

GLI ULTIMI ANNI

Chi abbia anche solo una superficiale conoscenza della cultura musicale italiana d'avanguardia e si ponga la questione di come collocare in essa la figura di Franco Margola negli ultimi anni della sua attività, non potrà di primo acchito non constatare una sempre più evidente e maggiore estraneità a tale mondo, ormai pienamente lanciato nelle più ardite e spregiudicate forme di sperimentazione.

Finita l'epoca dei grandi ideali nazionalistici di una musica 'italiana' degna della propria gloriosa tradizione, sopraggiunto un nuovo momento storico caratterizzato dalla ricerca di nuove soluzioni linguistiche, Margola aveva capito che il proprio mondo espressivo non coincideva più con il fronte della più avanzata cultura musicale contemporanea. Le alternative non potevano che essere tre: tentare di aggiornarsi ad ogni costo, rinunciare definitivamente alla composizione oppure ritirarsi dalla 'mischia', rinunciare a velleità intellettualistiche e seguire spontaneamente i propri istinti naturali, senza ambizioni forzatamente 'culturali', il che avrebbe però comportato quasi automaticamente un atteggiamento di sufficienza, se non addirittura di esplicito disdegno da parte della critica più intellettualmente impegnata. Decise per quest'ultima soluzione¹ e non crediamo si trattasse di incoscienza o superficialità, ma di semplice coerenza, con se stesso e con la propria profonda vocazione artistica.

Fu così che Franco Margola, musicista ammirato ed apprezzato dai musicisti, promettente protagonista impegnato a ben figurare sulla scena della musica italiana del suo tempo, si ritirò gradualmente da quella forma di attivismo culturale nella quale aveva militato da giovane, per orientarsi verso una più discreta e tranquilla attività di onesto artigianato che rappresentava, appunto, uno degli ideali di quel neoclassicismo sul quale si era basata la sua formazione negli anni della gioventù².

Aiutato da una vena musicale facile e fresca, scevro da ogni forma di intellettualismo e da premeditati intendimenti culturali, Margola sfornò con gli anni centinaia di lavori di ogni genere e per ogni organico, tutti accomunati dalla finalità di procurare all'esecuzione quel medesimo sincero piacere di fare della buona musica che egli aveva provato nel comporli.

Non più artista romanticamente inteso come soggetto ispirato da un qualche Assoluto solo misticamente percepibile, ma artigiano pronto a comporre quotidianamente e con abbondanza, Margola rimase sempre e comunque, e anzi proprio per questo, un musicista puro.

Rifiutatosi di seguire un'avanguardia non capita, egli avrebbe potuto dedicarsi a forme diverse quali la musica per film³, come fecero molti autori della sua generazione; avrebbe potuto, lo ripetiamo, rinunciare anche definitivamente alla carriera, come fece Gianandrea Gavazzeni, le cui posizioni culturali in questo senso non erano molto distanti da quelle di Margola. Invece, e dobbiamo dire coraggiosamente, continuò a scrivere *Sonate, Partite, Concerti, Preludi, Studi e Fantasie* con la naturalezza di sempre, come se la storia non lo coinvolgesse più di tanto e soltanto la musica gli interessasse.

Naturalmente, nonostante questo, la produzione margoliana risentì di tale cambiamento e gradualmente mutò di registro: l'attenzione si spostò verso composizioni di più breve respiro e sempre più divenne preponderante la musica per strumento solista, o per piccole formazioni da camera dal carattere relativamente insolito, mentre minor interesse Margola sembrò dedicare ai classici quartetti d'archi, alle sonate per violino e pianoforte, ai trii, ai quintetti, e ai concerti per strumento solista e orchestra, a quei generi insomma già fin troppo battuti ed esplorati non solo dalla tradizione, ma anche da egli stesso.

Anche nel linguaggio musicale utilizzato Margola sembrò abbandonare quella carica di 'aggressività' caratteristica dei suoi primi anni, per esprimersi con toni più pacati, con un discorrere più fluido e meno nervoso, come se la sua musica si fosse gradualmente distaccata dalle vicende del mondo ed avesse raggiunto una sua ideale condizione finalizzata soltanto ad un puro godimento estetico e non contaminata da alcun intendimento intellettualistico.

Affermiamo tutto questo confortati dalle esplicite dichiarazioni dello stesso Margola, il quale, pienamente consapevole

¹ Va a questo proposito tenuto presente che con il procedere degli anni la salute del Maestro iniziò a procurare alcuni problemi che probabilmente, nonostante le apparenze non lo lasciassero intendere, condizionarono gradualmente anche l' 'aggressività' stessa del suo carattere. Nel 1971 Margola fu anche colpito da un infarto e da quanto l'editore Edoardo Bongiovanni gli scriveva l'8 giugno di quell'anno possiamo anche chiaramente intuire il suo atteggiamento di fondo nei confronti della propria salute: "Ciò che mi ha stupito, la notizia che Lei è all'ospedale. Cosa è successo? Forse la causa, anzi le cause si possono senza dubbio attribuire alle sigarette!! ed al Caffè!! Comunque è inutile recriminare, occorre invece mettere giudizio, e cercare di guarire a tutti i costi, e mantenersi, dopo, in ordine... Lei ha già capito!!!" (Archivio Margola).

² Margola non rimase comunque un dimenticato, ed anzi a volte il suo nome veniva citato anche senza che vi fosse effettiva corrispondenza con i fatti reali. Così scriveva una certa Mirella Matarozzi a Margola il 15 luglio 1966: "La ringrazio della premura con cui Ella mi ha risposto e della chiarezza con cui si è espresso in merito alla Sua presunta Presidenza dell'Accademia Filarmonica di Bologna. Le assicuro, però, che questa notizia è 'data per certa' nell'ambiente musicale bolognese ed io l'ho avuta dagli insegnanti di pianoforte di mia sorella". Un altro esempio sintomatico della fama raggiunta dal Maestro è dato da una lettera spedita da uno sconosciuto ammiratore di Genova il 20 febbraio 1968 che così si esprimeva: "Perdoni se oso chiederle un gran favore. Sarei lieto di avere la Sua fotografia con autografo per aggiungerla alla mia collezione di Maestri Illustri".

