltro nella costruzione musicale"<sup>152</sup>.

Può sembrare strano che dopo questi successi Margola non abbia subito pensato di pubblicare il *Trio*, che fra l'altro nel novembre 1938 conseguì un ulteriore riconoscimento, con l'assegnazione del *Premio 'Silvio Rispoli'* da parte del *R. Conservatorio 'S. Pietro a Maiella'* di Napoli<sup>153</sup>, e che la composizione abbia dovuto attendere il 1948 prima di andare alle stampe. Ogni spiegazione è frutto di supposizioni, ma forse in segno di omaggio al *Trio Italiano* il compositore lasciò volutamente che il noto complesso ne conservasse la prerogativa di esecuzione. Forse, più semplicemente, l'autore, sufficientemente soddisfatto dall'opera di diffusione compiuta dal *Trio Italiano*, non si preoccupò di pubblicarla con eccessiva tempestività, fino a che l'avvento della guerra non rese anche questa iniziativa più difficile da attuare<sup>154</sup>. Che il musicista tenesse in particolare considerazione questo lavoro è comunque dimostrato dal fatto che molti anni più tardi, quasi quarant'anni dopo averlo composto, egli espresse all'editore Zanibon l'intenzione di apportarvi delle modifiche<sup>155</sup>, senza naturalmente poter essere soddisfatto, dal momento che il *Trio* non fu più ripubblicato.

Anche altre fortunate composizioni di questo periodo subirono la stessa sorte: citiamo ad esempio il *Trittico* per orchestra d'archi (dC 45) e le due *Sonate brevi* per violino e violoncello e pianoforte (Nn. Cat. 46 e 47), lavori nati intorno al 1937 ma pubblicati solo nel 1949 la prima e nel 1951 le altre due.

In tutte queste composizioni Margola si manteneva coerente con le scelte stilistiche prese in precedenza e si confermava fondamentalmente fedele ai principi del cosiddetto 'neoclassicismo', cioè di quella ricerca di un oggettivismo che si servisse della "restaurazione arcaica come presa di possesso di un suggerimento formale piegato alle esigenze di una nuova condizione linguistica"<sup>156</sup>. Sarebbe opportuno a questo punto precisare meglio il significato del termine

---

<sup>150</sup> Terminata nell'ottobre 1935, la composizione così veniva presentata sul programma della manifestazione: "Il titolo della composizione ci riporta a quello che fu l'oggetto dell'ispirazione dell'autore. Un suonatore d'organetto giunge con un'allegra brigata ed offre un saggio di ciò che ha imparato in lontane contrade. Questo è sì può dire, l'antefatto della composizione, la quale svolge poi una trama tutta musicale costituita appunto dalle canzoni, ora liete ora tristi, e da un balletto finale: tutta musica che il suonatore d'organetto ha imparato nelle sue molte peregrinazioni. Le canzoni non sono riprodotte tali e quali ma arricchite in molti modi, poiché il suonatore, da bravo musicista, le ricrea precludendo e fantasticando secondo la sua ispirazione. Questa premessa non deve far pensare ad un contenuto letterario della composizione e ad un conseguente abbandono da parte di Hindemith di quello che è il canone essenziale dell'arte sua, fatta - come si sa - di relazioni puramente sonore, di una musica che nasce da elementi musicali e che si esprime di preferenza con il linguaggio più puro della musica: il contrappunto. Con questa sua ultimissima composizione Hindemith non solo non abbandona affatto la sua 'arte poetica', ma la conferma a pieno apportando un nuovo e raffinato contributo alla sua già vasta e nobile produzione. La composizione che potrebbe dar l'idea per i titoli e i sottotitoli di una *suite* di tre pezzi, è invece, come la volle l'autore, un concerto in tre tempi, anche se del concerto strumentale antico non riproduce l'essenza formale, pur conservandone quella stilistica [...]" (*Biennale di Venezia. IV Festival Internazionale di Musica. Programma Ufficiale*. Venezia, 6-13 settembre 1936, pp. 43-44). La composizione non riscosse però unanimi consensi: ad esempio Renato Mariani scriveva: "Pur riconoscendo che l'opera è tra le più felici del musicista, il magistero formale - entro cui si inquadra l'improvvisazione tematica - appare arido e la bachiana neoclassicità dell'eloquio sonoro il più delle volte fredda artificiosa inespressiva" (*L'Ambrosiano*, 16 settembre 1936).

<sup>151</sup> ZANETTI, *Novecento*, p. 628.

<sup>152</sup> Renato Mariani, in *L'Ambrosiano*, 16 settembre 1936.

<sup>153</sup> Così scriveva a Franco Margola il Presidente Adriano Lualdi in data 12 novembre 1938: "Sono lieto di comunicarvi che la Commissione giudicatrice del concorso 'Silvio Rispoli' vi ha assegnato il premio di lire duemila (£ 2000,00), avendo trovato nel vostro lavoro *Trio n. 2 in la min.* pregi di invenzione e di fattura. Intanto ho disposto il pagamento della somma di lire duemila in vostro favore, esigibile presso l'economato" (Archivio Margola). Dunque ciò non avvenne nel 1936, come riferito in ZANETTI, *Novecento*, p. 972, nota 164.

<sup>154</sup> Naturalmente sono tutte supposizioni prive di fondati elementi.

<sup>155</sup> "Le ho spedito [...] il *Trio n. 2* con le piccole modifiche che è opportuno fare..." (Lettera di Franco Margola all'editore Zanibon del 7 febbraio 1971, conservata nell'Archivio Zanibon). Purtroppo non è stato possibile rinvenire queste modifiche, né sapere di che entità si trattassero.

<sup>156</sup> UGOLINI, *Margola*, p. 469.

‘neoclassicismo’, dal momento che esso coinvolgeva non soltanto il classicismo in senso stretto, ma in forma più ampia anche il barocco. Nel caso ad esempio del *Trittico* per archi (dC 45), si è di fronte ad una libera rilettura appunto della suite barocca, intesa come ripresentazione e stilizzazione di antiche forme pienamente assimilate dalla tradizione e ormai per questo portatrici di significati nuovi. In questo senso ci sembra che più che di ‘neoclassicismo’, si dovrebbe allora parlare di ‘neo-barocchismo’, se è vero che l’epoca barocca fu ben più rispettosa e attenta a raccogliere, rielaborare o anche perfino fraintendere le eredità del passato, rispetto alla successiva epoca classica, durante la quale l’attenzione era rivolta principalmente all’intresecata logica di un’opera d’arte, alla costruzione di essa nell’equilibrio di tutti i suoi elementi, alla sua autonomia nella forma e nei significati. La classica struttura basata su una serrata e logica, diremmo profondamente razionale concatenazione di elementi diversi o derivati l’uno dall’altro, l’impalcatura costruttiva retta insomma dai principi dello sviluppo tematico e del confronto dialettico non sempre trovava riscontro nei ‘recuperi’ stilistici del nostro secolo, spesso più vicini alla logica, tipicamente barocca, degli accostamenti e di un più semplice ‘gioco delle parti’. Più che ai creatori ‘classici’ tutti protesi verso l’elaborazione di opere intrinsecamente perfette, gli autori ‘neoclassici’ si rifacevano infatti agli ‘artigiani’ barocchi per i quali l’attività compositiva altri non era che abilità e gusto nella manipolazione di un linguaggio, una sorta di attività ludica dello spirito che si poteva intraprendere o smettere, in fondo, a piacere o secondo le necessità.

Perfino nei titoli delle opere risulta evidente questo parallelismo con il barocco, proprio per il percepibile allentamento di quell’intima coesione che le composizioni classiche mostravano: così, se da una parte vi era la classica ‘Sinfonia’ e dall’altra la barocca ‘Suite’ (e si noti il termine usato, che esplicitamente si riferiva ad una ‘successione’), opere ‘neoclassiche’ come il *Trittico* margoliano lasciavano trasparire nel titolo una concezione legata più a quest’ultima che non alla prima, legata cioè più al concetto dell’accostamento, che a quello dello sviluppo lineare e dell’elaborazione logica.

Naturalmente questa non era una prerogativa solo margoliana, ma una generale tendenza della musica italiana del tempo: lo stesso Casella scriveva, in un passo che abbiamo già citato, che “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*”<sup>157</sup>. Questa tendenza era da far risalire ad un aspetto del gusto musicale barocco più che di quello classico in senso stretto: e si tenga presente che negli stessi anni, il Maestro torinese si era anche sempre più orientato verso una “monumentalità esteriore, inesattamente battezzata neo-classica, e di cui Casella ha giustamente rivendicato (*I segreti della Giara*) le caratteristiche barocche, ispirate alla magnificenza di Roma e fondate su elementi quali il ‘senso del rilievo nelle masse, nelle sagome, nel chiaroscuro...; ... libertà e fantasia nell’interpretare le forme classiche; ... predilezione per certi contrasti plastici...”<sup>158</sup>. Composizioni quali *Notturmo e Tarantella* op. 54 (1934), *Introduzione, aria e toccata* op. 55 (1933), *Introduzione, corale e marcia* op. 57 (1931-35), *Sinfonia, Arioso e Toccata* op. 59, oltre alla precedente *Partita* op. 42 (1924-25)<sup>159</sup> confermano questa tendenza verso una costruzione formale realizzata attraverso l’assemblaggio di polittici che finì col condizionare pesantemente anche lo stile dei più giovani, tra cui Franco Margola<sup>160</sup>.

Ci siamo soffermati su questi temi non tanto per la relativa quantità di *Partite, Suites, Mosaici, Trittici* e via dicendo che Margola compose nella sua vita a partire da questi anni Trenta: ma per sottolineare come già in questo periodo giovanile fossero in nuce quegli sviluppi futuri della sua parabola creativa che tenteremo di delineare più avanti.

Per il momento, ciò che si poteva notare era l’acquisizione, anche puramente tecnica, di una padronanza di scrittura che ogni buon compositore dei tempi moderni doveva mostrare. In questo Margola non difettava e questo condizionava naturalmente il suo modo di esprimersi, preciso e conciso, energico e sicuro, ottimista ed esplicito, al punto che Vittorio Brunelli poteva affermare che “egli non subisce il destino, ma se lo crea: è l’espressione dell’italiano nuovo, dell’arte fascista”<sup>161</sup>.

D’altra parte, per tornare al precedente discorso, Margola dimostrò di saper costruire anche composizioni intrinsecamente unitarie, logiche e coerenti nella loro struttura formale. È il caso, ad esempio della citata *Sonata breve n. 3* per violino e pianoforte (dC 46), dove la struttura tripartita in ‘Sostenuto - Allegro - Sostenuto’ è espressa con chiarezza, concisione e consequenzialità davvero esemplari. E tale *Sonata*, tenuta a battesimo da Pina Carmirelli<sup>162</sup> e Maria Collina<sup>163</sup>

<sup>157</sup> CASELLA, Alfredo. *I segreti della giara, cit.*, p. 301 [i corsivi sono nostri].

<sup>158</sup> MILA, Massimo. ‘Itinerario stilistico di Casella’, in: *Cent’anni di musica moderna*, 2. ed., Torino, EDT, 1981, p. 174.

<sup>159</sup> In questo senso esempi precedenti a quello della *Partita* si erano già avuti nello stesso Casella con la *Barcarola e scherzo* op. 4 (1903) o con la *Sicilienne et burlesque* op. 23 (1914), ambedue per flauto e pianoforte.

<sup>160</sup> Naturalmente anche altri autori seguirono questo indirizzo: citiamo, tra i tanti possibili, l’esempio del *Preludio, canzone e furlana* per violino e pianoforte di Gianandrea Gavazzeni, eseguito alla *Società dei Concerti* di Brescia nell’aprile 1937 (cfr. ZANETTI, *Brescia*, p. 234).

<sup>161</sup> BRUNELLI, Vittorio. ‘L’orchestra d’archi diretta da Franco Margola alla *Società dei Concerti*’, in: *Giornale di Brescia*, 10 gennaio 1939.

<sup>162</sup> Giuseppina Carmirelli, nata a Varzi [Pavia] nel 1914, allieva di Michelangelo Abbado al Conservatorio di Milano, si era diplomata giovanissima nel 1930. Nel 1936 aveva inoltre conseguito il diploma di composizione, perfezionandosi con Serato all’*Accademia di S. Cecilia*. Al tempo del concerto che qui ricordiamo la violinista non era ancora famosa, ma era già stata invitata dalla bresciana *Società dei Concerti* per la quale si era esibita il 20 dicembre 1935 con l’accompagnamento al pianoforte di Bruno Bettinelli (cfr. ZANETTI, *Brescia*, p. 229). Solo dopo aver vinto il *Premio Paganini* nel 1940, dopo aver fondato il *Quintetto Boccherini* nel 1949 e il *Quartetto Carmirelli* nel 1954, e dopo essersi costituita in duo con il pianista Sergio Lorenzi, il suo nome

nel *Salone 'Pietro da Cemmo'* di Brescia per la *Società dei Concerti* il 31 gennaio 1938<sup>164</sup> riscosse un notevole successo, tanto che pochi mesi dopo la prima esecuzione compiuta dalla Carmirelli, Enrico Romano, allievo come Margola di Romano Romanini e dedicatario della sonata<sup>165</sup>, la scelse per debuttare come concertista nella propria città<sup>166</sup> ed in seguito ne realizzò anche una registrazione radiofonica. Dopo la pubblicazione la *Sonata breve* entrò poi nel comune repertorio di numerosi violinisti e conobbe parecchie esecuzioni in tutta Italia e anche all'estero.

Del tutto analoga a quella per violino è la *Sonata breve in Do (n. 3)*<sup>167</sup> per violoncello e pianoforte (dC 46), simile non soltanto nel titolo, ma soprattutto nella struttura e nel linguaggio musicale. Anche questa battezzata al *Salone 'Da Cemmo'* di Brescia in una serata organizzata dalla *Società dei Concerti*, come la sorella per violino ebbe come primo interprete un giovane esecutore che poi sarebbe divenuto un nome di prima grandezza nel panorama del concertismo internazionale, e cioè Antonio Janigro, che allora aveva soltanto diciannove anni<sup>168</sup>. Apprezzata dalla critica per la caratteristica di “render naturale ciò che ancora qualche anno addietro sembrava ricercato e intellettualistico [...], la *Sonata* risulta poi efficace agli scopi della sua eseguibilità: prevediamo un suo successo da parte dei violoncellisti, in questi ultimi anni rimasti a corto di musica moderna da potersi includere in un programma”<sup>169</sup>. Pur se realizzando una forma più semplice e leggera, Margola nel comporre questa *Sonata* volse certamente un occhio alla già citata *Sonata* per lo stesso organico (o, meglio, *per pianoforte e violoncello*) di Alfredo Casella: e non ci sembra il caso di insistere sulle analogie di scrittura (cfr. es. 40).

Un paio di settimane dopo la prima esecuzione, la *Sonata* per violoncello e pianoforte venne presentata alla *IV Rassegna Nazionale di Musica Contemporanea*, che si svolse a Roma tra il 4 e il 10 aprile 1937. Questa edizione costituiva “un punto fermo nella storia della manifestazione e soprattutto va intesa conseguenza dell’interferenza del Fascismo, attraverso i suoi organismi culturali, sulla produzione musicale del tempo”<sup>170</sup>. Il consueto concorso promosso dal

---

divenne famoso in tutto il mondo. Nel 1970 eseguì l'integrale delle *Sonate* beethoveniane con Rudolf Serkin alla *Carnegie Hall* di New York e in altri importanti centri. Insegnante al Conservatorio di Roma dal 1941, le fu affidato dall'*Accademia di S. Cecilia* di Roma uno Stradivari (detto 'Toscano'). Era moglie di Arturo Bonucci (cfr. nota 20). Cfr. RATTALINO, Piero. Voce *Carmirelli, Pina*, in: *New Grove*, III, p. 799; *DEUMM*, Le Biografie, II, p. 117. Accompagnata dalla pianista Pina Pitini, eseguì poi ancora la *Sonata breve* negli anni '50 e fu interprete anche della successiva *Sonata n. 4 op. 32 n. 1* (dC 76), che eseguì con Pier Narciso Masi in Francia nel gennaio 1959.

<sup>163</sup> Cfr. nota 107.

<sup>164</sup> In quell'occasione le due interpreti eseguirono anche la *Sonata* op. 78 di Johannes Brahms, uno *Studio* per violino solo di Angelo Francesco Lavagnino e la *Sinfonia, arioso e toccata* di Alfredo Casella. La *Sonata* di Margola chiudeva il programma (cfr. ZANETTI, *Brescia*, pp. 235-236).

<sup>165</sup> Enrico Romano, nato a Brescia nel 1917, era stato uno degli allievi preferiti di Romanini, tanto che quest'ultimo “aveva messo a disposizione dell'allora diciassettenne studente in violino una stanza appartata della propria abitazione in corso Magenta 51, a pochi passi dal 'Venturi', dove controllava egli stesso che si esercitasse giornalmente. Anzi, come afferma Enrico Romano, se gli accadeva una volta di mancare all'appuntamento a casa del maestro, questi mandava un bidello dell'Istituto 'Venturi' a cercarlo” (FERTONANI, *Romanini*, p. 55). Fu fra l'altro grazie alle trascrizioni compiute da questo giovane allievo che si è conservata buona parte della produzione violinistica di Romanini (cfr. *ibid.*). Come Franco Margola, anche Enrico Romano si diplomò in violino presso il Conservatorio di Parma. Si dedicò poi all'attività concertistica e all'insegnamento. Titolare dal 1958 della cattedra di violino e viola all'*Istituto Musicale Statale* di Sassari, ne divenne nel 1967 direttore, carica che mantenne anche dopo che l'*Istituto* fu trasformato in *Conservatorio di Stato*. Cfr. BIGNAMI, *Enciclopedia*, p. 211.

<sup>166</sup> Accompagnato dal pianista Antonio Marengoni, Romano volle mostrare quella sera il proprio eclettismo interpretativo, eseguendo un programma decisamente vario e comprendente, oltre alla *Sonata* di Margola, i seguenti pezzi: Georg Friedrich Händel, *Sonata in fa*; Romano Romanini *Allegro moderato*, dal *Concerto*; Renzo Rossellini, *La fontana malata*; Ildebrando Pizzetti, *Canto* n. 1; Domenico Paradisi, *Siciliana*; Franz Schubert, *L'ape* (cfr. ZANETTI, *Brescia*, p. 238).

