

## GLI ANNI CINQUANTA E SESSANTA

La svolta del nuovo decennio segnò una svolta anche nella carriera del nostro musicista: da tempo ovviamente Margola desiderava ottenere un trasferimento su quello che in Sardegna viene chiamato il 'continente' e lo ottenne finalmente non senza difficoltà<sup>1</sup>.

Le ragioni di tale desiderio non erano di ordine solo personale. Una sede poco facilmente raggiungibile quale era Cagliari rendeva poco agevole non solo i trasferimenti personali, i contatti con la famiglia e così via, ma anche l'inserimento nella vita culturale del tempo, che proprio in quegli anni conosceva una circolazione di idee dalla quale non ci si poteva assolutamente isolare. Ciò doveva pesare non poco al musicista che, ispirato da un vigoroso credo artistico, viveva proprio in questo periodo una fase di battagliero impegno e di rinnovato slancio creativo.

Più di ogni altro commento, riteniamo eloquente il seguente stralcio (purtroppo incompleto) della bozza di una lettera indirizzata nel 1949 all'amico Brunelli, frammento che lascia trasparire lo spirito col quale Margola visse questo particolare periodo:

"Caro Vittorio, in Sardegna si respira un'aria speciale; le notizie giungono sempre a scoppio ritardato e così l'eco degli avvenimenti politici, degli scandali mondani come le polemiche sui problemi artistici, arrivano quando il clima, da arroventato che era, si è già un poco raffreddato. È dunque una terra speciale quella in cui vivo da nove anni; terra che per la sua posizione geografica rende inclini alla meditazione assai più che all'azione. Con 10 giorni di ritardo dalla data della sua pubblicazione mi è giunto qui il tuo scritto 'Crepuscolo della musica' nel quale in forma dialogica rifacevi la materia del nostro ultimo colloquio bresciano; in pari tempo ho letto l'articolo di Ernesto Meli del 25 febbraio che fa riferimento al tuo, ed anche il breve cenno del M<sup>o</sup> Tebaldini che preannuncia, se non erro, un discorso a parte sul medesimo problema della musica contemporanea. A questo punto mi pare necessario intervenire di persona, anche per evitare la possibilità di un equivoco che va profilandosi alla risposta. Prima di entrare in argomento, voglio però darti una notizia. Giunto a Cagliari, superata l'intima crisi di quei giorni, mi sono rimesso a lavorare. Faticosamente, con altro spirito. Ma c'è qualche cosa in me; una forza che non riesco a individuare, la quale mi costringe a riprendere la mia opera di musicista. Ed è questo, credo ciò che maggiormente importa [...]"

Vale la pena, crediamo, di riportare per intero l'articolo di Brunelli a cui Margola faceva riferimento, proprio come piccolo saggio di quella circolazione culturale - ancora piuttosto provinciale, in verità - che vivificava l'Italia di quegli anni:

"... Ma mi parli sul serio? Tu credi ancora nella possibilità d'un progresso nella musica? Io mi persuado sempre più che, per la musica,

---

<sup>1</sup> Margola si era dato da fare per il trasferimento già qualche anno prima di ottenerlo. Nella citata lettera del 14 marzo 1947 Giovanni Penta, Direttore Generale delle Antichità e delle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione scriveva a Margola: "Quanto ad un trasferimento, dovrà far presente ufficialmente al Ministero il Suo desiderio, con una domanda, in sede di revisione delle nomine senza concorso; allorché il provvedimento legislativo relativo a tale revisione sarà pubblicato sulla Gazzetta Ufficiale. Le assicuro che la Sua aspirazione sarà tenuta nella dovuta considerazione" (Archivio Margola). Il 7 luglio 1949 il Prof. R. Bianchi Bandinelli della Facoltà di Lettere e Filosofia di Cagliari scriveva da Roma: "Caro Maestro, per varie circostanze non ho potuto recarmi al Ministero prima di questa mattina e ora cercherò di spiegarLe come stanno le cose. Non bene, purtroppo; ma quello che sono riuscito ad accertare è che non vi è ombra di cattiva volontà o di forze agenti in contrario contro il Suo trasferimento. Ho avuto una lunga conversazione con Penta e abbiamo studiato la cosa carte alla mano; poi si è chiamato in aiuto anche il Dott. Ozzella, che ora si occupa della complicata cosa dei ruoli transitori, e l'unica luce è venuta da lui. Perciò, se Lei va al Ministero, prima che da Penta, vada da Ozzella, Annibale (perché ce n'è pure un altro) e ci vada a nome mio. Dunque, prima notizia cattiva: la cattedra di composizione di Parma, che era quella di Selvaggi, cioè una seconda cattedra, viene soppressa per mancanza di allievi. I Conservatori riceveranno presto una circolare contenente l'elenco delle cattedre poste a ruolo transitorio per le quali si può chiedere il trasferimento in seguito alla creazione dei ruoli transitori, e Parma non vi figurerà. Il peggio è che non vi figurerà nessuna cattedra di composizione. Ad ogni modo Lei dovrà vedere bene questa circolare e la annessa tabella, perché può darsi che all'ultimo momento vi siano variazioni. E allora i casi sono due: se nella tabella vi sarà qualche cattedra di composizione, Lei può chiedere il trasferimento a tale cattedra direttamente, se è in luogo di Suo gradimento, rinnovando la domanda già fatta; se non è in luogo di Suo gradimento, basta il fatto che ci sia, perché Lei possa chiedere il concorso per ruolo transitorio ad altra cattedra diversa (concorso solo per titoli e che mi hanno assicurato sarebbe per Lei cosa certa, dati i titoli che ha), e le cattedre di ruolo transitorio che farebbero al caso Suo sarebbero quelle di armonia complementare di Parma o di Venezia. Queste due cattedre compariranno certamente nell'elenco del ruolo transitorio. In quanto al ruolo transitorio stesso, esso non è transitorio che di nome, perché vi si passa mantenendo intatti tutti i diritti acquisiti e con la facoltà di rientrare in ruolo ordinario non appena si presenti l'occasione di una sede desiderabile. (È un giuochetto inventato in occasione della campagna elettorale per tenersi buona la gente, e che ora produce un caos nell'amministrazione). Ma se, com'è previsto, nel ruolo trans. non vi sarà nessuna cattedra di composiz., Lei non avrà la facoltà di farsi trasferire a quella di armonia complementare dello stesso ruolo transitorio. Così questo giuochetto, che sarebbe stato facilissimo, lo potrà fare magari qualcuno che insegna solfeggio! In questo secondo caso, che è il più probabile (e che verrà precisato con un bando in corso, che modificherà in parte l'ordinanza dei ruoli transitori, dalla quale l'impossibilità di cui sopra non risultava), in questo secondo caso, Lei dovrebbe chiedere il trasferimento normale (senza ruolo transitorio) alla cattedra di armonia e contrappunto di Firenze, chiedendo nel contempo il passaggio di cattedra e accettando la nuova posizione giuridica (praticamente la perdita di un grado: vedrà Lei se Florence vaut bien un grade, come Paris vaut bien une messe!). Spero di esser riuscito a spiegarLe con chiarezza il guazzabuglio ministeriale. Ad ogni modo rilegga con attenzione, e si abbia insieme ai miei auguri i miei cordiali saluti. Il suo R. Bianchi Bandinelli" (Archivio Margola). Il 18 giugno 1949 il Conservatorio di Cagliari lasciava a Margola, "per uso concorso", un attestato che certificava che il musicista "titolare di Composizione, è in servizio ininterrottamente presso questo Conservatorio dal 1941 al 1949. Al Maestro Margola sono state attribuite le seguenti qualifiche: Anno scolastico 1945-46: Ottimo. Anno scolastico 1946-47: Ottimo. Anno scolastico 1947-48: Ottimo". Ricordiamo infine che alla faccenda si interessò anche Ildebrando Pizzetti, che allora era Presidente dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, e che in data 29 novembre 1949 scriveva a Margola: "Caro Margola, come Le avevo promesso, io parlai subito dopo la Sua visita al Comm. Penta del Suo caso. Ed egli mi assicurò che se ne sarebbe interessato. Ora... torno alla carica. E creda che vorrei riuscire nell'intento: perché comprendo la Sua situazione e so i Suoi meriti. Cordiali saluti e (potessero valere!) e auguri. Il Suo Ildebrando Pizzetti".

è finita: siamo agli ultimi bagliori. -

- Se non hai fede tu, che sei nella pienezza della vita e dell'arte; che nelle tue composizioni, come nel *Concerto per pianoforte ed orchestra*, che ho sentito poco fa alla radio, t'esprimi con tanto slancio; che alla cultura, indispensabile ad un artista moderno, associ una sensibilità squisita, chi deve aver fede? -

- Vedi? La mia convinzione è fruttata non soltanto dell'incontentabilità dell'artista, elemento spesso prezioso all'avanzamento verso nuove conquiste, ma anche e soprattutto d'un'amara constatazione: l'esaurimento delle fonti acustiche. Tu sai che, nell'antichità, la monodia era il solo mezzo d'espressione musicale: bastava una nota; vi s'aggiunse poi l'ottava, e poi ancora la quinta, e poi ancora la terza: armonia mirabile, basata proprio sugli armonici d'una nota fondamentale... -

- Né è meno mirabile il fatto che nell'uomo, progredendo egli nella civiltà, si sia perfezionato il senso acustico, così da fargli sentire il valore degli armonici ancor prima che fossero rivelati dalla scienza. -- E quando vi s'aggiunse la settima di dominante, altro armonico? Pareva d'aver toccato il cielo col dito. E la musica, infatti, ne guadagnò. -

- Eh, c'è poco da dire: è l'unica arte che continuò a progredire: ché poesia, architettura, scultura, e non poco anche la pittura, avevano già toccato vertici di perfezione fin dall'antichità. -

- Ebbene: si fa uso della nona, della tredicesima, della quindicesima. E adesso dove vai? A furia di terze sovrapposte (do, mi, sol, si, re, fa, la), sei giunto alla fine delle sette note. E con che armonizzi adesso? Abbiamo sfruttato tutte le combinazioni armoniche, risuscitato modi greci e gregoriani, abusato della pentafonia, dell'esafonia... -

- Certo che Debussy è cento volte più vecchio dei suoi trisavoli, che usavano soltanto la scala diatonica. -- E della dodecafonia? e del cromatismo? e dell'atonalità? (mescolo insieme elementi un po' diversi; ma tu mi capisci). Non parlargli. Ci rendono sempre più insoddisfatti. -

- Eppure vedi che dal cromatismo di Bach, per esempio, della *Fantasia e fuga cromatica*, a quello di Wagner, in particolare del *Tristano e Isotta*, s'è fatto un gran cammino; né mi vorrai sostenere la staticità d'espressione del sistema diatonico dal '600 a Verdi: vedi il Verdi stesso come s'esprime, con gli stessi mezzi fonici, nelle prime opere e nell'*Otello* e nel *Falstaff*. I mezzi, almeno in parte, possono perdurare; il modo d'impiegarli dev'essere diverso. Dico almeno in parte: ché, essendo l'udito il senso più volubile, s'annoia presto di forme ripetute. -

- Qui sta la differenza tra me e te: tu dici almeno in parte: io dico che anche i mezzi si esauriscono completamente; per cui non si torna indietro. Verdi disse: 'Torniamo all'antico'; ma lui, però, né lo studiò un gran che, né vi tornò, fortunatamente per l'arte. Per questo io sostengo che, esauriti tutti i mezzi per le combinazioni armoniche (non mi vorrai tornare alla monodia!), noi tentiamo l'ultima carta dell'arte musicale col ritmo e col timbro. Anche questi però sono soltanto elementi della musica, non musica; e li abbiamo già portati a limiti tali, oltre i quali forse c'è il precipizio. Ma quel che più mi convince del crepuscolo della musica è il fatto che, fino alla conquista della settima di dominante, imperiosa col suo richiamo alla risoluzione alla tonica, noi avevamo la salute dello spirito; dalla conquista della nona in poi, siamo diventati degli ammalati. -

- Come dici? -

- Sì: terza e quinta, per i loro rapporti semplici con la fondamentale, ti danno un senso di vigoria, di impeto, di petto che respira aria pura; e hai certezza, franchezza, sincerità: hai la gioia, in una parola. Con la nona, undicesima e tredicesima, per le leggi fisiche a te ben note, comincia la decadenza, per la morbosità insita nell'instabilità eccessiva di tali accordi, che porta al vago, all'indeciso, al dubbio. Con la dodecafonia, poi, la natura si vendica e ti dà un'agitazione continua, un'angoscia disperata, un vero terrore da allucinanti. Pensa al senso di vigore, di potenza che ti dà, per esempio, il *Di quella pira l'orrendo fuoco*: e pensa al tormento che ti danno i musicisti moderni. -

- Anche tu?... Radames, discolpati. -

- Ah, purtroppo anch'io: son figlio del mio secolo e non posso sottrarmi a tutto questo tormento. Te lo dicevo: non si torna indietro. Ebbene: sani, si può campare; ma, ammalati come siamo tutti noi, no. Ecco perché penso che siamo dei morituri (e, una volta morti, non si nasce più) e che la musica è finita. -- I non sono così pessimista come te. Noi non rinasciamo; ma la musica sì, almeno io credo. Passeranno anni, secoli (ed io penso secoli) di questa malattia; sarà anche la morte, se vuoi, ma apparente; ché, come otto-nove secoli di letargo risorsero le altre arti nel medio evo (la musica, allora, era in fasce), così sarà della musica, per non dire delle altre arti, pure abbastanza malaticce, se non erro. E penso che rinascerà qui in Europa. Quale sarà o quali saranno le nazioni privilegiate non ti saprei dire: vedi la Grecia, dopo tanto splendore nelle arti, non ha dato più nulla; mentre l'Italia è risorta. Ma, che rinasca qui e non altrove, credo; perché nessun altro vecchio continente ha mai dato segni di capacità musicali artistiche; e l'America e l'Australia e le terre polari, salutamele tanto. Credo poi d'essere facile profeta se affermo che la musica riavrà vita non solo quando riprenderà contatto col popolo, dal quale, per un esagerato culto della tecnica, va sempre più staccandosi, ma quando il musicista potrà ripetere quel che Dante diceva di sé, inaugurando la rinascita della poesia: '...I' mi son un che quando / amore spira noto, e a quel modo / ch'ei ditta dentro vo significando'. -

Questo, quasi alla lettera, il dialogo, inserito in una lunga conversazione musicale, tra un artista giovane, il maestro Franco Margola, e un dilettante quasi vecchio, che si firma Vittorio Brunelli<sup>2</sup>.

Lasciato dunque il Conservatorio di Cagliari, Margola si trasferì al *Conservatorio 'G. B. Martini'* di Bologna, dove fu docente di Armonia e contrappunto per gli anni scolastici 1950-1951 e 1951-1952. Per la vita del musicista si apriva così un nuovo lungo capitolo: ormai lontani i 'ruggenti' anni Trenta densi di competizioni e avvenimenti musicali di portata nazionale, conclusi i difficili anni 'delle isole' segnati dalla guerra, Margola si accingeva infatti a condurre un'esistenza sempre più immersa nel tranquillo svolgimento di una normale vita scolastica italiana che sostanzialmente non differiva molto da quella che viene condotta attualmente nei Conservatori e nei Licei musicali. Ciò naturalmente valeva per pressoché tutti i musicisti della sua generazione - l'insegnamento costituiva allora come oggi l'unica sicura e regolare fonte di sostentamento per i musicisti di ogni categoria e questo, sia detto per inciso, non sempre a vantaggio del sistema scolastico italiano -, ma per Margola tale attività divenne veramente preponderante, al punto da condizionare, come vedremo, non solo la sua vita concreta ma anche il suo stesso cammino creativo - ragione, questa, per la quale insistiamo su

<sup>2</sup> BRUNELLI, Vittorio. 'Crepuscolo della musica. Dialogo intorno all'armonia', in: *Giornale di Brescia*, 4 febbraio 1949.

questi aspetti. Musicista quarantenne ormai affermato, con alle spalle un'esperienza di compositore, di didatta, di direttore d'orchestra, di organizzatore della vita musicale, di conferenziere di tutto rispetto<sup>3</sup>, ormai pienamente inserito in tutto il mondo musicale più in vista, Margola trovò dunque nell'insegnamento un'attività sempre più appassionante e coinvolgente, per la quale si dedicò costantemente con grande passione ed impegno fino a che le energie glielo permisero. Con questo non si vuole naturalmente dire che egli rinunciò a svolgere impegni di diverso genere non appena gliene si offriva l'occasione<sup>4</sup>, ma certo fu l'insegnamento a coinvolgere radicalmente la sua esistenza.

Riassumiamo qui brevemente le principali tappe di questa attività di Margola all'interno del sistema scolastico statale: dopo il posto a Bologna negli anni scolastici 1950-51 e 1951-52 come docente di Armonia e contrappunto<sup>5</sup>, dall'anno scolastico 1952-53 ininterrottamente fino al 1956-57, egli insegnò Armonia, Contrappunto, Fuga e Composizione al Conservatorio 'G. Verdi' di Milano<sup>6</sup>; fu poi a Roma all'Accademia 'S. Cecilia' negli anni 1957-58 e 1958-59, per l'insegnamento delle stesse materie<sup>7</sup>, mentre nel 1960 tornò a Cagliari, questa volta nelle vesti di direttore dell'istituto. Dal 1963 al 1975, anno di pensionamento, fu infine su sua richiesta insegnante d'alta composizione al Conservatorio di Parma<sup>8</sup>.

Tuttavia, se è semplice elencare brevemente questi spostamenti negli incarichi assunti, in verità sempre più difficile diventa il compito del biografo, dal momento che la vita di Margola, rifuggendo gradualmente gli avvenimenti più importanti, tese a svolgersi sempre più nell'ambito di una normale quotidianità che oggi sarebbe difficile e anche privo di senso descrivere. È fuor di dubbio che soltanto quando saranno mutate le attuali condizioni sociali e culturali tali aspetti diventeranno oggetto di trattazione e anche di studio: oggi tutto questo sarebbe cronaca, quando non addirittura pettegolezzo e lo studioso si perderebbe nell'indagine di dettagli che offrirebbero ben scarso contributo all'attuale

<sup>3</sup> Margola si era nel frattempo anche sposato - già da diversi anni, in verità - con un'insegnante bresciana, Pia Mariani, ed era divenuto padre dell'unico figlio Alfredo.

<sup>4</sup> Appena giunto a Bologna, Margola iniziò subito a svolgere attività direttoriale, guidando l'orchestra dell'Associazione degli Amici della Musica, formata da musicisti dilettanti "in quanto non praticano la musica come professione e non posseggono in pieno la tecnica esatta e spesso ipotetica del musicista professionista; e però danno lezione di buona volontà e di amoroso fervore" (M. M. 'Il maestro Margola e l'orchestra d'archi', in: *Giornale dell'Emilia*, 23 giugno 1951). Il 22 giugno 1951 il complesso debuttò presso la Sala 'Mozart' dell'Accademia Filarmonica, eseguendo musiche di Albinoni, Vivaldi, Benedetto Marcello, Vinci e Haydn; così si esprime la stampa locale: "Non è certo il bel suono ciò che scaturisce dal loro complesso, né tantomeno la perfezione dell'amalgama (e prendiamo atto dell'onesta premessa), comunque il risultato rivela l'ottimo intento di un'educazione collettiva ed estetica. La guida del m° Franco Margola ha messo le cose in modo che ogni numero del programma non ignorasse la dignità dell'animazione e pur rimanendo nell'ossequio dello stile una certa dotazione di palpiti. Diciamo che l'iniziativa merita di essere incoraggiata, augurandoci che la coscienza degli esecutori rimanga sul piano della premessa e continui a ricercare soltanto il diletto - sia pure l'intelligente diletto - nella bellissima vocazione dell'arte" (*ibid.*). "Tenuta insieme e condotta da quel preparatissimo e sensibile musicista che è Franco Margola, l'unico e necessario professionista che figurasse nella serata, l'orchestra ha presentato musiche di notevole interesse [...]. È proprio quell'entusiasmo nel darsi, che spesso porta a strafare, la qualità emergente che troviamo oggi nel complesso, e che ci permette di pensare a diverse possibilità in avvenire; se si continua in questo lavoro disinteressato sotto una guida del valore di Franco Margola, con un maggiore approfondimento dei testi e affinamento della tecnica, può darsi che anche questa orchestra trovi il suo posto, minore ma vellevole, nella vita musicale bolognese" (VICE. 'L'orchestra d'archi degli «Amici della musica»', in: *Il Progresso d'Italia*, 23 giugno 1951, p. 5). L'orchestra svolse poi una discreta attività (il 5 novembre del 1951 suonò al Liceo 'Venezze' di Rovigo) continuando a presentarsi per diversi anni e migliorando naturalmente il livello qualitativo: sempre con la direzione di Margola essa si ripresentò alla Sala 'Mozart' il 18 gennaio 1952 e poi in altre serate successive, tra le quali quella del 17 giugno 1954, con in programma la prima esecuzione assoluta del *Kinderkonzert n. 1* (dC 106), e quella del 22 dicembre dello stesso anno, con la prima esecuzione assoluta del *Kinderkonzert n. 2* (dC 109). Il 3 maggio 1956 il *Resto del Carlino* così recensiva un concerto diretto da Margola due giorni prima: "Il gruppo di musicisti [...] recupera alla vita musicale bolognese quell'altissimo concetto di dilettante che fu un tempo alla base della cultura musicale europea. Le esecuzioni sono tutte state assai notevoli per intonazione e resa stilistica e Franco Margola ha dimostrato ancora una volta le sue qualità di musicista sensibilissimo".