³ Una composizione di Margola venne effettivamente utilizzata per la colonna sonora di un film: si tratta del brano per chitarra intitolato *Ultimo canto* (dC 236) utilizzato nel film dedicato a papa Giovanni XXIII *Mi chiamerò Giovanni*, diretto da Achille Rizzi e prodotto da Pier Paolo Zanoni di Verona nel 1981. Secondo le parole dello stesso Margola, il brano, composto nel 1978, "viene ripetuto in detto film (a proposito o a sproposito) sei o sette volte". Aggiungiamo che l'esperienza non fu positiva: una polemica sorse su alcune questioni di diritti d'autore e certo non indusse il musicista a tentare di ripetere alcunché di simile.

di tutto ciò, non ebbe alcun ritegno ad ammettere pubblicamente la propria posizione. Un'autoanalisi estremamente sintetica e lucida fu quella ad esempio che espresse in occasione della presentazione del suo riuscito *Concerto breve* per chitarra e orchestra d'archi (dC 204):

“In gioventù usavo contrassegnare i lavori di composizione destinati a vari concorsi di musica con il motto *Nec spe nec metu*, che si adattava bene allo spregiudicato ottimismo dei miei vent'anni⁴. Ora la spregiudicatezza è scomparsa e al suo posto si sono insediate ponderatezza e riflessività. Ottime virtù che tuttavia non risolvono i problemi della musica. Al contrario un certo ottimismo è rimasto, ed è appunto in base a tale ottimismo che presento questo lavoro in prima esecuzione assoluta...”⁵.

Scrivendo i suoi più recenti lavori, egli non pretese dunque di offrire necessariamente alcunché di rivoluzionario: sapeva benissimo che la musica contemporanea aveva ormai definitivamente imboccato ben altre strade, che lui si era rifiutato di seguire. Sapeva però anche di essere ugualmente un compositore portavoce a suo modo di un gusto moderno e che come tale aveva un pubblico che lo seguiva e lo apprezzava.

Così il musicista veniva presentato in una breve nota biografica che risale al 1972:

“Equilibrato fra elementi tradizionali e stilemi del linguaggio contemporaneo, s'è lasciato indietro il postravellismo dei suoi maestri. Non ha rincorso né Stravinski, né Schönberg, né la scuola viennese, ed ha seguito e servito un suo ideale d'arte con estrema coerenza. Non che lui ritenga che l'evoluzione del linguaggio sia inutile: vi è restato un certo senso alla larga perché il suo linguaggio restasse il suo, per una forma di pudore e di orgoglio pulito. Ed ha così un patrimonio personale d'arte che le minoranze musicali - sono quelle che contano - continuano ad apprezzare: perché Margola lo merita, solitario artefice del suo destino di compositore, scintilla di intelligenza e di poesia che non ha mai acceso un solo fuoco fatuo”⁶.

Avremmo insomma potuto sinteticamente intitolare quest'ultimo capitolo dell'attività creativa di Margola ‘Rinunce di impegno e continuità di stile’ o ‘La coerenza di Franco Margola’ o in modo simile: l'importante è sottolineare la consapevolezza di Margola nell'intraprendere certe strade che, più o meno criticabili che fossero, vennero da lui comunque percorse con coerenza.

Un rapido sguardo al catalogo delle opere lascia immediatamente trasparire il costante ritorno alle forme musicali maturate dalla passata tradizione: esse venivano naturalmente sottoposte ad una ‘rilettura’ in chiave moderna, ma non è difficile considerare che l'atteggiamento culturale era lo stesso di sempre. Certo in questo stanno i pregi ed al tempo stesso i limiti di una vasta produzione segnata da una notevole spontaneità e freschezza di invenzione ma spesso anche da una certa ripetitività e da una carenza a volte di originalità che poteva sconfinare nel manierismo. Dobbiamo tuttavia considerare ancora una volta l'atteggiamento ‘artigianale’ tenuto da Margola nei confronti della propria arte, atteggiamento per il quale lo stesso valore estetico di una composizione assumeva significati diversi, non più opera unica, irripetibile, frutto di un genio alle prese con un'ispirazione magari divina, ma onesto prodotto di un professionista alle prese con una quotidiana esperienza.

Molto vi sarebbe da dire su questa vasta produzione, che comprende centinaia di lavori. I limiti di spazio, naturalmente, ce lo impediscono⁷ e del resto poco aggiungerei ai dati essenziali che qui abbiamo cercato di tracciare per delineare la figura e soprattutto la formazione culturale del compositore. È chiaro infatti che il suo atteggiamento culturale di fondo non subì sostanziali variazioni, rimanendo ancorato ad un generico neoclassicismo chiaramente derivato da quello degli anni della gioventù. Anche gli elementi fondamentali del linguaggio musicale restarono essenzialmente gli stessi e citiamo un solo paio di brevissimi frammenti tra i tantissimi esempi possibili, tratti dallo *Scherzo* per flauto e pianoforte (dC 239c; cfr. es. 46) e dalla *Sonata* per mandolino e chitarra (dC 314; cfr. es. 47).

Grande vitalità ritmica, struttura ‘classica’ della frase, limpido diatonismo, uso prevalente degli intervalli di quarta e di quinta, sono tutti elementi costantemente presenti e che riconducono indubbiamente a quelle prime composizioni giovanili che abbiamo appositamente tentato di descrivere in modo più circostanziato nei capitoli precedenti.

Certo qualche elemento particolare potrebbe senza dubbio emergere da un'analisi minuziosa di tale repertorio, ma per il momento lasciamo ad altri, o ad altra occasione, il compito di approfondire tali aspetti⁸. Qui vorremmo limitarci a

⁴ Anche un altro motto, ancora più ‘spregiudicatamente ottimista’, utilizzava il giovane compositore per la presentazione delle proprie opere ai concorsi: *Micat in vertice*, in confronto al quale il citato *Nec spe nec metu* figurava come un modello di equilibrata moderazione.