<sup>167</sup> Per quanto siamo riusciti a desumere da diverse considerazioni che abbiamo riportato nella relativa scheda nella sezione del catalogo, il numero attribuito a questa *Sonata* risale all'epoca della pubblicazione e di fatto essa era la *seconda* nel suo genere composta fino ad allora da Margola. Se così non fosse, fra l'altro, non si spiegherebbe l'apparizione di un'altra *Sonata n. 3* per violoncello e pianoforte nel 1945 (dC 81). Crediamo invece che, decidendo di pubblicare la *Sonata breve*, Margola abbia voluto semplicemente sottolineare con quella diversa numerazione che a quell'epoca egli aveva già composto tre sonate, e non due. Non bisogna essere troppo rigorosi nel voler trovare una logica nelle numerazioni date da Margola alle proprie composizioni: egli si divertiva ad essere a volte sfacciatamente impreciso, e vedremo più avanti quanto vere sono queste affermazioni. Per tornare alla *Sonata*, se è a questa che Alfredo Gatta si riferiva, sappiamo da questi che essa venne studiata da Arturo Bonucci e Alfredo Casella e che anzi proprio per essi era stata originariamente pensata. Non risulta però che essi l'abbiano mai pubblicamente eseguita (cfr. GATTA, *Margola*, pp. 42-44).

<sup>168</sup> Antonio Janigro era infatti nato a Milano nel 1918. Aveva studiato al Conservatorio di Milano con Gilberto Crepax e si era poi recato all'*Ecole Normale de Musique* dove era stato allievo di Diran Alexanian e Pablo Casals. Non ancora sedicenne aveva iniziato anche la carriera concertistica e da allora aveva svolto un'intensa attività in questo campo, sia in Italia sia all'estero. Dal 1939 al 1953 fu professore al Conservatorio di Zagabria e dal 1954 al 1964 fu direttore dell'*Orchestra Sinfonica della Radio* di quella città; contemporaneamente fondò i *Solisti di Zagreb*, che diresse fino al 1967. Trasferito al Conservatorio di Düsseldorf nel 1965, fu nello stesso anno nominato direttore dell'orchestra dell'*Angelicum* di Milano. Solista di straordinario talento, fu anche esecutore impegnato nella musica d'assieme (memorabili le esecuzioni in trio con Jean Fournier e Paul Badura-Skoda) e direttore apprezzato in tutto il mondo. Il suo repertorio spaziava dal barocco alle opere contemporanee, delle quali presentò numerose prime esecuzioni (cfr. LLOYD REES, Lynda. Voce *Janigro, Antonio*, in: *New Grove*, IX, p. 496). Nel concerto che qui abbiamo ricordato, Janigro, accompagnato dal pianista Alfredo Rossi, eseguì, oltre alla *Sonata* di Margola, il seguente programma: Vivaldi-Donnelot, *Concerto in re*; Ludwig van Beethoven, *Variazioni su un tema di Mozart*; Robert Schumann, *Adagio e Allegro*; Cesare Brero, *Suite* per violoncello solo; Domenico Paradisi, *Siciliana*; Fritz Kreisler, *Scherzo*; Chopin, *Notturmo*, op. posth.; Joaquín Nin, *Granadina* (cfr. ZANETTI, *Brescia*, p. 233).

<sup>169</sup> *Il Lavoro fascista*, 13 aprile 1937.

<sup>170</sup> ZANETTI, *Novecento*, p. 609. Margola ricevette da Giuseppe Mulé, Segretario Nazionale del *Sindacato Nazionale Fascista Musicisti*, un invito ufficiale, spedito l'11 luglio 1936, a partecipare alla rassegna. In esso si diceva: “Caro Maestro, nella primavera dell'anno 1937 XV° avrà luogo in Roma la 4ª Rassegna Nazionale di musica contemporanea, promossa dal Sindacato Nazionale Fascista Musicisti. La S.V. è invitata a partecipare ai concerti di tale manifestazione con una composizione da camera mai eseguita e di durata non superiore ai 10 minuti. Voglia pertanto cortesemente comunicare alla Segreteria della Rassegna presso l'Ufficio Tecnico del Sindacato Nazionale Musicisti, via Vittorio Veneto 7 Roma, entro il 10 nov. p. v. il titolo, il genere e la durata della composizione che Ella intende presentare. Saluti fascisti. Il Segretario Nazionale (Giuseppe Mulé)” (Archivio Margola).

*Sindacato Nazionale Fascista Musicisti* era infatti stato impostato con un taglio decisamente politico e celebrativo, dal momento che due dei quattro premi previsti lasciavano trasparire vistosamente i toni propagandistici tipici della politica di quegli anni: “il primo per una composizione a grande orchestra a carattere eroico destinata a celebrare la fondazione dell’Impero; il secondo per una composizione per orchestra, in più tempi, a carattere mediterraneo (cioè luminoso, costruttivo, agile, dinamico, libero da ogni influenza nordica e impressionistica)”<sup>171</sup>. Possiamo ipotizzare che fosse per la partecipazione a questo concorso che Margola avesse deciso di comporre la *Suite mediterranea* (dC 48) poi andata perduta. Ma se anche così fosse, la sua partecipazione si limitò in ogni caso alla *Sonata* per violoncello e pianoforte, che venne eseguita nel concerto conclusivo della manifestazione, assieme ad altre opere, nel complesso insignificanti, di Pietro Zara<sup>172</sup>, Luigi Perrachio<sup>173</sup>, Ezio Carabella<sup>174</sup>, Orazio Mancini<sup>175</sup>, Nicola Costarelli<sup>176</sup>, Francesco Balilla Pratella<sup>177</sup> e Gian Luca Tocchi<sup>178</sup>.

Nel complesso, si trattava di un’edizione che non presentava novità particolarmente interessanti e la partecipazione di Franco Margola né spiccò per novità o qualità di proposte, né d’altra parte figurò di tono inferiore rispetto ai colleghi concorrenti<sup>179</sup>.

Pubblicata come la sorella nel 1951, anche questa *Sonata* per violoncello e pianoforte di Margola ebbe comunque poi una discreta diffusione ed entrò con relativo successo nei repertori dei violoncellisti.

Non tutte le composizioni, anche fortunate e ben riuscite, godettero però del privilegio della pubblicazione ed alcune

<sup>171</sup> *IV Rassegna Nazionale di Musica Contemporanea*, programma illustrativo, Roma, 4-10 aprile 1937, p. 8. Gli altri due premi erano uno per tre liriche per canto con accompagnamento d’orchestra d’archi, e l’altro per un trio per pianoforte, violino e violoncello. I lavori vincenti furono, per i primi tre concorsi, nell’ordine: *Decima Legio* di Barbara Giuranna, *Trittico sinfonico* di Gabriele Bianchi, *Tre liriche di autore ignoto del ‘600* per soprano e orchestra di Riccardo Castagnone, mentre del trio il programma non riporta il vincitore.

<sup>172</sup> *Serenata* per sette strumenti. Pietro Zara era nato a Bologna nel 1911 e si era diplomato in composizione nel 1935 al Conservatorio della propria città. A quell’epoca insegnava presso il *Conservatorio ‘A. Boito’* di Parma (cfr. note biografiche in *IV Rassegna Nazionale di Musica Contemporanea*, programma illustrativo, Roma, 4-10 aprile 1937, pp. 107-108).

<sup>173</sup> *Sonata n. 2 dalle 4 Sonate popolesche italiane*, per violino e pianoforte. Su Perrachio cfr. Capitolo II, nota 163.

<sup>174</sup> *Lirica* per soprano e pianoforte. Ezio Carabella (Roma, 1891 - ivi, 1964) era stato allievo di Stanislao Falchi a Roma e di Vincenzo Ferroni a Milano, e si era diplomato nel 1916 a Pesaro. Già in precedenza si era fatto notare con un *Preludio sinfonico*, del 1912, e una *Improvvisazione sinfonica*, del 1913, eseguita all’*Augusteo* di Roma. Tre anni dopo un’altra sua composizione, un *Preludio* per grande orchestra, venne eseguita all’*Augusteo*, così come avvenne per le *Variazioni sinfoniche* su tema originale del 1921. Si era dedicato poi alla musica teatrale, scrivendo operette fra cui la fortunata *Don Gil dalle calze verdi* (Roma, 1922), che in pochi anni giunse a un migliaio di rappresentazioni solo in Italia, *Bambù* (1923) e *La linea del cuore* (1924). Chiaramente influenzato dal clima fascista era il poema sinfonico *Aprilia*, composto in quello stesso anno 1937. Acceso polemist, fu convinto nemico dei caselliani, contro i quali dedicò parecchi scritti, apparsi sul quotidiano *Il brillante* negli anni 1927-28 e poi raccolti in un volume, *Critiche, polemiche, curiosità musicali*, pubblicato nel 1953 (ALLORTO-FERRARI, *Dizionario*, pp. 81-82; ZANETTI, *Novecento*, pp. 139, 590, 914; *DEUMM*, *Le Biografie*, II, p. 102).

<sup>175</sup> *Frammento e Alla mia sveglia* per soprano e pianoforte. Orazio Mancini aveva interrotto gli studi di giurisprudenza per dedicarsi a quelli di composizione compiuti con Ennio Porrino. Aveva già al suo attivo numerose opere, tra le quali alcune liriche per canto e pianoforte e per canto e organo, *2 Madrigali*, *Miserere*, *Responsori*, alcuni *Mottetti* per voci sole, *De profundis* per coro e organo, una *Messa da requiem* a 2 voci, una *Suite* per pianoforte e una per archi, *2 Suites* per violino e pianoforte, una *Cantata* per soprano e orchestra, *Transitus S. P. Francisci* per soli, coro e orchestra, e un *Saltarello* per orchestra da camera (cfr. note biografiche in *IV Rassegna Nazionale di Musica Contemporanea*, programma illustrativo, Roma, 4-10 aprile 1937, p.109).

<sup>176</sup> *Delfica* per soprano e pianoforte. Nato a L’Aquila nel 1911, Nicola Costarelli aveva studiato con Bustini al *Conservatorio di S. Cecilia* a Roma, diplomandosi nel 1935. Si era poi messo sotto la guida di Ottorino Respighi, Ildebrando Pizzetti e successivamente di Alfredo Casella a Siena. Come compositore limitò la sua produzione agli anni Trenta e alla tendenza neoclassica, mentre poi si dedicò all’insegnamento e alla critica e alla saggistica musicale (cfr. note biografiche in *IV Rassegna Nazionale di Musica Contemporanea*, programma illustrativo, Roma, 4-10 aprile 1937, p. 111; ZANETTI, *Novecento*, p. 982).

<sup>177</sup> *Sonata terza* per quartetto d’archi e pianoforte.

<sup>178</sup> *‘Luna Park’ Suite per un balletto*, per orchestra. Gian Luca Tocchi, nato a Perugia nel 1901, aveva studiato a Roma composizione con Ottorino Respighi e direzione con Bernardino Molinari, e si era diplomato nel 1926. Aveva debuttato con alcuni poemi sinfonici sulle orme del maestro: dopo il primo tentativo con *Danza sull’aia* (1927), *Il Destino* (1928) aveva vinto il Premio di Composizione del *Governatorato di Roma* nel 1930, e da quel momento la sua produzione fu copiosa. Nel 1931 fu premiato con le *Tre Canzoni alla Maniera Popolare Italiana* per una voce e 11 strumenti alla prima *Rassegna Nazionale di Musica Contemporanea*, mentre altri lavori avevano arricchito la produzione sinfonica: citiamo *Rapsodia romantica* (1929), *Quadro sonoro* (1932), *Record* (1933), premiato alle *Olimpiadi Internazionali di Berlino* nel 1936, la suite per grande orchestra *Film* (1936); aveva inoltre scritto i *Canti di Strapaese*, per soprano e 11 strumenti (1934), le musiche per il film *Camicia Nera*, un *Quartetto* per archi, *Tre Canzoni del Settecento Italiano* per soprano, archi e cembalo; varie liriche per canto e pianoforte e per canto e orchestra, un *Concerto per orchestra jazz*, alcune musiche da film e altro. Cfr. note biografiche in *IV Rassegna Nazionale di Musica Contemporanea*, programma illustrativo, Roma, 4-10 aprile 1937, pp. 118-119; COGNAZZO, Roberto. Voce *Tocchi*, *Gian Luca*, in: *DEUMM*, *Le Biografie*, VIII, p. 51; PIRONTI, Alberto. Voce *Tocchi*, *Gianluca*, in: *New Grove*, XIX, p. 20; ZANETTI, *Novecento*, pp. 607-609 e 955-958.

<sup>179</sup> Della rassegna si può in definitiva affermare che oltre alle composizioni vincenti, di effetto plateale ma di qualità non sovrappina, “corollario di quei lavori erano opere non poi molto consistenti a loro volta, non recentissime, come il *Concerto andaluso* per violoncello e orchestra di Zandonai (risalente al 1934 e più volte eseguito) o l’*Introduzione e Tarentella* (o *Saltarello*) del Toni. Più recente, ma non particolarmente apprezzato il dittico di Ennio Porrino *Notturmo e Danza* (1936), così che la sola composizione di qualche validità risultava essere il robusto e neoclassico *Concerto per orchestra* di Riccardo Nielsen (composto nel 1936, anch’esso) [...] Il restante corpo di musiche presentate, s’è detto, non aveva particolari valori. Vi figuravano comunque alcuni autori anziani, quali il Pratella, con la sua *Sonata III* op. 55 per quintetto con pianoforte (1936-37) e il Perrachio, con la non recentissima *Sonata popolesca* per violino e pianoforte. Tra gli autori più giovani, qualche nome già conosciuto quale il Gorini (*Quartetto* per archi), il Margola (*Sonata* in do per violoncello e pianoforte), il Tocchi (una riduzione della suite da un balletto *Luna Park*). Altri invece ignoti, come Sandro Fuga (*Sonata* per violoncello e pianoforte), Giulio Cesare Gedda (*Aria e Allegro gioioso* per oboe e quartetto d’archi). Ma quel che più colpisce, nel raffronto con l’edizione precedente della Rassegna, è il rilancio della lirica cameristica anche attraverso l’apporto di svariati giovani e giovanissimi, quali Castagnone, Lavagnino, Persico, Gavazzani, Zecchi” (ZANETTI, *Novecento*, pp. 609-610).

rimasero stranamente inedite. Vogliamo ipotizzare che ciò sia da imputare da un lato alle difficoltà oggettive imposte dal conflitto mondiale che di lì a poco aveva scosso radicalmente la vita dell'intera nazione, dall'altro soprattutto all'appartenenza ad un genere di composizioni di scarso interesse commerciale, quale di fatto era la musica cameristica in Italia che allora come oggi godeva tutto sommato di un pubblico limitato.

2

*a Willy La Volpe*

## SONATA BREVE IN DO (N° 3)

PER VIOLONCELLO E PIANOFORTE

DURATA MIN. 7 Franco Margola  
(1937)

VIOLONCELLO Andante sostenuto  $\text{♩} = 66$

PIANOFORTE Andante sostenuto  $\text{♩} = 66$

F. Bongiovanni - Editore - Stampatore - Bologna. F. 2317 B.  
 Proprietà per tutti i Paesi. Pubblicato nel 1951  
 Tutti i diritti di esecuzione, trascrizione, riproduzione, ecc. sono riservati.

Es. 40: Franco Margola, *Sonata breve n. 3* per violoncello e pianoforte (dC 47), batt. 1-11.

A parte i casi già citati del *Quintetto n. 1* (dC 17) e della *Preghiera d'un Clefta* (dC 21), pubblicati nel 1934, Margola prima di trasferirsi in Sicilia aveva dato alle stampe solo un paio di composizioni per pianoforte, e più precisamente la *Tarantella-Rondò* (dC 24) e la *Leggenda* (dC 39), ambedue edite dalla Carisch nel 1938. Delle altre opere composte in

quegli anni Trenta, in totale più di una cinquantina, solo una dozzina venne in seguito pubblicata: quasi la metà di questi lavori era per pianoforte<sup>180</sup>, una era per canto e pianoforte<sup>181</sup>, quattro per formazioni da camera<sup>182</sup> e due per orchestra<sup>183</sup>; e si noti come una buona metà di esse abbia dovuto attendere il dopoguerra per la pubblicazione a stampa.

Almeno per quanto riguarda questo periodo, la pubblicazione di un'opera non costituisce dunque un elemento di valutazione particolarmente indicativo, almeno se non si tengono in considerazione numerose variabili che possono di per sé avere diversi significati: successo di critica e di pubblico, difficoltà di esecuzione, data di pubblicazione, genere musicale di appartenenza, organico strumentale utilizzato e così via.

Tra le composizioni che rimasero inedite e quindi scarsamente eseguite, fino ad essere in seguito completamente ignorate, figura la serie dei primi quartetti d'archi: del primo (dC 40), addirittura perduto, abbiamo già accennato (cfr. p. 125); un secondo *Quartetto d'archi in Re* (dC 44), in un unico movimento, venne composto circa un anno dopo e fu anch'esso presentato per la prima volta dal *Quartetto del Circolo di Cultura di Bologna* al *Salone 'Da Cemmo'* di Brescia, in una serata organizzata dalla *Società dei Concerti* in collaborazione con l'*Accademia di Musiche Contemporanee*<sup>184</sup>. La critica parlò allora di una "virile pagina musicale nella quale [...] il tecnicismo signoreggia con impeto per esprimere sentimenti tumultuosi e conchiudersi con vampate di vittoriosa gioia, che non mancano di efficacia suggestiva"<sup>185</sup>. Con il *Quartetto d'archi n. 3 in Sol* (dC 49) Margola iniziò a mettersi in mostra a livello nazionale anche come compositore di questo difficile genere musicale. Composto nel 1937, il lavoro vinse nel novembre 1938 il secondo premio (Lit. 500) al *I Concorso Nazionale Scaligero* di Verona, indetto dalla *Federazione Fascista Professionisti e Artisti*, per composizioni di musica da camera<sup>186</sup>. La commissione esaminatrice del concorso era formata da Gian Francesco Malipiero, Goffredo Petrassi e Gabriele Bianchi, e certamente tali nomi garantivano una sicura serietà di giudizio che non poteva che tornare a vantaggio di Margola. Il *Quartetto*, tuttavia, non conobbe altre esecuzioni oltre a quella organizzata dal suddetto concorso e questo dipese evidentemente da circostanze contingenti più che da ragioni prettamente musicali: affidato ad una formazione d'archi probabilmente costituitasi temporaneamente con musicisti oltre a tutto di scarso rilievo, esso non venne di fatto inserito nel repertorio effettivo di alcun complesso che lo facesse conoscere al pubblico o ad altri musicisti. Margola, che ne conservava la partitura ma non più le parti, non si diede d'altra parte la pena di procurarsi altri interpreti e così l'opera rimase da allora ineseguita.

Destinato a riconoscimenti ancora migliori fu il seguente *Quartetto d'archi n. 4 in Sol* (dC 53), composto nel 1938 ed inviato al *Concorso Nazionale del Sindacato dei Musicisti* collegato con la *V Rassegna Nazionale di Musica Contemporanea*, che si svolse a Firenze tra il 4 e il 12 aprile 1939<sup>187</sup>. Ben sette furono i concorsi indetti in questa occasione: per una sinfonia italiana in un tempo (vinto da Gino Contilli con una *Sinfonia all'italiana*<sup>188</sup> e da Libero

<sup>180</sup> *Piccola rapsodia d'autunno* (dC 28, Carisch, 1941), *Valzer* (dC 36, Bongiovanni, 1942), *Toccata* (dC 55, Bongiovanni, 1942), *Preludio in Do* (dC 52, Bongiovanni, 1947) e *Berceuse* (dC 60, Suvini Zerboni, 1957 - ma probabilmente ebbe anche un'edizione precedente).