<sup>5</sup> Un certificato rilasciato dal Direttore del Conservatorio M° Ettore Desderi il 19 febbraio 1960 attesta che "per i suddetti servizi al M° Margola è stata sempre assegnata la qualifica 'ottimo'" (Archivio Margola).

<sup>6</sup> In occasione della nomina di docente al conservatorio di Milano il sindaco di Brescia Bruno Boni inviò a Margola questa lettera: "Sono lieto di presentarLe, anche a nome della cittadinanza, i più sinceri e cordiali complimenti per la Sua meritatissima nomina a titolare della cattedra di composizione del massimo istituto musicale italiano. È questo il giusto riconoscimento che viene a premiare le Sue notevoli doti di insegnante colto e valente e di musicista sensibile e d'impegno. Mi sento sempre orgoglioso quando un cittadino bresciano emerge e si afferma nel campo dell'arte e della cultura. Permetta quindi che alle mie più vive congratulazioni unisca il mio più fervido beneaugurante saluto. Con tutta cordialità, suo B. Boni". La lettera è datata 6 novembre 1952, ed è inutile sottolineare quanto essa confermi il senso di stima e di simpatia che il Maestro suscitava presso tutti coloro che lo conobbero. Un certificato rilasciato in data 22 febbraio 1960 dal direttore del Conservatorio di Milano M° Giorgio Federico Ghedini attestava per tutti i cinque anni di insegnamento la qualifica di "ottimo". L'impegno di Margola era di 12 ore settimanali di lezione.

<sup>7</sup> Anche in questo caso la qualifica assegnata per entrambi gli anni fu di "ottimo", come attestato da un certificato rilasciato dal direttore M° Guido Guerrini il 22 febbraio 1960.

<sup>8</sup> Le istanze al Ministero della Pubblica Istruzione per le dimissioni dal ruolo di direttore del Conservatorio portavano la data del 12 marzo e del 16 maggio 1963; l'incarico cessò formalmente il 1 ottobre 1963 e il posto venne preso da Espedito Aprea. Riguardo a Parma, riportiamo qualche stralcio da un articolo di giornale dell'epoca: "Chi succederà al maestro Liviabella nella direzione del nostro Conservatorio? Per quanto non siano mancate varie illazioni, allo stato attuale delle cose la domanda è ancora senza risposta. È senz'altro da escludere che il successore possa essere Orazio Fiume, attuale direttore del Conservatorio di Trieste. Infatti, da noi interpellato telefonicamente [...] ci ha risposto in questi termini: 'Voglio molto bene a Parma e ai parmigiani. A questa città sono legati dei ricordi senza dubbio piacevoli. A Parma inoltre ho molti amici che stimo ed apprezzo. Tuttavia non mi muoverò dalla sede di Trieste'. Un altro nome, quello del maestro Frazzi, è stato fatto piuttosto incautamente da chi ha azzardato delle ipotesi circa la nomina del nuovo direttore. Infatti il maestro razzi è in pensione da un paio d'anni per raggiunti limiti d'età. È invece tutt'altro che da scartare la candidatura dell'attuale direttore del Conservatorio di Cagliari, maestro Franco Margola, al quale sarebbe stata offerta la cattedra di composizione, che normalmente è abbinata alla direzione dell'Istituto musicale. Ora sembrerebbe che il maestro Margola sia propenso ad accettare la cattedra d'insegnamento, ma non l'incarico di direttore [...] Ogni decisione in merito è comunque demandata all'Ispettorato di Istruzione artistica, che è quel settore ministeriale che sovrintende alle scuole dell'ordine artistico. Intanto veniamo a conoscenza che gli insegnanti del nostro Conservatorio intenderebbero inoltrare al Ministero una richiesta intesa a far sì che l'attuale vice direttore, maestro Capsoni, sia nominato direttore 'ad interim' qualora alla data del primo ottobre il posto di direttore rimanga vacante [...]' ('Forse il M° Franco Margola Direttore del Conservatorio', in: *Gazzetta di Parma*, 15 giugno 1963).

conoscenza della storia della cultura musicale.

Dal momento che l'obiettivo che qui ci siamo prefissati è quello di tentare di delineare una collocazione storica del musicista - obiettivo che nei capitoli precedenti ci ha costretto ad indagare anche sull'ambiente culturale in cui egli operò - e non di seguire pedissequamente ogni dettaglio della biografia margoliana, non riteniamo necessario d'ora in poi di soffermarci con eccessiva pignoleria su tutte le sue personali vicende: la quantità di documenti a disposizione renderebbe del resto il lavoro veramente improbo e comunque sempre piuttosto inefficace, perché la nostra è l'epoca dei rapidi trasferimenti, dei contatti diretti, del telefono e della radio e non degli scritti e delle lettere. Tenteremo in ogni caso di affrontare almeno gli aspetti più interessanti di questo particolare ed ampio capitolo della vita di Margola, quelli se non altro utili a chiarirne la personalità e la produzione musicale.

Riguardo alla prima, qualcosa abbiamo accennato nei precedenti capitoli e qualcosa aggiungeremo qui, se non altro per sottolineare ancora una volta il carattere fondamentalmente schietto, cordiale ed estroverso dell'uomo e di conseguenza della sua arte. Il successo e il trascorrere degli anni non mutarono quell'atteggiamento aperto e sempre portato ai facili entusiasmi che favorivano considerevolmente i rapporti umani con i colleghi, gli allievi, gli esecutori e gli editori delle sue opere. Margola è ancora oggi da tutti unanimemente ricordato come una persona cordiale, schietta, totalmente disponibile non solo dal punto di vista strettamente professionale, ma umano in genere, un musicista insomma che presto diventava un vero amico. Questo carattere 'facile', unitamente ad un'esperienza che maturava in tanti centri diversi, gli permetteva di acquisire e conservare con facilità e naturalezza una rete di conoscenze incredibilmente ampia, che fu poi all'origine, come vedremo, di buona parte della sua più tarda produzione. Torneremo su questi importanti aspetti che caratterizzarono fortemente la vita e l'opera dell'ultimo Margola. Qui vogliamo soltanto sottolineare quanto questa fortunata condizione permettesse al compositore di restare una figura viva all'interno della vita musicale italiana del suo tempo, nonostante - approfondiremo più avanti anche questo aspetto - il suo graduale distacco dalle posizioni 'trainanti' della cultura ufficiale.

Naturalmente ci esimeremo dal tentare di tracciare le linee di una così fitta trama di relazioni, che comprendeva oltre che personaggi di primo rango e di fama internazionale come Ildebrando Pizzetti o Goffredo Petrassi, figure meno note come l'anziano organista Arnaldo Bambini<sup>9</sup>, musicologi importanti come Federico Mompellio, allievi promettenti che fecero poi parlare di sé, come Niccolò Castiglioni (diplomatosi in composizione sotto la guida di Margola a Milano nel 1953<sup>10</sup>), personaggi più o meno importanti che presiedevano ai principali enti musicali italiani, e soprattutto una grande quantità di oscuri allievi di Conservatorio: ci esimeremo dal farlo sia perché l'impresa ci costringerebbe ad intraprendere un'indagine di tipo giornalistico che qui non intendiamo affrontare e sia soprattutto perché, trattandosi di avvenimenti e situazioni abbastanza recenti se non addirittura recentissime, spesso riguardanti figure non solo viventi ma soprattutto ancora nel pieno della loro attività, la ricerca storica e la ricostruzione di ambienti e situazioni rischierebbe a nostro parere di trasformarsi in banale ed inopportuno pettegolezzo sulle persone. Tuttavia ricorderemo almeno qualche episodio significativo, per notare come gli impegni e l'attività professionale di Margola fossero buon pretesto per mantenere una rete di relazioni umane che sottolineava ancora una volta la simpatia che la sua persona suscitava anche tra i personaggi più autorevoli del mondo musicale. Potremmo ad esempio citare la seguente lettera inviata da Ennio Porrino il 1 aprile 1953:

"Carissimo Margola, purtroppo la Signorina da te segnalatami, Pecoraro, non è stata ammessa agli orali; anzi il suo lavoro è stato annullato. Evidentemente o non aveva terminato il compito o in esso vi erano dei contrassegni contrari al regolamento. D'altra parte tu stesso, mi sembra, non eri molto convinto delle qualità musicali della candidata. È molto tempo che non ci vediamo e che non ci scriviamo, ma la vita oggi è fatta così! Io sto per partire per la Sardegna, ove penso avrò occasione di parlare di te!... Circa la tua elezione ad Accademico di Santa Cecilia, purtroppo le votazioni sono state sfavorevoli alla maggioranza dei candidati: in due Assemblee, su dodici candidati solo quattro sono stati eletti. Si vede che i musicisti stentano a mettersi d'accordo. Questa è una sciagura, ma forse non c'è possibilità di rimedio! Spero di vederti presto e intanto ti invio i più affettuosi auguri per la Pasqua e saluti".

Ancora, le celebrazioni per il quarto centenario della nascita di Luca Marenzio che coinvolsero Margola forse proprio in considerazione della rete di conoscenze che aveva<sup>11</sup>, furono un buon pretesto per contatti di diverso tipo. Il 26 ottobre

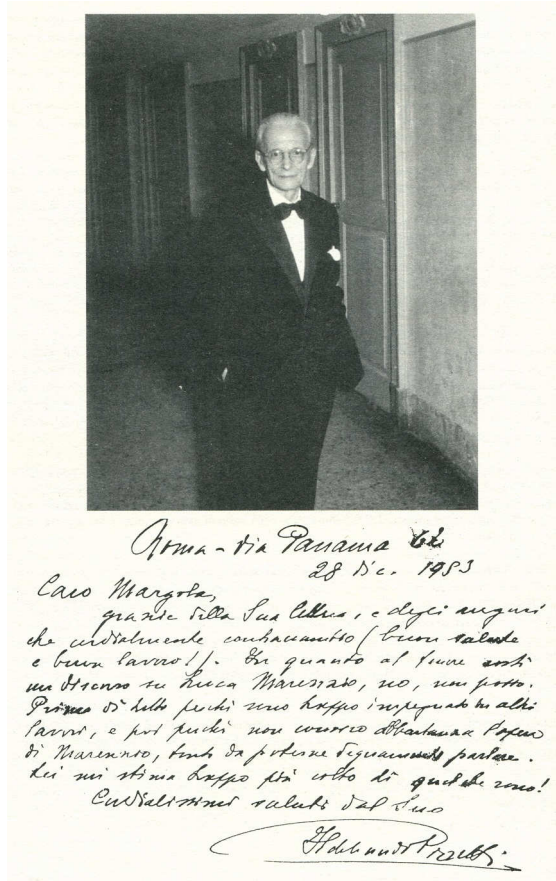
<sup>9</sup> Arnaldo Bambini (Correggio [Reggio Emilia], 1888 - Verolanuova [Brescia], 1953), allievo al *Liceo Musicale* di Venezia di Oreste Ravanello ed Ermanno Wolf-Ferrari, era un organista dalle doti eccezionali, insuperabile improvvisatore ed esperto collaudatore, il cui carattere timido e schivo lo privò di quei riconoscimenti che le capacità avrebbero certo procurato; organista a Verolanuova per ben 46 anni, compose diversa musica di impostazione naturalmente tradizionale, ed in particolare citiamo *Dieci pezzi* per grande organo (1939), *Lyrice sacra* (sei composizioni, 1940), *Cinque composizioni* per grande organo (1953), *Tempo di sonata* per pianoforte (1950) e *Preludi e Toccate* per pianoforte (1940-49, pubblicati nel 1952): di questi ultimi Margola conservava una copia dell'edizione a stampa con la dedica autografa "Al Carissimo Maestro Prof. Franco Margola affettuoso omaggio beneaugurando. Un vecchio musicista. Arnaldo Bambini. XII 1952" (Archivio Margola). Su Bambini, cfr. VAGLIA, Ugo. 'Arnaldo Bambini', in: *Commentari dell'Ateneo di Brescia per il 1953*, Brescia, Apollonio, 1954, pp. 217-218; BIGNAMI, *Enciclopedia*, p. 258.

<sup>10</sup> "Mi sono diplomato nel 1953 sotto la guida del simpatico Franco Margola, ma prima avevo ricevuto lezioni da Ghedini. Allora il Conservatorio era assai diverso da oggi: l'aria era assai più sana e meno disordinata. Di quegli anni di studio conservo un ottimo ricordo..." (CASTIGLIONI, Niccolò. 'Autobiografia', in: *Linguaggio musicale di Niccolò Castiglioni*, a cura di Renzo Cresti, Milano, G. Miano, 1991, p. 10). A titolo di curiosità, ricordiamo che in occasione del *VII Saggio di classe* di fine anno (*Secondo saggio con orchestra e solisti*), tenutosi nella Sala Piccola del Conservatorio il 20 maggio 1953, Castiglioni, come allievo del 10° corso della classe di Composizione del M° Margola, presentò, sotto la direzione dell'"alunno Alberto Zedda", la propria prima composizione di un certo rilievo, un *Concertino per la notte di Natale* per orchestra e legni, composto l'anno prima e pubblicato da Ricordi: si trattava di un lavoro "vicino a posizioni neo-classiche di tipo 'strawinskiano'" (ivi, p. 57) nel quale si potrebbe intravedere una diretta influenza stilistica del maestro bresciano. Inoltre ricordiamo che nel *XIII Saggio*, tenutosi nella stessa sala il giorno 29 dello stesso mese, Castiglioni presentò con la partecipazione dello stesso Zedda e dell'alunna Luisa Magenta *Cinque liriche su testi infantili* per voce e 6 strumenti: tali composizioni non risultano nell'elenco delle opere riportato nel volume qui sopra citato.

<sup>11</sup> Margola collaborò con la Commissione artistica per le onoranze a Luca Marenzio.

1953 Federico Mompellio gli donava una copia di un'edizione da lui stesso curata di Madrigali di Luca Marenzio, con la dedica "Come vedi, caro Margola, anche qualche italiano non s'è dimenticato del 'divino' Luca...". Ildebrando Pizzetti, invece, il 28 dicembre 1953 rispondeva ad una lettera di Margola inviandogli da Roma una propria fotografia con le seguenti parole:

"Caro Margola, grazie della sua lettera, e degli auguri che cordialmente contraccambio (buona salute e buon lavoro!). In quanto al tenere un discorso su Luca Marenzio, no, non posso. Prima di tutto perché sono troppo impegnato in altri lavori, e poi perché non conosco abbastanza l'opera di Marenzio, tanto da poterne degnamente parlare. Lei mi stima troppo più colto di quel che sono! Cordialissimi saluti dal suo Ildebrando Pizzetti".



Biglietto inviato da Ildebrando Pizzetti a Franco Margola il 28 dicembre 1953 (Archivio Margola).

Naturalmente la differenza di età e il carattere schivo di Pizzetti non permettevano quella confidenza che caratterizzava i rapporti con persone della stessa generazione, come ad esempio Petrassi, col quale anche dal punto di vista professionale vi era maggiore intesa. La corrispondenza conservata testimonia quanto il musicista romano fosse disposto a sostenere, nei limiti delle sue possibilità, il collega bresciano, soprattutto per quanto riguardava la diffusione della sua musica. Ovviamente non sempre ciò era possibile, ma l'atteggiamento di simpatia dimostrato era costante. Il 20 giugno 1953, ad esempio, Petrassi scriveva a Margola:

"Caro Margola, non siamo né io né Peragallo che formiamo i programmi SIMC, ma una commissione, eletta liberamente dai soci, che sceglie fra le musiche inviate all'uso dagli stessi soci. Quindi, pur confermando l'ottima opinione che già ebbi ad esprimere del tuo lavoro, non potrei proporlo per i nostri concerti senza venir meno ad una procedura che va rispettata da tutti. Cosa significa resistenza da parte di Peragallo? e perché? Chiacchiere di portineria: la nostra Società è limpidissima e democratica. Io che sono il Presidente non tollero sopraffazioni, e figurati se sono disposto a farne o a venir meno ad alcuni precisi doveri di comportamento. Sarà poi eseguita a Venezia la tua Sinfonia? Non ho avuto più notizie in proposito. Me lo auguro. Un caro saluto da Goffredo Petrassi".

Un'altra missiva di Petrassi inviata a Margola dieci anni dopo testimonia lo stesso tipo di interessamento:

"Caro Margola, torno ora da fuori. Ho parlato subito con Previtali [ma gli hai poi scritto?] mi ha dato delle speranze. È così sfuggente che non riesci mai a 'bloccarlo' con un impegno preciso. Comunque l'ho minacciato di essere la sua ombra di Banco finché non cerchi, e trovi, il modo di far eseguire la *Passacaglia*. Come vedi, ci metto tutto il mio impegno, e non mollerò. Volevo darti questa assicurazione di buona volontà da parte mia. Se avrò notizie più concrete mi affretterò a comunicartele. Intanto un caro abbraccio dal tuo Goffredo Petrassi"<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Il biglietto è datato 17 settembre 1963, e come la precedente lettera citata è conservato presso l'Archivio Margola.

Certamente Margola si dava molto da fare per diffondere e promuovere le proprie composizioni e molte sono le testimonianze che mostrano come i rapporti con le figure del mondo musicale italiano di maggior spicco riguardassero per la maggior parte dei casi l'esecuzione dei suoi lavori.

Così ad esempio il Presidente dell'*Accademia Nazionale Luigi Cherubini di Musica Lettere Arti figurative* di Firenze scriveva a Margola da Milano in data 14 marzo 1957:

“Caro Margola, alla Scala non esiste una Commissione di lettura per le opere sinfoniche; quel maestro che lei sa, non ha adesso nessunissimo rapporto col Teatro. Dunque, via libera. Io ho già telefonato, e lei può mandare o portare nelle ore serali la sua partitura al M° Renzo Bianchi. Io non ho fatto il suo nome a Bianchi, per lasciarle piena libertà d'azione; ma se lo desidera, posso scrivergli un biglietto o telefonargli mercoledì o giovedì quando rientrerò a Milano. Tante cose affettuose e auguri dal suo aff. Adriano Lualdi”.

La corrispondenza di Margola è ben ricca di lettere di questo tipo e ne citiamo qualcuna a titolo esemplificativo, come quella inviata dal musicologo e critico Ernesto Paolone, che fu bibliotecario del Conservatorio di Cagliari dal 1940 al 1975, in data 21 febbraio 1971:

“Caro Franco, ti invio copia della lettera di risposta del M° Siciliani. La stessa richiesta la feci avanzare alla Direzione della RAI di Radio Sardegna. Quest'ultima, l'8 genn. 71 ha trasmesso nel progr. regionale la tua Sonata n. 2<sup>13</sup> che Anna registrò a Roma il 21/7/70 (ottima registrazione), unitamente ad altre opere, tra cui anche la tua Toccata<sup>14</sup>, programma che dovrebbe andare in onda - come ci è stato detto - nella pross. primavera, in sede regionale, non sappiamo in quale programma. Il M° Frugoni si sta interessando del promesso concerto costà? Stagli un po' dietro, a lui e al Presidente di codesta Società concertistica. Tanti cari saluti, Ernesto”<sup>15</sup>.

Come si vede i favori erano naturalmente per il più delle volte contraccambiati e tra la corrispondenza rimasta numerose sono le lettere di musicisti che chiedevano presentazioni, appoggi, informazioni e così via. Nel 1951. ad esempio, il violinista Alberto Poltronieri scriveva questa cartolina a Margola:

“Caro Margola, Attendo con piacere la Sua *Sonata n. 3*<sup>16</sup>. Vedo che ha diretto un concerto agli *Amici della Musica* a Bologna. Provi proporre loro un mio concerto da solo (magari con Vidusso) nel quale naturalmente eseguirei la sua nuova sonata. Ad ogni modo la studierò e vedrò senz'altro di eseguirla. Cordialissimi saluti. Poltronieri”.

L'11 settembre 1967 Alberto Poltronieri scriveva ancora a Margola:

“Caro Margola, siccome debbo mandare dei programmi a Londra e in Australia mi necessita sapere se posso contare (come mi aveva promesso) su qualche Suo pezzo o meglio su un piccolo Quartettino<sup>17</sup>. A suo tempo, come Lei mi aveva consigliato, avevo scritto al segretario della Società di Concerti di Parma, ma non ho avuto alcuna risposta. Se Lei vede il Rag. Moroni veda di saper qualcosa in proposito. Se si potesse tenere un concerto quando noi andremo verso la Bassa Italia. Lo si potrebbe fare anche a buone condizioni per la Società. Appena possibile mi risponda. Cordialissimi saluti Poltronieri”.

Oppure, un altro esempio tipico è il seguente, inviato da Rodolfo Del Corona il 30 luglio 1962:

“Illustre e caro Margola, ti prego di scusarmi se mi permetto di disturbarti nuovamente. Ma è che desidero ricordarti la promessa che molto amichevolmente e gentilmente avesti a farmi circa l'inclusione del mio pezzo sinfonico *La Leggenda di Roccalba* (Min. 13) nella stagione sinfonica 1962-63 di Cagliari<sup>18</sup>. Mi sovviene che la Casa Curci di Milano ebbe ad inviarti, tempo fa, la partitura d'orchestra. Se

<sup>13</sup> dC 117.