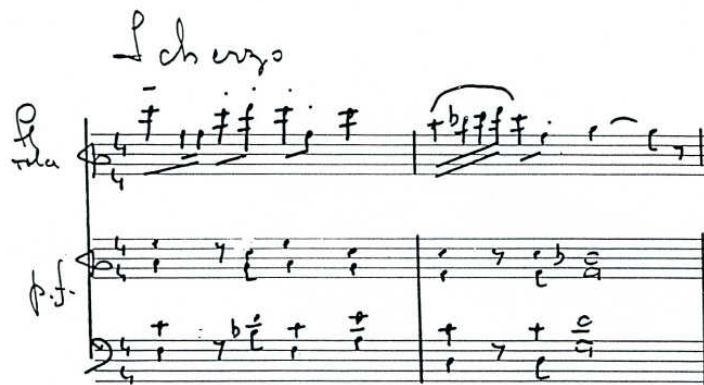
⁵ *Incontri Musicali Romani - VI edizione*, programma generale, Roma, 1976, p. 42.

⁶ MARINI, B. ‘Franco Margola’, in: *S. Michele 1972 dedicato a Gioietta Padova Paoli*, a cura del Centro Culturale d'Arte ‘S. Michele’, Brescia, 1972. L'opuscolo si riferiva ad un riconoscimento che veniva così definito: “si tratta non tanto di un omaggio quanto di un riconoscimento di merito che la commissione tecnica del Centro assegnerà ogni anno a personalità affermate nel campo delle arti figurative, dell'architettura, della poesia, del teatro, della musica e della cultura in genere” (*ibid.*). Il *S. Michele 1972* fu dedicato, oltre che a Margola, anche a Edoardo Bellodi per la pittura, ad Anna Cocoli per la pittura-scultura, e a Luigi Manenti e Gioietta Padova Paoli (scomparsa dieci anni prima) per la musica.

⁷ Rimandiamo naturalmente al catalogo delle opere per informazioni dettagliate sulle singole composizioni.

⁸ In una composizione come il *Trittico* per chitarra (dC 226), ad esempio, “è presente un tentativo di andare oltre la semplice successione di temi, attraverso procedimenti di sviluppo dei materiali tematici, oltre che una precisa volontà di attingere da contesti musicali più recenti. Non a caso risulta essere una delle opere più aperte alle esperienze novecentesche di un autore generalmente restio ad assumere atteggiamenti avanguardistici. Ci si potrebbe chiedere il motivo per cui Margola ha voluto compiere questa esperienza, lontana dai procedimenti compositivi più vicini al suo modo di pensare. La spiegazione per noi più plausibile: siccome il compositore doveva dedicare il pezzo ad un musicista come Angelo Gilardino, notoriamente vicino agli ambienti progressisti, se non avanguardistici della musica italiana, è possibile che si sia sentito in dovere di adeguarsi, a suo modo, a quel mondo. Comunque avremo modo di dimostrare come l'avvicinamento a tecniche compositive atonali sia molto più tenue di quanto non sembri a prima vista. Lo specifica anche lo stesso Gilardino che, in una lettera del 27 novembre 1977, scriveva, parlando del titolo da dare al primo movimento del

considerazioni di carattere generale e noteremo innanzitutto, come dato che si impone con solare evidenza, l'interesse sempre più spiccatamente manifesto di Franco Margola per la chitarra.



Es. 46: Franco Margola, *Scherzo* per flauto e pianoforte (dC 239c), batt. 1-2.



Es. 47: Franco Margola, *Sonata* per mandolino e chitarra (dC 314), batt. 1-4.

Diremo più avanti dell'influenza esercitata dall'ambiente musicale frequentato dal compositore, e senza dubbio tale interesse per la chitarra fu determinato dal fatto che tra gli strumentisti che ebbero più strette e più continue relazioni col compositore, vi erano appunto numerosi chitarristi che stimolarono non poco la sua creatività. Secondo quanto egli stesso ricordava in un'intervista rilasciata a Domenico Lafasciano per la rivista *Accademia della chitarra classica*, fu inizialmente Renzo Cabassi, insegnante di chitarra al Conservatorio di Parma negli anni in cui Margola era direttore, ad indirizzare il compositore verso questo strumento. In seguito altri chitarristi svolsero la stessa funzione stimolatrice, e ricordiamo in particolare Enrico Tagliavini, Angelo Gilardino, Guido Margaria, Francesco Gorio, Pier Luigi Cimma, Lorenzo Zanotelli, Mario Gangi, Francesco Rizzoli⁹. Anche gli editori spinsero Margola ad occuparsi di questo strumento, evidentemente convinti della necessità di colmare una supposta lacuna nella letteratura chitarristica italiana del Novecento. In realtà, sarà bene riportare quanto in maniera estremamente sintetica ha riassunto Angelo Gilardino in una sua panoramica sulla musica chitarristica del Novecento:

“Potendo stimare la produzione (ove si consideri un pezzo eseguibile a sé, per volontà o beneplacito dell'autore, anche se incluso in una raccolta) in 500-600 composizioni, non vi è dubbio che si può considerare la musica italiana per chitarra del secolo XX come un corpus del tutto consistente e ragguardevole, se non proprio imponente, e comunque senza precedenti nella storia della chitarra (è nota la povertà del repertorio chitarristico dei secoli scorsi, che non sia dovuto a chitarristi-compositori). In comparazione, si deve inoltre considerare l'apporto italiano almeno pari a quello britannico ed a quello spagnolo. Per quanto riguarda la stima quantitativa della produzione di ciascun autore, il primato spetta certamente a Mario Castelnuovo-Tedesco; ma è rilevante anche la costanza di musicisti 'vecchio stampo' come Franco Margola e Giuseppe Rosetta. All'altro opposto, stanno le fiammate del tutto occasionali di Gian Francesco Malipiero¹⁰ e Giorgio Federico Ghedini¹¹ [...] che hanno bruciato in una sola, breve composizione tutto il loro interesse per la chitarra. Nel mezzo, possiamo collocare quegli autori che, o con un solo, ma esteso ed 'importante' pezzo chitarristico, o con una coppia di pezzi di durata breve-media, hanno dimostrato di voler considerare il loro apporto alla letteratura della chitarra in modo non del tutto occasionale; tra i lavori dei primi, *Algo* di Franco Donatoni, il formidabile ciclo di Wolfgang Dalla Vecchia¹², la bella serie di Mario Barbieri¹³, i *Viajes* di Giampaolo Bracali; tra i secondi, innanzitutto Goffredo Petrassi¹⁴, con i suoi due pezzi, ma anche Chailly¹⁵,

Tritico: «...Quell'«esagonale» farebbe pensare che Margola, dopo una vita di onoratissima milizia nel campo della musica di concezione tonale, si è improvvisamente avvicinato a Bussotti e a Donatoni (supposizione che cadrebbe immediatamente all'ascolto del pezzo e che, dunque, mi sembra artificioso suscitare con un titolo così «cerebrale» e «d'avanguardia»)» (DE GIROLAMO, Fabio, *La letteratura chitarristica italiana del Novecento*, tesi di laurea, Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, Facoltà di Lettere e Filosofia, A. A. 1992-93, p. 144).