<sup>181</sup> *Poi che'l cammin* (dC 14, Bongiovanni, 1942).

<sup>182</sup> *Trio n. 2* per pianoforte, violino e violoncello (dC 37, Zanibon, 1948), *Sonata breve* per violino e pianoforte (dC 46, Suvini Zerboni, 1951), *Sonata breve* per violoncello e pianoforte (dC 47, Bongiovanni, 1951), *Quartetto d'archi n. 5* (dC 54, Ricordi 1941).

<sup>183</sup> *Trittico* (dC 45, Bongiovanni, 1949) e *Arioso* (dC 57, Bongiovanni, 1940).

<sup>184</sup> Il concerto si svolse il 19 marzo 1937 ed assieme a quello di Margola vennero eseguiti i quartetti in re di Gian Luigi Tonelli e quello in sol di Mario Castelnuovo-Tedesco. Membri del quartetto erano Mario Traversa e Paolo Caruso, violini; Giorgio Simoni, viola; e Dante Serra, violoncello (cfr. ZANETTI, *Brescia*, p. 233).

<sup>185</sup> *L'Italia*, 21 marzo 1937.

<sup>186</sup> La comunicazione della vincita, datata 14 novembre 1938 e firmata dal segretario del concorso M° Luigi Zoppi, diceva: "Abbiamo il piacere di comunicarVi che la Commissione Esaminatrice (M° G. F. Malipiero - G. Petrassi - G. Bianchi) del I Concorso Naz. Scaligero per composizioni di musica da camera indetto da questa Unione Professionisti ed Artisti in collaborazione con la locale Sez. del Sindacato Musicisti, ha assegnato il II Premio di lire 50 al Vostro quartetto contraddistinto dal motto 'Nec Spe nec metu'. A norma dell'art. 11 del bando di concorso, i lavori premiati saranno eseguiti, a cura ed a spese dell'U.P.A. e del Sind. Musicisti di Verona, pubblicamente nella nostra città: vogliate quindi inviarci immediatamente le quattro parti staccate. Vi è data facoltà di scegliere per l'esecuzione elementi di Vostra fiducia - in tale caso però *dovrete assumerVi tutte le spese*, e darne immediato avviso a questa Unione. A suo tempo Vi sarà comunicata la data di esecuzione" (Archivio Margola). L'esecuzione avvenne il 10 febbraio seguente, ad opera di Cesare Cattini, Renato Borghini, Nino Papi e dello stesso Luigi Zoppi. Ricordiamo inoltre che il motto "Nec spe nec metu" contraddistingueva molte composizioni destinate ai concorsi, insieme all'altro motto "Micat in vertice".

<sup>187</sup> Così comunicava la vincita il direttore dell'ufficio tecnico del *Sindacato Nazionale Fascista Musicisti* Mario Corti, in data 7 febbraio 1939: "Mi è gradito comunicarVi che la Commissione giudicatrice dei concorsi indetti in occasione della Rassegna nazionale in oggetto ha prescelto, qual vincitore del concorso bandito per un quartetto d'archi, il Vostro *Quartetto n. 4*. In attesa che l'On. Segretario Nazionale del Sindacato ve ne dia ufficialmente notizia, Vi avverto che:

1° entro il mese corrente dovete far pervenire direttamente all'indirizzo del M° Vito Frazzi, Segretario del Sindacato Interprovinciale Fascista Musicisti di Firenze - Lungarno Guicciardini 1 - la partitura che Vi restituamo oggi stesso, ed il materiale assicurando contemporaneamente questo ufficio dell'avvenuta spedizione.

2° qualunque ritardo all'adempimento di quanto sopra, potrebbe compromettere l'esecuzione del lavoro nei concerti della Rassegna.

3° le correzioni che fossero necessarie al Vostro materiale d'orchestra saranno a Vostre spese e l'importo detratto dal premio che vi è stato deliberato in £. 1000.

4° il lavoro potrebbe ugualmente non essere eseguito se le eventuali correzioni apportatevi turbassero l'andamento delle prove.

Volete designare un Quartetto quale vostro interprete?

Il Direttore (Mario Corti)" (Archivio Margola).

<sup>188</sup> Gino Contilli (Roma, 1907 - Genova, 1978) si era diplomato nel 1933 alla *R. Accademia di S. Cecilia* sotto la guida di Cesare Dobici. Aveva poi frequentato i corsi di perfezionamento tenuti da Ottorino Respighi, uscendone premiato, e da Ildebrando Pizzetti. Un suo *Concerto* per orchestra venne

Granchi con la *Sinfonia all'italiana* dall'opera *Calandrina*<sup>189</sup>); per "variazioni" sopra un tema popolare italiano liberamente scelto ("concorso altamente interessante [che] ha avuto purtroppo esito negativo"<sup>190</sup>); per un concerto per pianoforte e orchestra in tre tempi (vinto da Dante Alderighi<sup>191</sup> e Terenzio Gargiulo<sup>192</sup> *ex-aequo*); per un concerto per violino e orchestra in tre tempi (vinto *ex aequo* da Gino Gorini<sup>193</sup> e Dante D'Ambrosi<sup>194</sup>); per un concerto per violoncello e orchestra in tre tempi (vinto da Gianandrea Gavazzeni<sup>195</sup>); per tre liriche su testo di carattere popolare (vinto da Gabriele Bianchi con i *Tre canti friulani*<sup>196</sup> e Giacomo Saponaro con *Tre liriche napoletane*<sup>197</sup>); e per un quartetto per archi, appunto vinto da Franco Margola<sup>198</sup>.

Dopo l'indirizzo eroico e trionfalistico dell'edizione precedente, qui si insisteva più sull'italianità e sui toni popoleschi delle composizioni<sup>199</sup>, ma i risultati non erano stati complessivamente esaltanti. Lasciamo il commento a

---

scelto dalla *Commissione Permanente di Lettura di S. Cecilia* ed eseguito al *Teatro Adriano* nella stagione 1936-37. Al proprio attivo aveva anche un' *Introduzione e Allegro* per 9 strumenti (1937), un' *Ouverture da Concerto*, una *Fantasia* e una *Sonatina* per violino e piano e varie *Liriche* da camera. La *Sinfonia Italiana* si riportava idealmente alla forma della sinfonia italiana dell'opera. Dopo questa stagione, in cui fu pienamente influenzato dalle linee del neoclassicismo, fu tra i primi italiani ad adottare la tecnica dodecafonica, alla quale rimase poi fedele nella composizione delle opere del dopoguerra. Dal 1942 al 1966 fu insegnante e direttore del *Liceo Musicale* di Messina; si trasferì poi a Genova, dove fu direttore del *Conservatorio 'N. Paganini'*. Cfr. note biografiche in *V Rassegna Nazionale di Musica Contemporanea*, programma illustrativo, Firenze, 4-12 aprile 1939, pp. 75-76; ZANETTI, Roberto. Voce *Contilli, Gino*, in: *DEUMM, Le Biografie*, II, p. 306.

<sup>189</sup> Libero Granchi, nato a Sesto Fiorentino nel 1904, studiò violino, viola e composizione al Conservatorio di Firenze, diplomandosi con Vito Frazzi. Entrato nell'*Orchestra stabile Fiorentina*, sostituì in un'occasione Vittorio Gui in una stagione lirica al *Teatro della Pergola* di Firenze. Svolsse anche attività concertistica in formazioni da camera, con le quali spesso venivano eseguite sue composizioni (cfr. note biografiche in *V Rassegna Nazionale di Musica Contemporanea*, programma illustrativo, Firenze, 4-12 aprile 1939, pp. 15-16).

<sup>190</sup> *V Rassegna Nazionale di Musica Contemporanea*, programma illustrativo, Firenze, 4-12 aprile 1939, p. 8.

<sup>191</sup> Dante P. Alderighi (Taranto, 1898 - Roma, 1968) aveva studiato pianoforte con Giovanni Sgambati, a Lipsia con Robert Teichmüller (1911-14) e a Firenze con Ernesto Consolo (1917-18), e composizione con Giacomo Setaccioli e Gian Francesco Malipiero (1924-25). Si era dato poi alla carriera concertistica (aveva già al suo attivo un concerto all'*Augusteo* e varie esibizioni all'*Accademia di S. Cecilia* di Roma, e diverse *tournées* all'estero, in Germania, Spagna, Svizzera, Ungheria) e contemporaneamente all'attività compositiva: tra le sue opere figuravano una *Sinfonia* per orchestra, un *Concerto*, una *Fantasia* per piano e orchestra; *Filastrocche* per canto e orchestra; un *Concerto* per violino e orchestra; un *Trio* con pianoforte; diversi pezzi per pianoforte, tra cui *Preludi, Suite, Sonatina* e varie trascrizioni. Una sua *Ouverture* per orchestra era stata premiata al concorso di San Remo del 1937. Docente di pianoforte principale a Firenze dal 1921 e al *R. Conservatorio di S. Cecilia* a Roma dal 1935 al 1968, era anche critico musicale del *Lavoro fascista* e collaboratore de *L'Italia letteraria* (cfr. note biografiche in *V Rassegna Nazionale di Musica Contemporanea*, programma illustrativo, Firenze, 4-12 aprile 1939, pp. 17-18; *DEUMM, Le Biografie*, I, p. 56).

<sup>192</sup> Terenzio Gargiulo (Torre Annunziata [Napoli], 1905 - San Sebastiano al Vesuvio, 1972) si era diplomato al *Conservatorio di S. Pietro a Maiella* di Napoli avendo studiato pianoforte con Florestano Rossomandi e Attilio Brugnoli e composizione con Antonio Savasta, Camillo De Nardis e Gennaro Napoli. Dedicatosi al concertismo e all'insegnamento dal 1928, aveva tenuto la cattedra per quattro anni a Bari, poi a Parma, a Palermo (dove fu direttore dal 1960) ed infine a Napoli (dove fu direttore dal 1963). Fu autore di molta musica pianistica (*Tre fiabe, Due sonatine, Cinque bagatelle pastorali, Toccata, Preludio e marcia, Allegro rustico* per due pianoforti, ecc.) e da camera (*Sonata* per violino, *Sarabanda, Notturmo, Melodia* per violino; *Improvviso* per violoncello; un *Quintetto* con pianoforte), orchestrale (*Notturmo e Rapsodia*) e vocale (*Tre liriche di Tagore, Fukuko, Carducci*). Cfr. note biografiche in *V Rassegna Nazionale di Musica Contemporanea*, programma illustrativo, Firenze, 4-12 aprile 1939, pp. 86-87; *DEUMM, Le Biografie*, III, p. 123.

<sup>193</sup> Cfr. nota 93.

<sup>194</sup> Dante D'Ambrosi (Zagarolo [Roma], 1902 - Pavia, 1965), iniziati gli studi musicali tardivamente, a vent'anni, si era diplomato in pianoforte e composizione (con Alessandro Bustini) al *R. Conservatorio di S. Cecilia* a Roma. Aveva poi frequentato i corsi di composizione tenuti da Alfredo Casella e di direzione tenuti da Bernardino Molinari. Direttore del *Liceo musicale di Grosseto* nel 1929, si trasferì l'anno dopo a Teramo, dove aveva fondato una Società di concerti e un'orchestra sinfonica. Già ospite della *Rassegna nazionale* del 1937, ebbe composizioni prescelte anche per le celebrazioni del venticinquennale dell'*Augusteo*. Nel 1936 la sua *Danza ginnico rurale* per quintetto di legni venne prescelta dal *CONI* per le Olimpiadi di Berlino del 1936. Tra le composizioni, citiamo il poemetto lirico *Le stelle* per soprano e orchestra; il *Tema e variazioni* (1928), *Due impressioni della notte di Natale, Ouverture festiva, Ricordi paesani, Variazioni all'antica*, per orchestra; alcune liriche per canto e pianoforte, pagine pianistiche (*Adagio e Bozzetti primaverili*) e da camera (*Allegro classico*, per violino e pianoforte, *Arioso e Allegro* per violoncello e pianoforte; tre pezzi per tre violoncelli); scrisse inoltre una *Ciaccona* per violoncello e 25 strumenti e altre composizioni corali. Insegnò anche a Pescara, Milano, Pesaro, all'*Pontificio Istituto di Musica sacra* a Roma (1952-55) ed infine, dal 1956, a Napoli (cfr. note biografiche in *V Rassegna Nazionale di Musica Contemporanea*, programma illustrativo, Firenze, 4-12 aprile 1939, pp. 21-22; *DEUMM, Le Biografie*, II, p. 391).

<sup>195</sup> Cfr. nota 63.

<sup>196</sup> Gabriele Bianchi (Verona, 1901 - Mirano [Venezia], 1974) aveva studiato al *R. Conservatorio di Parma* con Guglielmo Zuelli e Gian Francesco Malipiero, e nella stessa città si era contemporaneamente laureato in giurisprudenza. Insegnò dal 1923 al Conservatorio di Parma e fu poi docente al *Liceo Musicale 'B. Marcello'* di Venezia dal 1926 di armonia, contrappunto, storia della musica, e dal 1937 di composizione; fu inoltre concertista, conferenziere e compositore. Premiato al *I Festival Internazionale di Venezia* nel 1930 con un *Concerto* per orchestra, ebbe anche ulteriori riconoscimenti: Premio 'Hertzka' al *Concorso Internazionale di Vienna* del 1936 con il *Balletto delle stagioni*, guadagnò una menzione d'onore anche alle Olimpiadi di Berlino con gli *Improvvisi* per quartetto. Compose musiche da camera, sinfoniche e teatrali (balletto *Soregina*, Teatro *La Fenice*, 1928). Dal 1955 fu direttore del Conservatorio di Trieste e dal 1960 al 1971 di quello di Venezia (cfr. note biografiche in *V Rassegna Nazionale di Musica Contemporanea*, programma illustrativo, Firenze, 4-12 aprile 1939, pp. 138-139; ZANETTI, *Novecento*, p. 589 e *passim*; *DEUMM, Le Biografie*, I, p. 521).

<sup>197</sup> Giacomo Saponaro, nato a Fasano (Brindisi) nel 1906, si era laureato in giurisprudenza nel 1929 e contemporaneamente aveva seguito gli studi musicali con Vito Frazzi, Mario Pilati e Gennaro Napoli al Conservatorio di Napoli, dove si era diplomato in pianoforte e composizione. Autore di varie liriche per canto e piano, un *Notturmo* per violino, un *Tema, Variazioni e Finale* per quartetto d'archi, presentato alla *IV Rassegna Nazionale*, un *Capriccio* per orchestra, una *Ballata* per canto e orchestra e di altre composizioni, fu insegnante di armonia al Conservatorio di Napoli. Svolsse anche attività di direttore d'orchestra (cfr. note biografiche in *V Rassegna Nazionale di Musica Contemporanea*, programma illustrativo, Firenze, 4-12 aprile 1939, p. 55; *DEUMM, Le Biografie*, VI, pp. 575-576).

<sup>198</sup> La commissione giudicatrice, presieduta da Giuseppe Mulé, era costituita da Vito Frazzi, Guido Guerrini, Gian Francesco Malipiero, Ildebrando Pizzetti, Mario Rossi, Vincenzo Tommasini, Riccardo Zandonai e Vincenzo Babuscio-Rizzo (segretario).

<sup>199</sup> Ma Orazio Fiume aveva presentato una *Fantasia eroica* per violoncello e orchestra (cfr. *V Rassegna Nazionale di Musica Contemporanea*, programma

Roberto Zanetti:

“Di questi lavori la critica ritenne particolarmente interessante il solo *Concerto* per violino e orchestra del Gorini - molto inferiori quelli di Alderighi e Gargiulo, per la maggior parte dei censori, per ovvietà di idee e padronanza formale. Tra le molte opere ammesse alla Rassegna, e sempre riferendosi agli autori più giovani, emerse particolarmente la *Sonata* per piccola orchestra di Nino Rota. Si notò allora<sup>200</sup> che i lavori del Gorini e del Rota dimostravano come bastasse ‘avere idee originali per trovare anche una originalità di stile senza bisogno di avventurarsi in esperienze a priori di sonorità astratte e di masse, oggettivamente assunte, e prive di immediatezza vitale’.

Insomma, in altre parole, opere in cui circolavano idee accattivanti nonostante il linguaggio parlato ritornasse nell’alveo di comportamenti tradizionali. Nei concerti orchestrali c’è infine da segnalare la presenza del Malipiero, la cui novità, il *Concerto a tre*, era stata voluta dagli organizzatori per dare autorità e prestigio alla mostra.

Fitta la sezione cameristica, articolata in ben cinque serate, ma senza veri valori. Cospicuo il settore della lirica, ma anche qui - una volta ancora - poco o nulla da rilevare, se non forse le *Cantilene* di Virgilio Mortari e *L’elogio della scultura* del Massarani.

Inutile ribadire che non fu, quella del 1939, un’edizione particolarmente brillante: anzi forse l’edizione che più sembrava dar ragione ai sempre più numerosi detrattori di siffatte iniziative [...]. Ma è opportuno rilevare che da valutare soprattutto sarebbe la larga presenza delle forze più giovani, secondio un taglio che potrebbe dirsi nuovo e appunto sperimentato in tale Rassegna. E le opere di quei giovani ribadivano i due orientamenti compositivi: l’uno di ricerca più o meno avanzata, l’altro di appagamento per la moderna rivisitazione di forme e stili del passato più o meno lontano. Ancora, insomma, le situazioni che da tempo costituivano la materia del contendere da parte della critica. Ma, a detta dei più, l’inconveniente della produzione musicale, di quella specialmente sfornata dalle generazioni più giovani, non era di disporsi nelle sacche di siffatta dicotomia, bensì la mancanza da una parte come dall’altra di risultati veri, di rilievo, nonostante l’impegno e gli sforzi attuati. Rilevava in proposito la *Rassegna musicale*<sup>201</sup> che ‘la corrente, chiamiamola così ancora, avanguardista si è dimostrata scarsamente dotata di talento vero e debolmente agguerrita per dominare la materia sonora così sconvolta, sì che ha offerto opere confuse in cui mancava un senso chiaro dello stile e un contenuto musicale di solida concretezza...’ mentre ‘la corrente, diciamo tradizionalista stagnava troppo spesso in luoghi comuni e in abusati stilemi, ed ha dato lavori che depongono della serietà di preparazione ma si dichiarano inutili ai fini di un orientamento e di una conquista’.