<sup>14</sup> dC 55.

<sup>15</sup> Ernesto Paolone, assieme alla moglie Anna, mantenne con gli anni un rapporto di sincera amicizia con Margola. Così gli scriveva nel gennaio 1989: “Caro Margola, e così anche tu hai compiuti i fatidici 80 anni (nel segno dello Scorpione, 30 ott., data anche della mia nascita, con un piccolo divario: anno 1904) come ora apprendo da una rivista. Per celebrare l'avvenimento ti invio in omaggio un mio libro 'giallo' che si riferisce nientemeno ai 'Tempi' di Beethoven e ad altre sue faccende personali. So che ti diletta, o ti diletta, di enigmistica. Chi sa... potrebbe interessarti. A parte gli scherzi (o minuetti che dir si voglia) assieme al nostro ricordo io ed Anna ti inviamo tanti affettuosi auguri, nella speranza di poterteli rinnovare al centesimo anniversario (è di comune interesse!). Cordiali saluti alla tua gentile signora. A te, caro vecchietto, un caloroso abbraccio. Anna e Ernesto Paolone” (Archivio Margola). Il libro 'giallo' è *Beethoven: la grande sconosciuta* (Cagliari, Il Solco, s. d.), saggio che si propone di ripristinare la lezione autentica della *Sonata op. 106* con l'*Adagio* prima e non dopo lo *Scherzo*. Tale saggio era stato preceduto da un analogo studio sullo stesso argomento, scritto nel 1963, e anche di esso Paolone si era a suo tempo preoccupato di darne una copia a Margola: così gli scriveva infatti il 9 luglio 1964: “Caro Margola, in pari data ti invio - a parte - il mio studio sull'op. 106 di Beethoven... voglio sperare di non guastarti le vacanze! Quando l'avrai letto, ti prego di farlo avere a Michelini perché possa leggerlo anche lui. A me sono rimaste appena un paio di copie, che conservo in attesa che un qualche editore voglia degnarsi di pubblicarlo. Invio oggi stesso una copia a Benedetti Michelangeli. Desidero molto avere un suo giudizio. Ed anche al tuo giudizio, beninteso, ci tengo molto. Perciò ti raccomando una lettura attenta anche per quegli argomenti marginali, che ho soltanto sfiorato, ma che non sono meno impegnativi dell'argomento principale. A mio avviso sull'arte dell'interpretazione c'è quasi tutto da 'rifare'... Ed ora statti bene. Salutami tanto i tuoi, anche da parte dei miei e Buone Vacanze. Ernesto Paolone” (Archivio Margola).

<sup>16</sup> Si tratta della *Sonata breve n. 3* (dC 46) che venne appunto pubblicata nel 1951. Margola ne aveva evidentemente promesso una copia al violinista, non appena pronta. Da quanto risulta dalle parole di Poltronieri, inoltre, Margola non aveva specificato che si trattava di una composizione che risaliva ad una quindicina di anni prima: tale atteggiamento da parte del compositore non era insolito (diverse opere vennero presentate come nuove quando in realtà erano state recuperate da un cassetto) e ciò naturalmente può essere causa di confusioni per il biografo e il catalogatore.

<sup>17</sup> Forse sollecitato proprio da questa lettera, Margola compose le *Impressioni 1967* per quartetto con chitarra (dC 151), più volte eseguito dal Quartetto Poltronieri.

<sup>18</sup> Ricordiamo che a Cagliari in questi anni Margola fu attivo anche come Direttore artistico del *Teatro Massimo* cittadino.

ciò avverrà, avrò anche la gioia di rivederti dopo tanti anni! *La Leggenda di Roccalba* è stata registrata recentemente alla Radio Svizzera di Lugano con la direzione del M° Leopoldo Casella ed ha ottenuto elogi. Sarà, però, radiotrasmissa in Ottobre o Novembre. Confido nel tuo autorevole appoggio e con tanti ringraziamenti, ti saluta caramente e ti augura ogni bene il vecchio amico Rodolfo Del Corona”.

A volte tali contatti davano i loro frutti soltanto a distanza di anni. Ad esempio Margola tentò fin dal 1954 di far eseguire e trasmettere dalla RAI l'opera *Il mito di Caino*, ma venne soddisfatto soltanto un lustro più tardi<sup>19</sup> e ricordiamo questo per sottolineare quanto in realtà le circostanze non sempre gli fossero favorevoli. Inoltre a volte i contatti che Margola intraprendeva lasciavano trapelare situazioni più delicate: la brutta copia di una lettera ritrovata tra le carte del Maestro e della quale non conosciamo il destinatario è in proposito eloquente:

“Caro M°, stavo per mandare in lettura alla Commissione del prossimo Festival una mia recente Sinfonia<sup>20</sup>, che ritengo lavoro non spregevole. Le dirò di più: per finirla e per non far scadere il termine, vi ho lavorato attorno giorno e notte. Ma poiché oggi ho saputo che altri musicisti miei coetanei, che hanno la mia stessa rinomanza ma che non ricoprono la posizione ufficiale che io ricopro, sono già stati invitati. Nulla vieta al Festival di invitare personalità musicali al di sopra della mischia e di gran nome. Ma dal momento che la situazione è come le ho detto, sono perplesso e titubante sull'opportunità o meno di iscrivere il mio lavoro, che potrebbe anche trovarsi a contatto con le composizioni di qualche mio allievo. Lei, che sempre mi ha serbato le Sue benevolenze e mi è stato largo di consigli e di appoggi, cosa mi consiglierebbe di fare? Il termine scade il 31 nov. e Le sarei grato di una risposta telegrafica al seguente indirizzo [...]”.

Superate ormai le difficoltà di spostamento dovute ai disastri del conflitto mondiale, Margola intensificò dunque facilmente la rete di rapporti instaurata con il mondo musicale italiano: seguirlo in questa serie di relazioni diventa quindi per noi impossibile, soprattutto in considerazione del suo carattere estroverso e intraprendente, che lo induceva a spostarsi senza esitazioni in ogni città della penisola, chiamato da impegni di lavoro (ad esempio per far parte di commissioni d'esame) o per assistere all'esecuzione di sue composizioni, o per diversi altri motivi. Qualche volta ci sono giunti indizi di tali rapidi spostamenti, e citiamo qualche breve esempio: abbiamo già ricordato di sfuggita un paio di visite a Roma, una nell'ottobre del 1945, quando incontrò Petrassi<sup>21</sup>, l'altra nello stesso mese dell'anno seguente, quando vide Casella per l'ultima volta<sup>22</sup>; per citare un altro esempio, una dedica<sup>23</sup> datata “Bolzano, 30-9-1955” che Alfredo Sangiorgi appose allo spartito della propria *Introduzione al 'Variété'* per pianoforte<sup>24</sup> ci suggerisce una visita di Margola appunto in quella città; ancora, della diretta conoscenza dell'ambiente musicale di Udine abbiamo invece perfino le impressioni scritte. Adirittura le possibilità di spostarsi rapidamente e agevolmente permisero a Margola di compiere nel 1959 un viaggio fino ad Hong Kong nel lontano Oriente, senza che questa esperienza segnasse in maniera incisiva la sua vita di musicista<sup>25</sup>. Di questo, tuttavia, diremo più avanti: qui si vuole solo sottolineare il fatto che se già per gli anni era difficile tracciare i lineamenti biografici dell'artista, dal dopoguerra tale compito diviene impossibile e privo di senso, così che vi rinunceremo senza esitazioni di sorta.

Sarebbe del resto fuori luogo qui tracciare i lineamenti di una storia della musica in Italia nel dopoguerra, non solo per le ovvie ragioni di limiti che qui ci vogliamo imporre, ma soprattutto per il fatto che, come abbiamo detto, dagli anni Cinquanta in poi Margola si lasciò sempre meno condizionare dalle cosiddette avanguardie, che tale storia determinarono. Vedremo infatti che da questo momento il suo operato si svolse piuttosto sotto il segno di un moderato conservatorismo,

---

<sup>19</sup> Il 24 giugno 1954 Mario Labroca, in qualità di direttore della RAI - *Radiotelevisione italiana*, scriveva: “Caro Margola, esamineremo senz'altro, e appena possibile, il Suo desiderio relativo alla realizzazione dell'opera *Il mito di Caino* e mi auguro di poterLe dare al più presto una notizia favorevole” (Archivio Margola).

<sup>20</sup> Si tratta probabilmente della *Sinfonia* dC 96, composta nel 1950. La lettera dovrebbe tuttavia risalire al 1953 e non è comunque precedente a tale anno. La prima esecuzione della *Sinfonia* risale invece al 1961.

<sup>21</sup> Cfr. p. 108.

<sup>22</sup> Cfr. p. 96.

<sup>23</sup> Cogliamo l'occasione qui per sottolineare l'importanza di queste piccole dediche per la conoscenza dei rapporti intrattenuti da Margola con altri musicisti: a volte infatti sono queste le uniche testimonianze rimaste e citiamo in proposito un paio di esempi: Guglielmo Bertolotti, dedicando il proprio *Quartetto per strumenti a fiato* “Al Maestro Franco Margola”, scriveva: “Caro Franco, mi permetto inviarti questa modestissima musica facendo il massimo assegnamento sulla tua fraterna indulgenza. Ti ricordo sempre con la più alta stima e mi è cara l'occasione per inviarti qui, con i più fervidi auguri i sensi della mia antica profonda amicizia. Tuo aff.mo Guglielmo Bertolotti. Roma, 3 giugno 1953”. Ancora, Gian Luca Tocchi, il cui stretto legame con il compositore bresciano non avremmo appunto conosciuto se non avessimo trovato una dedica, datata “Roma 9 luglio 1959”, della sua *Canzone notturno e ballo* per arpa flauto e viola (Roma, De Santis, 1945) “al mio vecchio Margola per ricordo. Gian Luca”.

<sup>24</sup> Composta nel 1946 e pubblicata a Firenze da Forlivesi. Il tono della dedica - “Caro Margola, eccoti una musicchetta invece di ... una sigaretta! Tuo aff.mo Sangiorgi. Bolzano 30-9-1955” - lascia supporre una stretta amicizia tra i due musicisti, ma non sappiamo dove né come si fossero conosciuti. Sangiorgi (Catania, 1894 - Merano, 1962), siciliano, insegnava a Bolzano già da diversi anni e qui era stato fra l'altro maestro di Aldo Clementi: allievo di Schönberg a Vienna nel 1922-23, era un assertore della dodecafonia. Buon successo aveva ottenuto nel 1935 la sua *Cantata a Bellini*, e da ricordare sono anche i lavori teatrali *La Bardana* (Napoli 1951), *La mendicante* (Roma 1954) e *San Giovanni Decollato* (Bergamo 1958). Cfr. ZANETTI, *Novecento*, pp. 1499-1500; ALLORTO-FERRARI, *Dizionario*, p. 439.

<sup>25</sup> Ricordiamo che questo viaggio in Oriente è da considerare in relazione all'amicizia, durata anni, con l'allievo di composizione Yutai Hwang, appunto di Hong Kong. Diremo in proposito che l'interesse di Margola per il lontano mondo orientale si rivelò in verità in maniera piuttosto curiosa, dal momento che, tolto qualche omaggio di spartiti di musiche cinesi (che forse egli nemmeno mai considerò con particolare attenzione) e qualche altro scambio di irrilevante entità, la sua anima di musicista sembrava ritirarsi, per lasciare pieno spazio all'anima del filatelico: dunque scambi di francobolli e ben poco più. Senonché sappiamo che la trama dell'operina *Il segno sulla fronte* (dC 180) venne appresa proprio “dalla voce di una sua piccola amica cinese: Helen Sam, lungo la spiaggia di Ostia il 6 dicembre 1959” (da un appunto conservato nell'Archivio Margola).



intelligentemente preoccupato di trovare conciliazione con le più avanzate posizioni e non certo arroccato su rigide posizioni di chiusura verso le più moderne tendenze, ma pur tuttavia non più disposto ad assimilare tutte le più spregiudicate soluzioni linguistiche del proprio tempo.

17. 9. 63

GOFFREDO PETRASSI

Caro Margola,  
fatta ora da fuori. Ho  
parlato molto con Passerelli [ma gli hai  
poi scritto?] mi ha detto delle grazie,  
e' così spuggente che non riesci mai  
a "bloccarlo" con una 'impugnatura' precisa.  
Comunque l'ho minacciato di essere  
la sua ombra di Banco finché  
  
non avchi, e trov, il modo di far  
eseguire la Passerelli -  
Come vedi, ci metto tutto il mio  
impegno, e non mollo -  
Volevo darti questa assicurazione  
di buona volontà da parte mia -  
Se avrò notizie più concrete mi  
affitterò a comunicartele.  
In attesa un caro saluto dal tuo  
Goffredo Petrassi

Biglietto inviato da Goffredo Petrassi a Margola nel 1963.

Certo in tutto questo giocava anche l'aspetto puramente musicale delle composizioni, incidendo positivamente o negativamente sulla loro fortuna. Un sia pur rapido sguardo alla produzione di questo periodo si rende quindi necessario e, senza naturalmente poterci soffermare su una dettagliata analisi dell'opera completa, cercheremo di delineare le principali direttive stilistiche del Margola di questi anni.

Così come si era aperto nel 1940 con il trasferimento a Messina, questo lungo periodo 'delle Isole', terminato al volgere del nuovo decennio con il ritorno all'attività di insegnante sul continente, segnò al suo concludersi un'ulteriore leggera virata stilistica, che però questa volta fu più graduale e maturata con forse maggiore consapevolezza rispetto a quella già segnalata a suo tempo da Gianandrea Gavazzeni<sup>26</sup>.

Non si pensi naturalmente che i fatti della vita, il trasferimento da una cattedra all'altra potessero influenzare uno stile. Si trattò soltanto di una graduale ed inevitabile evoluzione che come sempre trova in certe scadenze i suoi momenti più intensi. Né si pensi che lo stile fondamentale, diremmo veramente 'essenziale' della musica di Franco Margola, subisse veramente dei radicali cambiamenti.

Diremo anzi fin d'ora che uno dei meriti (o forse dei limiti?) del musicista fu proprio quello di non volere rinunciare a una propria natura il cui carattere trovava sempre meno punti di contatto con gli orientamenti della più moderna cultura d'avanguardia, che nell'Italia dagli anni Cinquanta in poi era venuta ormai allineandosi con le più avanzate posizioni d'oltralpe.

Ciò naturalmente non significa che Margola rimanesse estraneo a quanto avveniva intorno a lui e proprio questa ragione spiega il cambiamento nel suo modo di comporre.

### La dodecafonia

<sup>26</sup> Cfr. p. 154.



Svanito quell'irrealizzabile sogno nazionalistico, tanto forzatamente alimentato dalla cultura del ventennio fascista, fino a sfociare nell'illusione dell'autarchia culturale, il mondo musicale italiano si aprì nel dopoguerra ad un atteggiamento meglio disposto nei confronti dei linguaggi maturati nei paesi d'oltralpe e subì di conseguenza una notevole spinta verso inaspettati sviluppi<sup>27</sup>.

Il fenomeno che più vistosamente caratterizzò la vita culturale italiana di quegli anni fu proprio l'acquisizione da parte di essa delle moderne tecniche seriali della dodecaфония, originate, com'è noto, al di fuori dei confini nazionali ed anzi in precedenza giudicate con sospetto dalla cultura ufficiale italiana, come espressione di una degenerazione artistica e morale che la stirpe latina non doveva e non poteva far propria<sup>28</sup>.

Il corso della storia non si arresta tuttavia nemmeno di fronte ai grandi ideali e non ci volle molto tempo per raggiungere il momento in cui ogni compositore culturalmente impegnato non potesse esonerarsi dal problema del dover fare i conti con tali soluzioni linguistiche.

Anche Franco Margola, musicista forse non sempre originale e rivoluzionario ma certo sempre disposto ad accogliere e a trarre frutto dalle più moderne tendenze artistiche, affrontò direttamente la questione di mantenersi al passo coi tempi cimentandosi con il moderno linguaggio dodecafonico.

Naturalmente si trattava di un notevole salto da compiere, perché, com'è noto, la dodecaфония non è uno stile come tanti, ma una vera e propria riorganizzazione del linguaggio sonoro su basi diverse da quelle tonali e come tale richiede atteggiamenti culturali e intellettuali di fondo diversi da quelli tradizionali<sup>29</sup>. Margola, del quale abbiamo cercato di tracciare il cammino e l'ambiente di formazione, era profondamente intriso di tradizione, della quale ogni forma di moderno sviluppo anche spregiudicato non doveva minare le fondamenta. Partito dal mondo tardo-romantico dei Romanini e dei Capitanio, pienamente inseritosi nel mondo moderno ma sempre proiettato in una costante retrospettiva verso l'antico, quale fu, come abbiamo visto, il neoclassicismo, egli non poteva considerare la dodecaфония come diretta conseguenza dei propri modi espressivi. Si trattò piuttosto di un traumatico impatto, non essendo stata sufficiente la mediazione di una fase transitoria nella quale il compositore trovasse piena corrispondenza spirituale almeno con le forme dell'atonalità.

---

<sup>27</sup> Poco prima della morte, Alfredo Casella aveva descritto lucidamente la situazione come appariva ai suoi occhi subito dopo la guerra: "Le rovine oggi ovunque sparse sulla Penisola, simbolo d'una doppia sconfitta, militare e politica, non sono le sole prodotte da questa tremenda guerra. Ve ne sono altre, meno appariscenti, ma certo altrettanto gravi, e tra queste un posto preminente spetta alla distruzione di tutta la nostra attrezzatura musicale. Essa aveva raggiunto nel 1939 un alto grado di efficienza, che si manifestava nel campo operistico e sinfonico con istituzioni quali il Maggio Musicale Fiorentino, il Festival di Musica Contemporanea di Venezia, con oltre 150 Società di musica da camera, un Ente radiofonico provvisto di due orchestre sinfoniche di prim'ordine, ecc. ecc. Tutto questo imponente complesso si è disgregato di colpo al sopraggiungere della catastrofe [...] Le conseguenze di questo cataclisma si possono facilmente immaginare; un abbassamento generale del livello dei concerti e dei teatri, accompagnato da un marcato decadimento dell'intera vita musicale del Paese. Nello stesso tempo, una folla di mediocrità lanciava un assalto concertato, nella speranza di potere volgere la situazione a suo vantaggio e di impadronirsi di posizioni-chiave. Tali erano le miserande condizioni in cui si svolgeva la nostra vita musicale negli anni 1943-4-5. Ma l'Italia è dotata di risorse quasi illimitate in fatto di energia creativa e di potere di recupero. E perciò la situazione nel campo della musica ha mostrato durante questi ultimi due anni un nettissimo e soddisfacentissimo miglioramento. [...] Non v'è dubbio che l'Italia sarà capace di raggiungere ancora una volta il posto che le spetta nel novero delle 'grandi nazioni musicali' e di recare il suo contributo alla causa della civiltà culturale.

Ma i problemi organizzativi sono solo una parte della vita musicale d'un paese. Ne esistono altri, non meno importanti, che riguardano il lato creativo dell'arte, e della cui soluzione, nelle presenti difficili contingenze, dipende l'intero futuro della musica. È nota ad ognuno la strana storia della musica italiana la quale, dopo avere dato origine alle principali forme della musica 'pura', si è finalmente confinata per oltre un secolo nella sfera della musica destinata al palcoscenico. Questo stato di cose perdurò fino all'inizio di questo secolo, quando gli sforzi di uomini della mia generazione riuscirono ad imprimere un nuovo orientamento alla musica italiana, e sopra tutto a porre la nostra scuola in linea con le avanguardie che si stavano allora affermando vigorosamente in tutti i paesi d'Europa. Da allora i nostri compositori hanno seguito la tendenza generale e preso parte a tutte le fasi degli ultimi orientamenti nell'evoluzione dell'arte: polimodalità, neoclassicismo, politonalità, atonalità e finalmente sistema dodecafonico. Sicché troviamo oggi in Italia un buon numero di compositori che scrivono ancora alla maniera di Mascagni, accanto ad altri, in minor numero, i quali hanno adottato le serie dodecafoniche. Non è difficile prevedere la vittoria del gruppo di minoranza (come sempre accadde nella Storia), ed è assai probabile che lo spirito audace e inventivo della razza riuscirà a dare corpo alle teorie più avanzate in una forma armoniosa e definitiva, ripetendo così i miracoli compiuti da Claudio Monteverdi e Domenico Scarlatti [...]" (CASELLA, Alfredo. 'L'avvenire della musica italiana', in: *Musica*, II/7-8, dicembre 1947, pp. 264-265).