⁹ È da sottolineare inoltre che costoro hanno poi trasmesso la conoscenza e l'amore per la musica di Margola anche ai loro allievi, spesso con risultati tangibili, cosicché tale repertorio si è poi ampiamente diffuso. Per citare un solo esempio, ricorderemo che il giovane Davide Ficco, interprete del primo compact disc interamente dedicato a Margola, è stato allievo di Guido Margaria, che del compositore fu sincero amico (ne è rimasta prova anche nella produzione musicale, in particolare nell'*Omaggio a Guido Margaria* [dC 276] del 1981).

¹⁰ *Preludio* (ed. Ricordi).

¹¹ *Studio da concerto* (ed. Ricordi).

¹² *Variati amorosi momenti* (ed. Zanibon). Nato a Roma ma «veneto di adozione», Dalla Vecchia (1923-1994) fu allievo di Petrassi col quale si diplomò nel 1948. Insegnò poi in diversi conservatori, tra cui Bolzano, Venezia, Padova, dove fu anche direttore, e fu autore di musica orchestrale (il suo balletto *Le stelle vere* venne rappresentato al *Teatro delle Novità* di Bergamo nel 1955), organistica e pianistica.

¹³ *La Serra* (7 *Preludi*) (ed. Bèrben). Nato a Napoli nel 1888, Barbieri si stabilì a Genova. Fu autore di musica prevalentemente cameristica.

¹⁴ *Nunc* (ed. Suvini Zerboni), e *Suoni Notturmi* (ed. Ricordi).

¹⁵ *Invenzione su quattro note* (ed. Bèrben) e *Sonata* (ed. Zanibon).

Ferrari¹⁶ e Viozzi¹⁷. Verso una situazione di impegno pressoché costante si spingono invece gli apporti ormai 'storici' di Bruno Bettinelli¹⁸, Sergio Chiereghin¹⁹, Carlo Mosso²⁰.

Le tendenze:

Non c'è dubbio che la musica conservatrice, sia essa stata scritta in medio o forte ritardo (o addirittura 'fuori dal tempo', come quella di Rosetta), la fa da padrone. Nel settanta per cento dei brani catalogati, sono impiantate forme tradizionali (da quelle rinascimentali e barocche fino a quelle ottocentesche), è esplicita la tonalità con le sue funzioni e, nell'insieme, tutta questa percentuale potrebbe essere classificata, con il prefisso 'neo', in dipendenza da qualche grande categoria del passato: neoclassica, neoromantica, neoimpressionistica, ecc. Lo spostamento dall'area della tonalità e delle forme del passato avviene in direzione dell'atonalità con forma libera per ogni pezzo (Bettinelli), della modalità con recupero del gregoriano (Mosso), della contaminazione tra diatonismo arcaico e serialità (Mosso nei *Quaderni*), e in definizioni stilistiche del tutto personalizzate, che includono richiami a (ma non dipendenze da) situazioni precedenti (Pettrassi, Chailly, Peruzzi²¹). La tendenza comunemente definita come 'avanguardia' (ma è ormai definizione vecchia di trent'anni) e che noi identifichiamo con quegli autori che hanno avuto contatti fertili - direttamente o indirettamente - con la scuola di Darmstadt, si esprime in ben pochi lavori (tutti però di grande valore): *Serenata* di Arrigo²², *Ultima rara* di Bussotti, *Rifrazioni* di Bosco, *Algo* di Donatoni. Da notare che non è stato finora scritto un lavoro per chitarra che impieghi in modo rigoroso la tecnica dodecafonica [...].

La qualità:

È ovvio che di fronte ad una produzione di questa mole che ha avuto solo in piccola parte una rivelazione da parte di interpreti validi e che è situata in qualche modo di fronte alla sprovveduta marea dei chitarristi in attesa di esecutori capaci di affrontarne la responsabilità, non si possono e non si debbono azzardare giudizi critici ed è invece più corretto formulare delle indicazioni di orientamento e di opinione. Intanto, queste musiche vanno suonate, poi si vedrà. Tra la musica 'vecchia' che merita attenzione c'è qualche pezzo di Castelnuovo-Tedesco (come il *Rondò*) che non è mai stato suonato e che, ciò nonostante, ha indubbi pregi di stile e di ispirazione; l'inedita - ma in corso di pubblicazione - *Fantasia* di Rosetta (come altri pezzi dello stesso autore) si può collocare, accanto ai graziosi *Preludi* di Mario Barbieri, in quel corpus di musiche decisamente superate in senso storico, ma ancora valide nella proposta concertistica, per il loro fascino decadente, la loro raffinata innocenza e la loro funzionalità nell'ambito di un programma che, se vuol essere - come dovrebbe - correttamente chitarristico, può contare su meno di due secoli di letteratura. Per quanto riguarda la 'generazione di collegamento', segnaliamo i forti lavori di Bruno Bettinelli, le ispiratissime pagine di Chiereghin, i sapienti ricami di Chailly, le austere, scabre creazioni di Mosso, le sanguigne invenzioni di Viozzi e l'elaborato, dottissimo lavoro di Dalla Vecchia: sono tutti musicisti che, pur senza essersi spinti nelle ricerche dell'avanguardia, hanno definito una loro personalità inconfondibile e che sanno costruire un oggetto musicale con arte squisita e con continuità di pensiero. Senza alcuna pretesa di rigore critico, e a titolo del tutto personale, indichiamo nei lavori di Mosso uno dei maggiori risultati del Novecento chitarristico italiano e abbiamo fiducia nella ragione che il tempo potrà darci²³.