Certo il bilancio conclusivo sembrava poco confortante, fatta eccezione - s’è detto - per qualche lavoro (quelli di Gorini, di Rota, poiché sarebbe inutile porre su questo piatto della bilancia l’opera di Malipiero); ma ciò non avrebbe dovuto scoraggiare gli organizzatori, conclude l’articola della *Rassegna*, perché basterebbe ‘un solo lavoro di sicura concretezza e di qualche novità di vera espressione, [perché] lo scopo di queste Rassegne, volute dal Regime, sarebbe sempre raggiunto’<sup>202</sup>.

Soddisfatto dei risultati conseguiti, Margola si era comunque buttato con entusiasmo nella composizione di un quinto quartetto (dC 54), destinato a partecipare e a vincere al concorso di musica per il *Premio San Remo 1938*<sup>203</sup>. Sebbene si trattasse di un concorso a tema, in base al quale le composizioni dovevano tendere “all’esaltazione della bellezza dello Sport e delle sue finalità” e per questo poco adatto ai modi ‘classici’ di Franco Margola, si trattava comunque di una manifestazione importante, se non altro perché sostenuta e promossa da una propaganda fascista che proprio in questi anni raggiungeva l’apice delle proprie espressioni di esaltazione nazionalistica. Vale la pena di riportare le parole con cui il Senatore del Regno Arrigo Solmi aveva presentato questa edizione del concorso, a testimonianza del clima intellettuale vissuto in quegli anni:

“L’istituzione dei *Premi San Remo di letteratura e d’arte*, che ha ormai un quinquennio di vita, ha preso un posto notevole nella vita intellettuale della nuova Italia fascista. Dalle estreme pendici della nostra bella Riviera di ponente, che distende sinuosamente i suoi vaghi colli, coperti di fiori, davanti alla vastità del mare, è sbocciato un fiore che cresce ormai prospero e che sponde un delicato e sottile profumo di pensiero, di poesia e d’arte. Così la bellezza della natura ispira e incita le opere dell’ingegno.

L’idea di elevare il premio ad una misura cospicua, e di destinarlo alle maggiori manifestazioni letterarie e artistiche della vita nazionale, si è dimostrata subito feconda; e fecondo si è dimostrato il metodo di assegnazione di un tema determinato, che obbliga il pensatore o l’artista a dirigere la propria attività verso un soggetto preordinato.

L’importanza dei *Premi San Remo*, ufficialmente riconosciuta, ha indotto così ad inserirli, in posizione di primo piano, nella vita

---

illustrativo, Firenze, 4-12 aprile 1939, p. 14).

<sup>200</sup> DAMERINI, Adelmo. ‘Lettera da Firenze (La Quinta Rassegna Nazionale di Musica contemporanea)’, ne: *La rassegna musicale*, XII/3, aprile 1939, pp. 226-228.

<sup>201</sup> DAMERINI, Adelmo. ‘Lettera da Firenze (La Quinta Rassegna Nazionale di Musica contemporanea)’, *cit.*

<sup>202</sup> ZANETTI, *Novecento*, pp. 612-613.

<sup>203</sup> Indetto nel 1938, il concorso si svolse di fatto nel 1939 e la premiazione dei vincitori avvenne il 30 marzo 1940. Franco Margola fu informato del risultato per mezzo di una lettera inviata dal Presidente del *Comitato Permanente per i Premi San Remo di Letteratura e d’Arte* Carlo Formichi e datata “Roma, li 12 febbraio 1940 XVIII”, nella quale diceva: “Sono lieto di comunicarVi che il Comitato Permanente dei Premi San Remo, nella sua seduta del 31 gennaio scorso, su conformi conclusioni della Giuria, ha deliberato di *dichiararvi vincitore del Premio di Musica - Sezione musica da camera*. La tornata di proclamazione e premiazione dei vincitori avverrà a San Remo il 30 marzo p.v. Direttamente dalle Commissioni organizzatrici e di Coordinamento Vi perverrà, da San Remo, in tempo utile, il programma della cerimonia e tutte le indicazioni utili ed opportune. Il Comitato Vi avrà a San Remo suo gradito ospite, ed il signor Generale Comm. Carlo De Ambrosis, Segretario delle Commissioni Organizzatrici e di Coordinamento dei premi si mette, a San Remo, a Vostra disposizione. La Vostra presenza è necessaria per la consegna del Premio e del relativo attestato. Vogliate dare quindi la Vostra pronta e cortese conferma direttamente a San Remo”. Il premio venne consegnato in persona dal Duca di Bergamo e da Alessandro Pavolini, Ministro della Cultura Popolare. *Cfr. Tempo di Mussolini*, VII, numero speciale interamente dedicato ai *Premi San Remo*, agosto 1940.

spirituale della nazione, sotto l'egida del Ministro dell'Educazione Nazionale e del Ministero della Cultura Popolare.

L'assegnazione del tema ha determinato una somma di sforzi, verso una direzione unitaria, che ha generato opere notevoli dell'ingegno e che darà frutti sempre più cospicui.

Nella vita nuova, creata dall'organizzazione fascista, l'incoraggiamento alla cultura e all'arte costituisce un dovere e, forse, uno strumento utile alla manifestazione artistica.

La determinazione di un tema, scelto tra quelli che toccano più da vicino i problemi e gli aspetti della vita nazionale, offre allo scrittore e all'artista uno spunto ispiratore, che può essere sommamente utile alla precisazione del pensiero.

Non bisogna dimenticare che la perfezione artistica del Rinascimento, che suscita oggi la maggiore ammirazione, deriva in gran parte dalla fedeltà, si potrebbe dire quasi obbligo, ai grandi soggetti religiosi o civili, che derivavano allora dalla esigenza della coscienza popolare.

L'artista non aveva preoccupazioni nella scelta del soggetto; ma doveva da esso elevarsi, per raggiungere quei perfezionamenti che davano pregio e singolarità all'espressione artistica. Qui consiste, non bisogna dimenticarlo, il segreto dell'arte del Quattrocento e del Cinquecento.

Gli eccessi della libertà, nella scelta dei soggetti, non si può dire che abbiano giovato nella vita artistica dei secoli posteriori; mentre la fedeltà ad un principio di disciplina è stato sempre fecondo di utili risultati.

I *Premi San Remo*, che, nella letteratura, nelle arti del disegno o della plastica, nella musica, hanno dimostrato di sapersi ispirare a nobili propositi, con la scelta di alti e nobili soggetti, hanno dato vita a notevoli opere di pensiero e d'arte, e meglio opereranno nell'avvenire, a mano a mano che il tempo consoliderà le conquiste dei nuovi metodi d'arte e l'intima corrispondenza della coscienza popolare con l'animo dell'artista.

Nell'assegnazione dei premi, si è saputo raggiungere le maggiori garanzie, con le formazioni di Commissioni giudicatrici di alto valore, rispondenti all'importanza della gara.

Appoggiandosi prevalentemente ai membri della Reale Accademia d'Italia, l'istituzione dei *Premi San Remo* ha dimostrato di sapersi ispirare ad alti propositi, senza vincoli di scuole e senza determinazione di tendenza.

Così l'istituzione è entrata nobilmente nella compagine della vita nazionale, e vi ha trovato immediata rispondenza. L'incoraggiamento recato alle opere dell'ingegno, che esigono sacrifici d'ogni giorno non sempre adeguatamente apprezzati, è già un primo cospicuo risultato della istituzione. In secondo luogo, i *Premi San Remo* recano un contributo degno di rilievo a quella disciplina della cultura, che deve essere un riflesso della nuova disciplina nazionale, e che può recare benefici incalcolabili al perfezionamento delle opere dell'ingegno. Infine lo stesso interesse suscitato dai premi può essere un incitamento all'elevazione della cultura.

Anche nelle manifestazioni dell'ingegno, la vita nazionale della nuova Italia sta ritrovando, sotto l'egida del Duce, il suo sicuro cammino.

I *Premi San Remo*, accanto ai *Premi Mussolini* e al *Premio Cremona* per tacere d'altri non meno cospicui, hanno dato già ottimi frutti, e maggiori ne daranno nell'avvenire [...]<sup>204</sup>.

Più autorevole, sotto il nostro punto di vista, il parere di Ildebrando Pizzetti, Accademico d'Italia e presidente della giuria:

“Se i concorsi di poesia e di arte fossero banditi per doversi tutti quanti concludere con la scoperta e la rivelazione di un poeta o di un artista di genio: se, cioè, fosse implicita nell'idea della gara la pretesa di scoprire ogni volta un poeta o un artista di genio; quale uomo ragionevole e di buon senso, e consapevole della produzione artistica di tutti i tempi e di tutti i paesi, potrebbe essere ai concorsi favorevole? Oh, non già che non ci sia stata tanta brava gente la quale pensi appunto che basti bandire un concorso di poesia o di arte perché debbano uscirne capolavori creati da geni ignorati, e che soltanto a tale patto siano i concorsi ammissibili e giustificabili; ma è brava gente che di poesia e di arte poco sa e poco o punto capisce. Ma se i concorsi di poesia e di arte siano banditi - oltre che, si capisce, con la legittima speranza di scoprire poeti e artisti di grande valore - anche per incitare gli artisti a quei massimi sforzi di attività - larghezza e profondità di osservazione esercitata su se stessi e sul mondo circostante, acume di ricerca e di invenzione, esercizio del più severo senso critico, e via dicendo - onde possano essere prodotte opere degne di rappresentare la propria nazione e il proprio tempo, nessun uomo ragionevole e di buon senso (e a maggior ragione nessun artista) può essere ai concorsi ostile o sfavorevole.

E fra molti, moltissimi concorsi artistici che da oltre dieci anni si bandiscono in Italia - che sono molti non solo perché nessun governo italiano ha mai come il Governo Fascista sentito e voluto considerare il valore e l'importanza delle lettere e delle arti in quanto espressioni dello spirito nazionale e in quanto possono lo spirito nazionale educare e innalzare, ma anche perché di tale valore e importanza della poesia e delle arti il Fascismo ha ormai dato agli italiani la persuasione, o almeno il senso del rispetto, - meritano di essere posti in primissima linea i concorsi ai *Premi San Remo*.

Io ho fatto parte di tre Giurie per l'assegnazione del *Premio San Remo per la Musica*. Orbene: posso dire, a riguardo delle opere concorrenti, che dalla prima volta alla terza è stato un mirabile progredire verso una sempre maggiore dignità di propositi e di attuazione. E credo che questa constatazione basterebbe da sola a dimostrare da sola a dimostrare la ragione di essere e la provvidenziale funzione di una istituzione come quella dei *Premi San Remo*. Se la terza volta che mi son trovato a esaminare opere concorrenti al *Premio* non mi è più toccato, come la prima volta, di dover leggere opere immeritevoli di qualsiasi considerazione, mandate da quasi analfabeti della musica, o da pretensiosi dilettanti o da fantastici illusi; e se dalla prima alla terza volta sempre più frequentemente mi sono invece trovato di fronte ad opere complete e scritte con grande impegno, ciò dimostra che dai Concorsi di

<sup>204</sup> SOLMI, Arrigo. 'Il significato e il valore dei premi *San Remo*', in: *Tempo di Mussolini*, VII, numero speciale dedicato ai *Premi San Remo*, agosto 1940, pp. 987-989.

San Remo gli artisti migliori - diciamo addirittura gli artisti veri - sono stati spinti a fare sempre di più e sempre meglio: e gli artisti meno che mediocri o i non artisti hanno dovuto finire per persuadersi dell'inutilità di mettersi in gara con quegli altri. Il che è quanto dire che dai Concorsi ai *Premi San Remo* non solo è venuto agli artisti italiani un generoso riconoscimento dei loro meriti, ma è anche venuto un insegnamento morale di alto valore. Anche nel campo dell'arte, ognuno stia al suo posto, al posto del quale possano farlo meritevole le doti e lo studio e le opere<sup>205</sup>.

Per quanto riguarda il tema dell'«esaltazione della bellezza dello Sport», era un motivo, com'è noto, ben caro all'ideologia fascista ed era inevitabile che anche la musica ne venisse in un modo o nell'altro condizionata, soprattutto in questi anni in cui, lo ripetiamo, la propaganda del regime raggiunse parossistici livelli di delirante esasperazione. Già si erano avute composizioni negli anni precedenti tendenti ad esaltare la vita attiva, sana e sportiva, ad esempio con *Squilli e danze per il 18 BL* di Renzo Massarani<sup>206</sup>, o con il poema sinfonico *Il vincitore* (1934) di Lino Liviabella<sup>207</sup>. L'esempio delle composizioni «olimpiche» per le *Olimpiadi* di Berlino del 1936<sup>208</sup> era stato un ulteriore incentivo verso questo genere, che nel caso del *Premio San Remo* in questione segnalò, oltre al *Quartetto* di Margola per la sezione cameristica, il dittico *Ritmi d'atleti*<sup>209</sup> di Gianandrea Gavazzeni e *Vis-Virtus* di Carlo Della Ragione per le composizioni sinfoniche e la scena corale *La caccia* a quattro voci maschili di Rodolfo Del Corona per la musica corale<sup>210</sup>.

Nonostante tanta propaganda così densa di toni retorici, la composizione di Margola, classicamente concepita, non aveva diretti riferimenti con il tema del concorso e questo sta ad indicare quanto egli fosse poco propenso a permettere ingerenze di mode passeggiare nella propria attività compositiva<sup>211</sup>. L'attinenza con il tema dello sport e della ginnastica era

---

<sup>205</sup> Citato in: *Tempo di Mussolini* cit., pp. 990-991. A presentare il concorso si era scomodato lo stesso Ministro dell'Educazione Nazionale Giuseppe Bottai, che aveva dichiarato: «I *Premi San Remo*, giunti ormai al loro quinto anno di vita, destano tra gli artisti e i letterati italiani e stranieri un interesse sempre più vivo. Essi costituiscono un mezzo efficace di propaganda delle lettere e delle arti italiane all'estero, e contribuiscono, in pari tempo, ad attirare l'attenzione del mondo culturale straniero sui problemi italiani. I risultati conseguiti sono stati di anno in anno più cospicui [...]» (*Ivi*, p. 980). E, parlando del «fascino che l'Italia e la sua cultura esercitano nel mondo», così continuava: «È la antica tradizione che si perpetua: la tradizione del Rinascimento. Con questo in più: che ad un primato puramente spirituale e intellettuale, per cui artisti e letterati italiani surrogavano con la loro opera la validità politica della loro Patria disunita e serva, s'accompagna oggi un primato politico che dà a quell'opera impronta di concretezza. Dietro ogni libro, ogni poesia, ogni statua, ogni quadro italiano c'è, ormai, un'Italia forte, nel pieno fulgore della sua potenza creativa di nuovi sistemi civili, sociali, economici [...]» (*ibid.*).

<sup>206</sup> Renzo Massarani (Mantova, 1898 - Rio de Janeiro [Brasile], 1975), allievo a Roma di Setaccioli e di Respighi, del quale aveva conservato in seguito le direttive stilistiche, si era diplomato nel 1921 e nei primi anni Venti aveva costituito con Mario Labroca e Vittorio Rieti il cosiddetto gruppo de *I Tre*, in imitazione dei *Sei francesi*. Attivo anche come critico musicale, come compositore si era dedicato soprattutto ad alcuni lavori teatrali (*Bianco e Nero*, 1923; *Le nozze di Takiù*, 1927; *Gibetto e Gherminella*, 1929; *I dolori della principessa Susina*, 1929), destinati al famoso teatrino di marionette *Il Teatro dei Piccoli*, per il quale il suo lavoro più riuscito fu *Guerin detto il Meschino*, balletto ispirato a *El retablo de maese Pedro* e rappresentato a Darmstadt nel 1928 e a Parigi nel 1929. Autore di musica vocale di vario genere, si segnalò per due *Canzoni corali* (1923) e per il poemetto per canto e pianoforte *Chad Gadyà (Il capretto)*, 1930), presentato al II festival veneziano con discreto successo. Nella musica strumentale fu anch'egli influenzato dall'ondata di gusto neoclassico e sono da ricordare una *Pastorale* per oboe, fagotto, viola e violoncello (1922), una *Sinfonietta* per orchestra (1923), una *Sonatina* per violoncello e pianoforte (1936) ed altro. Riconosciuto come una personalità particolarmente spiccata, «di personale presentava una natura ritmica piuttosto sviluppata e che si esplicava - si rilevò - non nella «simultaneità» di ritmi eterogenei, in senso appunto verticale come in Stravinskij e in Pizzetti, bensì in senso orizzontale. Col risultato di un discorso ora inquieto ora pulsante d'energia, incentivato da una certa irruenza timbrica, ma con zone giustamente contrastanti determinate da ampie frasi melodiche di tesa emotività o di un lirismo come estenuato» (ZANETTI, *Novecento*, p. 955). Questa intensa vitalità ritmica lo avvicinava a quel gusto per il moto fisico di cui abbiamo accennato e non per nulla tra le sue composizioni più apprezzate vi fu proprio la citata *Squilli e danze per il 18 BL*, nata per uno spettacolo di massa che rievocava la marcia su Roma (il *18 BL* era appunto un modello di autocarro usato in quella storica occasione) svoltosi fuori Firenze nell'aprile 1934, e poi rieseguita in sede concertistica a Torino nel 1935, a Roma all'*Augusteo* nel 1936 e alla *Basilica di Massenzio* nel 1937: in essa, Massarani combinava «in modo molto suggestivo suoni e rumori. Proprio su tale aspetto - più che su quello celebrativo fascista - si deve impostare un corretto giudizio oggi, in modo da porre la partitura nel contesto delle espressioni rumoristiche avviate dal futurismo musicale» (*ivi*, p. 956, nota 89). Ebreo come Rieti e Castelnuovo-Tedesco, fu costretto ad emigrare in Brasile, dove rimase fino alla morte e le difficili esperienze vissute lo portarono a voler dimenticare e rinnegare tutte le sue composizioni, di cui proibì finché fu vivo la riedizione, l'esecuzione e perfino la consultazione, così che un'approfondita conoscenza delle sue opere è acquisizione recente (*cf.* WATERHOUSE, John C. G. *Voce Massarani*, *Renzo*, in: *New Grove*, XI, pp. 798-799; ZANETTI, *Novecento*, pp. 541-544, 955-956 e *passim*; DEUMM, *Le Biografie*, IV, p. 708).

<sup>207</sup> *Cfr.* nota 90.

<sup>208</sup> Le composizioni italiane presentate in tale occasione furono, per la sezione orchestrale, il citato *Il vincitore* di Liviabella, *Danza atletica* dello stesso Massarani, *Record* di Gian Luca Tocchi; per la sezione cameristica *Due improvvisi* di Gabriele Bianchi e *Danza ginnico-rurale* di Dante D'Ambrosi (*cf.* ZANETTI, *Novecento*, p. 591). Vincitore della «medaglia d'oro» fu il tedesco Werner Egk, con la sua *Olympische Festmusik*.

<sup>209</sup> I due brani si intitolavano *Giochi all'Accademia Orvietana* e *Giovani fascisti allo stadio* e furono poi pubblicati da Ricordi nel 1941. Il premio per la sezione dei poemi sinfonici era di £ 20.000.