<sup>28</sup> "Nessun dubbio che il fenomeno più vistoso della vita musicale nel secondo dopoguerra è la riscossa della dodecaфония. Questo fatto tecnico, che implica in realtà tutto un determinato orientamento di gusto, di temperamento e di tendenze, pareva prima della guerra pacificamente accantonato come un vicolo cieco in cui si fossero smarrite le ultime degenerazioni del romanticismo: in ogni caso un fenomeno locale, ben delimitato nel tempo e nello spazio, valido solo in certe condizioni storiche, quelle che avevano consentito lo sviluppo dell'espressionismo tedesco. Ed ecco che alla ripresa della vita civile, senza che nulla di specifico fosse venuto a mutare le condizioni dell'attività musicale, ci si trovò improvvisamente a dover fare i conti con questo *revenant*. Il sipario del ventennio tra le due guerre s'era chiuso sopra un'incontrastata convinzione dell'egemonia strawinskyana; si riaprì nel 1946, e Schoenberg era là, formidabile competitore a questa egemonia. Dietro a lui non stavano solo due grandi scomparsi, Berg e Webern, ma, soprattutto, in ogni paese, una pleiade di giovani compositori le cui posizioni non erano ancora chiare all'inizio della guerra, e che ora ne emergevano con una fede musicale precisa, battagliera, esclusiva: i dodecafonici. Fatti segno a un'ondata di derisione popolare (si dice così per dire, ma il popolo non ne può niente; invece s'è visto fior di valentuomini associarsi a freddure più o meno spiritose sulla 'dodecaфония'), sono rimasti in piedi, a testimonianza della forza loro, oppure dell'esigenza che rappresentano. Certamente non se ne ascolta molta musica, almeno in Italia. Ma il parlare che se ne fa è grande. E grande il parlare ch'essi ne fanno, per dritto e per traverso, a torto ed a ragione, provocati come sono e cimentati ad attaccare per difendersi dal malanimo dei più. Donde una gran confusione delle idee e delle lingue" (MILA, Massimo. 'La dodecaфония e la sua offensiva', in: *Il diapason*, III/7-8, luglio-agosto 1952, p. 9).

<sup>29</sup> Non approfondiamo naturalmente qui l'argomento, su cui si è molto detto e scritto. Rimandiamo soltanto a VLAD, Roman. *Storia della dodecaфония*, Milano, Suvini Zerboni, 1958; inoltre ai diversi articoli compresi nei due numeri della rivista *Il Diapason*: III/7-8, luglio-agosto 1952, e IV/1-2, 1953, interamente dedicati alla dodecaфония.

La posizione che egli assunse fu in definitiva e in un certo qual modo simile a quella tenuta dal suo maestro Carlo Jachino, che, come abbiamo visto<sup>30</sup>, si adeguò ai tempi nuovi adottando il linguaggio della dodecafonia e mostrando tuttavia al tempo stesso di volersi tenere ancora saldamente ancorato alla tradizione; Margola si comportò in maniera analoga dal momento che si interessò vivamente agli ultimi sviluppi della musica moderna ma, ancor più 'prudente' di Jachino, si avvicinò solo parzialmente alla dodecafonia, che utilizzò con grande cautela, e non compì mai il passo definitivo di un'adozione completa e senza riserve.

Illuminanti, in tal proposito, sono alcune dichiarazioni di Margola stesso fatte nel corso di un'intervista rilasciata in questi anni:

"[...]Lavoro a fatica - dice - e credo di essere a una svolta decisiva della mia sensibilità'. Questo, perché quei problemi che prima risolveva con la prepotenza di una facile fecondità, ora gli si ergono come barriere non sempre facilmente superabili. E ciò è spiegabilissimo se, come egli asserisce, il senso critico in questi ultimi anni gli è andato affinando, tanto che non gli è facile stabilire ora quanto vi sia di bene e quanto di male in taluni atteggiamenti ipercritici dai quali è sempre difficile sottrarsi.

'Vedi - soggiunge - nelle mie musiche del periodo giovanile vi era qualche cosa che sfuggiva all'indagine delle commissioni giudicatrici. Allora cercavo valori spesso discordanti e incomposti che tuttavia vivono ancora di vita propria. Al contrario molte, anzi, quasi tutte le mie opere che furono premiate in pubblici concorsi, oggi mi appaiono rinsecchite, direi mummificate...'

Ecco perché il problema urgente che ora gli si pone è quello di raggiungere, coi mezzi di cui dispone, proprio quella poesia realizzata venti anni fa, quando ignorava i piaceri più o meno esibizionistici, per esempio, di un canone quadruplo alla settima maggiore.

Ora Margola parla con la pacatezza pensosa di chi, messosi per auto impulso allo scoperto, è costretto a esaminarsi, non tanto per istituire un controllo su di sé, quanto per trovare una nuova ragione di chiudere ogni porta dietro le spalle e rendere impossibile l'evasione.

Ma poi, insofferente come è, si alza dal divano e con uno sguardo circolare sfiora le pareti quasi a riassumere i diversi quadri appesi e che fanno fede di qualche aspetto dell'odierna arte bresciana.

'Ti piacciono?'

Mutti, Ragni, Pierca, Oscar Di Prata, Cattaneo, Coccoli e lo scultore Lusetti sono i testimoni dell'assiduo travaglio del giovane maestro e qui, in questa luce così intima, trovano un loro modo di vivere all'infuori delle rissose rivalità che accompagnano i ludi della travagliatissima arte moderna. E non so perché, guardando i quadri, mi venga fatto di rispondergli con una domanda che un momento fa ritenevo superflua.

'Che cosa ne dici della dodecafonia?'

Margola mi guarda e poi sorride. 'Voilà la demande terrible! Ti dirò che la dodecafonia considerata come arte musicale a sé stante la considero semplicemente deplorabile. È invece elemento di estrema potenza come mezzo di espressione. Bisogna però che essa, per dare vita ad una forma d'arte che non sia espressione di angoscia, di abbruttimento, dell'abnorme insomma, riesca a fondersi con la diatonica e con il cromatismo. E ciò, per me, non è che questione di tempo e di assimilazione da parte del pubblico. Chi non gridò allo scandalo al primo apparire di un Debussy o di uno Stravinsky? Eppure oggi essi sono quasi universalmente riconosciuti [...]'<sup>31</sup>.

Margola, in altre parole, doveva iniziare a fare seriamente i conti con un linguaggio nuovo che non riusciva a sentire proprio fino in fondo<sup>32</sup> e si potrebbe dire che solo in questo momento egli davvero percepisse e visse in prima persona i problemi e i sensi di responsabilità che caratterizzarono e tuttora caratterizzano le figure dei compositori del nostro secolo.

Natura schietta e spontanea, portato ad esprimersi attraverso un linguaggio facile, immediato e per nulla contaminato da concettuose astruserie, anche se mai banale o scontato, Margola sapeva che questa volta l'adozione di forme spregiudicatamente moderne quali erano quelle basate sui rigorosi principi della serialità, potevano mettere in gioco la propria stessa coerenza artistica.

Per questo tanto lunga gestazione e tanto importante per il suo cammino compositivo fu il *Concerto d'Oschiri*<sup>33</sup> per orchestra con due pianoforti concertanti (dC 94), che Margola stesso definì come il più importante lavoro fino a quel momento da lui composto, ammettendo di averlo completato solo dopo più di due anni di difficile gestazione. In esso, il compositore tentò la difficile strada dell'avvicinamento verso il mondo dell'atonalità e della dodecafonia, anche se utilizzata in forma per nulla rigorosa e radicale come la teoria avrebbe preteso.

Dato il respiro, l'ampio organico della composizione<sup>34</sup> e limiti che qui ci vogliamo imporre, risulta difficile un'analisi o, più semplicemente, una descrizione dell'opera. La composizione è stata del resto ampiamente commentata e rimandiamo

<sup>30</sup> Cfr. pp. 48-49.

<sup>31</sup> RÈFOLO, Mario. 'Conversazione in casa del musicista', in: *Giornale di Brescia*, 9 settembre 1949.

<sup>32</sup> È interessante notare come secondo quanto afferma Roman Vlad tali aspetti siano in fondo riscontrabili, in misura maggiore o minore, più o meno in tutti i musicisti italiani: "[...] nonostante talune ingannevoli apparenze contrarie, la grande maggioranza dei compositori moderni italiani è restata fedele alle caratteristiche dell'indole musicale italiana e alle premesse peculiari della situazione musicale del paese [...]. [...] restando fedeli alle costanti della natura musicale italiana, i moderni compositori italiani furono in grado, in ogni fase del divenire della nuova musica, di assimilare i portati tecnici maturati in altri paesi del continente, restituendo alla musica europea delle opere pienamente autonome [...]. Si vedrà come, particolarmente nel caso dei compositori più profondamente impegnati nella prassi dodecafonica, il temperamento dei portati insopprimibili della tradizione e della musicalità specificamente italiane da un lato e delle più complesse tecniche maturate nell'ambito della cerchia viennese dall'altro, contribuiscono in modo essenziale a disincagliare la dodecafonia dalle secche di un arido astrattismo" (VLAD, Roman. *Storia della dodecafonia cit.*, p. 194).

<sup>33</sup> Oschiri è un piccolo borgo nell'interno della Sardegna, in provincia di Sassari, dove Margola trasse la prima idea del concerto. Come per il caso della *Sinfonia delle Isole* (dC 72) il nome non implica alcun riferimento musicale.

<sup>34</sup> Oltre ai due pianoforti concertanti, l'orchestra prevede un ottavino, due flauti, due oboi, due clarinetti, due fagotti, tre corni, due trombe, celesta, timpani, piatti, gran cassa e, naturalmente, il quintetto d'archi.

come sempre al catalogo delle opere per la lettura delle recensioni che essa ottenne<sup>35</sup>. Ci limiteremo a riassumere quanto generalmente affermato, dicendo che Margola riuscì ad essere ancora inconfondibilmente se stesso, grazie ad un linguaggio deciso ed essenziale, elaborato su temi dotati di un “forte rilievo plastico e una sostanziale densità espressiva”<sup>36</sup>, caratterizzato insomma da quella notevole chiarezza di esposizione che pochi musicisti potevano vantare. Basti notare l’importanza dell’elemento ritmico, veramente propulsore della composizione così come di tutta la produzione margoliana, marcatamente sottolineato da quei procedimenti all’unisono che abbiamo più volte segnalato nelle opere del bresciano, per riconoscere la mano inconfondibile del musicista. Il tema stesso d’apertura, nel suo energico dinamismo e pur nel suo sgranarsi su una serie di undici suoni<sup>37</sup> risulta marcatamente margoliano e non sembra appunto preannunciare alcuna rinuncia degli stilemi caratteristici della precedente musica di Margola (cfr. es. 44)<sup>38</sup>. Certo il *Concerto* tradisce una minore naturalezza d’espressione e il critico de *Il resto del Carlino* lo fece espressamente rilevare:



Es. 44: Franco Margola, *Concerto d’Oschiri* (dC 91), I mov. (*Allegro ben deciso*), batt. 1-4.

“Nel *Concerto d’Oschiri* la ricerca espressiva di Margola ci sembra spesso ostacolata da un particolare momento che nel *cursus* creativo di un artista chiameremmo ‘momento della cultura’: il musicista è ancora carico dello sforzo di acquisire e dominare le svariate funzioni di linguaggio che sono alla base della sua funzione, funzioni che sono tutte viste e adoperate al fine scoperto e faticato di una espressione umana, non prese per se stesse ma come veicoli di un’artisticità. Ora, ci sembra ancora non sufficiente alla conclusione di una forma, di un’opera d’arte viva in sé, questa poetica ‘a mosaico’ in cui si alternano il lessico di Stravinsky, le citazioni seriali; e i francesi, con Dukas in testa, sono sentiti come pericolo da evitare, e al tempo stesso condizionano gran parte dell’opera; una espressione umana univoca, un’opera d’arte, un artista può esprimersi solo col suo linguaggio. E non basta, a parer nostro, la volontà di caricare l’altrui stile di qualsivoglia significato. Quello che invece ci viene offerto, e vale a dare un’inaspettata coerenza alle funzioni lessicali più svariate, il ritmo, sia inteso come umano pulsare, sia causa logica interna e connessione strutturale. E qui si avvera e si esprime la personalità di Margola promettendoci un superamento in un’altra coerenza, di questo ‘modo’ che nel *Concerto* si avvera. Dal punto di vista strettamente musicale, non occorre sviscerare i pregi dell’opera: lo strumentale ineccepibile, la solida struttura contrappuntistica ci confermano le eccezionali qualità del compositore...”<sup>39</sup>.

Nonostante questo ‘momento della cultura’, Franco Margola era tuttavia ancora ben lontano dal cerebralismo tipico della musica d’avanguardia di quegli anni: anzi, nell’opera in questione

“l’autore procede spedito in un mondo di piacevolezze ritmiche e timbriche e con una cert’aria svagata che ce la pone a fianco di Harvey. Nella pochezza dell’invenzione la formuletta giostra con disinvoltura e ti crea un congegno fatto di regole un poco burlone e un poco ortodosse: l’aria risulta condizionata e l’orizzonte si compiace di trasparenze vitree, di colorazione al neon e di saettanti figurazioni geometriche. Niente altro crediamo possa esprimere questa musica se non il gusto di lavorare la materia e di renderla fluidamente maneggevole, e il merito di Margola rispetto a tanti altri che non ci riescono è di saperci fare con uno spirito della ricerca mimetizzato nella spontaneità e nell’ottimismo. Riassumendo, i pregi di questo lavoro - che è uno dei più significativi del nostro tempo - sono la scioltezza, la spinta e una dialettica viva e piacevole; i difetti, per contro, si rintracciano in quei vincoli che si riferiscono alle esperienze di tutt’altro genere di musica: così nel succedersi frequente di incisi ritmici a due per due, nelle citazioni armoniche dell’ultimo Puccini, nell’impianto comico lasciato dal Dukas, e nell’incantamento degli ultimi francesi”<sup>40</sup>.

Queste affermazioni colgono nel segno i termini della questione e chiariscono un importante aspetto della personalità di Margola: quella innata commistione di “regole un poco burlone e un poco ortodosse” che rappresenta davvero una delle cifre caratteristiche della musica di Margola, sempre fluida, viva, piacevole, anche se non sempre del tutto originale o innovativa.

Tali aspetti si ritrovano in tutte le altre composizioni del periodo, come nella *Sinfonia* per orchestra (dC 96), “provveduta di quei ritmi ‘cavallereschi’ che sono uno dei moduli preferiti dalla componente epica dello stile margoliano”<sup>41</sup>, o nella successiva *Fantasia su tema amarico* per archi, due trombe e pianoforte (dC 97), caratterizzata da un “taglio spigliato e sciolto dell’idea generatrice”<sup>42</sup>; ma soprattutto trovano piena realizzazione nel fortunato

<sup>35</sup> Cfr. DE CARLI, *Catalogo*, pp. 92-93.

<sup>36</sup> BRUNELLI, *Margola*, p. 361.

<sup>37</sup> Al completamento del totale cromatico manca il *si naturale*, mentre nel tema il *fa diesis* viene ripetuto due volte. Margola, come si è visto, si era già servito di frasi musicali di dodici suoni (ad esempio nel balletto *Il navigatore assurdo* (dC 92; cfr. p. 270), tuttavia tali soluzioni non necessariamente significano l’adozione di una tecnica dodecafonica. Ricordiamo che Margola non era estraneo a soluzioni melodicamente tanto libere fin dai tempi de *Il campiello delle streghe* (dC 9), il cui tema iniziale giungeva a toccare tutti i suoni della scala cromatica (pur restando, sia chiaro, nei limiti del tonalismo tradizionale; cfr. pp. 60-63).

<sup>38</sup> Anche il terzo tempo, *Vivo e irruente*, prende le mosse da un marcatissimo tema esposto all’unisono, questa volta dai due pianoforti, e presenta le stesse caratteristiche stilistiche.

<sup>39</sup> *Il resto del Carlino*, 6 febbraio 1952.

<sup>40</sup> *Giornale dell’Emilia*, 6 febbraio 1952.

<sup>41</sup> UGOLINI, *Margola*, p. 471.

<sup>42</sup> ‘Recensioni’, in: *Ricordiana*, II/10, dicembre 1956, p. 503.

*Kinderkonzert n° 1* per pianoforte e orchestra (dC 106)<sup>43</sup>, nato per manifesto desiderio di esprimere quel ‘candore espressivo’ che di fatto rappresentava l’atteggiamento più consono allo spirito del compositore, ma al tempo stesso costruito su un linguaggio aggiornato coi tempi, come viene spiegato da Roberto Zanetti:

“Analogamente a Porrino<sup>44</sup>, pure il bresciano Franco Margola, partito a sua volta dal diatonismo neoclassico, ha finito per assimilare, compiendo una naturale evoluzione, l’atonalismo e certo libero impiego del serialismo e della dodecafonia. Naturalmente nella sua produzione postbellica, a partire dai primi anni Cinquanta, tale attenzione per il nuovo linguaggio compenetra, senza preoccupazione di sorta, il fondamentale costruirsi diatonico del pensiero musicale, nel modo quasi di un dato stilistico che il musicista intende personalizzare. Anche perché l’invenzione diatonica tende a schematizzarsi e a purificarsi il più possibile, a risalire quasi a un’ideale situazione di semplicità espressiva che non trova molti riscontri negli autori dell’epoca (ma qualcosa d’analogo aveva già fatto il Dallapiccola del *Piccolo Concerto per Muriel Couvrex*, nell’anteguerra). Il caso più tipico di tale indirizzo compositivo e così del libero impiego dello spunto dodecafonic, inteso come naturale variante aggiornata, lo si può ritrovare in uno dei più fortunati lavori del Margola, quel *Kinderkonzert n° 1* per pianoforte e orchestra, certo la sua creazione più nota e mantenuta a lungo nei repertori per la sua indubbia freschezza e serenità. Qualità, va precisato, che appunto conseguono alla dedica del lavoro stesso ‘alle possibilità ricettive dell’infanzia’<sup>45</sup>.

Così illustrò Margola stesso il proprio nuovo lavoro:

“Intendendo scrivere un lavoro pianistico effettivamente dedicato alle possibilità ricettive dell’infanzia, ho dovuto abbandonare ogni velleità insurrezionale e raccogliermi in assoluta umiltà per trovare quel candore espressivo che non mi sarebbe stato consentito dal mio linguaggio musicale d’oggi che è quello atonale. D’altronde tanto meno la dodecafonia, verso la quale mi sto orientando per un processo di naturale evoluzione, si prestava all’interpretazione del mondo infantile. Mi sono quindi rivolto a un materiale sonoro prevalentemente tonale accentuando la mia attenzione sul problema della individualità strumentale, sotto il cui angolo credo che l’opera possa ritenersi effettivamente realizzata. Senza contraddire a quanto detto più sopra, mi sono anche concesso qualche esplorazione dodecafonica, d’altronde del tutto inavvertibile nello sviluppo generale dei tre tempi del *Kinderkonzert*. E ciò a dimostrazione che non vi sono né limiti, né incompatibilità di mezzi espressivi là dove sussista una logica del pensiero musicale”<sup>46</sup>.

Così commentò poi queste affermazioni Roman Vlad nella sua *Storia della Dodecafonia*:

“Sebbene sul piano teorico simili affermazioni si prestino ad essere discusse, sul piano pratico bisogna dire che, effettivamente, in un lavoro come il *Kinderkonzert (Concerto infantile)* che nel suo complesso è caratterizzato da una voluta semplicità diatonica, l’inserzione di una frase seriale come la seguente<sup>47</sup>



(che si connette al principale motivo diatonico del primo tempo



solo per l’identità della struttura ritmica) non arreca nocimento alla congruenza stilistica dell’intero pezzo, non ne offusca il sereno orizzonte espressivo e non ne infirma l’assunto fondamentale per cui l’autore l’ha concepito come ‘effettivamente dedicato alle possibilità ricettive dell’infanzia’. Insieme alla *Sonatina perbrevis* di Nielsen, anche quest’ultimo esempio sta a indicare che oggi realmente la cristallizzazione dello spazio sonoro in costellazioni dodecafoniche non è più necessario che avvenga in corrispondenza di assunti espressivi ed immaginifici che trascendono la sfera della normalità umana, come lo era invece quando la disposizione seriale delle note rappresentava un fatto eccezionale. Quella *normalizzazione* che non si era verificata all’atto della formulazione metodica dei procedimenti dodecafonic si può considerare oggi come avverata. Ed anche la prassi dodecafonica si è generalizzata ed è diventata *normale* fino ad un punto che gli osservatori superficiali della contemporanea vita musicale sono lungi dal sospettare. Ora anche in

<sup>43</sup> Il concerto venne dedicato a Gioietta Paoli Padova, che ne fu anche la prima interprete. Nata a Milano nel 1921 e diplomatasi giovanissima in pianoforte al Conservatorio di Milano, si era perfezionata con Cortot, con Benedetti Michelangeli e con Lipatti ed aveva intrapreso una brillante carriera concertistica nella quale si era distinta per un pianismo estremamente raffinato e ricco di poesia. Gioietta Paoli Padova si dedicò poi allo studio della musica antica e dal 1954 al 1958 insegnò clavicembalo al Conservatorio di Milano. Nel 1955 formò con Irma Bozzi un duo per voce e clavicembalo, il cui repertorio includeva musica vocale liutistica e clavicembalistica tra il XII e il XVIII secolo. Morì nel 1962 e di lei Giulio Confalonieri scrisse che “conservò sempre l’incanto di un sogno [...] Della musica amava il magico potere di lasciarsi intendere da ognuno di noi, la missione di parlarci per consolarci”. Un concerto in sua memoria venne organizzato il 6 giugno 1992 nel trentennale della morte a Brescia nel salone ‘Ferramola’ di via Moretto (cfr. *Giornale di Brescia*, 6 giugno 1992).

<sup>44</sup> Cfr. Capitolo II, nota 187.