Un repertorio anche abbastanza ampio per chitarra non mancava, dunque, e certo lo stimolo esercitato da musicisti ed editori assume in questo contesto un significato abbastanza particolare. Ma è anche indubbio che la vastissima produzione margoliana che prevede la partecipazione della chitarra - quasi 350 numeri del catalogo da noi compilato - dovesse trarre origine da un autentico interesse del musicista per questo tipo di repertorio (sebbene, come egli stesso sottolineava, inizialmente ben poco conoscesse di tecnica chitarristica)²⁴.

¹⁶ *Divertimento* (ed. Curci) e *Sette Invenzioni* (ed. Zanibon). Si tratta di Giorgio Ferrari, musicista attivo a Torino che fu fra l'altro amico di Margola. Riportiamo in proposito uno stralcio di una sua lettera al collega bresciano, inviata il 26 gennaio 1973: "Carissimo, solo ieri ho ricevuto la tua cara lettera [...] Mi ha fatto molto piacere, così come mi aveva fatto tanto piacere la visita a Torino. Io lavoro e sono apparentemente sereno: ma i dubbi e le ansie di cui parli sono anche miei, credo. Viviamo un'epoca che solo in futuro potrà essere giudicata. Per la musica assistiamo al fenomeno della 'divulgazione' che Honegger temeva. E nel processo di 'culturalizzazione musicale' sono saldamente e potentemente inseriti i musicologi, che tendono a escludere sempre di più i musicisti. Con tutti i mezzi: dalla retorica avanguardistica agli estremismi dei 'fascisti di sinistra', alle congregazioni partitiche. In questo bell'ambiente mi appresto ad andare a sentire questa sera la 'prima assoluta' di una mia cantata sacra per soli coro e orchestra: *Dolor mundi* che spero tu possa sentire quando verrà trasmessa per i concerti della stagione sinfonica pubblica dall'Auditorium di Torino. Bisogna che venga a trovarti un giorno a Parma, e che stiamo vicini non solo col pensiero. [...] Sempre ricordandoti con affetto e simpatia, tuo Giorgio Ferrari" (Archivio Margola).

¹⁷ *Fantasia* (ed. Suvini Zerboni), *Racconto e Suite Variata* (ed. Bèrben). Nato a Trieste nel 1912, Giulio Viozzi è stato allievo di Wührer e di Illersberg. Diplomatosi in pianoforte nel 1931 e in composizione nel 1937, è stato poi insegnante di composizione al Conservatorio di Trieste; è stato autore operistico (*Allamistakeo*, 1954; *Un intervento notturno*, 1957; *Il sasso pagano*, 1962; *La giacca dannata*, 1967; *Elisabetta*, 1972) e di musica strumentale, della quale ricordiamo i balletti *Prove di scena* (1958) e *Stricto gladio tenacius* (1963), diversi lavori sinfonici, un Concerto per violino e orchestra, 2 quartetti, 2 sonate per violino e pianoforte un Trio con clarinetto, cello e pianoforte, ed altro (cfr. PIRONTI, Alberto. Voce 'Viozzi, Giulio', in: *New Grove*, XIX, p. 867).

¹⁸ *Improvvisazione* (Ancona, Bèrben, 1970), *Cinque Preludi* (Padova, Zanibon, 1971), *Quattro Pezzi* (Ancona, Bèrben, 1972), *Sonata breve* (Padova, Zanibon, 1976), *Dodici Studi* (Milano, Suvini Zerboni, 1977).

¹⁹ *Invenzione, Lied e Studio* (ed. Zanibon), *Passacaglia, Planh e Giga* (ed. Bèrben), *Trois chansons jouées* (ed. Zanibon).

²⁰ *Forskalia* (ed. Bèrben), *Omaggio a Manuel de Falla* (ed. Zanibon), *Quaderno I* (ed. Bèrben) e *II, Quattro Danze nello stile modale* (ed. Bèrben), *Tre Canzoni piemontesi* (ed. Bèrben).

²¹ *Quattro Pezzi* (ed. Suvini Zerboni).

²² Nato a Palermo nel 1930 e allievo presso il Conservatorio della sua città, Girolamo Arrigo si è poi trasferito a Parigi, dove ha studiato dal 1954 al '58 con Deutsch (cfr. ZANETTI, *Novecento*, p. 1538).

²³ GILARDINO, Angelo. 'La musica per chitarra nel secolo XX. I) Italia', in: *il "Fronimo"*, VIII/31, Aprile 1980, pp. 27-28. Su questo argomento cfr. anche DE GIROLAMO, Fabio, *La letteratura chitarristica italiana del Novecento*, cit.

²⁴ Nel corso dell'intervista a Domenico Lafasciano più sopra citata, Margola stesso ammetteva: "Inizialmente ero terrorizzato dall'idea perché della chitarra conoscevo a malapena l'accordatura, ma poco per volta provando e riprovando sono riuscito a scrivere bene". Fra i compositori di opere per

Una più approfondita analisi di queste composizioni sarebbe opportuna per rendersi meglio conto del rapporto instaurato da Margola nei confronti di uno strumento che conosceva poco²⁵. Uno studio specifico proprio su tale repertorio è stato da poco compiuto da Fabio De Girolamo²⁶ e rimandiamo naturalmente ad esso per ogni descrizione più particolareggiata. Noteremo qui soltanto un aspetto subito sottolineato dallo stesso De Girolamo:

“Fin dalla prima composizione si nota una caratteristica che sarà tipica di tutta l’opera chitarristica di Margola: l’autore non si preoccupa della tecnica chitarristica o della scrittura precisa per questo strumento, come ricorda anche Gilardino²⁷; egli incentra la propria attenzione sui caratteri stilistico-armonici della musica”²⁸.