<sup>210</sup> Come abbiamo già ricordato (*cf.* nota 6), egli donò poi la partitura del brano *La caccia*, pubblicata a Milano da Ricordi, a Franco Margola il 22 novembre 1940. Il premio per la sezione delle composizioni corali era, come per quella delle opere cameristiche, di £ 15.000. Rodolfo Del Corona (Livorno, 1900-1978) era stato allievo a Firenze di Ildebrando Pizzetti, Alberto Franchetti e Vito Frazzi. Autore di molta musica da camera e orchestrale, oltre che di alcune opere liriche, fu poi definito da Salvatore Orlandi sulle pagine de *La Nazione* «l'ultimo che, da par suo, abbia tenuto viva quella tradizione mascagnana così sentita a Livorno».

<sup>211</sup> Tra le carte del musicista abbiamo ritrovato un appunto databile a questo periodo, probabilmente un primo schizzo per la partecipazione a questo concorso, riguardante la trama di un *Balletto sportivo*. Ne riportiamo il testo:

«Balletto Sportivo. Scena I. Due boxeur (un negro ed uno bianco) si allenano con un pungiball, a destra della scena poco discosto dal proscenio, di fronte un caffè con tavolini esterni. In fondo quasi al centro la bottega di un falegname che lavora sulla piazza con un enorme sega. Mentre i due pugilatori si allenano passa una donna (...) su cavallo a dondolo con rotelle. Sosta legando il cavallo ad un albero. E tosto s'innamora del negro. Il bianco le fa notare quanto sia ingiusta la sua preferenza. Infine duello di box. Ella si darà al vincitore. Inizio della tenzone. Un gruppo di fanciulle, favorevole al moro va in cerca di un saxofonista che col suono rincuori e porti alla vittoria il negro. Altro gruppo di fanciulle favorevole al bianco va in cerca di un violinista. Col giungere dei due suonatori la battaglia s'anima di più. Le astute amiche del negro portano poi anche un sonatore di banjo per aggiungere forza; al quale le amiche del

soltanto generica, e di fatto condizionò ben poco il compositore, che già di suo era portato naturalmente ad esprimersi con una grande vitalità ritmica.



Diploma rilasciato a Margola, vincitore del *Premio San Remo 1938* con il *Quartetto per archi n. 5*.

Varrà la pena di riportare il commento di Ildebrando Pizzetti, presidente della commissione esaminatrice<sup>212</sup>, al quale

bianco contrappongono un flautista celebre. Come ciò non basta quelle del negro fan venire un ukulele e le bianche un contrabbassista; all'arrivo di questo formidabile strumento il negro cade colpito a morte. Pianti e lai da un lato - gioia dall'altro. Un medico dall'enorme barba bianca constata la morte del negro. Il falegname prende le misure del negro cadavere che in men che non si dica viene cacciato di peso nella cassa. Il bianco, vincitore, domanda tosto le grazie della bella cavallerizza. Ma questa, delusa nelle sue prime aspirazioni parte accompagnata dal contrabbassista. Il bianco in un impeto di rabbia sfonda con un pugno il contrabbasso appoggiato al muro". Inutile specificare le ragioni per cui tale progetto non ebbe sviluppi.

<sup>212</sup> Gli altri membri della giuria erano Vincenzo Bellezza, Giuseppe Blanc, e i rappresentanti del C.O.N.I. Bruno Roghi e Raniero Nicolai. Al concorso parteciparono 58 candidati con 72 composizioni: 27 di musica sinfonica, 14 di musica da camera e 31 di musica corale.

Margola dedicò poi la composizione<sup>213</sup>:

“[...] Anche questa volta, come già a proposito dei Concorsi passati, qualcuno potrebbe esser tentato di constatare con rammarico che alla gara non abbia voluto partecipare nessuno dei musicisti italiani più anziani e di più vasta e più alta rinomanza. Ma la loro assenza può avere d'altra parte sì rispettabili motivi da poter essere pienamente giustificata; principalissimo fra i quali la naturale riluttanza a scendere in lotta - indipendentemente da qualsiasi previsione sull'esito di essa, e magari anche se con la certezza di vincerla - con competitori di troppo impari forze, e perfino, in difetto di speciali restrizioni, con principianti. Del resto, taluni *Premi San Remo* possono soprattutto riguardare - come questo che si giudica - i giovani, ed essi spronare a sempre più alte e più nobili attività, e ad essi soprattutto giovare.

Ma a proposito di due sezioni di questo Concorso tripartito - e cioè di quelle riguardanti le opere sinfoniche e le opere di musica da camera - è da dir subito, e dirlo fa piacere, e deve essere di legittima soddisfazione per gli ideatori dei *Premi San Remo*, che buona parte delle opere presentate dimostrano avere i loro autori sentito l'importanza della gara e delle sue alte finalità. Molti, ancora troppi, sono, sì, coloro che - o per incoscienza di ciò che è arte o per incoscienza di sé medesimi - hanno inviato, con la fantastica e del tutto infondata speranza del giocatore, opere del tutto prive di dignità e di decoro: ma non pochi hanno mandato, specialmente per il concorso di musica da camera, opere le quali, più o meno ricche che siano di valore sostanziale, dimostrano però serietà di preparazione e nobiltà di intenzioni.

Non altrettanto può dirsi delle opere inviate al Concorso di musiche corali. Ed è veramente deplorabile che su 31 concorrenti appena qualcuno abbia dimostrato di sapere che cosa musica corale vuol dire: tanto più deplorabile quando si pensi che proprio noi italiani possediamo della musica corale e polifonica il più ricco patrimonio e la più alta e più gloriosa tradizione [...]

Delle 14 composizioni di musica da camera, sono rimaste in discussione, dopo la prima abbondante eliminazione, le seguenti: *Lo Sportivo*, Quartetto di strumenti a fiato, di Mario Guarino; *Tre Rapsodie Olimpioniche*, Quartetto per archi, di Gabriele Bianchi; *Quartetto per archi n. 5* di Franco Margola. Fra le quali, scartata la composizione del Guarino, perché, pur non essendo priva di pregi, di troppo scarso interesse in quanto sostanza e di troppo discutibile giustificazione in quanto rispondenza della musica agli strumenti adoperati; e scartato il *Quartetto* di Gabriele Bianchi, perché, pur essendo scritto con ammirevole accuratezza, esso appare di una eccessiva preziosità rispondente a una raffinatezza che troppo spesso si risolve in inconsistenza plastica e sonora: la commissione ha concordemente scelto per l'assegnazione del premio di £ 15-000 il *Quartetto n. 5* di Franco Margola. Il quale *Quartetto*, indubbiamente, ha pur esso i suoi difetti o eccessi: per esempio la frequente ricerca, specie nel linguaggio armonistico, dell'insolito, onde l'uso che talvolta diventa abuso, di accordi duri e agri e non sempre gradevoli; ma ha una notevole vitalità ritmica (e perciò suggestiva di vita sportiva) che è segno di forza e di giovinezza, ed ha tratti di un cantare italiano schietto quali nessuna delle altre opere di musica da camera concorrenti offriva<sup>214</sup>.

Con orgoglio quasi paterno, Antonio Grassi, presidente della *Società dei Concerti*, scrisse invece sulle pagine del *Popolo di Brescia* questo entusiastico articolo:

“Se fosse concepibile un senso della paternità per le istituzioni dell'arte, noi diremmo che un orgoglio paterno è quello che proviamo nell'apprendere questa notizia d'un grande e decisivo successo, le cui radici prime ed i cui mezzi di sviluppo e di preparazione sono proprio in quel terreno di arte e di cultura musicale e in quell'ambiente di simpatia e di incitamento che qui avevamo coltivato e creato intorno alla figura ed alla attività di Franco Margola. Questo giovane artista, cresciuto assai vicino a noi, da noi appoggiato e sostenuto agli esordii, ha risposto in pieno a questa fede ed a quegli auspici. Non indarno egli scrisse per noi i suoi primi lavori, e qui li ebbe eseguiti in un fervore di solidarietà che gli fu allora di grande incitamento e di premio; ricordiamo il suo *Trio*, che dalla stupenda edizione bresciana passò ben tosto al repertorio del complesso guidato da Alfredo Casella, di valore internazionale; non sono passati che pochi anni, vennero altri premi, a Napoli, a Verona, altri riconoscimenti ufficiali; la florida fioritura aveva qui i suoi semi, i suoi germogli; Margola lavorava presso a noi, ci confidava spesso i segreti del suo comporre, lo vedevamo talvolta assorto nei fantasmi della fantasia, talora malcontento e deluso. Ma l'ingenua bontà dell'anima, la quasi fanciullesca semplicità dello spirito non gli lasciavano rughe né sulla fronte né sul cuore; e per le sue musiche trovava non di rado la vena chiara che gli fluiva dentro, la schietta luce della sua gioventù artistica.

Aver vinto il premio S. Remo è segnare una profonda traccia di sé in un campo dove sono tutt'altro che facili le affermazioni e gli allòri. Non si può certo dire che fuori di qui Franco Margola trovasse pronti i consensi. Certa critica, che pretende d'andare per la maggiore, affettava anzi indulgenza più pretenziosa che convinta; anche qui non è a dire che mancassero le diffidenze, gli scetticismi, quei sorrisetti a fior di labbro coi quali musiche e musicisti contemporanei sono messi a priori in istato d'accusa dai benpensanti del tempo che fu.

Noi, sapendolo, avevamo sempre creduto all'artista; e se gli movemmo qualche appunto, se avvenne che dissentissimo in qualche cosa da lui, era sempre per una certezza di sue possibilità maggiori, sicché, per quanto da noi dipendeva, volevamo indicargli la mèta più lontana della quale è degno.

Margola, a quanto sappiamo, non resterà per molto ancora tra di noi; la sua strada deve portarlo via di qui. È giusto. I voli dell'arte disertano necessariamente i nidi, anche se li ricordano e li continuano ad amare. Intanto il compositore vittorioso della più importante gara bandita in Italia abbia qui, com'è giusto, dalla sua città ch'egli onora, il primo tributo di ringraziamento e di lode<sup>215</sup>.

<sup>213</sup> Anche Del Corona dedicò la propria composizione vincitrice a Pizzetti.

<sup>214</sup> PIZZETTI, Ildebrando. 'Concorso di musica 1938', in: *L'Eco della Riviera*, 30 marzo 1940.

<sup>215</sup> *Il Popolo di Brescia*, 3 febbraio 1940. L'articolo è firmato 'A. Gr.'

Non ci soffermeremo ulteriormente su questo *Quartetto n. 5*, dal momento che esso è già stato ampiamente commentato, soprattutto da *La rassegna musicale*<sup>216</sup> e da Vittorio Brunelli<sup>217</sup> (commenti che riportiamo integralmente nella relativa sezione del catalogo): sottolineiamo soltanto che quegli aspetti “duri e agri e non sempre gradevoli” costituiscono una caratteristica della musica margoliana peculiare di questo periodo e che essi, come ammise lo stesso compositore, furono poi ammorbiditi nelle composizioni degli anni successivi.

### *L'attività didattica*

Nel 1936, intanto, Margola aveva iniziato ad insegnare, o, meglio, a ricoprire un incarico ufficiale in questa attività che privatamente aveva già da tempo avviato. Nell'anno scolastico 1936-37 ottenne il posto per la cattedra di ‘Storia ed estetica musicale’ presso l'*Istituto Musicale 'Venturi'* e fin dal primo anno “nell'adempimento dei suoi doveri dipendenti da tale incarico egli dimostrò zelo ed assiduità encomiabili”<sup>218</sup>. Era la prima volta che si istituivano dei corsi di Storia della musica nell'istituto musicale bresciano e fin da allora si svolsero quei programmi biennali che sostanzialmente rimasero invariati fino ad oggi<sup>219</sup>. Margola tenne il posto ininterrottamente da quell'anno fino al 29 febbraio 1940, quando fu trasferito a Messina. Fu egli stesso a chiedere il trasferimento e ciò non deve stupire, dal momento che, come abbiamo detto, a quel tempo l'*Istituto Musicale 'Venturi'* non era ancora Conservatorio di Stato, né era parificato. Diremo anzi che fin dal 1937 Margola si era dato da fare per ottenere un impiego riconosciuto e retribuito dallo Stato.

Quando il 25 giugno 1937 il *Ministero per l'Educazione Nazionale* bandì con un Decreto<sup>220</sup> un concorso per l'assegnazione di nuove cattedre di insegnamento, Margola non esitò a parteciparvi: egli fece così “domanda di ammissione ai concorsi per il posto di insegnante di Armonia ai R. Conservatori di Parma e Palermo e di Solfeggio e Teoria a Firenze e Torino” e raccolse tutta la documentazione inerente alla propria attività. È ad essa che dobbiamo molte notizie sicure sulla vita di Franco Margola. Le fonti sono infatti ufficiali, precise e per una volta tanto raccolte con ordine e completezza<sup>221</sup>.

Crediamo che valga la pena di riportare per intero un esempio di tale documentazione, che offre un quadro preciso e sintetico delle referenze che Margola poteva vantare in quel momento:

“ELENCO IN TRIPLICE COPIA ESEMPLARE DEI DOCUMENTI TITOLI E LAVORI ALLEGATI ALL'ISTANZA DI CONCORSO BANDITO DAL R<sup>o</sup> MINISTERO DELL'EDUCAZIONE NAZIONALE per la cattedra di Armonia Complementare al R. Conservatorio di Palermo.

- a) Certificato di nascita
- b) “di cittadinanza italiana
- c) “di godimento dei diritti politici
- d) “di iscrizione al P. N. F.
- e) “di sana costituzione
- f) “generale del Casellario Giudiziario
- g) “di buona condotta morale civile e politica
- h) “comprovante di aver ottemperato alle disposizioni sul reclutamento

### TITOLI

- 1) Diploma di licenza normale di composizione al R. Conservatorio di Parma
- 2) “di licenza superiore di Composizione al R<sup>o</sup> Conservatorio di Parma
- 3) “di licenza normale di Violino al R. Conservatorio di Parma
- 4) “di licenza superiore di violino all'Istituto Musicale di Brescia
- 5) Documenti comprovanti la mia partecipazione alla III e alla IV Rassegna Nazionale di Musica Contemporanea
- 6) Documento comprovante la mia partecipazione al IV Festival Internazionale di musica a Venezia
- 7) “comprovante la mia vincita del premio del Sindacato Musicisti in occasione della III Rassegna di Musica Contemporanea
- 8) “comprovante che tutti gli allievi da me preparati per sostenere gli esami di armonia complementare al R. Conservatorio di

<sup>216</sup> *La Rassegna musicale*, XIV/12, dicembre 1941, p. 468.

<sup>217</sup> BRUNELLI, *Margola*, pp. 353-355.

<sup>218</sup> Così recita un certificato rilasciato il 18 ottobre 1937 dal Podestà di Brescia P. Bersi, “sulla scorta degli atti d'ufficio” e conservato presso l'Archivio Margola. Naturalmente tale apprezzamento costituiva una formula codificata e normalmente ripetuta. Essa torna identica anche in un altro certificato rilasciato dallo stesso Podestà di Brescia il 12 dicembre 1940 e che attestava l'insegnamento svolto da Margola presso l'*Istituto Musicale 'Venturi'*. Cfr. anche ZANETTI, Roberto. “Gli insegnanti e le discipline”, in: ZANETTI-PAPPALARDO-CONTER, *Venturi*, pp. 122-124.

<sup>219</sup> Cfr. ZANETTI-PAPPALARDO-CONTER, *Venturi*, p. 48. Dal certificato rilasciato al termine dell'incarico apprendiamo che nell'anno scolastico 1939-1940 Margola tenne anche, presso lo stesso Istituto ‘Venturi’, un “Corso libero di Contrappunto e fuga”.

<sup>220</sup> Pubblicato nella *Gazzetta Ufficiale* n. 201 del 30 agosto 1937.

<sup>221</sup> Fu forse Lino Livivella a mostrargli come andava compilato un elenco dei documenti da allegare all'istanza di concorso. Margola conservava infatti una copia di uno di questi elenchi, compilata dal musicista veneziano probabilmente in occasione dello stesso concorso, e non se ne spiegherebbe altrimenti la ragione.

Milano sono stati promossi

9) “comprovante che al concorso per il posto di insegnante di Armonia Contrappunto e Fuga al Liceo Pareggiato di Cagliari riuscii terzo idoneo

10) Programmi di concerti importanti cui ho partecipato come autore

11) “comprovanti la mia attività come Direttore d’Orchestra

12) Documento comprovante la mia appartenenza al Direttorio del Sindacato Musicisti

13) “comprovante di essere stato scelto come membro della Giuria per l’assegnazione del premio ad una composizione musicale ispirata al Lago di Garda

14) Dichiarazione del Direttore dell’Istituto Musicale di Brescia in relazione al mio insegnamento di Storia [ed] Estetica della Musica nel suddetto istituto

15) Raccolta di recensioni e critiche musicali relative ad esecuzioni di mia musica

16) Trattato da me compilato per l’insegnamento dell’armonia (II parte Basso senza numeri)<sup>222</sup>

#### LAVORI

1) Sonata n. 2 per violino e p.f.

2) Sonata n. 3 per violino e p.f.

3) Quintetto per Archi e p.f.

4) Quartetto n. 3 in Sol

5) Espressioni eroiche (per orchestra)

6) Suite per orchestra<sup>223</sup>

7) Quartetto n. 2 in Re<sup>224</sup>

La citazione di un “Trattato da me compilato per l’insegnamento dell’armonia” non è da trascurare. Essa testimonia due aspetti importanti dell’attività di Margola non solo di questo periodo, ma anche degli anni seguenti: innanzitutto il fatto che il compositore avesse maturato non ancora trentenne già un’esperienza didattica sufficiente per poter compilare un trattato; e poi, soprattutto, l’interesse da lui dimostrato fin dalla gioventù per questo tipo di attività. In Franco Margola, insomma, la figura del didatta non giungeva troppo in secondo piano rispetto a quella del compositore; e nel corso della sua lunga vita egli pubblicò più di un trattato per lo studio teorico-pratico della musica, distinguendosi sempre per la chiarezza di esposizione, la capacità di sintesi e la qualità dei contenuti: sintomo di un costante interesse per l’insegnamento, che in verità con gli anni calamitò sempre più la sua attenzione.

Naturalmente, con questi piccoli trattatelli senza dotte pretese ma didatticamente molto efficaci, Margola non inventava nulla di nuovo: si adeguava anzi ad una prassi abbastanza corrente, secondo la quale moltissimi musicisti-didatti finivano con lo stendere per iscritto i frutti della loro esperienza. Così aveva fatto, per citare solo qualche esempio significativo, Guido Guerrini<sup>225</sup> e così avrebbero fatto anche Achille Longo<sup>226</sup> e Carlo Jachino, quest’ultimo addirittura pubblicando, come già abbiamo visto<sup>227</sup>, un *Trattato pratico di Tecnica dodecafonica*<sup>228</sup>, il primo del genere in Italia. E così, appunto, fece anche Franco Margola, con risultati ancora oggi universalmente apprezzati.