<sup>45</sup> ZANETTI, *Novecento*, pp. 1376-1377.

<sup>46</sup> Dalle note esplicative contenute nel programma ufficiale del XVIII Festival Internazionale di Musica Contemporanea della Biennale di Venezia, svoltosi tra l’11 e il 28 settembre 1955.

<sup>47</sup> I mov. (*Allegro*), batt. 65-68.

Italia l'eccezione non è rappresentata più dai compositori che si valgono della tecnica dodecafonica, ma da coloro che continuano a rifiutarla pregiudizialmente"<sup>48</sup>.

In altre parole,

“è uno dei casi, Margola, in cui il linguaggio dodecafonico, affrontato con tale libertà, perde quella cappa di angoscia cui la storia sembra averlo obbligato, per aprirsi invece a insospettite svagatezze, che sono in effetti il tono prevalente del suo eloquio: quello che imprime un'indelebile fragranza a un'opera come il *Kinderkonzert* per pianoforte e orchestra [...], la cui freschezza melodica riesce pienamente compatibile con le ombreggiature seriali che sembrano attraversarla”<sup>49</sup>.

Insomma, “zampilla acqua fresca il *Kinderkonzert* e se è vero che ha sciacquato la sua candida veste nei laghi stagnanti della dodecafonica (come sostengono alcuni musicologi) non lo dà per niente a vedere e, più esattamente, a sentire”<sup>50</sup>, e “potrebbe anche vagamente riallacciarsi ad una sensibilità settecentesca per il sorriso di cui si veste questa come parecchie altre composizioni del maestro: un racconto quasi fiabesco e pieno di intelligenza”<sup>51</sup>.

A ben vedere, Margola non aveva per nulla rinunciato nemmeno in questa composizione ai propri stilemi tipici, se non altro nella configurazione dei temi musicali, marcatamente ritmici, stagliati con luminosa evidenza, costruiti su strutture ampiamente collaudate e ormai divenute parti essenziali del proprio linguaggio. Si analizzi ad esempio il primo tema del primo movimento e si noti come esso sia costruito ancora una volta su quelle strutture formate da quinte vuote, che, sovrapposte, costruiscono quell'accordo di quarta, quinta e ottava che costituisce, come abbiamo visto, una sorta di 'accordo perfetto' del linguaggio margoliano (cfr. es. 45).



Es. 45: Franco Margola, *Kinderkonzert n° 1* per pianoforte e orchestra (dC 106), I mov. (*Allegro*), batt. 5-7.

Presentato al mondo musicale di maggior spicco da Arturo Benedetti Michelangeli sotto la direzione di Franco Caracciolo in occasione del XVIII Festival Internazionale di Musica Contemporanea della Biennale di Venezia<sup>52</sup>, questo “delizioso Concertino che non ha nessuna pretesa di profondità, ma che si impone per la grazia smalzata dei suoi incisi melodici, per la lieve e arguta ingenuità che nasconde un mestiere consumato”<sup>53</sup> fu forse, sotto il profilo dell'apprezzamento del pubblico, la composizione più fortunata del musicista bresciano, soprattutto entrando nel repertorio degli studenti di conservatorio diplomandi in pianoforte, come accessibile e caratteristico concerto per pianoforte e orchestra moderno<sup>54</sup>.

Sulla scia del successo riscontrato con questa composizione<sup>55</sup>, Margola coltivò in seguito questo genere così 'leggero',

<sup>48</sup> VLAD, Roman. *Storia della dodecafonica*, Milano, Suvini Zerboni, 1958, pp. 224-225. “Tant'è vero - aggiunge Vlad - che oggi anche dei musicisti come Ennio Porrino (nato nel 1910), il quale aveva preso le mosse da posizioni antitetiche alla dodecafonica e al mondo ideale della musica d'avanguardia in generale e sembrava procedere su di un itinerario quanto mai lontano dalla serialità pancromatica, in realtà non si dimostra del tutto chiuso, nemmeno lui, alla tecnica seriale” (*ibid.*).

<sup>49</sup> MINARDI, Gian Paolo. 'Margola, voce serena', in: *Gazzetta di Parma*, 13 marzo 1992, p. 15.

<sup>50</sup> BRAGA, Franco, in: *L'Italia*, 24 maggio 1966.

<sup>51</sup> CONTER, Mario, in: *Giornale di Brescia*, 10 luglio 1966.

<sup>52</sup> Il concerto si svolse il 18 settembre, ed indicava il *Kinderkonzert* come in “prima esecuzione assoluta”. Sappiamo invece che Gioietta Paoli Padova l'aveva già eseguito l'anno precedente a Bologna con la direzione dello stesso Margola e l'accompagnamento dell'orchestra degli *Amici della Musica*. Nello stesso concerto tenuto a Venezia Benedetti Michelangeli eseguì anche il *Concerto n° 4 in sol min* op. 40 di Sergej Rachmaninov, mentre Caracciolo con l'Orchestra e il Coro del Teatro 'La Fenice' eseguì in prima esecuzione assoluta le *Variazioni concertanti per pianoforte e orchestra sopra una serie di dodici suoni dal 'Don Giovanni' di Mozart* di Roman Vlad (con l'autore al pianoforte) e l'Aria e Corale per coro misto e orchestra “*In Memoriam*” di Mario Peragallo. Così scrisse poi Massimo Mila sulle pagine de *L'Unità*: “Se questi lavori [di Vlad e Peragallo, n. d. c.] ebbero un'interpretazione devotissima ed efficace ad opera di quel perspicace direttore che è Franco Caracciolo, del maestro del coro Sante Zanon e dello stesso Vlad quale solista delle proprie 'variazioni concertanti', il fatto interpretativo prese il sopravvento nella seconda parte del programma per la presenza di un Arturo Benedetti Michelangeli al sommo della sua perfezione. Per conto nostro più ancora che nelle difficoltà virtuosistiche del *Quarto concerto* di Rachmaninoff, più fumettistico che romantico, l'abbiamo ammirato nella trasparente sua qualità della materia sonora con cui ha reso il *Kinderkonzert* di Franco Margola: una composizione che altro non si propone che d'essere graziosa, e ci riesce” (MILA, Massimo. 'Affermazioni italiane al Festival musicale', ne: *L'Unità*, 20 settembre 1955). A titolo di curiosità, ricordiamo che la Casa Ricordi corrispose poi a Margola per questa prima esecuzione la somma di lire 12.000.

<sup>53</sup> *Il Gazzettino*, 4 febbraio 1959.

<sup>54</sup> Il *Kinderkonzert* venne autorevolmente consigliato anche da importanti personalità, come si può dedurre dalla lettera inviata il 23 aprile 1975 da don Renato Laffranchi: “Caro Maestro, mi scrive da Parigi l'amico Ettore Gracis che non può scrivere a Lei mancandogli il suo indirizzo pregandomi di questo messaggio: La prega di inviare la partitura del Suo *Kinder-konzert* al seguente indirizzo: Silvie Mercier, Rue Denise Poisson 6, Parigi. Dice che è una brava pianista alla quale ha suggerito il Suo pezzo. Sono lieto di trasmetterLe il desiderio di Ettore, anche perché quella Sua musica mi ha sempre incantato e mi fa piacere che sia conosciuta e goduta come merita. Prendo occasione per dirLe una ammirazione ed una amicizia che purtroppo non trovano mai le opportunità di esprimersi, ma che La prego di gradire [...]”. Pareri anche entusiastici nei confronti di questa composizione non sono del resto rari nella corrispondenza tra gli interpreti e il compositore: “Carissimo Margola, Bravo, bravo e poi bravo: il tuo *Kinderkonzert* è bellissimo” esordiva ad esempio Franco Verganti in una sua lettera dell'11 luglio 1965.

<sup>55</sup> Naturalmente non solo per il *Kinderkonzert*, ma anche per altri motivi Margola divenne in questi anni Cinquanta un personaggio piuttosto in vista del mondo musicale, tanto che venne nominato Cavaliere della Repubblica. Questo è il testo della lettera inviata dal Ministro della Pubblica Istruzione il 25 giugno 1956: “Egregio Maestro, mi è gradito comunicarLe che il Presidente della Repubblica si è compiaciuto conferirLe, su mia proposta,

espressione di un modo di far musica `disimpegnato' e perfino, a volte, scanzonato, e si può dire che esso rappresentò certamente la parte migliore, la più fresca e gradevole di tutta la sua produzione. Non possiamo qui descrivere e nemmeno semplicemente citare tutti i lavori che seguirono: ma ricordiamo almeno il *Kinderkonzert n° 2* per violino e orchestra (dC 109), gemello meno fortunato del precedente per pianoforte<sup>56</sup>, e le più tarde *Variazioni su un tema giocoso*, scritte in due libri una decina di anni dopo (dC 142 e dC 143).

Tale produzione era frutto di scelte stilistiche consapevoli e meditate, come lo stesso Franco Margola non mancò di spiegare:

“Fra i musicisti della mia generazione, tenni per alcuni anni un buon posto che si affermò specialmente attraverso i miei *Quartetti*, opere queste in cui sembrava meglio identificarsi la mia natura musicale asciutta ed essenzialmente rivolta ad un preciso concetto di sintesi. I miei *Quartetti* infatti coi quali riuscii vincitore in numerosi concorsi destarono un autentico interesse e suscitavano altresì quelle inevitabili polemiche che caratterizzavano l'apparire della produzione più valida di quel tempo. Pure, nonostante i riconoscimenti dell'ambiente musicale più vivo e operante, non mi sentivo in pace con me stesso. Volevo trovare, attraverso un'intima catarsi, la via per una maggior comunicazione umana. Ma un fatto nuovo alterò improvvisamente il corso della mia formazione: la seconda guerra mondiale, il cui mondo aberrante dovette a lungo provare specialmente quale deportato nei campi di concentramento in Germania. Fu così che in seguito, e per alcuni anni, ebbi in orrore qualsiasi manifestazione di violenza e, divenuto intollerante di ogni asperità sonora, tesi a una produzione distensiva quasi come a un antidoto. Produzione facilmente svalutabile alla luce della critica moderna”<sup>57</sup>.

Attraverso l'incontro con la dodecafonia, Margola dunque comprese meglio la propria vocazione artistica, i propri limiti e la propria posizione storica e si può dire che tale forma di espressione musicale costituisse una sorta di termine di confronto, una pietra di paragone costantemente presente per meglio chiarire la propria vera natura di compositore. Diciamo questo perché le interviste rilasciate dal compositore finiscono sempre col toccare il tasto dolente della dodecafonia, quasi come se essa costituisse un problema in fondo in fondo da lui non ancora definitivamente risolto. Abbiamo citato l'intervista con Mario Rèfolo<sup>58</sup>, ma ancora poco prima che egli morisse abbiamo avuto occasione di sentirlo tornare sull'argomento e alla domanda di come avesse vissuto i problemi della ricerca di nuovi modi di far musica, rispondeva laconicamente:

“Sì, ci sono stati anni in cui si cercava la soluzione a questo problema: con la dodecafonia... ma la dodecafonia è finita, è morta senza essere mai vissuta, non ha mai dato niente di buono. E sa perché? Perché con la dodecafonia un italiano è come un cinese, tutti scrivono allo stesso modo”<sup>59</sup>.

Un'idea abbastanza precisa e sintetica delle convinzioni estetiche di Franco Margola in questi anni la offrì del resto il compositore stesso, rispondendo ad un'intervista scritta inviata dalla rivista *Il Diapason* ai principali musicisti riguardo ad alcuni problemi relativi alla musica contemporanea. Vale la pena di riportare per intero le cinque risposte con le rispettive domande:

1 - DOMANDA: Molti musicisti del nostro secolo si sono ispirati al folclore. Quali credete che siano le ragioni profonde di questo atteggiamento? Considerate il ricorso al folclore come un semplice espediente stilistico - magari un estetismo - oppure come un modo di conseguire una maggiore apertura umana: verso il popolo, verso la tradizione nazionale più profonda, verso l'uomo autentico?

MARGOLA: Penso che trarre ispirazione dal folclore sia un atteggiamento valido al fine di riportare l'arte musicale verso una maggiore apertura umana; le prove offerteci dagli slavi in genere sono infatti ottime sotto tali riflessi, e stupendi i risultati conseguiti. Fortunatamente anche possono dirsi le esperienze di alcuni nordici e degli spagnoli; un po' meno (almeno per noi) quelle degli italiani, poiché il nostro patrimonio etnofonico, affidato agli strumenti d'orchestra, perde i valori della propria intimità.

2 - DOMANDA: Molti musicisti del nostro secolo si sono ispirati direttamente ai linguaggi musicali del passato creando musiche che sono state definite `al quadrato'. Pensate che questo atteggiamento nascesse semplicemente dal temperamento individuale di questo o quel compositore, ovvero che dovesse riportarsi ad un'esigenza profonda del nostro tempo? In questo secondo caso, quali sono le ragioni di queste esigenze?

MARGOLA: Ritengo che molti musicisti del nostro secolo si siano ispirati direttamente a linguaggi musicali del passato per un segreto movente d'ordine morale: quello di riportarsi idealmente in un clima più sereno. Varcati i limiti degli armonici naturali, la musica d'oggi infatti pare vendicarsi sull'uomo offrendogli solo un volto sofferente se non addirittura tragicamente abbruttito. È anche forse questa la ragione per cui oggi è divenuta oggetto di particolare fortuna la revisione di opere del 600-700, in quanto esse, anche se talvolta impersonali, rappresentano un antidoto alla corrotta sensibilità musicale contemporanea.

3 - DOMANDA: Quali credete che siano le ragioni spirituali della nascita e dello sviluppo della musica dodecafonica? D'altro canto, quale validità pensate che abbia il sistema dodecafónico in quanto pura e semplice teoria musicale?

MARGOLA: Ritengo che le ragioni della nascita della musica dodecafonica siano di duplice natura: tecnica e spirituale. *Tecnica*, come punto di arrivo di un cromatismo spinto alle estreme conseguenze. *Spirituale*, come espressione della solitudine senza apertura degli

---

l'onoreficenza di Cav. Ufficiale dell'Ordine `Al Merito della Repubblica Italiana'. Il relativo diploma Le sarà inviato non appena la Cancelleria dell'Ordine lo avrà rimesso a questo Ministero. Nel congratularmi vivamente con Lei, Le invio i migliori saluti” (Archivio Margola).

<sup>56</sup> Ricordiamo che Margola mise in cantiere molti anni più tardi, precisamente nel 1982, anche un *Kinderkonzert n° 3* per violino e orchestra d'archi, che ribattezzò poi *Concerto dell'alba* (dC 292).

<sup>57</sup> Lo scritto è rimasto tra le carte del compositore, non è datato né sappiamo a quale scopo fosse finalizzato.

<sup>58</sup> Cfr. p. 1900. Naturalmente riteniamo che più o meno gli stessi argomenti e le stesse posizioni venissero sostenute da Margola nel corso della conferenza tenuta a Palazzo Corsini di Firenze per la Società `Leonardo da Vinci' il 31 gennaio 1956 sul tema: *L'uomo e la musica allo specchio della attualità*”.

<sup>59</sup> DE CARLI, *Intervista*, p. 1.



uomini della prima generazione dodecaonica.

4 - DOMANDA: Pensate che alcune o tutte le tendenze musicali suesposte abbiano dei rapporti importanti fra loro, che esprimano cioè delle tendenze spirituali in qualche modo analoghe, ovvero che esse rispecchino tre atteggiamenti spirituali radicalmente diversi?

MARGOLA: Le tre tendenze suesposte non hanno evidenti rapporti fra loro; solo, sul piano etico, le prime due tenderebbero a rispecchiare la sanità fisico-morale dell'uomo, mentre la terza sarebbe specchio del suo disfacimento.

5 - DOMANDA: In che modo credete che la musica del nostro secolo abbia espresso l'uomo contemporaneo? Semplicemente riflettendo certe sue situazioni di crisi, oppure soddisfacendo i suoi nuovi bisogni spirituali, o addirittura sollecitandoli? In altri termini, la funzione che essa ha esercitato è stata attiva o puramente passiva, rivoluzionaria o reazionaria? E che pensate di una terza ipotesi: quella che considera tutta la musica del nostro secolo come un fenomeno di stilismo puro, appartato da qualsiasi comunicazione con la realtà storica?

MARGOLA: Se la musica del nostro secolo esprimesse effettivamente l'uomo contemporaneo essa sarebbe popolare. La dodecafonia ha espresso magnificamente dell'uomo d'oggi il lato abnorme. Ma questa è una parte dell'uomo moderno, non il tutto. La bontà, la generosità, l'amore, sono tuttora attributi dell'uomo e poiché la dodecafonia non riesce ad espressioni di detta natura essa arte, non può ritenersi espressione *unica* del nostro tempo.<sup>60</sup>

Il credo artistico del Margola di questi anni è chiaramente e sinteticamente espresso anche in un frammento di una lettera di cui è rimasta una brutta copia, e che supponiamo essere probabilmente indirizzata all'amico Brunelli:

"Ritornando sul tema della dodecafonia ti dirò che anch'io ne ho fatto e ne faccio uso. Ma mi servo di essa senza esserle asservito. In altri termini lo faccio da signore e non da schiavo e a dispetto di tutti i conformisti della modernità faccio uso quando mi piace di tutti i mezzi di cui dispongo, compresa la diatonica. Mi riterrei ben stolto se potendo vivere di sudditi, andassi in cerca di padroni. 'Eclettismo!' grideranno scandalizzati i dodecafonici. Esattamente! Esattamente come furono eclettici Bach e Mozart i quali si servivano non solo della diatonica e del cromatismo ma anche dei modi orientali (vedi 6ª napoletana). Come vedi questa posizione è vantaggiosissima per me in quanto che mi preserva dalla solidarietà dei colleghi. Gli anti-dodecafonici mi guardano con la faccia buia perché impiego anche la dodecafonia, i dodecafonici mi considerano forse con sufficienza perché non sono succube del loro ricettario di felicità. Ma, tant'è, sono fatto così. Questo si chiama: 'fare i propri comodi' e li faccio in quanto che mi piace respirare aria libera"

Un altro scritto di Margola vale la pena di riportare qui per intero, sia perché in esso egli chiarisce la propria posizione nei confronti non solo della dodecafonia, ma di tutta la musica contemporanea e della storia della cultura musicale in genere, sia perché da esso traspare con evidenza il modo di esprimersi, il livello culturale, l'atteggiamento estetico di un musicista le cui convinzioni erano originate più da esperienze direttamente vissute che da valutazioni astratte. Si tratta del testo di una conversazione tenuta in una data imprecisata di questo periodo e che abbiamo rinvenuto tra le carte conservate nell'archivio personale del Maestro:

"Un fenomeno degno di attenta osservazione si sta verificando da una cinquantina d'anni a questa parte. Da un lato abbiamo un pubblico la cui diffidenza nei confronti dell'arte musicale contemporanea si va manifestando su una scala sempre più sensibile e vasta. Un pubblico forse ancora assetato di melodia il quale, in cuor suo, auspicherebbe il ritorno di musicisti i quali, sia pure con rinnovata sensibilità, riuscissero a riportare l'arte musicale verso una maggiore comunicazione umana. Esso dunque si accosta all'arte musicale contemporanea con un'aria di sufficienza e di sopportazione, convinto com'è che più di tanto i maestri d'oggi non sanno dare e, poiché sente affermare da ogni parte che siamo in epoca di decadenza, si adatta a quest'idea come ad un fatto pacifico, ed è per gli artisti viventi, ancora buona fortuna se esso si degna qualche volta di seguirli nelle loro affannose esperienze. Se questo è uno dei lati della questione, non meno interessante è il fenomeno visto dall'altra parte. Dall'altro lato infatti abbiamo una schiera di musicisti i quali, sia pure sistematicamente in lotta fra di loro e appartenenti alle più disparate e irriducibili tendenze ideologiche, sembrano tuttavia concordi in un comune elemento di solidarietà: quello di non concedere nulla al gusto del pubblico col quale sembra sia avvenuta una frattura ormai insanabile. Parlando di pubblico intendo alludere soprattutto a quello della provincia il quale, sano nei suoi principi fondamentali, quanto impreparato ideologicamente e culturalmente a ricevere gli apporti di ogni nuova tendenza artistica, rappresenta con la semplice forza del numero un baluardo considerevole all'espansione delle nuove correnti della modernità musicale. Si cerca perciò di scoprire le ragioni di un'attenuata passione per l'arte dei suoni nell'eccessivo incremento dato dalla nostra epoca alle manifestazioni sportive, agli spettacoli cinematografici, agli svaghi turistici in genere. Elementi tutti che certamente possono concorrere alla distrazione della massa dai fatti artistici senza tuttavia poter essere ritenuti fattore determinante una crisi, le cui origini per quel che ci riguarda sono invece da ricercarsi nell'evoluzione storica dell'arte musicale stessa. A rendere ancora più intricata la faccenda, una terza categoria interviene; la categoria dei musicologi e dei critici. Costoro che dovrebbero assumere una funzione mediatrice nei confronti delle due fazioni, riescono invece assai sovente a confondere ancor più le idee anziché a chiarirle, e questo perché partecipano anch'essi di taluni attributi della natura umana, la quale non è infallibile. A questo punto debbo aprire una piccola parentesi e concedermi il piacere di una statistica che, sia pure approssimativa, ritengo possa giovare ai fini di questa conversazione. Il termine musica è di per se stesso abbastanza vago; quest'arte infatti si divide in varie categorie, in vari settori, ognuno dei quali obbedisce ad un meccanismo proprio ed ha una sua propria ragion d'essere. La musica da camera, sorta com'è con la finalità ben chiara di procurare un godimento aristocratico a un gruppo limitato di ascoltatori, risente di questa sua lontana origine e i suoi valori più intimi difficilmente si manifesterebbero a pieno a quella massa eterogenea di spettatori che frequentano il teatro lirico. L'uomo di campagna che abbandona il proprio paese per recarsi in città a sentire lo spettacolo d'opera, che gli procura un autentico godimento, resterebbe deluso nel sentire una sonata o un quartetto, perché il suo palato musicale non è abbastanza raffinato da apprezzare i valori di un'arte che esige una concentrazione intellettuale cui egli non è abituato. Altre caratteristiche ancora ha la musica sinfonica che pur trovando la sua sede nelle grandi sale da concerto o nei teatri alla presenza di un numero considerevole di auditori non trascende mai a quelle ampollosità melodrammatiche che risultano spesso tanto