Di fatto, gli stilemi compositivi con cui Margola manifestò i propri interessi chitarristici, sebbene non sempre garantissero piena soddisfazione alle possibilità di uno strumento che richiedeva una scrittura musicale particolare alla quale in realtà egli era poco avvezzo²⁹, confermavano e sottolineavano la coerenza stilistica dell’intera parabola creativa del compositore³⁰. Diremo in proposito qui che tali caratteristiche di ‘astrazione’ dalle specifiche potenzialità tecniche ed espressive dello strumento ritornano con maggiore o minore evidenza anche nelle altre composizioni non chitarristiche margoliane.

Naturalmente portato verso forme espressive asciutte ed essenziali, giocate su un tematismo incisivo e ritmicamente marcato, costruite su una linearità e su un rigoroso contrappuntismo di stampo barocco, Margola confermò fino all’ultimo la propria vocazione neoclassica o meglio, con un termine secondo noi più appropriato, ‘neobarocca’³¹, orientata verso una concezione del tutto astratta e ‘costruttiva’ - diremmo quasi ‘bachiana’³² - della musica, e sempre più slegata dagli aspetti timbrici dello strumento: tanto che tra i suoi manoscritti non sempre risulta facile distinguere una composizione per pianoforte da una, ad esempio, per flauto e chitarra.

Questo accenno ci potrebbe condurre ad alcune considerazioni proprio riguardo ai processi compositivi seguiti da Margola, musicista che non risulta facile seguire nella sua attività creatrice: numerosissimi sono infatti gli appunti, gli abbozzi, i rifacimenti, le correzioni e praticamente impossibile è tentare di ricostruire una successione ordinata di tutti gli schizzi. Suo principio generale - confermato dalla enorme quantità di fogli scritti lasciati - era quello di mantenersi in continuo esercizio, componendo ogni giorno musica nuova. In linea di massima egli schizzava prima velocemente a matita le proprie idee, per poi con più calma e con una grafia chiara e sicura ricopiarle a penna, non di rado cancellando la prima stesura ed utilizzando gli stessi fogli. Questa operazione, che lascerebbe intuire una certa approvazione da parte dell’autore e un carattere almeno parzialmente definitivo del pezzo, poteva però avvenire anche a composizione non ancora compiuta, e non necessariamente significava che ad essa egli attribuisse un valore definitivo. Quasi certamente molti dei numerosissimi brani inediti e senza titolo riportati nel *Catalogo delle opere* furono composti come semplice esercitazione quotidiana e come tali tuttora andrebbero considerati.

Il fatto che così numerosi siano gli schizzi e gli abbozzi incompiuti inoltre non significa necessariamente che Margola fosse un musicista dalla ‘vena difficile’. Al contrario, l’impressione generale è che egli riuscisse a scrivere con una tale

chitarra, solo Heitor Villa-Lobos suscitava l’interesse del musicista bresciano.

²⁵ A questo proposito Fabio De Girolamo scrive che le Sonate per flauto e chitarra (ma ciò vale per tutto il repertorio con l’accompagnamento di chitarra) “non hanno grande importanza nell’ambito del repertorio chitarristico, perché la chitarra si limita ad assumere un ruolo da comprimario, accompagnando il flauto, che risulta essere solista unico. I pezzi sono piuttosto indicativi dell’atteggiamento di Margola nei confronti della chitarra in genere. Si nota infatti come il peso e la qualità delle composizioni cameristiche sia superiore rispetto a quasi tutte le opere per chitarra sola. La chitarra quindi viene vista più come un piccolo strumento d’intrattenimento salottiero che come uno strumento adatto alle sale concertistiche” (DE GIROLAMO, Fabio, *La letteratura chitarristica italiana del Novecento cit.*, p. 137).

²⁶ DE GIROLAMO, Fabio, *La letteratura chitarristica italiana del Novecento cit.*, pp. 130-165.

²⁷ GILARDINO, Angelo. *Manuale di storia della chitarra*, vol. II, p. 80.

²⁸ DE GIROLAMO, Fabio, *La letteratura chitarristica italiana del Novecento cit.*, p. 131. Perfino gli *Studi* evitavano di approfondire un rapporto tecnico con lo strumento: “Nonostante il titolo, che definisce i pezzi ‘studi’, essi non sono concepiti come approfondimenti degli aspetti tecnici dello strumento, come avveniva nell’Ottocento [...]: sono piuttosto brevi bozzetti” (*ibid.*).

²⁹ Che molte composizioni destinate alla chitarra siano in realtà poco ‘chitarristiche’ è evidente a volte ad un primo sguardo, osservando una tessitura poco propensa ad occupare le zone estreme del campo sonoro e tendente a concentrarsi tutta entro l’ambito ristretto occupato dalle note sul rigo: ciò lascia spesso trasparire il contrappuntista più che il chitarrista. A questo proposito ricordiamo quanto scriveva Margola il 30 dicembre 1982 all’editore Zanibon: “Ti ho spedito a parte un *Lento doloroso* [dC 315] che ho terminato in questi giorni. Come vedrai sono stato fedele ai tuoi desideri e ai tuoi illuminati consigli; in altri termini ho adottato uno stile verticale, cioè maggiormente sonoro, ed ho il sospetto che tu (col beneplacito dell’amico M° Muggia) me ne farai quanto prima una bella edizione”. In un altro biglietto a Zanibon non datato Margola definiva il pezzo “molto bello e scritto come vuoi tu con molte note in senso verticale. Stampalo e mandami a quel paese...”.

³⁰ Anche il repertorio per chitarra ha trovato particolare riscontro soprattutto in campo didattico. Citiamo, a titolo di esempio questa lettera di Elena Padovani, datata 8 ottobre 1972: “Illustre Maestro, In questi giorni sono venuta in possesso delle musiche da Lei tanto gentilmente speditemi e che rappresentano un prezioso patrimonio per noi chitarristi, data la bellezza del contenuto e la grande fama del Compositore. [...] Le assicuro che ne farò materia di insegnamento nella mia classe al conservatorio di Bolzano, ed eseguiremo le Sue belle composizioni tanto io che i miei migliori allievi nei concerti e saggi futuri [...]” (Archivio Margola).

³¹ Cfr. anche FERTONANI, Luigi. ‘Margola, maestro neobarocco’, in: *Bresciaoggi*, 9 marzo 1993, p. 7.