Si trattava di agili manuali con brevi e sintetiche spiegazioni, molti esempi musicali e diversi esercizi da completare a cura dello studente, per lo più rivolti a principianti della materia, che veniva quindi affrontata fin dai più elementari e basilari principi: la loro stessa veste snella li rendeva graditi ed accessibili veramente a tutti, diversamente da quanto avveniva con quei veri e propri trattati che erano destinati agli studenti (o studiosi) di levatura superiore.

È bene ricordare che l’esperienza didattica acquisita dal giovane bresciano riguardava studenti di ogni genere e levatura e non soltanto allievi di Conservatorio, e forse fu proprio grazie a questa eterogeneità di interlocutori che egli maturò tanta chiarezza di esposizione. Sappiamo, ad esempio, che contemporaneamente all’incarico svolto presso l’*Istituto Musicale ‘Venturi’*, Margola insegnò negli anni scolastici 1938-39 e 1939-40 ‘Musica e Canto’ presso l’*Istituto ‘La Leonessa’* situato in via Diaz a Brescia “dimostrando oltre alla assiduità e diligenza, ottime qualità didattiche”<sup>229</sup>; e possiamo immaginare che diversità di scolaresche egli dovesse fronteggiare, rispetto ad una normale classe di allievi di Conservatorio.

*Margola saggista*

Parallelamente a questo che presto divenne un lavoro di *routine*, Franco Margola si dedicò ad iniziative di vario genere, anch’esse già intraprese saltuariamente negli anni precedenti, fra le quali ricordiamo quella di saggista e

<sup>222</sup> Si trattava con ogni probabilità del *Metodo pratico per l’armonizzazione del basso senza numeri* (dC 51).

<sup>223</sup> Si tratta con ogni probabilità della perduta *Suite mediterranea* (dC 48).

<sup>224</sup> L’elenco è conservato presso l’Archivio Margola. La domanda venne accolta al Ministero dell’Educazione Nazionale il 12 ottobre 1938

<sup>225</sup> Citiamo un *Trattato d’armonia per uso delle scuole complementari adottato al Liceo Musicale di Bologna* (Bologna, Bongiovanni, 1922).

<sup>226</sup> Citiamo le *Melodie numerate con la spiegazione del nuovo sistema pratico per cui dalla melodia si ricava direttamente il basso con il suo accordo*, Milano, Carisch, 1948.

<sup>227</sup> Cfr. p. 87.

<sup>228</sup> Milano, Suvini-Zerboni, 1948.

<sup>229</sup> Certificato rilasciato dal preside dello stesso istituto il 15 novembre 1940 e conservato presso l’Archivio Margola.

conferenziere. Egli fu ad esempio invitato a tenere una delle sei lezioni di estetica e critica musicali libere a tutti, organizzate dalla *Società dei Concerti* in collaborazione con altre istituzioni culturali bresciane nell'inverno 1937-38<sup>230</sup>. Di questa conferenza di Margola, tenuta il 7 gennaio 1938, venne poi pubblicato sul *Popolo di Brescia* del giorno dopo un resoconto che qui riportiamo:

“Franco Margola afferma che il pubblico non capisce, o meglio non vuol capire i musicisti moderni per un semplice fenomeno di cattiva volontà: il pubblico crede che i musicisti contemporanei siano dotati di grandissima tecnica ma manchi ad essi invece assolutamente l'ispirazione. I musicisti del nostro tempo sono tutti, secondo il pubblico, antimelodici. Le folle invece hanno bisogno di melodia: melodia facile, attraente, semplice, prontamente assimilabile. Il pubblico cerca insomma l'arte come espressione di immediato effettaccio: rifugge invece dall'arte aristocratica.

La conferenza di Franco Margola fa una rapida sintesi delle fortune del melodramma dal 1600 fino ai nostri giorni. Sia che dimentichi la grandezza di Monteverdi, sia che non apprezzi il grande valore della riforma di Cristoforo Gluck, sia che nel melodramma dell'800 di Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi accetti soltanto la produzione più caduca, il pubblico, secondo l'oratore, rivolge le proprie preferenze alla bassa decadenza del melodramma verista.

Come può accettare, o, meglio, capire la musica moderna, la musica di Pizzetti, di Casella, di Malipiero? L'incomprensione perdura sempre: Casella vuole una musica italiana agile, nervosa e antiromantica; Pizzetti è il creatore dell'estetica di un dramma musicale nuovo, ricreato attraverso i modi della musica greca e del canto gregoriano; Malipiero è musicista romantico; ma la sua arte è composta d'un romanticismo lampeggiante, chiaro, italianissimo. Il pubblico non ha fede in questi tre artisti: e non ha fede neppure nei loro seguaci e nei loro imitatori.

Comunque, conclude l'oratore, non bisogna disperare: vinceranno quegli artisti i quali lavorano tenacemente per il trionfo d'un'arte musicale sana e aristocratica.

Alla conferenza, pregevole per contenuto e per forma, assisteva purtroppo pochissimo pubblico: avremmo voluto vedere gremito il salone. Lo scarso uditorio fu cordialissimo con l'oratore e lo applaudì ripetutamente con convinzione”<sup>231</sup>.

Già qualche tempo prima il *Popolo di Brescia* aveva ospitato sulle proprie pagine alcuni scritti sul medesimo argomento firmati dallo stesso Margola. Vale la pena di riportare per intero tali testimonianze che ci permettono di conoscere direttamente le opinioni del musicista:

“Se la musica d'oggi non è tutta oro, non si può certo accettare come oro tutto quello che su di essa viene scritto. Non passa giorno, infatti, senza che qualche improvvisato esegeta di quest'arte, non esca a dire il suo parere, le sue previsioni catastrofiche, o a dare i soliti illuminati consigli; e la frase più in voga è, di solito, questa: ‘Siamo in periodo di decadenza; bisogna che la musica ritorni alle sue fonti genuine, alla melodia. Senza melodia non c'è musica, ecc., ecc.’ e avanti di questo passo.

Evidentemente lo scrivere siffatte cose deve procurare una gioia immensa; lo si può dedurre dal fatto che da trent'anni a questa parte non si scrive altro.

Apparso all'orizzonte il fantasma di Debussy, tutti gli diedero addosso come ad un sovvertitore dell'ordine morale. Bisogna ritornare alla melodia, si scriveva a quei tempi. Dopo Debussy, venne Strawinski: iconoclasta, spregiudicato, truffatore; bisogna ritornare alla melodia. Poi Schönberg, Honneger, Hindemith, Béla Bartók, Bloch, Casella, Malipiero, Pizzetti. Bisogna ritornare alla melodia, alle vere melodie.

Naturalmente per sostenere una tesi, bisogna anche avere una idea, ed avere delle idee non è sempre cosa facile. Ecco appunto la ragione per cui, in mancanza di idee buone, se ne mettono talvolta in circolazione alcune leggermente claudicanti, se non addirittura mancanti di una gamba.

In un articolo apparso recentemente si cerca, parlando di Puccini, di stabilire in forma definitiva, quale sia la vera causa dell'impopolarità della musica moderna.

L'articolista Giulio Fara in *Musica d'oggi*, dopo averci, bontà sua, illuminato per un quarto d'ora sullo strumentale della *Bohème*, conclude dicendo che il pubblico non si lascia ingannare dalle inutili verbosità, e che accorre istintivamente là dove fremono le corde dell'amore sincero.

Ecco le precise parole: ‘Dicendo t'amo, se non è sentito, potrò ingannare una fanciulla, dieci ammaliziate signore, mai un pubblico’.

<sup>230</sup> Il programma degli incontri, che si tennero nel *Salone 'Pietro Da Cemmo'*, fu il seguente:

1 - 20 dicembre 1937Avv. Antonio Grassi: “Colloqui di giganti (Verdi, Wagner, Shakespeare)”

2 - 7 gennaio 1938M° Franco Margola, “Autori italiani d'oggi e pubblico (Incomprensioni)”

3 - 28 gennaio 1938M° Luigi Rognoni: “Erik Satie e l'estetica dei ‘Sei’”

4 - 11 febbraio 1938M° Luigi Rognoni: “Arnold Schönberg e l'espressionismo tedesco”

5 - 21 febbraio 1938M° Gianandrea Gavazzeni: “La poesia nell'opera in musica”

6 - 4 marzo 1938Avv. Antonio Grassi: “Beethoven: arte e santità (Il desiderio)”.

L'iniziativa venne così presentata dal Presidente della *Società dei Concerti*: “La presidenza della Società dei Concerti promuove quest'anno un corso di critica ed estetica musicale, col programma qui esposto. È la prima volta, in Italia, che un Ente di Concerto attua un così vasto ed organico progetto: esso risponde in pieno ai criteri di massima che il Ministro della Cultura Popolare enunciava nella Circolare 12 giugno 1937 XV N. 10548, avvertendo come il favore e l'appoggio dello Stato alle Istituzioni musicali implichi anzitutto ‘la valutazione dell'opera di cultura e di propaganda’ da esse spiegata: e ribadendo più oltre che le attività degli Enti di Concerto ‘devono uniformarsi specialmente al criterio della propaganda culturale artistica’. Questa presidenza, già da più anni orientata in tal senso, è lieta di intensificare oggi - sotto sì alti auspici - la propria azione precorritrice” (il programma è conservato presso l'Archivio Margola; inoltre cfr. ZANETTI, *Brescia*, p. 237, nota 1).

<sup>231</sup> *Il Popolo di Brescia*, 8 gennaio 1938.

Orbene, può darsi che questo sia esatto. A tutta prima, anzi, lo sembra senz'altro, e sarebbe difficile a trovar da ridire su questa frase che ha tutta l'aria di non far male a nessuno. Ma ben presto un dubbio ci assale.

Dunque Beethoven non amava l'umanità, infatti le sue musiche non hanno nessuna particolare fortuna sul pubblico; e così tutti i grandi cinquecentisti, seicentisti, settecentisti, compresi Palestrina, Monteverdi, Bach, Mozart, non amano l'umanità e, per castigo, restarono impopolari. Giuseppe Verdi, invece, amò gli uomini fino a settant'anni, poi si dimenticò e scrisse il *Falstaff* che restò impopolare. Ecco. Siamo sinceri. Come freddura non c'era male davvero. Aveva anche il vantaggio di molti elementi che potevano concorrere a renderla più viva e a farla brillare. Per esempio: Mascheroni, autore di ballabili e di canzonette in voga, possiede fior di automobili, il che dimostra, prima di tutto, che non ama andare a piedi; e poi, che il suo amore per gli uomini non è in contraddizione con l'amore per sé medesimo.

Del resto, anche i ciarlatani di piazza, i quali vantano una tradizione secolare, dacché mondo è mondo, hanno imbrogliato la gente; eppure la gente li segue, sempre attirata dalla loro furbesca eloquenza e compra nell'intima convinzione d'aver fatto un affare d'oro. Ma in questo l'arte non c'entra, così come non c'entra nelle canzonette di Mascheroni e nei *do* di petto dei tenori, che però sono tuttora oggetto di predilezione da parte delle masse.

Tirando le somme, possiamo constatare come il pubblico resti ancora sulle posizioni prese due secoli fa, quando la musica (leggi l'opera teatrale) era asservita alla corbelleria dei cantanti, e non esce soddisfatto dal teatro, se non quando le sue orecchie non risuonino di gorgheggi, di scalette, di arpeggi, di arzigogolerie di ogni sorta, terminanti in una 'sventola' dai secondi cronometrati. Questo è dunque ciò che il pubblico ama. Ma la tesi del nostro esegeta era appoggiata su basi ben solide ('Ama e sarai amato' aveva detto Salomone) e sarebbe stata accettabile se espressa in altri termini e magari anche con la contropartita. Ma, così com'è, non va. L'arte, la vera arte non è il prodotto della distrazione di un artista, ma quella del suo travaglio; è quindi assolutamente impossibile che uno spettatore, nel suo atteggiamento unicamente passivo riesca a tutta prima a comprendere la vita interiore di un'opera d'arte. Occorre per questo la collaborazione di chi ascolta. I gorgheggi, i trillini, i passi di bravura, gli acuti dei cantanti, non hanno di per sé stessi, alcun valore estetico e, se non si trovano tanto in basso da essere classificati come prodotto di un gusto di bassa lega, non sono però così in alto da poter essere considerati arte. Essi sono quello che sono e, se proprio qualche cosa hanno da essere, diremo che sono, e non sono altro, che l'oggetto della nostra più completa indifferenza.

A questo punto una conclusione stringente è ovvia: il valore spirituale di un'arte non arriva alla massa che in impercettibili minorità, o, meglio ancora, non arriva che nelle sue parti più caduche. Sarebbe dunque compito della critica quello di indirizzare l'attenzione del pubblico là dove c'è veramente il buono: ed invece la critica, preoccupata del quieto vivere più che d'ogni altra cosa, lascia continuamente correre e marcia in coda cooperando in tal modo alla più sfacciata forma di oscurantismo<sup>232</sup>.

Un mese più tardi, un altro articolo era apparso:

“Da quanti anni si va predicando, scrivendo, polemizzando per un indirizzo decisivo del popolo verso la musica buona, verso quella musica cioè, che sola può fregiarsi del nome di arte? Da quanti anni i più valorosi musicisti d'Italia e di tutte le nazioni civili hanno dichiarato e iniziato la decisiva rinuncia al favore popolare per instaurare e per legittimare un genere di arte nuovo, capace soprattutto di far sparire le incrostazioni del cattivo gusto, rimaste come ricordo di certa produzione inferiore del secolo scorso, e soprattutto capace di risvegliare una nuova sensibilità, energica, costruttiva, consona all'attuale periodo storico? Ebbene? Niente da fare su questo piano! Illusi i musicisti, illusi i critici più intelligenti, illusi gli esteti, illusi tutti!

Sfogliando a caso i *Radiocorriere* di queste ultime settimane, la nostra attenzione fu attratta dalle richieste musicali fatte all'Eiar da alcuni abbonati alle radioaudizioni per tramite della società Galbani di Melzo. (Anche il *bel paese* e le *robioline* si prestano oggi come intermediari del buon gusto). Orbene? Non era certo il caso di farci illusioni, e non si sperava di veder chiesti né la *Sagra di primavera* di Stravinsky né la *Passione* di Malipiero, né la *Serenata* di Casella o il *Salmo* di Petrassi; ma un buon quartetto di Beethoven o di Mozart oppure un Vivaldi, un Corelli, almeno uno Chopin potevano benissimo essere richiesti da abbonati alle radioaudizioni. Ma che andiamo mai dicendo? Ci vuol altro oggi che Beethoven e Mozart! Ecco dunque che cosa si vuol sentire oggi: *Non ti scordar di me* (dal film omonimo); *Margherita* (a solo di fisarmonica); *Tornerai* (canzone slow di Olivieri e Rastelli); *Porta un bacione a Firenze* (di Spadaro) ecc.

Indubbiamente, gli autori di queste richieste non sono i frequentatori della *Società del quartetto* né della *Amici della musica* né di altre società di concerti. Sono, comunque, gente che all'occorrenza va a vedersi il suo spettacolo a teatro e dà il suo giudizio. Gente la cui presenza può pesare sulla bilancia della riuscita di una serata d'arte.

Per conto nostro non faremo nuovi commenti. C'è però ancora chi si ostina ad auspicare un ritorno della musica verso il popolo; ma stiano certi, questi nobili corifei: così stando le cose, nessun accostamento è possibile. Perché sia feconda la comunione fra artisti e popolo, bisogna che nasca da profonde affinità di spirito e di gusto; e nessuno di noi, per piccoli che siamo, nessuno vorrà fare comunella con gli *a solo* di fisarmonica o con altra produzione, di cui sopra. Dunque, ancora una volta, lotta aperta; ameremo l'insuccesso, gli andremo incontro con gioia, e nei momenti di dubbio spirituale ci sarà di conforto il solo pensiero d'essere in disaccordo col gusto ordinario. Diciamo questo anche a costo di andare contro corrente, proprio oggi che viviamo in un clima tendenzialmente democratico. D'altronde, è bene specificare: altra cosa è il popolo, altra cosa il pubblico. Il primo è umanità, ed è per esso tutto il nostro amore. Il secondo è il cattivo giudice, il giudice incompetente, pigro e corrotto cui sarebbe mostruoso affidare le sorti dell'arte<sup>233</sup>.

*Margola direttore d'orchestra*

<sup>232</sup> MARGOLA, Franco. 'Punto morto. La critica il pubblico e la musica', in: *Il Popolo di Brescia*, 9 novembre 1937.

<sup>233</sup> MARGOLA, Franco. 'Problemi dell'arte. Cauterizziamo', in: *Il Popolo di Brescia*, 19 dicembre 1937.

Tra le attività diverse dalla composizione e l'insegnamento, la più notevole fu però quella di direttore d'orchestra, che gli fu, per quanto ci è dato supporre, particolarmente cara. Abbiamo già incontrato il compositore saltuariamente nelle vesti di direttore e ricordiamo che Margola iniziò a cimentarsi in questo tipo di attività fin dagli anni degli studi a Parma: la prima occasione in cui si presentò al pubblico con una bacchetta in mano fu, per quanto ne sappiamo, il 30 aprile 1930, quando alternandosi agli altri allievi di composizione Balestrazzi e Carlo Dall'Argine, diresse l'orchestra degli allievi del Conservatorio al Teatro Reynach, eseguendo *Due Melodie Elegiache* di Edvard Grieg e le due *Canzoni della notte e del mattino* di Edward Elgar.

Margola, dicevamo, si compiacereva di questo tipo di attività e tra le sue carte abbiamo rinvenuto una lista di concerti con le relative composizioni da lui dirette. Converrà riferire brevemente di almeno alcune di queste esecuzioni, a partire da quelle già ricordate<sup>234</sup> del 14 aprile e del 16 novembre 1934 per la Società dei Concerti di Brescia, nella prima delle quali diresse il *Concerto in re* per pianoforte e archi di Bach-Busoni e nella seconda musiche di Romanini. Dopo queste esecuzioni, Margola apparve ancora sul podio del Salone 'Da Cemma' di Brescia per la presentazione del proprio *Preludio da concerto* (dC 41) con l'Orchestra del Sindacato Orchestrale. Cinque giorni dopo, il 7 marzo, sempre a Brescia, sotto la sua direzione vennero eseguiti di Corelli *Sarabanda, Giga e Badinerie*, e di G. B. Sammartini *Adagio e Giga* per violoncello ed archi. Il 29 marzo, per la sezione bresciana della Gioventù Universitaria Fascista, riproponeva il *Preludio da concerto*, assieme ad una composizione intitolata *Al castello medievale* di Giovanni Bolzoni<sup>235</sup>, autore parmigiano che, appartenendo alla schiera dei Faccio,

dei Mancinelli, dei Bottesini, dei Zuelli, dei Dacci, tradiva le origini culturali di Franco Margola, nonché il clima culturale bresciano di quegli anni, nonostante tutto ancora fortemente ancorati alla tradizione tardo romantica di fine Ottocento.