<sup>60</sup> 'Invito a un referendum', in: *il Diapason*, VI/3, maggio 1956, pp. 44-45. Le domande erano apparse per la prima volta sul numero 1 del 1955 della stessa rivista; le risposte di Margola, assieme a quelle di Riccardo Malipiero, furono le prime ad essere pubblicate.



gradite alla massa in genere. Se vogliamo dunque fare, come dicevo prima, una statistica approssimativa in materia, possiamo stabilire che solo il 7 per mille della popolazione si interessa alla musica da camera, il 10 per mille si interessa a questa e a quella sinfonica, mentre il buon 60 per cento circa a quella teatrale. Come è facile osservare vi è una disparità enorme di cifre, disparità che serve ottimamente a dimostrare quanto i valori più intimi di un'arte non arrivino alla massa che in impercettibili minoranze. E poiché abbiamo visto come la grande maggioranza del nostro pubblico si compiaccia più dello spettacolo lirico che della musica sinfonica o da camera, sarebbe curioso osservare quali siano state nelle varie epoche le influenze esercitate dal popolo sopra le manifestazioni musico-teatrali. Ma il discorso ci porterebbe fuori strada soprattutto se, come dobbiamo ammettere, nello spettacolo d'opera i fattori determinanti il successo o l'insuccesso sono qualche volta da rintracciarsi entro settori marginali, entro settori di fortuna, che nulla hanno a che fare con la purezza o con bellezza del prodotto musicale. Ma delle esigenze maggiormente sentite dalla nostra epoca è quella di dare una giustificazione, una impostazione filosofica non solo ai principali movimenti letterari, poetici, pittorici, musicali, ma anche alle personalità maggiormente in vista del firmamento artistico in genere. Così vediamo spiegare il fatto Riccardo Strauss come quello di un musicista che si rivolge al gusto della borghesia. Di quella borghesia degli affari e delle industrie (come dice Pannain) ben nutrita di senso pratico e raffinata nell'intuire il momento dell'utilità, ma estremamente povera di spirito contemplativo. Vediamo spiegare Stravinsky come un ingegno musicale potente, succube in certo senso di quel gusto letterario cinico e catastrofico fiorito sulla fine del secolo, dal cosmopolitismo artistico dell'Europa occidentale. Si è scritto di lui che ha un istintivo dominio del mondo dei suoni; che l'esperienza sonora è una sua seconda natura. Vediamo parlare di Schönberg come di un musicista che rappresenta la deviazione di quel tardo romanticismo che andava consumandosi da tempo, per intima disgregazione, e che cerca di trascendere il fatto stesso con un superamento razionalistico. Definizioni straordinariamente acute, se vogliamo, frutto di una capacità e di una intelligenza d'indagine indubbiamente superiori. Le quali trovano tuttavia in se stesse il loro punto d'arresto. Infatti anche se l'inquadratura generale e complessiva dei vari personaggi ci appare raggiunta e, in certo senso, risolta non riusciamo tuttavia a giustificare in seno ad un unico momento storico la coesistenza di tante personalità spesso antitetiche, se non pensando che l'elemento individuale ha un netto sopravvento sul fattore storico, politico, ambientale, ecc. Solo così possiamo spiegare la coesistenza di Pizzetti e di Schönberg e di Puccini e Webern, di Mascagni e di Alban Berg. Ho detto prima coesistenza, ed intendo anche precisare tale concetto completando la frase. Si tratta infatti non solo di coesistenza, ma di coesistenza operante, e operante entro settori d'espressione così lontani uno dall'altro da apparire quasi il prodotto di civiltà antitetiche. Ora, in tutti i tempi vi sono stati i conservatori e gli innovatori, in tutti i tempi vi sono state lotte intese all'affermazione di un nuovo credo, e in tutti i tempi si è assistito al medesimo fenomeno di incompatibilità fra coloro che raggiunta una fama attraverso una forma d'arte universalmente accettata, volevano mantenere saldi i presupposti ideali, a dispetto dei novatori che invece sentivano imprescindibile la necessità di un rinnovamento espressivo. Ognuno di noi sente il bisogno di difendere il proprio operato di fronte alle accuse che ne vengono dal di fuori, ed è quindi indispensabile affinare le armi della nostra dialettica, onde evitare il pericolo di soccombere. In che cosa consiste dunque il fatto per cui «già all'alba di questo nostro secolo la musica contemporanea cominciava a perdere i favori del pubblico? Quale la ragione per cui la produzione moderna veniva accolta con diffidenza? mentre il movimento romantico era stato fecondo di adesioni e aveva attirato a sé tutto il mondo della cultura e della vita sociale?». Credo si possa intravedere una risposta adeguata a questo interrogativo cercando soprattutto nell'evoluzione armonica della musica la causa del fatto. Come tutti sappiamo sono stati impiegati oltre trenta secoli di civiltà musicale per scoprire non già la serie degli armonici ma il modo di applicarli artisticamente in un complesso fonico che soddisfacesse nello stesso tempo l'orecchio e il nostro progressivo desiderio di rinnovamento. Così vediamo passare, via via, attraverso i secoli, dapprima l'armonico di 8<sup>a</sup> già in uso presso gli ebrei e successivamente presso i greci. Poi la 5<sup>a</sup> che appare durante il periodo carolingio per affermarsi più tardi col suo rivolto (la 4<sup>a</sup>). Poi in Inghilterra il canto gemello che darà origine al falso bordone. E così via via, tappa per tappa, si addiende alla scoperta degli accordi dissonanti di 7<sup>a</sup>, di 9<sup>a</sup>, di 11<sup>a</sup> e infine di 13<sup>a</sup> che è l'ultimo agglomerato possibile nell'ambito degli armonici naturali. Arrivati a questo punto, a questo termine estremo delle possibilità naturali del suono, si sarebbe verificata una stasi nell'evoluzione musicale, una stasi determinata dal fatto che ormai in possesso di tutti gli elementi armonici possibili, il musicista avrebbe continuato in eterno a vivere di rendita impiegando fino alla fine dei secoli le medesime risorse sonore. Ecco dunque farsi sentire come urgente ed imprescindibile la necessità di scoprire altri fattori tecnici che consentissero un ulteriore passo in avanti all'evoluzione della musica ed ecco i tentativi del cosiddetto contrappunto libero, la scoperta delle sovrapposizioni tonali, della pluritonalità ed infine dell'atonalità. Accanto a questi tentativi più o meno fortunati, altri ancora ne appaiono con la creazione di scale dissidenti. Ed ecco sorgere la scala per toni interi di cui lo stesso propugnatore più importante (Debussy) fa però, per sua fortuna, un uso limitatissimo; ecco sorgere la scala alternata; altri numerosi tipi di combinazioni graduali tutte prodotte dall'intelletto e non dalla natura ed in fine, più resistente di tutti perché ideologicamente più forte il sistema dei dodici suoni. Invenzione radicale e grandiosa (come osserva ancora il Pannain) che oltrepassa però gli interessi umani e finisce con se stessa. Col sistema dei dodici suoni infatti l'uomo-artista pare isolarsi dal mondo e risolvere per se stesso tutte le proprie esperienze sonore. Per essere più chiari vedremo ora quali siano il potere e i limiti di quest'arte. Un fenomeno comune a tutte le forme innovative dell'arte musicale di questi ultimi tempi e cioè a partire dalla scoperta dell'ultimo degli armonici naturali in poi e più precisamente a partire dall'adozione dei modi che, per intenderci, chiamerò dissidenti: un fenomeno comune a tutte queste forme innovative è il seguente: il suono come materiale fisico dell'edificio musicale ha trovato in se stesso le proprie leggi naturali, il proprio modo di assestarsi, con i moti di attrazione e di repulsione che sono insiti nelle leggi dell'ottava, e la musica ha potuto darci un complesso di sensazioni sonore, di emozioni affettive sufficienti ad abbracciare una vastissima gamma del sentimento umano, giovandosi per questo del gioco alterno derivante dall'adozione della dissonanza e della consonanza, gioco nel quale il potere eccitante dell'una si scarica sull'altra. In tal modo la musica ha trovato meravigliosi accenti per la gioia come per il dolore, per la magnanimità come per la tirannide, per l'imposizione autoritaria come per la rassegnazione. A questo scopo basterebbe analizzare le sole sonate per pianoforte di Beethoven, per renderci conto del vastissimo patrimonio espressivo di cui disponeva la musica di quel periodo. Elementi d'espressione che la musica, allo stato naturale, racchiudeva già in sé e che ci sono stati rivelati nel corso complessivo di trenta secoli come dissi prima. Dall'istante in cui l'uomo con l'adozione dei modi dissidenti ha involontariamente o per necessità alterato le leggi della natura, la musica ha offerto all'uomo solo un volto doloroso. Non più la gioia, non più la serenità, non l'amore, non l'affermazione di una sanità morale, di un entusiasmo ideale, ma tutto un complesso di sensazioni abnormi che trovano la loro sede nei bassifondi della psiche umana. Ecco dunque trovata una voce per l'angoscia, una voce per il terrore, una per la rabbia, una per l'allucinazione, una ancora per l'odio e per la nausea; se vogliamo, una voce, un accento per tutti gli elementi psicopatici della nostra mente. Ma questa non è che una parte della vita umana e per di più la parte malata. Né l'uomo d'oggi può accettare di scambiare il tutto che aveva prima barattandolo con la parte che

gli viene offerta oggi, tanto più se pensiamo che ciò che gli viene offerto oggi dai musicisti più rappresentativi è soltanto (come dicevo prima) la parte morbosa. Non è dunque questo uno specchio risolutivo, e tanto meno soddisfacente, della nostra vita, la quale vita, nel suo complesso, non è racchiudibile nella sola orbita espressiva d'una disperata solitudine. Forse ci troviamo attualmente in un periodo simile a quello in cui vissero i primi assertori del cromatismo nel 1500. I maestri della scuola veneziana e i loro seguaci che avendo ristudiato la teoria dei greci non più attraverso Boezio ma direttamente, diedero il primo impulso all'affermarsi di questa nuova corrente in Italia. Taluno di essi infatti colpito profondamente dalla rivelazione del potere eccitante del cromatismo non seppe fare tesoro di questa potente risorsa dell'espressione musicale, e facendone talvolta abuso finì per offuscarne l'autentico potere. Così vediamo come l'eccessivo impiego di un mezzo eccellente, abbia, anche in altri tempi, dato risultati negativi. Al contrario, l'impiego della medesima risorsa darà risultati stupendi un secolo dopo, posto nelle mani equilibratrici di un Bach o di un Mozart, che facendone un uso più controllato ne rivelarono l'autentico potere. Forse l'arte, così come le virtù, aborre da ogni estremismo. Il passo che separa l'economista dall'avarico è breve; così come è breve quello che separa il coraggioso dal temerario, il generoso dal prodigo. La virtù consiste probabilmente nella giusta misura in cui vengono contenuti i migliori sentimenti cosicché, nel medesimo tempo in cui amiamo la bontà, disprezziamo la dabbennaggine; nel medesimo tempo in cui amiamo l'obbedienza disprezziamo la servitù in quanto che questi sentimenti non sono che la degenerazione di quelli. Sotto questo aspetto dunque, certo atteggiamento dell'arte musicale d'oggi, tendente ad esaltare solo la dissonanza in quanto che la dissonanza è elemento di moto, questo atteggiamento, dicevo, cade inesorabilmente nell'errore di svalutare la dissonanza medesima, facendone un uso inflazionistico. In secondo luogo, la svaluta ancora togliendole la possibilità del suo contrario, allo stesso modo con cui perderemmo il concetto di tenebra se non avessimo anche quello di luce. Né vi sarebbe il concetto di odio se non vi fosse quello di amore. In fine, è vero che la dissonanza esprime ideologicamente il desiderio di movimento che è insito nell'umana natura, ma è altresì vero che desiderio dell'uomo è il movimento, non l'agitazione. In altri termini l'uomo ama potersi muovere ma non potrebbe amare la legge del movimento s'egli non potesse mai arrestarsi. Riassumendo, credo che fondamento principale della insofferenza del pubblico nostro verso certa arte musicale del nostro tempo sia lo stato di fanatismo in cui quest'arte qualche volta si trova; stato di fanatismo dogmatico che ha la sua ragion d'essere se vogliamo, ma che non potendo trovare rispondenza nei più immediati interessi umani, finisce troppo spesso di esaurirsi in se stesso. Ponendo il fenomeno su un altro piano, dirò che quando parliamo di pubblico alludiamo a quel complesso eterogeneo di spettatori che affollano le nostre sale e che, preparati o meno che siano, non esitano a dare il loro giudizio sulla validità di un prodotto musicale. Da questo pubblico, spesso incapace per sensibilità e per cultura specifica a giudicare un'opera d'arte, noi chiediamo come virtù minima la prudenza, e siamo costretti a porre in dubbio la sua infallibilità di giudizio quando lo vediamo applaudire la stessa opera che aveva zittito la sera precedente. Altro discorso invece è doveroso formulare se in questo pubblico vediamo riflessi la forza e i bisogni di tutta l'umanità. In questo caso il campo delle responsabilità si inverte, e siamo noi artisti ad essere impegnati per trovare nella nostra arte un autentico elemento di elevazione senza impegnare l'umanità in inutili e sterili esercizi intellettualistici per i quali essa non può avere alcun naturale trasporto. È tuttavia doveroso far presente che il punto in cui è giunta oggi l'evoluzione dell'arte musicale si accorda male col concetto puramente edonistico che le masse in genere hanno della musica e se sul piano dell'autodifesa troviamo associati i grandi nomi e i mediocri, non devono affatto far meraviglia, poiché grandi e piccoli hanno tutti qualche cosa da difendere di fronte a un pubblico la cui ostilità nei confronti di ogni nuova tendenza è spesso originata da pura e semplice pigrizia intellettuale. Ora, poiché siamo in Italia, ritengo opportuno accennare, per chi non lo sapesse, a quelle che furono le principali correnti sorte tra noi, poco dopo il primo decennio del nostro secolo. Esaurito il movimento romantico il cui ciclo aveva tenuto viva la fiamma di tutto l'ottocento, si profilava all'orizzonte pieno di fascino e di lusinghe il movimento impressionista che sorto in Francia trovava, specie nel continente europeo, un complesso di adesioni sempre più numerose. L'impressionismo francese, prima tappa del dissolvimento romantico, recava in sé un profumo inusitato, insinuante e sottile, per cui ad abbeverarsi alla sua fonte vediamo ben presto avviarsi anche musicisti italiani che trovavano, o credevano di trovare, in quel movimento, una nuova miniera di risorse e di mezzi espressivi. Fu così che prevedendo quella che sarebbe stata una pericolosa contaminazione dell'arte musicale italiana, sorse da noi un movimento di rinascita nazionale inteso a ricondurre la nostra musica alle sue fonti più genuine. Viene in tal modo conglobato in apposite edizioni tutto il patrimonio etnofonico regionale e su di esso dirige la propria attenzione un primo gruppo di musicisti. Altro gruppo inizierà uno studio approfondito e su vasta scala dei nostri grandi del '600 e del '700. Altra fonte di studio e di esperienze sarà ancora il canto gregoriano. A queste tre principali correnti vediamo così aderire musicisti quali Casella, Malipiero, Pizzetti, Barigie; la rinuncia totale all'espressione della gioia, per il piacere amaro di mostrare all'uomo solo la parte più tormentata dell'individuo; e tutto questo che, infine verrebbe che a rappresentare null'altro che una nuova accademia, dovrebb'essere accettato pur sapendo che quest'arte manca di un requisito fondamentale. Infatti diciamo francamente l'arte dei 12 suoni manca del potere dell'affermazione. Potere dell'affermazione che poté configurarsi nei modi più vari attraverso i secoli, ma la cui estrinsecazione era, e fu sempre, elemento rasserenante; esso era la firma, la sottoscrizione al complesso delle proprie idee, era la conclusione logica, la convergenza di un processo dello spirito verso un ideale ricercato, raggiunto e concluso in forma d'arte. In che cosa consiste dunque il fatto per cui tutte le più recenti esperienze musicali e in primo luogo quella seriale e dodecafonica che pure vanta oltre mezzo secolo di pazienti elaborazioni non hanno ancora trovato questo potere? Sarebbe forse intempestivo chiedere determinati requisiti a forme d'arte che sono ancora ai primi moti, alle prime fasi, alle prime esperienze; così ad esempio non chiederemo tale potere alla musica elettronica o a quella concreta, che pure vantano appassionati e ferventi proseliti, ma, come dicevo prima, dopo oltre cinquant'anni di applicazioni feconde e talvolta infinitamente geniali, come mai quest'arte manca ancora del potere affermativo? Perché mai a conclusione di una pagina noi dobbiamo trovare sempre la porta spalancata all'incertezza o al più angoscioso, al più amaro, al più tragico degli interrogativi? anziché addivenire ad una purificazione, al sentimento della pace, del dominio finalmente raggiunto per virtù di un superiore equilibrio, o di una superiore volontà, se non per atto d'amore? Infine, per ricondurci al tema che informa questa conversazione, se lo spirito generale che informa la nostra arte sonora è oggi quello della incertezza e della sfiducia, come possiamo pretendere che l'uomo attuale vi si affidi con tranquillità come si farebbe con una guida sicura? Purtroppo nel corso della propria evoluzione, l'arte musicale è giunta a questo punto, e non deve destare meraviglia se il generale pessimismo che irradia da tale arte deformata ha procurato e procura ai suoi medesimi assertori delle profonde crisi. È la constatazione della propria miseria morale l'elemento chiave delle più inaspettate manifestazioni di respicenza. Così pure non ci meraviglia né ci sorprende la capitolazione di qualche musicista dodecafonico di chiara fama che si è improvvisamente messo a scrivere canzoni per il festival di S. Remo. È anche questo un episodio doloroso dello sbandamento cui soggiace un artista che voglia oggi essere sincero con se stesso. È la definitiva rinuncia ad una gloria acquistata ad un troppo alto prezzo”.

Dunque l'obiettivo perseguito da Margola rimaneva anche in questi anni la ricerca di un'arte 'positiva', espressione di un pensare basato sull'ottimismo e la serenità, non angosciante né cerebrale, ma di immediata capacità comunicativa. Con il *Kinderkonzert* tale obiettivo venne pienamente raggiunto, ma un altro importante settore della produzione musicale attirò in quello stesso periodo l'attenzione del compositore, offrendogli una convincente soluzione al problema di esprimere, in un linguaggio moderno ma al tempo stesso personale, quei contenuti di freschezza ed ottimismo che costituivano l'essenza del suo pensiero musicale. Ci riferiamo alle numerose Sonatine e a quella letteratura di relativamente facile esecuzione, soprattutto per pianoforte, che costituisce certamente il repertorio più noto dell'intera produzione di Margola<sup>61</sup>.

Già negli anni della guerra il compositore aveva dato alle stampe *Sei piccoli pezzi per fanciulli* per pianoforte (dC 70)<sup>62</sup>, ma fu soprattutto dagli anni '50 che egli iniziò a dedicarsi con maggiore attenzione a questo tipo di repertorio pianistico, dapprima con la raccolta intitolata *Mosaico* (dC 95), poi con le *Sei Sonatine facili* (dC 108) e le *Quattro Sonatine* (dC 112), pagine il cui intento "non si esprime nell'acquisizione o nell'impiego di un determinato bagaglio tecnico, ma si manifesta piuttosto nell'arricchimento della sensibilità musicale attraverso nuove soluzioni linguistiche"<sup>63</sup>. In questa particolare caratteristica sta la ragione del successo di tale produzione, e converrà riportare un altro passo del medesimo studio, per meglio comprendere questo aspetto:

"La formazione strumentale del Margola è prettamente violinistica: le sue opere per pianoforte non sono quindi determinate dai criteri convenzionali e da quegli stilemi che ogni pianista assorbe con la letteratura del suo strumento. Non intendo dire con questo che nelle pagine pianistiche del nostro autore sia completamente assente qualunque tipo di tecnicismo: ci sono spesso, e anche nei brani più 'facili', problemi da risolvere di ordine pratico prima ancora che interpretativo, ma sicuramente i moduli offerti sono di natura diversa da quelli prospettati generalmente nella letteratura pianistica e offrono quindi una visuale meno tradizionalistica della composizione musicale. Quanto alla tecnica interpretativa, gioverà ricordare che, in genere, le composizioni pianistiche di Franco Margola non richiedono particolari qualità di 'tocco': esse sono già di per se stesse così ricche armonicamente, e tanto generose di 'humus' sono le idee che incalzanti vi si susseguono, che una ulteriore pennellata coloristica riuscirebbe, quando non saggiamente controllata, del tutto superflua. È necessaria, piuttosto, una cura costante nell'escludere dai brani più amabili qualsiasi slittamento verso troppo romantici languori, così come è conveniente la ricerca di un 'piglio' sicuro che ben si adatti sia alle pagine brillanti, di lontana ascendenza scarlattiana, sia ai brani dalla robusta e pulsante ossatura ritmica"<sup>64</sup>.