³² “Tra le opere che appartengono all’immenso patrimonio di inediti margoliani dedicato alla chitarra solista, un posto di riguardo occupa l’*Offerta Musicale a Bach* (dC 303), scritta nel 1982, che già nel titolo dichiara i propri intenti. Il rimando a Bach non si realizza a livello formale, né a livello armonico (la struttura armonica è molto lontana da quella settecentesca, come abbiamo già potuto osservare parlando di altre opere, più vicina al tardo ottocento, e non vi è neppure un grande impegno contrappuntistico, come ci si potrebbe aspettare parlando di Bach). È lo stile che richiama Bach, oltre che l’incedere ritmico continuo e incalzante. [...] Il fascino della breve pagina sta tutto nel contrasto tra lo stile bachiano e la struttura melodico-armonica novecentesca, che ha dato alla luce molti dei lavori migliori di Margola” (DE GIROLAMO, Fabio, *La letteratura chitarristica italiana del Novecento, cit.*, pp. 163-164).

facilità da avere ogni volta il problema di scegliere tra le numerose e diverse versioni possibili. Le svariate rielaborazioni di uno stesso spunto denotano che le idee non mancavano, si trattava solo di scegliere la più adatta. Basti citare le *Sonate per violoncello* dC 81, 81a-b-c-d e dC 219, ma altri esempi si potrebbero portare, ad esempio quello relativo ai pezzi dC 225, 226a, 227 e 229, tutti basati su uno stesso tema musicale, quasi come se il compositore ne volesse assaggiare le potenzialità. Del resto, un rapido sguardo alle numerose varianti indicate nel catalogo può essere sufficiente per rendersi conto di questa facilità di scrittura. Altri indizi possono essere notevolmente interessanti: abbiamo già citato i tre *Concerti per violoncello e orchestra* dC 90, 90a, e 91³³ e in quell'occasione abbiamo considerato il fatto che tra le correzioni apportate ai brani scritti già in stesura definitiva siano molto più frequenti i tagli rispetto alle aggiunte, evidentemente perché l'autore, dicevamo, in sede di revisione generale o di esecuzione, si accorgeva di aver scritto troppo, di aver esagerato nelle proporzioni e di aver enfatizzato passi poi ritenuti superflui. Un'approfondita analisi musicale di tutti gli autografi, concludevamo, sarebbe opportuna per meglio chiarire almeno alcuni aspetti del modo di comporre di Margola. Non è ad esempio da escludere che questa facilità di scrittura, questa vena così spontanea e continua, abbia gradualmente indotto il musicista a lasciarsi da essa condurre, abbandonando un poco alla volta i più complessi meccanismi dell'elaborazione tematica, contrappuntistica e formale in genere³⁴. Gli ultimi brani composti dal Maestro, e tra questi i numerosissimi pezzi inediti soprattutto dedicati alla chitarra, si riconoscono infatti per una scrittura scarna, a volte tracciata perfino con minor determinazione, quasi come se si trattasse di idee spontaneamente e casualmente germinate, e non di frutti di una precisa e cosciente volontà, decisa veramente a 'costruire' una composizione. Anche qui ci sono naturalmente eccezioni, e ricordiamo la robusta e bellissima *Sonata in mi* per violoncello e pianoforte (dC 233), davvero degna di stare al fianco delle opere migliori del periodo giovanile per la robustezza e l'equilibrio dell'impianto, per la chiarezza delle idee, per il piglio sicuro ed energico dell'eloquio musicale; o ricordiamo l'esuberante *Sonata per mandolino e chitarra* (dC 314), del 1982, ricca di idee e marcatamente ed energicamente tematica, come sempre appunto nel Margola più convincente. Ma ciò a maggior ragione dimostra quanto l'essenzialità scarna di gran parte delle composizioni dell'ultimo periodo, l'estrema economia dei mezzi espressivi impiegati ai limiti dell'asciuttezza fosse frutto di una precisa scelta stilistica alla quale Margola pervenne assecondando quella che già era una sua naturale inclinazione.

L'interesse maggiore che tale repertorio suscita in noi, non è tuttavia di carattere esclusivamente musicale: ciò che dovrebbe costituire secondo noi il motivo di un'attenta considerazione è piuttosto la circolazione che tale produzione in generale ebbe e tuttora ha (o potrebbe avere) nel mondo musicale contemporaneo dal momento che una simile considerazione potrebbe contribuire a chiarire alcuni aspetti di tale ambiente. Offriremo anche in questo caso soltanto qualche spunto di riflessione.

Abbiamo già rilevato la crescente importanza dell'attività didattica svolta nell'ambiente dei Conservatori per gli sviluppi della produzione musicale di Franco Margola. Potremmo addirittura affermare che, come per gli anni Trenta questa rimandava ai concorsi e ai festival della vita nazionale di allora, così le composizioni degli anni della maturità rimandano alla ordinaria ma intensa attività svolta in campo didattico, per la quale il Maestro sapeva soddisfare le particolari esigenze che via via le persone con cui veniva a contatto manifestavano.

Sempre più preso dalla professione di insegnante, Margola mise sempre più al servizio di essa la propria attività compositiva, scrivendo musica che trovasse proprio nei Conservatori il principale centro di produzione e di diffusione. Si trattò di un'ampia produzione le cui finalità didattiche non erano solo di carattere teorico - pensiamo ai manuali di armonia e composizione ricordati - ma anche più propriamente esecutivo: aspetto questo fondamentale per la comprensione di quasi tutta l'opera di Franco Margola composta negli ultimi anni della sua vita.

Certamente fin dall'epoca della guerra Margola si era interessato a tale tipo di produzione: abbiamo già ricordato i *Sei piccoli pezzi per fanciulli* (dC 70), ma con il passare del tempo tale interesse divenne sempre più rilevante, fino ad occupare quasi tutte le energie creative del Maestro. Non ci riferiamo naturalmente alla sola produzione per l'infanzia³⁵, né a quella a scopo dichiaratamente e strettamente didattico, ma più in generale ad un tipo di produzione che in definitiva trovava la propria primaria ragion d'essere in quell'ormai folto gruppo di allievi, o ex-allievi, i quali - sia che fossero ancora studenti di conservatorio, giovani debuttanti neo-diplomati o ormai concertisti pienamente lanciati sulle scene nazionali - richiedevano o comunque necessitavano di un particolare tipo di repertorio da eseguire per studio, in privato o in concerto.