Fatto tesoro di queste esperienze, divenuta ormai collaudata la collaborazione con la Società dei Concerti e rientrato in qualità di docente in seno all'ambiente musicale dell'Istituto 'Venturi' che aveva lasciato una decina d'anni prima, Margola propose, nel dicembre 1937, di fondare "una piccola orchestra d'archi formata da ex allievi, da allievi tuttora frequentanti e da elementi appartenenti anche ad altre scuole della città, e ciò allo scopo di esercitarli nelle esecuzioni orchestrali" e, nel caso di buoni risultati, anche presentarli in pubblico<sup>236</sup>. Bisogna ricordare che il giovane musicista aveva conosciuto in prima persona, ai tempi in cui era studente di violino, il problema della pratica della musica d'insieme, dal momento che ai tempi in cui egli frequentava l'istituto non erano attivate regolari esercitazioni orchestrali di alcun genere. Come abbiamo già ricordato alla nota 92, soltanto nel 1928 venne istituita una classe di esercitazioni orchestrali, quartetto e musica d'insieme, con professore Romano Romanini. La sua proposta nasceva dunque da molteplici esigenze: di carattere didattico, poiché l'orchestra avrebbe fatto principale riferimento agli allievi dell'Istituto Musicale 'Venturi', di carattere culturale, poiché la collaborazione con la Società dei Concerti avrebbe garantito all'orchestra stessa una buona base di appoggio organizzativo, ed infine, naturalmente, di carattere più strettamente personale, dal momento che in questo modo Margola avrebbe goduto di maggiori possibilità di svolgere convenientemente la propria attività di direttore d'orchestra.

L'iniziativa prese corpo, e la sera del 4 novembre 1938 la nuova compagine debuttò in un concerto organizzato dalla sezione provinciale bresciana dell'Associazione Nazionale fra Mutilati ed Invalidi di Guerra e svoltosi al Teatro Grande in occasione del ventennale della vittoria<sup>237</sup>. Il programma, ancora concepito secondo gli schemi tradizionali del tardo Ottocento, vedeva alternarsi come protagonisti Franco Margola con la propria nuova orchestra, il giovane Arturo Benedetti

<sup>234</sup> Cfr. p. 100 e Capitolo I, nota 150.

<sup>235</sup> Giovanni Bolzoni (Parma, 1841 - Torino, 1919), compositore, direttore d'orchestra e didatta, studiò a Parma con Del Maino e composizione con Giovanni Gaetano Rossi (e fu così compagno di studi di Giusto Dacci; cfr. nota 29). Diplomatosi nel 1859, divenne violinista d'orchestra: fu primo violino e assistente direttore a Reggio Emilia (1864-66) e poi a Cremona, dove divenne collaboratore di Ponchielli. Dal 1867 al 1874 fu a Savona, dopodiché si trasferì a Perugia, dove ebbe il posto di direttore dell'Istituto Musicale 'F. Morlacchi' e direttore del Teatro Municipale. Dal 1876 ebbe gli equivalenti incarichi a Piacenza, mentre dal 1884 fu a Torino, dove su raccomandazione di Giuseppe Verdi fu direttore del Teatro Regio fino al 1889, e direttore nonché professore di composizione al Conservatorio dal 1887 al 1916. Qui tra i suoi allievi ebbe per qualche anno (circa dal 1900) Edgard Varèse e Leone Sinigaglia, che lo definì "ottimo conoscitore dell'orchestra" e "musicista geniale anche se disuguale" (MARTINOTTI, *Ottocento strumentale*, p. 523). Come compositore si dedicò particolarmente alla musica strumentale e in questo senso fu uno dei protagonisti della rinascita di questo genere musicale in Italia: fu "autore di un piacevole Sestetto per fiati e di una facile e accademica produzione cameristica, tra cui spicca il Quartetto in la che ebbe nel 1871 il I Premio della Società del Quartetto milanese: opera ricca di romantici fervori come nell'aggraziato Adagio o nel ben costruito Allegro iniziale o nello scattante Scherzo o nel Finale costruito ciclicamente su un ritmo di tarantella" (ivi, p. 368). Anche un suo Quintetto in re con pianoforte venne premiato alla Società del Quartetto di Milano nel 1878 ed uguali successi riscossero alcune sue composizioni sinfoniche (le ouvertures *Giulio Cesare* e *Saul* premiate a Milano e Firenze nel 1868, la *Suite drammatica* vincitrice di un concorso a Bologna nel 1873). In tutte queste composizioni, però, Bolzoni risultava "attardato stilisticamente" (ivi, p. 522), perché "attivissimo direttore d'orchestra, assomiglia ma non domina gli incontri culturali, né sa costringerli ad uno stile unitario; gli basta ripetere schemi iniziali nella pur impegnativa ma unica prova sinfonica (1880, *Sinfonia in mi magg.*) ed esaurirli, convergerli in maniera seppur proba musica per piccola orchestra, traduzione sinfonica d'un qualche modesto 'esprit de salon': e sono *Serenate*, *Gavotte* per archi, *Tema e variazioni*, un *Madrigale*, un *Minuetto*; o pagine appena più descrittive ed oleografiche: *Dolce sogno*, *Il ruscello*, *Melanconia campestre*, bozzetti che non riflettevano la verità ed immediatezza naturalistica realizzata dai pittori che lo circondavano a Torino" (ibid.). *Al castello medievale* per piccola orchestra risaliva agli anni '80 dell'Ottocento (cfr. LANZA, Andrea, *Voce Bolzoni, Giovanni*, in: *New Grove*, III, pp. 10-11; *DEUMM*, Le Biografie, I, p. 603).

<sup>236</sup> ZANETTI, Roberto. 'L'istituto filarmonico 'Venturi', il teatro Grande e la Banda civica', in: ZANETTI-PAPPALARDO-CONTER, *Venturi*, p. 67.

<sup>237</sup> Il ricavato era destinato "pro erigenda Casa del Mutilato".

Michelangeli, il soprano Clara Frediani<sup>238</sup> ed il baritono Edmondo Grandini<sup>239</sup>, i quali si alternarono nell'esecuzione di brani vocali (ovviamente operistici) e strumentali<sup>240</sup>: chiaro segno di una tradizione dura a morire, e verso la quale anche i giovani musicisti facilmente si adeguavano.

La nuova orchestra si presentava tuttavia impostata su criteri moderni; così scriveva infatti il programma di sala:

“L'orchestra d'archi che si presenta al pubblico musicale bresciano per la prima volta la sera del 4 novembre è una creazione del maestro Màrgola. Egli ha voluto organizzarla per donare a Brescia una compagine omogenea e salda capace di interpretare i classici italiani e stranieri della letteratura per archi. I propositi di questa orchestra di recente istituzione sono tutti seri e tutti nobili poiché il Maestro Màrgola non farà eseguire dai suoi allievi che musiche originali; verranno tolte dall'oblio le fulgide pagine dei nostri settecentisti Vivaldi, Galluppi [*sic!*], Corelli, Tartini, ecc., nonché opere di Bach, Mozart, Haydn, ecc. Verranno fatti conoscere anche musicisti moderni.

L'orchestra è composta di giovani strumentisti tutti della nostra città, i quali per lo slancio e per la prontezza con cui hanno accolto la chiamata di Franco Màrgola, meritano vivissime lodi, sinceri incoraggiamenti, e spontanei consensi”<sup>241</sup>.

<sup>238</sup> Nata a Pisa, Clara Frediani era un soprano lirico che aveva studiato a Milano con Nella Zanetta ed aveva esordito a Bergamo nel 1935 con *Rigoletto*. Da quel momento era stata invitata in numerosi teatri italiani, tra i quali lo stesso *Teatro Grande* di Brescia, dove nella stagione di carnevale 1938 aveva interpretato con successo *Lucia di Lammermoor*.

<sup>239</sup> Edmondo Grandini (Busseto, 1882 - Brescia, 1953), divenuto bresciano di adozione, era un baritono stimato dal mondo musicale non solo italiano ma anche straniero: ospite dei teatri dei cinque continenti, aveva in repertorio un'ottantina di opere. “Di carattere schietto e cordiale, di modi semplici e bonari, la sua anima celava una sensibilità di artista serio, e le parti a lui affidate le studiava con amore, con entusiasmo; quando si trattava di cantare a solo scopo di far del bene era sempre primo, sempre generoso e felice di alleviare le sofferenze altrui” (BIGNAMI, *Enciclopedia*, p. 265). All'invito di cantare per questo concerto in beneficenza, Grandini aveva risposto: “Ho ricevuto il Vostro gentile invito e rispondo subito: è un grande piacere ed onore per me cantare per questa nobile (nobile come dice il nostro Grande ed amato Duce) Associazione. Accetto senz'altro e Vi ringrazio di tutto cuore di aver pensato a me. Per la reclame [cioè il *curriculum*, n.d.r.] non c'è bisogno. Il simpatico e colto popolo bresciano di cui sono molto affezionato mi conosce molto bene. Manderò presto il mio programma. Saluti fascisti e in bocca al lupo per un buon incasso” (dal programma del concerto). Tra i suoi estimatori figuravano Umberto Giordano, Pietro Mascagni, Ildebrando Pizzetti, Alberto Franchetti, Riccardo Zandonai, Francesco Cilea, Franco Vittadini, Lodovico Rocca, Richard Strauss, Isidoro Capitanio, Romano Romanini e tanti altri.

<sup>240</sup> Riportiamo testualmente il programma integrale di questo concerto:

Prima parte:

- 1 - MOZART *Serenata* Orchestra d'archi
- 2 -a) SCHUMANN *I due granatieri* baritono Edmondo Grandini  
-b) MOZART *Don Giovanni* - Serenata}
- 3 -a) DONIZETTI *Lucia di Lammermoor* Cavatina I atto soprano Clara Frediani  
-b) BELLINI *Sonnambula* Cavatina I atto}
- 4 -a) CHOPIN *Ballata in sol minore*  
-b) TSCHAIKOWSKY *Notturmo* Arturo Benedetti Michelangeli  
-c) WEBER *Moto perpetuo*}

Seconda parte:

- 1 - a) RAVEL *Giuochi d'acqua*  
-b) DE FALLA *Danza del fuoco* Arturo Benedetti Michelangeli  
-c) LISZT *Polacca in mi maggiore*}
- 2 -a) VERDI *Traviata* Cavatina I atto Soprano Clara Frediani  
-b) DONIZETTI *Don Pasquale* Cavatina I atto}
- 3 -a) MASSENET *Re di Lahore* Baritono Edmondo Grandini  
-b) MASCAGNI *Serenata*}
- 4 -BACH *Concerto brandeburghese* Orchestra d'archi

Il programma di sala riportava anche alcune note biografiche degli interpreti: succinte ai limiti dell'epigrafico quelle relative ad Arturo Benedetti Michelangeli, presentato laconicamente come “vincitore italiano del più grande concorso pianistico internazionale della Fondazione Municipale Regina Elisabetta del Belgio, intitolato ad Eugenio Isay”. Ampio invece il curriculum relativo a Franco Margola, di cui trascriviamo qui qualche stralcio: “Franco Margola appartiene alla virile schiera dei giovani musicisti della nuova e rinnovata Italia artistica. L'elenco è breve: ma accanto ai nomi di Petrassi, Dalla Piccola, Nielsen, Sonzogno, Rota, Gavazzeni e pochi altri, aggiungere è doveroso anche il nome del giovane maestro concittadino. Egli è veramente giovane: sia per l'età, quanto per la giovinezza della sua arte [...] Si è anche nutrito di studi classici e umanistici, e tuttora è appassionato studioso di letteratura e d'arte [...] La vita pubblica del Margola (ossia la vita d'arte) inizia dopo l'uscita del *Conservatorio*. L'esordio artistico era già avvenuto negli anni di studio con le composizioni d'obbligo per i saggi finali dei corsi scolastici. Il Màrgola dimentica volentieri le due *Sonate* di quel periodo; ma giudica sempre opere importanti le due impressioni sinfoniche: *Espressioni eroiche* e *Il campiello delle streghe* che pure appartengono alla fase di formazione [...] Principale caratteristica della musica di Franco Margola è la chiarezza. Anzi, alla chiarezza tende tutta l'arte del nostro concittadino. Egli predilige le forme lineari, aperte, cantate, raggiunte più volte col sistema diatonico; e anela alla serenità ed alla contemplazione. Parecchie musiche iniziano in istato di tumultuazione: ma dall'agitarsi dalla materia bruta uscirà il germe che avrà potenza di placamento, di riposo. Quanto alla struttura organica la musica del Margola è basata sulla tonalità più ortodossa: ma sulla tonalità sono costruite le armonie più audaci e più libere. L'arte del Maestro è composta di dottrina tecnica fortissima. Su questo si innesta - alta e severa e sentita - l'ispirazione creatrice”.

<sup>241</sup> Così scriveva qualche giorno prima il quotidiano locale *L'Italia* (a firma “A. F.”): “Giovani sono, come giovane è il loro direttore e tutta giovanile è una certa esuberanza di suoni che egli, in frequenti arresti e ‘a capo’, commentati da sintetici consigli, tende a levigare e smussare. Un manipolo di ragazzi coraggiosi e rotti ad ogni sacrificio, non ultimo quello di ritrovarsi, quasi ogni sera in questi ultimi tempi, puntualmente nonostante la temperatura rigida, giungendo dai punti più eccentrici della città. Come quel giovane che, con il contrabbasso sottobraccio, vediamo entrare mezzo intirizzito, dopo essersi sorbito un viaggio in bicicletta abbastanza lunghetto. Ma quel che più s'ammira in loro sono l'attenzione, l'impegno, la volontà e l'entusiasmo fusi insieme

Il 9 gennaio del 1939 Margola debuttava con la nuova orchestra, che prese il nome di *Orchestra d'archi del 'Venturi'*, alla *Società dei Concerti*, presentando un programma che lasciava trasparire tendenze e gusti che in seguito avrebbe mantenuto fondamentalmente invariati: settecento, soprattutto italiano, sottoposto a revisioni e adattamenti, misto ad opere contemporanee, preferibilmente di autori locali, di impostazione però tutt'altro che d'avanguardia<sup>242</sup>.

Fu, crediamo, soprattutto in seguito a questa attività che Margola si dedicò alla composizione di opere per orchestra d'archi. Ci riferiamo non soltanto a lavori originali quali il *Trittico* (dC 45), l'*Arioso* (dC 57), o il *Notturmo e fuga* (dC 62), ma anche a quelle revisioni che poi Margola fece pubblicare in seguito, negli anni '50. L'esecuzione nel dicembre 1939 dell'*Aria schiavona* di Veracini (dC 59), che appunto Margola diede alle stampe nel 1953, conferma che tali lavori vanno retrodatati rispetto a quello che le edizioni farebbero pensare<sup>243</sup>.

Con l'istituzione di un'orchestra stabile, Margola instaurava ed alimentava un rapporto di collaborazione con la prestigiosa istituzione concertistica bresciana che si prefigurava ricco di prospettive. Margola con la sua orchestra fu infatti invitato ancora il 2 maggio di quello stesso 1939 a chiudere il 70° anno sociale della *Società dei Concerti*, evidentemente perché "affidando l'esecuzione del concerto di chiusura della stagione all'Orchestra d'archi stabile diretta dal M° Franco Margola, la presidenza della *Società dei Concerti*, che è meritevole di molti elogi per i bellissimi concerti che essa sa organizzare, si è sentita sicura e certa di ottenere una conclusione veramente felice"<sup>244</sup>.

Anche la stagione seguente della *Società dei Concerti* ebbe come ospite il complesso locale guidato dal giovane maestro, che figurò ancora una volta come direttore, oltre che come compositore<sup>245</sup>. In tale occasione, la critica aveva commentato:

---

per un unico scopo da raggiungere: l'esecuzione più aderente allo spirito del testo, l'interpretazione più equilibrata [...] Conviene rilevare, anche, che questi ragazzi non hanno altra mercede alla loro fatica che la soddisfazione di suonare: forse ancora prima per sé che per il pubblico [...] Orchestra d'archi: forse il titolo è un po' troppo monumentale per questo fresco complesso; c'è forse un po' di stridore fra questi venti giovanotti - direttore compreso - e la grave etichetta di cui si sono fregiati. [...] La prova è finita: Margola scende dal podio, visibilmente stanco ma - si capisce - sufficientemente soddisfatto. Fatica, certo, molta: correggere, rifare, dare colore e ritmo. Ma poi certezza di aver raggiunto qualche cosa, sorretto nella sua fede, dalla fede dei collaboratori. Soprattutto - e noi siamo d'accordo - una serena gioia di aver fatto contro ogni parere avverso, di aver superato, se non tutti, moltissimi ostacoli, e di aver dato a Brescia un complesso orchestrale piccolo, ma non indegno; modesto, ma non mediocre; soprattutto, un complesso reale, vivo, tale da poter accontentare gli amatori di musica da camera".

<sup>242</sup> La stessa orchestra si era già esibita due giorni prima, ma il concerto del 9 gennaio figurò come un vero e proprio debutto (cfr. ZANETTI, *Brescia*, p. 240, nota 4): in tale occasione, il programma comprese i seguenti brani: Mozart, *Serenata in Sol*; Vivaldi-Gandini, *Concerto in sol min. per archi e cembalo*; Togni, *Largo*; Margola, *Trittico per archi* (dC 45); Bach, *Concerto brandenburghese n. 3*.

<sup>243</sup> È dunque probabile che anche le trascrizioni per archi dei brani virginalistici, e dei pezzi di Buxtehude risalcano ad un'epoca precedente a quella indicata. Non ne abbiamo tuttavia conferme. Si tenga presente che la prassi di rimaneggiare - per lo più orchestrare - composizioni di musica antica (prassi che evidentemente si era affermata con l'avvento del gusto neoclassico) rimase comune nell'attività concertistica dei decenni seguenti, fino a che i principi più rigorosi della filologia non la resero improponibile: numerosi altri musicisti fornirono riletture e orchestrazioni di composizioni antiche, e fra questi lo stesso Guido Guerrini, del quale Margola propose, come citato nella nota seguente, una elaborazione orchestrale della *Sonata VIII* di Corelli, e che nel 1961 orchestrò le *Variazioni 'Walsingham'* del virginalista John Bull (pubblicate anch'esse, come i brani elaborati da Margola, dall'editore Zanibon).

<sup>244</sup> 'Uno smagliante successo dell'orchestra d'archi di Franco Margola', in: *Il Popolo di Brescia*, 3 maggio 1939. L'articolo, firmato 'alg.', è da attribuire ad Alfredo Gatta. Così proseguiva l'articolista: "L'orchestra di Margola meritevole di tanta fiducia per le recenti prove - tutte egregie, tutte belle, tutte vittoriose - si è presentata in superba forma ed ha suonato con slancio, con ardore, con passione; ha suonato insomma come veramente conveniva alla qualità delle musiche presentate: con finezza d'arte e con senso musicale vivissimo".