Ritroviamo dunque anche in queste composizioni destinate agli allievi, quindi apparentemente meno importanti dal punto di vista compositivo, le caratteristiche peculiari della migliore vena margoliana: piglio deciso, carattere fortemente ritmico, libertà di eloquio, tendenza ad una essenzialità del discorso musicale che si risolve in un procedere asciutto delle armonie, a scapito di ogni forma di dolciastro abbandono tardoromantico, insomma tutti gli aspetti del Margola migliore, quello più genuino e spontaneo che con naturalezza sapeva colorare con moderne armonie una vena melodica facile e accattivante. In questa freschezza di invenzione, in questa indiscutibile efficacia sta il merito di tali composizioni, e il loro valore didattico è per questo davvero grande, proprio perché basato su ragioni musicali e non di carattere tecnico: solo un ottimo didatta poteva giungere a simili risultati, confermati da una fortuna editoriale che tuttora non è venuta meno.

Va in proposito sottolineato che la ragione dell'ampio successo riscontrato da tale produzione stava anche nel fatto che con questo genere di composizioni il musicista bresciano riuscì a colmare in modo soddisfacente un'evidente lacuna nella letteratura italiana contemporanea, a ben vedere già segnalata con toni allarmistici dalla cultura ufficiale degli anni dell'autarchia<sup>65</sup>.

Che la didattica interessasse sempre più il Margola degli anni del dopoguerra è dimostrato anche dalla produzione di veri e propri manuali di impostazione teorico-pratica, ai quali abbiamo già avuto più sopra occasione di fare implicito riferimento<sup>66</sup>: i *150 Bassi corredati di esempi e regole per l'armonizzazione del basso* (dC 103)<sup>67</sup> e la *Guida pratica per lo studio della composizione* (dC 105)<sup>68</sup>, del quale è certamente significativo l'apprezzamento manifestato da Goffredo Petrassi, che il 29 marzo 1954 scriveva a Margola:

"Caro Margola, molti complimenti per il tuo libro; i temi sono chiari, variati ed accessibili, perfettamente corrispondenti allo scopo. È lavoro molto utile, non mancherò di consigliarlo agli interessati e sono certo che avrà un felice successo, ben meritato. Ringraziandoti per l'invio gradisci i miei più cari saluti. Goffredo Petrassi"<sup>69</sup>.

Margola, del resto, è tuttora unanimemente ricordato come un ottimo didatta, non soltanto dal punto di vista della mera

<sup>61</sup> La dimostrazione di tale successo si è riflessa anche in campo musicologico, dal momento che l'unico saggio specifico ed esauriente finora pubblicato su un particolare aspetto della produzione musicale di Margola riguarda proprio tale repertorio: si tratta di ROSA BAREZZANI, Maria Teresa. 'Franco Margola e le composizioni per giovani pianisti', in: *Brixia Sacra*, XVIII (nuova serie)/1-2, gennaio-aprile 1983, pp. 15-19. Ad esso naturalmente rimandiamo per un approfondimento dell'argomento.

<sup>62</sup> Lo stesso editore Bongiovanni ne pubblicò poi nel 1967 una trascrizione per chitarra, compiuta da Renzo Cabassi (dC 70a).

<sup>63</sup> ROSA BAREZZANI, Maria Teresa. 'Franco Margola e le composizioni per giovani pianisti', *cit.*, p. 16.

<sup>64</sup> *Ibid.*

<sup>65</sup> A questo argomento abbiamo già accennato al Capitolo IV, nota 44. Cfr. inoltre SILVESTRI, Renzo. 'L'autarchia nell'insegnamento del pianoforte', in: *Il Musicista*, IX/6, marzo 1942, pp. 72-76; CORTI, Mario. 'L'autarchia nell'insegnamento del violino', in: *Il Musicista*, IX/8, maggio 1942, pp. 114-116.

<sup>66</sup> Cfr. p. 146.

<sup>67</sup> Pubblicato dalla Carisch nel 1953.

<sup>68</sup> Pubblicato da Curci nel 1954.

<sup>69</sup> La lettera è conservata presso l'Archivio Margola.

conoscenza delle materie trattate, ma anche sotto il profilo pedagogico e dei rapporti umani in genere<sup>70</sup>. Il lato `umano' della sua personalità, era anzi uno dei suoi punti di forza, e la carica di simpatia, che a volte si manifestava con un comportamento perfino cameratesco con gli allievi, si combinava perfettamente con una ferratissima preparazione tecnica della materia. Evidentemente, egli infondeva fiducia negli allievi, non solo col proprio sapere, ma proprio col carisma della persona.

Fu senz'altro questo carattere facile e cordiale a tenerlo sempre più intimamente distaccato dal mondo degli intellettuali, anche se naturalmente ciò non significa che il compositore rinunciassero definitivamente ad alcun tentativo di conciliazione con le conquiste che esso realizzava. Anch'egli si cimentò con le tecniche dodecafoniche e valutò attentamente le più moderne forme di intellettualismo musicale: soprattutto verso la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta non mancarono nella sua produzione lavori che furono addirittura accusati di eccessivo cerebralismo.

Già con la *Sinfonia per orchestra* (dC 96), scritta nel 1950 peraltro con notevole maestria tecnica (Margola dimostra qui veramente di dominare la grande orchestra con grande padronanza), pur dimostrando un'immutata vitalità di idee, il musicista sembra a volte cadere in zone un po' aride del discorso, nelle quali si percepisce più compiacimento per la complessità tecnica che vera freschezza di ispirazione. Viene in altre parole un po' a mancare quella concisione, quella essenzialità, che costituiva uno dei lati più apprezzabili del Margola migliore: il compositore stesso dovette del resto essere consapevole di tale limite, dal momento che, evidentemente in previsione di un'esecuzione successiva alla prima (della quale però non abbiamo notizia), indicò in partitura drastici tagli, anche di numerose pagine<sup>71</sup>. Tale critica, sia chiaro, concerne solo alcuni momenti della composizione, che d'altra parte si segnala positivamente per il carattere incisivo e `cavalleresco', pienamente `margoliano', del tema d'apertura, che ritorna poi improvvisamente e inaspettatamente nel terzo movimento conclusivo, con un effetto di sicura presa.

Anche in molte altre composizioni coeve, quali la *Fantasia su tema amarico* per archi, due trombe e pianoforte (dC 97), la *Ginevrina* per due pianoforti (dC 98), la *Partita* per due violini (dC 102) e quella per archi (dC 110) si percepisce lo stesso tentativo di conciliare idee spigliate e dal carattere immediato e incisivo con un linguaggio moderno e culturalmente aggiornato. Di fatto anche in queste composizioni, come in gran parte di quelle seguenti, Margola utilizza un linguaggio totalmente libero, che oscilla con baldanzosa noncuranza tra momenti di pieno rispetto della tonalità, di politonalità, di libero atonalismo e perfino di rapide strizzate d'occhio alla dodecafonia, in modo tale che risulta in definitiva difficile descrivere e delineare tale produzione senza soffermarsi ad analizzare caso per caso i particolari dettagli tecnici.

Tale considerazione ci spinge a dover aprire una parentesi per constatare fra l'altro la presenza di un malcelato imbarazzo da parte della critica, per lo più giornalistica, nei confronti di tale produzione: imbarazzo dovuto fondamentalmente alla difficoltà di `ingabbiare' Margola entro schemi definiti, sia dal punto di vista puramente tecnico-compositivo, per i motivi suddetti, sia da quello più generalmente culturale, per la ragione che le opere margoliane non si facevano portatrici di alcun dichiarato assunto ideologico. Un attento esame delle recensioni critiche riportate nel catalogo delle opere<sup>72</sup> porta infatti a scoprire una presenza fin troppo frequente di banali luoghi comuni e di giudizi di circostanza che a ben vedere dicono poco o nulla di veramente illuminante. Ciò non evidenzia necessariamente una scarsa preparazione specifica dei singoli giornalisti, quanto piuttosto un fenomeno diffuso che contribuisce a chiarire non pochi aspetti della cultura musicale generale.

Torniamo però alla produzione margoliana di questi anni, alla sua libertà espressiva e ai rapporti con il suo tempo. Abbiamo constatato l'impegno del musicista ad acquisire, sia pur gradualmente, le conquiste più recenti della musica contemporanea e diremo anche che tale sforzo qualche volta lo condusse verso terreni a lui non del tutto congeniali, con risultati tecnicamente magari ineccepibili, ma non sempre convincenti sul piano del contenuto artistico.

È il caso ad esempio della *Passacaglia* per orchestra (dC 137), abbastanza unanimemente accusata di aridità ed effettivamente creazione di un Margola tecnicamente ferratissimo ma espressivamente piuttosto impersonale e sul quale non ci soffermeremo qui più a lungo.

Il costante confronto con il proprio tempo non portò però solo frutti di questo tipo: esso stimolò piuttosto e soprattutto Franco Margola a sottolineare via via con sempre maggiore evidenza un aspetto della propria personalità che in verità potremmo definire come una delle sue caratteristiche più peculiari. Ci sembra infatti di cogliere con chiarezza, soprattutto in questo periodo, un costante atteggiamento spirituale di fondo, secondo il quale dietro ad un'apparente vivacità di intenti, ad un indiscutibile dinamismo espressivo, ad una vitalità artistica insomma di sicura presa, Margola lasciasse intendere un effettivo distacco spirituale nei confronti della propria arte che di fatto lo teneva lontano da qualunque radicale presa di posizione sul piano dell'estetica e quindi anche della tecnica. Si respira insomma una certa aria che potremmo definire quasi di `cinismo' artistico, come se egli fosse consapevolmente attento a non lasciarsi coinvolgere dalle reali passioni e

---

<sup>70</sup> Numerose sono le testimonianze in proposito, ma certamente la prova più convincente sta nella considerazione stessa dell'attaccamento affettivo che tutti gli allievi ebbero nei suoi confronti, anche dopo avere terminato gli studi. Citiamo, a titolo di esempio, una lettera fra le tante, inviata a Margola nel 1977 e che per ragioni di discrezione lasciamo anonima: "Carissimo Maestro, grazie per la stima dimostratami con la bella lettera. Lei parla di una `vera coscienza professionale' io sono un po' scettico, o forse non tocca a me giudicare, ebbene, io sono rimasto quell'allievo che, a volte, può compromettere il risultato di un diploma per l'amicizia. Non mi sono fatto vivo prima perché pensavo di avere superato i miei limiti nell'accettare questo incarico [una cattedra in polifonia vocale, n.d.c.] e temevo un suo eventuale rimprovero. Invece, con grande piacere ho notato che Lei è sempre un grande insegnante, anche dal punto di vista psicologico. Sa conoscere gli allievi e da essi sa trarre il meglio. Sì, sono contento della mia scelta e mi ritorna sovente alla memoria quando al 4° di comp. io andai in crisi e Lei mi incoraggiò a continuare sulla Sua fiducia. Fu bene così. Ora preferisco parlare un po' con Lei e il viaggio a Brescia è imminente. Finiti gli esami mi metterò in contatto per conoscere la Sua disponibilità. Maestro, ancora grazie del suo pensiero, che è venuto, tra l'altro, a portare un po' di ottimismo nelle mie faccende di cuore. Tutto è importante" (Archivio Margola).

<sup>71</sup> La prima esecuzione, che venne registrata e più volte trasmessa dalla RAI, è integrale.

<sup>72</sup> Cfr. DE CARLI, *Catalogo*.

fosse preoccupato di mantenere chiaro il proprio ruolo di compositore-burattinaio che muove e comanda da padrone assoluto le proprie composizioni-marionette<sup>73</sup>.

C'è un alcunché di francese in tutto questo, che non è altro che un modo in parte anche voluto di reagire al romanticismo; c'è la lucidità di Ravel, l'ironia di Poulenc, anche se non il cinico sarcasmo di Satie. Come loro, Margola sembra voler considerare la musica sempre meno come una missione di fede e sempre più come un controllato gioco della ragione, privo di significati simbolici né tanto meno mistici. Si consideri come il suo pianismo in questi anni accentui il carattere toccatistico, perfino cembalistico nella sua ricercata inespressività timbrica e nel suo totale affidamento da una parte al puro gioco delle più sottili raffinatezze armoniche e dall'altra ad un'irrefrenabile vitalità ritmica; tutto ciò, a noi pare, è puro gioco, puro divertimento dello spirito, ed è riscontrabile non solo nel *Kinderkonzert* che ne rappresenta l'esempio più famoso ed evidente (tanto che può essere effettivamente destinato al clavicembalo), ma anche nelle *Sonate* (dC 113, dC 117, dC 118, dC 122) e nelle altre composizioni per questo strumento.

Tale impressione generale è confermata anche dal fatto che Margola - e questo, dobbiamo dirlo, è un limite che lo differenzia nettamente dal modello raveliano, al quale per altri versi è invece spiritualmente vicino - sembra poco propenso a concedersi vere pause liriche dove un sentimento intimo e sincero almeno per un momento si lasci contemplare nella sua purezza: proprio i tempi lenti, a nostro parere, costituiscono generalmente le pagine meno fresche e meno riuscite della produzione di Margola, prive come sono di quella spontaneità che è tipica invece dei movimenti allegri.

Se negli anni Trenta in una composizione riuscita come il *Trio n. 2* si percepiva l'intima partecipazione di un Margola convinto, negli anni Cinquanta una composizione riuscita come il *Kinderkonzert* lascia intuire un Margola che semplicemente tiene con salda mano le fila di un gioco, senza necessariamente mostrare con sincerità se egli ci creda o meno.

Questo aspetto, che secondo una visione romantica sarebbe stato giudicato negativamente, costituì di fatto il modo con cui Franco Margola espresse la propria modernità e non a caso rappresenta oggi come allora una delle ragioni principali del suo successo.

Margola era consapevole di tutto questo e col passare degli anni mantenne la sua attività compositiva nel pieno rispetto di tale concezione di fondo, nonostante ciò lo allontanasse gradualmente dalle posizioni più impegnate della cultura ufficiale. Ciò non significa che egli venisse gradualmente escluso dalla vita musicale nazionale - numerosi erano del resto i musicisti che restavano ancorati a posizioni tradizionali - e la sua duplice partecipazione al *Festival Internazionale di Musica Contemporanea* della *Biennale di Venezia* - nel 1955 con il *Kinderkonzert* suonato da Benedetti Michelangeli<sup>74</sup> e nel 1958 con il *Concerto per archi* (dC 121) diretto da Stanislaw Skrowaczewski<sup>75</sup> - dimostra che egli non ne era affatto escluso; anche le trasmissioni radio continuarono a concedere ampio spazio alla sua musica, ma ciò che qui vogliamo sottolineare è il graduale ritiro di Margola dalle fila degli elementi 'trainanti' della cultura del suo tempo, e la sua graduale rinuncia ad ogni forma di un impegno culturale che si svolgesse sotto il segno di una forzata avanguardia.

Dunque Margola decise di tornare sui propri passi, ovvero verso quella libertà espressiva che gli permetteva una più spontanea e convincente produzione artistica. Egli stesso ammise a chiare lettere questa svolta, presentando il proprio *Doppio Concerto* per violino, pianoforte e orchestra d'archi:

"Dopo aver tentato, per alcuni anni, di costringere la mia natura musicale alla tecnica dodecafonica, e dopo aver riscontrato un'assoluta irconciliabilità morale con detto clima sonoro, ho deciso di riprendere quella che ritengo la mia vita esatta: quella dell'artigianato silenzioso che, in assoluta modestia, opera al di fuori dei clangori e delle polemiche".

Il risultato fu quello di "un lavoro di sapiente nitidezza, scritto con mano sicura e con lo spirito rivolto a risolvere problemi contrappuntistici e timbrici in veste misuratamente moderna"<sup>76</sup>; un'opera che "deriva chiaramente dalla tradizione cameristica romantica, naturalmente aggiornata con una grammatica più attuale"<sup>77</sup>, definita da Giulio Confalonieri "pagina sempre applaudita per la condotta disinvolta, la brillante articolazione ritmica e la salda impostazione tonale"<sup>78</sup>, ma anche

<sup>73</sup> Non sembra un caso che queste considerazioni, riguardanti esclusivamente la produzione musicale, trovino una precisa corrispondenza in un cambiamento di prospettiva nella visione della vita e delle cose, ora più distaccata, forse meno appassionata, ma senza dubbio più matura. Ricordiamo quanto scriveva in anni in cui il pieno successo gli era ormai universalmente riconosciuto: "...poi studiai musica e divenni press'a poco un grande uomo. I grandi uomini aspirano, per consuetudine, alla gloria, all'immortalità. Vorrebbero essere tutti incoronati in Campidoglio; ci tengono a far presto. Anch'io qualche volta mi sforzo a desiderare queste cose, ma si vede che, in fondo, non ci credo, non riesco a prenderle sul serio e finisco per riderci sopra..." (*Arcobaleno*, Cagliari 16 maggio 1948).

<sup>74</sup> Cfr. p. 1933.

<sup>75</sup> Il concerto si tenne il 21 settembre 1958 e in quell'occasione vennero eseguiti la *Rapsodia per xilofono, tam-tam, timpani, celesta ed archi* del polacco Jan Krenz (n. 1926), il *Piccolo Concerto per orchestra* di Carlo Pinelli (n. 1911), il *Concerto per violoncello e orchestra* di Mario Zafred (n. 1922) e il *Concerto per viola, fiati e batteria con pianoforte obbligato* di Karl Amadeus Hartmann (1905-1963). Tra queste composizioni, alcune delle quali di impostazione piuttosto tradizionalistica, l'opera di Margola non sfigurò e venne anzi giudicata positivamente dalla critica. Mario Rinaldi, per citare un esempio, definiva il *Concerto per archi* "scritto con bravura e con scioltezza", mentre giudicava "un po' ingenua" la *Rapsodia* di Krenz e "una fredda esercitazione" il lavoro di Hartmann (cfr. RINALDI, Mario. "Il XXI Festival Internazionale di musica contemporanea della Biennale di Venezia", in: *Santa Cecilia*, VII/5, ottobre 1958, p. 56).

<sup>76</sup> *L'Avvenire d'Italia*, 22 febbraio 1961. L'articolo è firmato "L. B.". Secondo *Il Paese* del 21 febbraio l'opera "assai originale, ben costruita, sciolta nel dialogo, raggiunge momenti efficaci per il dinamismo e l'energia, senza creare l'impressione di una ricerca a vuoto o dei ricorsi agli ormai tanto comuni e banali mezzi di strumentazione".

<sup>77</sup> *La Notte*, 20 dicembre 1971. L'articolo così proseguiva: "Il dialogo concertante dei due strumenti solisti con l'orchestra è perspicuo e saldamente costruito. Un'opera onesta...".

<sup>78</sup> *Il Giorno*, 19 dicembre 1971.

“un *Doppio Concerto* per la cui legittimazione all’ombra dei tardoromantici l’autore avrebbe dovuto nascere cinquant’anni prima di quanto dice l’anagrafe”<sup>79</sup>.

Tale svolta è confermata anche da quanto scrisse ad esempio Nino Fara della *Sinfonia n.º 2* per orchestra (dC 134):

“Spirito alacre e indagatore, Margola non è rimasto insensibile ai richiami e ai contagi delle odierne esperienze innovatrici dell’atonalismo e della dodecafonìa, e, anzi, vi s’è accostato consapevolmente: ma mentre ha sentito congeniale a sé l’atonalismo e se n’è servito or più or meno, secondo che le sue esigenze espressive gli hanno dettato, invece con la dodecafonìa il suo commercio s’è allacciato bensì per diversi anni, e tuttavia - come egli stesso dichiara - in forma assolutamente privata: ossia che ne maturassero frutti che l’autore giudicasse degni di essere esposti. Non sappiamo che sapore gliene sia rimasto, e se a sé stesso abbia confessato *inveni amariorem felle*. Certo si è che in questa *Sinfonia* Margola mostra di non lasciarsi irretire né dal rigore delle formule prefissate né dal gusto delle sperimentazioni da laboratorio, aprendosi invece a una evidente spontaneità. Non è un ritorno agli empiti veementi e alle effusioni aperte dei suoi primissimi lavori, perché ovviamente gli anni e le esperienze non passano invano; ma segna - questa sinfonia - una esigenza di raccoglimento e una volontà di ascoltare se stesso. Con la incisività tematica, con la maestria del contrappunto, con la flessibilità degli svolgimenti emerge, anche in quest’opera, quella stringatezza di linguaggio che è dote costante del Margola, sempre alieno dalle amplificazioni ridondanti”<sup>80</sup>.