Il programma del concerto, stranamente non segnalato nella cronologia di Roberto Zanetti (cfr. ZANETTI, *Brescia*, p. 240), era il seguente: Corelli-Guerrini, *Sonata VIII*; Vivaldi-Gandini, *Concerto in sol* per archi e cembalo; Fracapane, *5 Laude di S. Rita* per soprano e archi; Manenti, *Due Quadretti (Porta romana e Il capitello diroccato)*; Bach-Busoni, *Concerto in re* per pianoforte e archi.

A proposito delle *Laude* di Paolo Fracapane, riportiamo una lettera inviata dall'autore a Margola il 15 marzo 1939 da Firenze: "Carissimo Franco, queste *Sei Laude de l'Istoria de S. Rita da Cascia* sono nate per esercitare la tua pazienza. Ecco la partitura delle prime quattro! Ho già copiato, naturalmente, ogni parte singola, e mi metto subito all'opera per i raddoppi: spero tra un paio di giorni di farti avere tutto. Per la quinta lauda, la quale, come puoi vedere dal testo, è brevissima, non seccarmi. Te la manderò quando piacerà a Dio; ma sempre prima del concerto. Alla sesta lauda, forse rinunzierò; facendo suonare per chiusa il preludietto, che è - tipo 'ritornelli' monteverdiani - brevissimo. Tale preludio è già composto e messo in partitura; ma non mi piace, e spero avanti l'esecuzione di trovare qualcosa di meno insipido. Hai perfettamente ragione di arrabbiarti; ma io non ho neppure torto. Tu non hai idea quali siano le mie condizioni di lavoro. Se qualche cosa vien fuori, è un miracolo. Mi è dispiaciuto assai assai che la Lucini non potesse lei cantare la S. Rita. Ma pazienza! Mi ha scritto tre giorni fa tutto il suo rincrescimento, e mi ha scritto pure di non avere avuto risposta da te, dopo la richiesta di rinvio del concerto che ella ti fece. Ti sarei gratissimo se, con comodo, volessi ripetere a lei, brevemente, quanto hai scritto a me intorno allo stesso argomento. Naturalmente, tu non darti pensiero per la cantante: è inteso che la porterò io già bella e cucinata. E ora affido al tuo affetto di amico e alla tua intelligenza di artista questa S. Rita, che mi è carissima tra le cose care. Non dubito minimamente di te, e perciò non ti faccio nessuna raccomandazione particolare. Solo questa: che risulti dall'esecuzione quella - come dire? - castità di linguaggio che io ho sentito e voluto. Quindi, grande discrezione in tutto: nei 'ritenendo' e 'accelerando', nei 'crescendo' e 'diminuendo', nella sonorità stessa e via dicendo. Ti raccomando poi i tempi, che non son facili. Sono sempre una via di mezzo. La seconda lauda è veloce: puoi batterla decisamente in 2; la terza oscilla tra i 6 movimenti e i 2 movimenti; idem la quarta, che non va né troppo trascinata né troppo affrettata. Ti raccomando ancora l'organico dell'orchestra, che dall'elenco di parti che mi hai mandato mi sembra un po' sproporzionato. Se hai poche viole e celli, togli senza esitazione, dei violini. Tanto meglio se gli esecutori sono pochi. Poi c'è la quarta lauda, un po' problematica. Ma tu cura la viola che io curerò la cantante, e speriamo che vadano insieme senza incidenti. E ora abbiti i miei più affettuosi ringraziamenti per tutto ciò che sinora hai fatto per me. Tante buone cose e un abbraccio dal tuo Paolo" (Archivio Margola).

<sup>245</sup> L'orchestra diretta da Margola fu invitata per il quarto concerto della stagione 1939-40, svoltosi il 22 dicembre 1939 al *Salone 'Pietro da Cemmo'*; ad esso parteciparono anche il violinista Enrico Romano e il pianista Antonio Marengoni. In programma figuravano: Mozart, *Serenata (Romanza, Minuetto)*; Veracini, *Aria schiavona*; Tartini, *Il movimento del Concerto in la* per violino e archi; Manenti, *Arioso* (in prima esecuzione assoluta); Martucci, a) *Momento musicale*, b) *Minuetto*; Margola, *Arioso* (dC 57, prima esecuzione assoluta); Corelli-Guerrini, *Sonata VIII*.

“Segnando nel taccuino ideale il nome di Franco Margola il cronista ha avuto un attimo di perplessità. Che dirò di lui? Dirò cosa mai scritta. Che è un vero direttore d’orchestra. La musica nasce dalle sue mani, fluida, arrendevole, plastica. Bellissime mani di conduttore: la sinistra alza e abbassa, forza e affievolisce la sonorità, impasta i piani sonori; la destra conduce il ritmo, dà gli attacchi, tiene in gioco il disegno della musica. Franco Margola è un direttore completo al podio: sotto di lui, come dominati dalla gran luce fredda e volitiva degli occhi fondi e chiari, violini, celli, viole e contrabbassi, obbediscono pronti e sicuri, felici di suonare com’egli vuole, com’egli comanda. Ed egli comanda secondo un criterio di ortodossia: secondo una norma che gli impone di riprodurre senza leziosità le musiche antiche, ma con stile severo, tutto di getto, senza fronzoli: uno stile che è architettura, più che pittura; uno stile classico insomma. È necessario spiegarci: il direttore è formato dal musicista (e quale musicista fra i giovani d’Italia); il musicista è anche uno studioso imbevuto d’umanissima cultura”<sup>246</sup>.

Il rapporto con la *Società dei Concerti* non riguardava soltanto il cartellone ufficiale delle manifestazioni, ma anche iniziative minori che l’istituzione organizzava da ormai circa un decennio con scopi espressamente didattici. Ad esempio il 2 marzo 1939 Franco Margola e l’*Orchestra stabile del ‘Venturi’* furono protagonisti di un concerto per gli studenti del Liceo ‘Arnaldo’<sup>247</sup>.

Grazie soprattutto all’iniziativa del Presidente della *Società dei Concerti*, il già nominato avv. Antonio Grassi, “sempre pronto a dare con entusiasmo la propria opera per la diffusione e l’esaltazione della sovrana arte da lui prediletta”<sup>248</sup>, l’istituzione concertistica aveva infatti intrapreso un’attenta politica culturale, mirata ad una vera e propria educazione musicale per tutti i livelli di pubblico. Il primo concerto per le scuole si era svolto il 16 marzo 1929, e da allora ogni anno la *Società dei Concerti* aveva rappresentato una presenza viva nell’ambiente bresciano, scolastico e culturale in genere, per il quale organizzava concerti, audizioni guidate e cicli di conferenze<sup>249</sup>. Lo stesso Margola, come abbiamo visto, tenne alcune lezioni.

Sul valore di tale collaborazione abbiamo diretta testimonianza dalla relazione svolta al termine della stagione 1938-39 dallo stesso avv. Grassi, il quale affermò:

“La nostra opera portammo nell’ambiente della scuola, nelle sedi delle maggiori istituzioni culturali della città; potemmo ottenere dalla sezione locale dell’*Istituto di cultura fascista* un contributo non solo di simpatia ma anche di denaro per il nostro corso di critica ed estetica musicale...; volemmo più da vicino accostare l’animo delle studentesche ai problemi dell’arte con un gareggiare a cui assegnammo premi sul nostro bilancio; portammo più volte nella sede dell’*Ateneo* civico l’eco, e talora la prima voce di argomenti e di quesiti interessanti la vita dell’arte in Brescia; ... così elevando sempre più il tono delle nostre iniziative, dando loro un contenuto di carattere generale, meritando in ciò l’approvazione dello stesso Ministero... Particolarmente cara ci fu, quest’anno, l’iniziativa, da noi propugnata e valorizzata, dell’orchestra d’archi di Margola; iniziativa sorta come scuola d’orchestra sotto gli auspici di una quanto mai opportuna approvazione podestarile; ... il funzionamento di quell’assieme locale, resterà un punto fondamentale delle nostre direttive”<sup>250</sup>.

Purtroppo però tale iniziativa, certamente giovevole per la vita musicale bresciana, era destinata ad avere vita breve: subito dopo questi promettenti inizi Franco Margola fu infatti costretto ad abbandonare tali impegni, per trasferirsi a Messina, dove fu chiamato a dirigere il *Liceo Musicale ‘Antonio Laudamo’* e ad insegnarvi armonia e composizione<sup>251</sup>.

<sup>246</sup> Il *Popolo di Brescia*, 23 dicembre 1939. Anche questo articolo è firmato ‘alg.’ ed è da attribuire ad Alfredo Gatta.

<sup>247</sup> Il programma fu il seguente: Mozart, *Serenata in Sol*; Corelli-Guerrini, *Sonata VIII*; Bach-Busoni, *Concerto in re per pianoforte e archi*; Margola, *Siciliana - Fuga* (dal *Trittico* dC 45).

<sup>248</sup> Il *popolo di Brescia*, 16 gennaio 1934.

<sup>249</sup> Cfr. ZANETTI, *Brescia*, pp. 120-125. Un calendario di uno di questi cicli di conferenze è stato riportato alla nota 230.

<sup>250</sup> Citato in ZANETTI, *Brescia*, p. 123.

<sup>251</sup> Non sarà del tutto fuori luogo, a questo proposito e a conclusione di questo capitolo, ricordare quanto scrive Fiamma Nicolodi, riguardo alla carriera intrapresa dai giovani musicisti in questi anni, in relazione al loro rapporto con il regime: “Per i più giovani avviati alla carriera didattica, soccorrono eventualmente i documenti della Direzione generale antichità e belle arti presso il Ministero dell’educazione nazionale che illuminano sull’anno di iscrizione al PNF, sulle pressioni esercitate dai gerarchi e amici influenti, sulla partecipazione all’inafasto progetto dell’”autarchia dei metodi di studio nell’istruzione musicale” in cui furono quasi tutti coinvolti e, più in generale, sulla loro ascesa in carriera (da ricordare a questo proposito le critiche mosse a Bottai circa le nomine ‘per chiara fama’ del ‘38, troppo indiscriminatamente estese - cfr. la relazione anonima [s.d.] contro l’operato di Bottai, nella quale è citato per esteso l’elenco dei neo-titolari di cattedre: A. Veretti, R. Rossellini, L. Perrachio, F. Margola, L. Dallapiccola, G. Petrassi, D. D’Ambrosi, A. Ferdinandi, E. Desderi, O. Fiume, J. Napoli, C. M. Giuliani, G. Gedda, E. Boccardi, E. Rossi Vecchi, C. Balzamo, M. Beccherucci, M. De Vita, G. Frangini, C. Brunelli, A. Cavano, A. Mantia, E. Calace, G. Rosati, F. Martinuzzi, A. Manetti, T. De Maria, J. Zuardi, S. Lorenzi, E. Liccardi, A. D’Ottavi, M. Antolini, F. Pinto, L. Spera, G. Tantillo, G. Bertolotti, R. Ceradini, A. Carpi, A. Abussi, G. Francesconi, T. Rossi, R. Caggiano, R. Maghini, A. Cimbro, E. D’Ambrosio, F. Floris, F. Esposito, C. Martinez, P. Zara, M. Bruni, L. Silvestri, G. Nucci, S. Quasimodo, E. Visco, L. Personé, N. Vernieri, A. Fiocco, M. Semprini, V. Mortari, E. Borrelli, F. De Luca, M. Amfiteatrov, M. Petrocchi, J. Baccara, P. Carmirelli, L. Schininà, E. Vittorio, A. Cotogni, R. Brengola, L. D’Albore, G. Righetti, G. Leone, A. Fantini, A. Scapia, L. Chiarappa, F. Buranello, Saldarelli, A. Pelliccia, S. Scarano, G. De Rogatis, Sabbatini, D. Alderighi, M. T. Pediconi, A. Anzellotti, G. Sadero, E. D’Ambrosio, E. Mazzoleni, G. Dalla Rizza, G. Manurita, C. Fino Savio, C. Cammarota, G. Savagnone, G. Ciompi, G. Benedetti (Archivio centrale dello stato, Segreteria particolare del duce Ris. B. 4 f.64). Ruoli e incarichi che si avvicendano nel corso degli anni e che vedono gli ex allievi trasformarsi in docenti, gli esaminandi in commissari e funzionari. Ora, se per i musicisti nati intorno al ‘90 il lancio promozionale era affidato all’inizio a meccanismi antiquati e aleatori, per la generazione del decennio successivo esistono strutture meglio organizzate e canali più ufficiali: sotto il controllo della Direzione generale del teatro e della musica (Ministero della cultura popolare), delle corporazioni, del partito, del sindacato. È soprattutto dalle mostre nazionali gestite da quest’ultimo che, dopo un lavoro di setaccio più o meno meticoloso operato a livello regionale e interprovinciale, vediamo

All'origine del trasferimento, furono d'altra parte proprio i positivi risultati dell'operato svolto a Brescia. A Messina infatti la locale *Filarmonica 'Laudamo'* aveva dato vita ad una Scuola di Musica finalizzata alla formazione di un'orchestra e di un coro per il Teatro 'Vittorio Emanuele'<sup>252</sup>, e su diretta segnalazione di Ildebrando Pizzetti si era appunto fatto il nome di Margola, che a Brescia si era distinto nello svolgimento dello stesso incarico<sup>253</sup>. Così scriveva *La Gazzetta di Messina* il 22 febbraio 1940:

“Franco Margola, dotato di ottima cultura classica e letteraria, è anche un applaudito conferenziere e uno spregiudicato polemista. Egli lascia l'Istituto Musicale di Brescia attirato dalle sirene del nostro mare e da quelle della Filarmonica. E poiché a Brescia era riuscito a fondare un'orchestra d'archi stabile con la quale ha svolto fortunata attività presso la Società dei Concerti, così noi potremo mettere a nostro profitto la sua dinamica attività formando un nucleo di orchestrali capaci e sinceri, che aspirino ad elevarsi e a guadagnarsi un sicuro posto. Da ciò alla formazione di un'Orchestra Stabile della Filarmonica il passo è breve; e dalla Stabile della Filarmonica all'Orchestra per il Teatro Vittorio Emanuele, non c'è che da uscire da una porta per entrare da un'altra”<sup>254</sup>.

Promotore dell'iniziativa, in un certo senso parallela a quella intrapresa a Brescia circa settant'anni prima con l'*Istituto 'Venturi'*, era il colonnello Arturo Nicotra, che nel 1938 era stato nominato Presidente della *Filarmonica 'Laudamo'* e nel 1939 direttore artistico del Teatro 'Vittorio Emanuele': a lui Margola dedicò poi il suo *Mito di Caino*, a testimonianza evidentemente di un rapido inserimento del compositore nel nuovo ambiente<sup>255</sup>. Certo l'Istituto siciliano non era ancora giuridicamente riconosciuto<sup>256</sup>, ma l'esperienza di direttore doveva senza dubbio rappresentare una interessante attrattiva per il trentunenne musicista. La guerra ed il trasferimento in Sicilia aprivano dunque un capitolo nuovo nella vita di Franco Margola; e Brescia perdeva un elemento vivificatore della vita culturale cittadina.

---

emergere i volti nuovi della musica italiana” (NICOLODI, Fiamma. *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole, Discanto, 1984, pp. 285-286). Tra questi volti nuovi, la Nicolodi cita Vito Frazzi, Vincenzo Davico, Giorgio Federico Ghedini, Ludovico Rocca, Mario Labroca, Antonio Veretti, Mario Castelnuovo-Tedesco, Vittorio Rieti, Renzo Massarani, Virgilio Mortari, Giovanni Salviucci, Riccardo Nielsen, Luigi Dallapiccola, Goffredo Petrassi: “Questo sintetico elenco dei musicisti invitati a partecipare alle mostre del Sindacato non consente purtroppo lo spazio necessario a una più attenta disamina del problema dei giovani, di come il fascismo - unico sistema politico e culturale di confronto per i nati intorno al '10 - tentò di irreggimentarli, varando idee e proposte alternative capaci di assorbire insofferenze generazionali, ribellismo contestatario, dissenso (con i Littoriali, i festivals, la cultura-laboratorio, ecc.)” (*ivi*, p. 288). Sulle interferenze tra cultura e fascismo rimandiamo alla bibliografia “comparsa nell'ultimo decennio”, riportata alla p. 13 dello stesso testo di Fiamma Nicolodi.

<sup>252</sup> La Scuola di Musica era “intesa a creare la massa corale e quella orchestrale, per dar vita al nostro Massimo Teatro, del quale la Filarmonica sta attivamente occupandosi, e per emancipare Messina dell'elemento estraneo che, nelle condizioni attuali, bisogna scritturare tutte le volte che si voglia dar luogo a qualsiasi manifestazione che implichi interventi di masse” (lettera di Arturo Nicotra al Podestà della *Filarmonica*, 4 dicembre 1938. Il passo è citato in *1921-1991. La filarmonica Laudamo di Messina*, a cura di Carlo de Incontrera e Alba Zanini, Messina, 1991, p. 166).

<sup>253</sup> Il 23 febbraio 1940 il Podestà di Brescia scriveva a Franco Margola: “Ho preso atto con vivo rincrescimento delle dimissioni da voi presentate - con effetto dal 1° marzo p.v. - dagli incarichi d'insegnante di Storia ed Estetica Musicale, e di contrappunto e fuga presso l'Istituto musicale Venturi, e, nel rivolgermi il mio cordiale saluto, formulo i migliori voti per il vostro avvenire”. Dunque Margola rassegnò le dimissioni in febbraio, non nell'aprile come affermato in ZANETTI, Roberto. ‘Gli insegnanti e le discipline’, in: ZANETTI-PAPPALARDO-CONTER, *Venturi*, p. 124. Margola fu sostituito solo con l'anno scolastico 1943/44, non avendo il corso nel biennio 1941/42 e 1942/43 avuto alcun allievo iscritto (*cf. ibid.*).

<sup>254</sup> Citato in *1921-1991. La filarmonica Laudamo di Messina*, a cura di Carlo de Incontrera e Alba Zanini, Messina, 1991, p. 166.

<sup>255</sup> Considerato che a quell'epoca Arturo Nicotra era direttore artistico del Teatro 'Vittorio Emanuele', non è da escludersi che Margola gli dedicasse l'opera anche nella speranza di vederla rappresentata in quel teatro, il che però a quanto ci risulta non avvenne.

<sup>256</sup> Fu l'ing. Giuseppe Galletta, sostituto di Nicotra, richiamato alle armi nel 1941 in seguito all'entrata in guerra dell'Italia, a richiedere il riconoscimento giuridico e a redigere un *Regolamento organico della Scuola di Musica 'Antonio Laudamo'* tre anni dopo la sua fondazione; ma ora di allora Franco Margola si era già trasferito a Cagliari (*cf. ibi*, p. 168).