Quest’ultimo aspetto, riguardante la concisione e la stringatezza della musica margoliana, costituì senza dubbio, assieme alla chiarezza, uno dei pregi più universalmente apprezzati di essa: il senso della misura non venne mai meno al musicista e basti citare quanto ad esempio scrisse Laura Padellaro riguardo al *Concerto per corno e orchestra* (dC 133): “Come in ogni sua altra opera, anche qui Margola fa uso di un linguaggio ‘in trasparenza’, dove fantasia e invenzione non sono oppresse da gravose architetture, ma sono vive ed evidenti in una veste formale di particolare eleganza e concisione”<sup>81</sup>, o quanto scrisse Franco Braga riguardo al *Piccolo Concerto per oboe e orchestra d’archi* (dC 138): “le sue esigue proporzioni non sono di ostacolo alla nota maestria del compositore nel costruire su solide basi tradizionali lo sviluppo ragionato del discorso musicale”<sup>82</sup>.

Tutto questo faceva parte, in un certo senso, di quel classicismo di fondo che caratterizzava la natura margoliana e al quale il compositore in fin dei conti mai rinunciò. A parte gli approcci, più o meno audaci o spregiudicati, alle forme e alle tecniche moderne, l’atteggiamento di fondo, che costituì una sorta di *leit-motiv* della produzione di Margola, rimase infatti ancora quello del neo-classicismo.

Torneremo più avanti su questo argomento, tuttavia non mancheremo qui di sottolineare come Margola, pur aggiornandosi continuamente riguardo al linguaggio musicale utilizzato, non mostrasse, almeno in apparenza, di sentire alcuna particolare esigenza di rinnovare le tradizionali forme di cui si era sempre servito. *Partite*, *Concerti* e *Sonate* rimasero ancora le forme-base della sua produzione e sebbene fossero inevitabili sviluppi interni anche sotto questi punti di vista, ciò che emerge è comunque la volontà di mantenersi in linea con una tradizione che sentiva autorevole e degna del più alto rispetto.

Ciò conferma, d’altra parte, quell’atteggiamento distaccato e disimpegnato che abbiamo riscontrato più sopra, dal momento che in questo modo sembrava voler prendere sempre maggior consistenza l’ipotesi che il compositore con la propria arte intendesse semplicemente divertire se stesso e gli altri con il materiale offerto dalla tradizione, e non compiere ad ogni costo opera di rinnovamento.

Anche in questo caso, naturalmente, la produzione di Margola conosce eccezioni, e ci riferiamo ad esempio ai riusciti *Tre pezzi* per flauto e pianoforte (dC 116), composti per Marlaena Kessick nel 1957 e nei quali la naturale inclinazione alla concisione sfocia in vere e proprie forme aforistiche che potrebbero far pensare a Webern<sup>83</sup>, se anche in essi non emergesse quel carattere solare, schietto, sempre sottilmente portato verso una grande chiarezza espressiva che è tipicamente margoliano. In tali composizioni Margola riesce infatti a conciliare la propria natura con un linguaggio marcatamente moderno, senza assumere quegli atteggiamenti cerebralistici che si sono riscontrati in opere di più ampio respiro, quali la *Passacaglia* (dC 137).

Fu questo un momento particolare della creatività di Margola, perché negli anni seguenti egli si orientò poi sempre più verso la composizione di brani brevi e concisi, ma tornò ad un’impostazione dell’andamento musicale più tradizionalmente ‘narrativa’, dunque sempre tendente ad uno sviluppo fortemente melodico: composizioni come i fortunatissimi *Quattro episodi* per flauto e chitarra (dC 159), del 1969, o i *Tre studi da concerto* per clarinetto e pianoforte (dC 169), del 1971 - per citare solo opere pubblicate e abbastanza conosciute -, pur nel loro carattere serio ed ‘impegnato’, rappresentano infatti in questo senso un passo indietro verso la tradizione, rispetto ai *Tre pezzi* per flauto e pianoforte.

<sup>79</sup> *Corriere della sera*, 19 dicembre 1971. Dietro alle iniziali “F. A.” si celava la firma di Franco Abbiati.

<sup>80</sup> *L’informatore del Lunedì*, 18 marzo 1963.

<sup>81</sup> *Radiocorriere*, agosto 1962.

<sup>82</sup> *La Voce del Popolo*, 24-3-1978. Il critico continuava: “La svagata tematica sembra riflettere qui gli umori stravinskiani, nel mentre manifesta attraverso l’intelligente e raffinato gioco delle parti una fresca e serena gaiezza vivacizzata dall’euritmico fluire degli accenti”. Aggiungiamo in proposito quanto di quest’opera scrisse Giovanni Ugolini: “per molti aspetti sembra rifarsi alla programmazione stilistica dei due *Kinderkonzert*, è concepito con una semplicità costruttiva che sembrerebbe sprovveduta se non fosse sorretta da una eloquenza espressiva non sottovalutabile. Stilisticamente potremmo parlare di una saldatura tra il programma neoclassico del Margola ‘diatonico’ e il programma neoromantico del Margola ‘cromatico’: e basta, a dare un’idea della plausibilità di questo connubio, la contemporaneità, nell’*Introduzione*, tra la fluidità ‘bachiana’ del profilo melodico d’apertura e la cromatica accensione espressiva dello sviluppo che segue” (UGOLINI, *Margola*, p. 475).

<sup>83</sup> “Un passo deciso verso le posizioni avanguardistiche è segnato dai *Tre pezzi*, dove l’aforistica concisione dei tre frammenti propone procedimenti di tipo weberniano” (UGOLINI, *Margola*, p. 473).

Margola insomma non lasciò intente le diverse strade a lui congeniali che potessero portarlo ad un superamento almeno parziale del cosiddetto neoclassicismo, e anche un'opera come il *Concerto per la candida pace* per grande orchestra e voce recitante (dC 128), su testo di Tibullo<sup>84</sup>, rappresenta un tentativo di appropriazione di forme espressive più moderne. I modelli non sono più quelli classici<sup>85</sup>, ma semmai quelli totalmente novecenteschi e riguardo all'uso della voce recitante basti pensare a un capolavoro quale il *Concerto dell'Albatro* per violino, violoncello, pianoforte e appunto voce recitante di Giorgio Federico Ghedini, "uno dei culmini della letteratura musicale novecentesca italiana"<sup>86</sup>. Di questo *Concerto per la candida pace* un critico ebbe a dire che

"Margola integra una tecnica compositiva di tipo tradizionale con procedimenti nuovi che conferiscono notevole interesse alla sua musica. Il testo dell'elegia tibulliana [...] attraversa il *Concerto* che è tale solo di nome; dato che nulla della sua struttura formale potrebbe convincerci dell'intenzionalità del titolo. Notevole il ruolo del clarinetto che però non raggiunge mai un'importanza tale da presentarcelo in senso solistico"<sup>87</sup>.

È curioso che pressoché contemporaneamente a questo lavoro Margola mettesse in musica un'*Ode alla guerra* (dC 129) su testo di Roberto Pancari, composizione che purtroppo non siamo ancora stati in grado di recuperare, ma che naturalmente sarebbe prematuro considerare davvero perduta. La collaborazione con Roberto Pancari, un giovane letterato bresciano che si era trasferito a Milano, fu all'origine anche della cantata *La nuova Bethlem* (dC 336) per la notte di Natale, il cui testo era stato pubblicato a Brescia nel 1957 e che tuttavia non sappiamo nemmeno se sia effettivamente rimasta incompiuta come il manoscritto rimasto lascerebbe intendere o se ne esista da qualche parte una copia completa<sup>88</sup>.

Compositore tendenzialmente portato alla musica strumentale, Margola non disdegnò dunque le forme vocali e a questo periodo risalgono anche alcuni progetti per la creazione di un melodramma<sup>89</sup>.

Un ampio studio a parte meriterebbe questo argomento, perché Margola lasciò anche numerosi appunti e abbozzi scritti che è difficile valutare ad un primo esame: sappiamo che egli tentò la via del libretto d'opera, del racconto e anche, a quanto pare, del romanzo<sup>90</sup> (oltre a quella dell'articolaista su quotidiani e riviste), ma è difficile stabilire con certezza che

<sup>84</sup> Il testo è quello della *X Elegia* di Tibullo.

<sup>85</sup> Resta tuttavia quell'amore per il mondo classico che già abbiamo in precedenza rilevato (cfr. p. 111).

<sup>86</sup> ZANETTI, *Novecento*, p. 1064.

<sup>87</sup> *Giornale di Sicilia*, 30 marzo 1961.

<sup>88</sup> Il 26 luglio 1958, Roberto Pancari scriveva a Margola: "Carissimo Maestro Margola, come forse Le avrà già detto G. C. Facchinetti ora io risiedo a Milano: addio quindi alle simpatiche sere terminanti con l'abituale 'spumone' di piazzale Repubblica - addio... tanti addii. [...] Per l'esecuzione della *Nuova Bethlem* a Stoccolma, sa già che bisognava inviare la musica entro luglio: io ho atteso una Sua comunicazione, la cui mancanza è dovuta senz'altro ai Suoi molti impegni a Roma - e la comprendo benissimo. Le faccio avere una copia (che unisco qui) del mio ultimo libro - ultimo in ordine di edizione - che mi auguro Le giunga gradito. Desidererei tanto scambiare qualche idea con Lei, avere un Suo giudizio spontaneo, sentire le mille novità della capitale e tante altre cose. Voglio sperare che mi sia concesso di poter trascorrere ancora qualche ora in Sua compagnia [...]" (Archivio Margola). Il libro citato è la raccolta di poesie *Calcolo sei giorni*, Milano, Convivio letterario, 1958. Ricordiamo inoltre che Pancari nel 1958 dedicava "Al Maestro Franco Margola" un *Canto*, di cui riportiamo il testo: "All'alba i nemici hanno mozzato le mani, / tutt'e due le mani, alla mia piccola Ory. / Sentii nel sangue uno stormire di lame / accendere i semafori delle vene allibite. Dio dei bimbi e degli uomini, perché? / Ory contava fino a dieci, sulle sue piccole dita!... / aveva quattro anni. / Che penserò di Te, Onnipotente Dio? / La mia bambina era innocente! / nella corsa dei giuochi giunse al cancello di rose / - e il suo grido bianco ferì le stelle. / Ora la luna Ti cerca, Onnipotente, / e pone domande al tuo silenzio di pietra. / Oh!... In quest'ora di viola, per chi parlo? chi sono? / Rispondimi su questo onestamente / l'esperienza d'un credo che non ha perdono. / Sì, questo: Tu hai voluto disperare me / che ho la colpa dell'uomo del mio tempo / ordito di superbia e di risposte compiute / - ma la mia piccola non ha più le mani. / Dio del Bene, tutto suona a condanna dell'Essere. / Tu potevi evitarlo, Tu solo! / Tu potevi impedirlo... e non hai voluto. / O non sapevi - ecco il dubbio - Onnisciente? / E il Male che s'annida in me, uomo vivo, / grida il dolore dei suoi quattro anni: / perché io morirò senza sapere / se a Te risale il Volere di tutto - o se tutto è successo. / Questa è la libertà dell'uomo? / questa è la tua potenza? / Perché Tu vuoi ch'io Ti bestemmi, Dio? Dio! / Dio del silenzio profondo, / fra quanti secoli mi risponderai?". A questo testo Margola aggiunse a mano questa annotazione "la tua poesia ha questo di grande specie quando non cedi ad eccessivi compiacimenti linguistici (versi...) che lascia aperto la porta alle più svariate interpretazioni. 2 fl. - 1 ott - 2 ob. Cor. Ingl. 2 Cl. Cl. B. - 2 fag. - C fag - 3 corni 3 Tr. 3 Tn tenori 1 Tr Basso 1 Tuba contrabasso. P.f. - 2 Timp 1 Tamburo - Tamb militare - G. Cassa - Tam-Tam - Piatti" (Archivio Margola).

<sup>89</sup> Tra le carte del compositore figura il libretto (incompleto) de *Il soldato nero. Melodramma in tre atti* di Mario Réfolo, con la precisa indicazione "Musica del M° Franco Margola". Non risulta tuttavia che mai Margola abbia messo mano a quest'opera, ambientata "a Napoli, subito dopo la Liberazione" e nella quale si narra dei difficili rapporti che intercorrono tra "un gruppo di suonatori componenti una orchestra da avanspettacolo con due cantanti", gruppo che rappresenta un'Italia vinta e stremata dalla fame, e i soldati americani, ricchi e arroganti conquistatori, il cui forte senso razzista tiene tuttavia rigidamente divisi i negri dagli 'yankees'.

<sup>90</sup> Numerosissimi sono gli appunti e gli schizzi di racconti che richiederebbero un accurato lavoro di riordinamento e ricostruzione. Citiamo qui soltanto la *Prefazione* di uno di questi lavori, come esempio caratteristico del suo stile sempre ironico e scanzonato: "Sono ricco sfondato. Ogni tanto cambio tipo di automobile (all'incirca una alla settimana); poi le butto via perché nella mia 'stalla' (così chiamo il mio Garage) non ce ne stanno più di sessanta; Le mie mani grondano di gioielli come quelle di certe dame cui Indro Montanelli allude nei suoi scritti. Dopo la scomparsa di Prandoni (famoso sarto di Milano) mi faccio fare gli abiti a Chicago sopra, dove peraltro mi attrae il mondo della malavita locale. Ma non potrei assolutamente sopportare abiti in serie perché sono una persona molto distinta e raffinata. Come dicevo sono ricco sfondato anche perché i miei romanzi vanno a ruba e gli editori sono generosissimi. Per il presente mi offrivano chi trenta chi quaranta chi settanta milioni; chi addirittura un miliardo. Ma poi hanno preferito Moravia e non sono riuscito a capire il motivo, sembra che un motivo ci sia. Secondo me devono aver fatto testa e croce e si sa, la fortuna ha sempre avuto gli occhi bendati; non è proprio il caso di arrabbiarsi. Sul nostro pianeta oggi le cose vanno a meraviglia. Qualche tempo fa, all'epoca dell'antica Roma, le cose dovevano essere un disastro, infatti: 'Carmina non dant panem sed aliquando famem' scriveva ai suoi tempi Orazio il divino poeta. Decorosissima esposizione dei fatti non peraltro inficiata da valutazioni personali; ed è chiaro che gli antichi romani non abbondavano di voglia di istruirsi. Oggi invece la gente legge, legge, legge e si interessa di tutto. Nessun ramo dell'umano scibile sfugge al controllo della moltitudine d'oggi che appare assetata di sapere in ogni campo. Chi si interessa di macrobiotica, chi di storia delle religioni, chi pensa ad istruirsi sulle razze umane, chi affonda le ricerche sui problemi araldici, chi pensa agli animali, chi alle imbarcazioni, chi ai problemi anatomici, chi si approfondisce nei vari stili del mobilio, chi studia le cattedrali ed i templi attraverso i secoli, chi bada ai problemi dell'eletto-tecnica; tutti, tutti appaiono assetati di sapere ed è



intendimenti precisi avesse quando scriveva le sue pagine. In ogni caso dopo numerosi anni di lavoro (una quindicina, sembra) un'“*operina*” venne da lui completata e interamente musicata, anche se non abbiamo alcuna documentazione precisa riguardo ad una effettiva rappresentazione<sup>91</sup>. Si tratta de *Il segno sulla fronte*<sup>92</sup> (dC 180), opera da camera in due atti ambientata in un'antica e leggendaria Cina e costata all'autore, a giudicare dalla quantità di schizzi e abbozzi conservati, una notevole fatica creativa. “È la storia di un antico imperatore vissuto in oriente che Franco Margola ha appreso dalla voce di una sua piccola amica cinese: Helen Sam lungo la spiaggia di Ostia il 6 Dicembre 1959” recitava un presentatore in una delle primitive versioni del lavoro, indicato come “una breve azione recitata, cantata, danzata e mimata”<sup>93</sup>. In una redazione posteriore, il presentatore definiva l'opera “una vicenda d'amore che antichi documenti del lontano oriente ci assicurano essere realmente avvenuta e che ha commosso molte generazioni”.

In breve, era “la storia di un principe che i sudditi chiamavano Sole Radiante<sup>94</sup>, ed era, a quel tempo, il più potente dell'immenso Katai. Bello, ricco, giovane. E infelicissimo. Il più potente e il più infelice dei principi”: egli infatti era colpito da una maledizione divina, in segno di punizione per il suo immenso potere, in base alla quale egli non poteva essere felice né essere sensibile a qualunque lusinga femminile. Stanco di una vita tanto fastosa quanto insopportabilmente noiosa, decide di ritirarsi dai suoi compiti di imperatore e incarica i propri ministri di occuparsi della guida dell'impero. Riguardo alla gestione del ricchissimo harem, che doveva essere costantemente aggiornato per accogliere le fanciulle più belle del regno, chiama il proprio fedele pittore e gli ordina di dipingere i ritratti delle fanciulle che via via si presentano e di presentarglieli poi tutti insieme ad ogni novilunio, al fine di evitar loro l'affronto di un'eventuale rifiuto. Il pittore però si lascia corrompere dalle fanciulle, che pagano pur di essere ritratte più belle di quanto siano in realtà. Solo la bellissima Perla Verde rifiuta di pagare e allora il pittore, offeso e stizzito, traccia sulla fronte della fanciulla il segno del malaugurio. Quando l'imperatore vede il ritratto ne è affascinato ma, intimorito dal segno della sventura sulla fronte, la rifiuta con un ordine affrettato: il pittore consegna la fanciulla alla più bassa servitù, perché venga umiliata come serva di infimo rango. Ma ecco che un rullo di tamburi segna lo scoppio della guerra: i barbari hanno invaso il paese e l'imperatore parte a combattere. Nel secondo atto, Sole Radiante ha sconfitto i barbari e catturato prigioniero il loro condottiero. Umiliato e privato del proprio esercito, egli viene graziato e rimandato al proprio paese; ma confortato da tanta generosità, il barbaro chiede in dono anche qualcuna delle bellissime fanciulle che ha visto nel palazzo. L'imperatore concede anche questa grazia e gli dona “qualche donna dei bassi servizi”; tra queste vi è Perla Verde. Quando Sole Radiante si rende conto della bellezza di Perla Verde, fa per trattenerla ma il re barbaro si oppone, imponendogli di far fede alla parola data. Compreso l'intrigo, il principe si vendica allora sul pittore, mentre Perla Verde, accingendosi a partire, canta:

“Possa tu, anima mia,  
non affogar nel buio che ti avvolge,  
mentre ogni luce intorno a me si spegne  
e il destino da donna mi fa schiava;  
ma tu rimani qui anima mia,  
e l'eco del mio pianto nel suo cuore  
ricorderà l'unico grande amore  
a lui,  
per sempre.”

Come abbiamo detto, non abbiamo prove che l'opera sia stata effettivamente eseguita in pubblico, e se lo fu non ebbe il riscontro che forse l'autore avrebbe desiderato, dal momento che appunto non abbiamo alcuna notizia in merito. Le ragioni di questa mancata soddisfazione possono essere molteplici e non ci azzardiamo qui ad ipotizzarle: ciò che tuttavia possiamo considerare è che, sintomo o conseguenza o causa che fosse, questo insuccesso evidenziava una mutata posizione del compositore nella vita musicale della nazione. Ormai Margola entrava gradualmente nella sua ultima lunga stagione di musicista, prima di concludere anche quella terrena di uomo.

---

naturale che in questo clima ansioso di virgiliana conoscenza anche il poeta ed il romanziere trovino un'accoglienza perfetta non mai raggiunta prima d'ora. Vorrei consigliare ai miei numerosissimi lettori di non cercare alcuna copia dei miei libri precedenti. Sarebbe fatica sprecata. I miei libri sono tutti esauriti e, per espresso volere dell'autore, le relative lastre sono state distrutte. Se qualcuno dovesse soffrire atroci spasimi, senza speranza di alcun balsamo alleviatore, se non potesse vivere privo del mio stile, si affretti ad acquistare il presente volume perché ho il sospetto che anche ad esso arriderà la brillante sorte dei precedenti. Non ho altro da aggiungere e con un profondo inchino mi dico aff<sup>mo</sup> Franco Margola” (Archivio Margola).

<sup>91</sup> Conosciamo tuttavia un'esecuzione pubblica del canto finale di Perla Verde *Possa tu anima mia*, nella versione per canto e pianoforte, da parte di Cecilia Paolini e Nunzia Nicotri al Palazzo Ducale di Colorno (Pr) il 7 giugno 1975 (cfr. DE CARLI, *Catalogo*, p. 168).

<sup>92</sup> Secondo un'annotazione autografa di Margola posta sul libretto dattiloscritto, si trattava di un “titolo non definitivo”.

<sup>93</sup> Riguardo alle indicazioni sceniche, “il regista potrà allestire la scena a suo talento secondo l'ampiezza del palcoscenico e l'abbondanza o la povertà dei mezzi. Sono necessarie soltanto due sedie, una per ogni lato del proscenio che servono per i due presentatori dialoganti, ed una sedia e un tavolo nella scena che celebra la vittoria sul re dei tartari. Inoltre sarà utile un siparietto praticabile”.

<sup>94</sup> Il principe Sole Radiante nelle precedenti versioni era l'imperatore Ryu-Kyu, poi l'imperatore Long Hwang. Anche il personaggio femminile, Perla Verde, originariamente si chiamava Lin-Tin, mentre il pittore si chiamava Osaka.