Che del resto Franco Margola, completata la propria formazione come normale studente di Conservatorio e svolta la

³³ Cfr. pp. 177-178.

³⁴ Gli *Otto pezzi per chitarra* (dC 149) "sono semplicissimi, con temi molto lineari e chiari, cantabili, esposti senza sviluppi, alla maniera di certo bozzettismo ottocentesco, ritmicamente lineari e poco accidentati" (DE GIROLAMO, Fabio, *La letteratura chitarristica italiana del Novecento cit.*, p. 130); "La semplicità formale di ogni studio [dC 158] è assoluta. Quello che resta è solo l'idea tematica, priva di ogni ampliamento sviluppativo" (*Ivi*, p. 131); "*Leggenda* (dC 161), del 1970, denota una semplicità costruttiva che sarà una delle cifre stilistiche dell'autore bresciano. La struttura formale di quasi tutti i pezzi di Margola è talmente semplice da risultare quasi elementare, soprattutto se messa a confronto con il livello melodico-armonico, molto più elaborato e complesso pur senza mai superare la soglia della tonalità" (*Ivi*, p. 132).

³⁵ Non possiamo non citare qui le due raccolte edita da Ricordi, *15 Pezzi facili per giovani pianisti* (dC 160) e *Altri 15 pezzi facili per giovani pianisti* (dC 179), che godono tuttora di una straordinaria fortuna in campo didattico. Riguardo a tali raccolte, e a quelle simili precedentemente pubblicate, valga, uno per tutti, il giudizio espresso da Arturo Pisano in una sua lettera spedita a Margola da Cagliari il 26 aprile 1975: "Carissimo Maestro, La ringrazio dell'invio delle Sue nuove musiche per giovani allievi [...] Apprezzo la Sua fatica, che è molto meritoria, perché se molte sono le raccolte di musiche per l'infanzia poche sono quelle veramente gradite ai giovani alunni d'oggi i quali, come Lei giustamente dice, grazie ai mezzi d'informazione che il progresso pone a loro disposizione, iniziano gli studi con un orecchio che già gradisce il 'moderno'. Le posso assicurare che le Sue musiche le studiano e le eseguono molto volentieri; evidentemente, e qui sta la loro validità, vi ritrovano qualcosa del loro mondo [...]" (Archivio Margola). Cfr. anche l'articolo di ROSA BAREZZANI, Maria Teresa. 'Franco Margola e le composizioni per giovani pianisti', *cit.*, pp. 17-19.

propria carriera interamente come insegnante di tale tipo di istituzione, trovasse ancora nello stesso ambiente di Conservatorio il proprio interlocutore artistico più ricettivo o comunque il più efficace mediatore di gran parte della propria musica, non deve stupire: fu ed è tuttora lì che infatti essa ha trovato maggiore diffusione³⁶ e circolazione. Ma è importante sottolineare che in questo senso i manuali di armonia e composizione e le *Sonatine* per pianoforte costituiscono soltanto la punta più conosciuta di un grande *iceberg* che solitamente è stato considerato solo e soltanto dagli esecutori stessi o comunque dai cosiddetti ‘addetti ai lavori’.

Fu soprattutto nel campo della musica solistica e delle piccole formazioni da camera che Margola diresse la propria attività creativa. Un rapido sguardo al catalogo delle opere mostra un’evidente aumento di interesse, con il procedere degli anni, per organici ristretti, fra l’altro non sempre quelli codificati da una secolare tradizione ormai convenzionalmente accettata: certo figurano ancora opere per violino, o violoncello o flauto e pianoforte, per trio o quintetto d’archi, tuttavia spiccano sempre più le formazioni meno ‘battute’, quali flauto e oboe (*Partita* dC 115), violino e violoncello (*Musiche duettanti* dC 147), fagotto e pianoforte (*Tre pezzi*, dC 166), bassotuba e pianoforte (*Introduzione e danza* dC 201), quintetto di chitarre (quattro movimenti dC 214), fagotto e controfagotto (*Tre duettini concertanti* dC 221), oboe e chitarra (*Cinque annotazioni* dC 222), contrabbasso e pianoforte (*Introduzione e danza* dC 225), mandolino e chitarra (*Sonata* dC 314), flauto e contrabbasso (*Contrasti* dC 324), flauto e fagotto (*Sei annotazioni* dC 174), chitarra e clavicembalo (*Andante* dC 666) e numerose altre, tra cui anche una curiosa combinazione di pianoforte a due mani destre (le *Sonate* dC 153 e dC 306³⁷).

Va specificato che nel caso di Margola l’uso di organici insoliti non corrispondeva soltanto al desiderio di esplorare nuove combinazioni timbriche (atteggiamento questo tipicamente novecentesco), ma anche e soprattutto al desiderio di soddisfare più concrete esigenze di ordine pratico, quali potevano essere quelle connesse all’attività didattica, o quelle

³⁶ È il numero stesso delle copie vendute a dimostrare coi fatti tale recettività da parte dell’ambiente scolastico nei confronti della produzione margoliana: pur senza voler compiere un’indagine esaustiva ma soltanto limitandoci a riferire qualche dato significativo, riportiamo a titolo di esempio alcuni resoconti sulle vendite da parte delle case editrici che pubblicarono musica di Margola e si noti la netta prevalenza delle composizioni con finalità didattiche:

| | | | | | | | |
|--|-------------------------|-------------------------|------|-------------------------|------|-------------------------|-----------------------|
| EDIZIONI CURCI: | 1954 | 1968 | 1971 | 1974 | 1978 | 1981-82 | 1984-85 |
| <i>Guida pratica per lo studio della composizione</i> (dC 105) | 63 | 118 | 63 | 61 | 147 | 536 | 407 |
| <i>Sei sonatine facili</i> (dC 108) | | 70 | 104 | 101 | 258 | 491 | 447 |
| <i>Partita per flauto e oboe</i> (dC 115) | | 7 | 1 | 10 | 3 | 14 | 17 |
| <i>Doppio concerto per vln, pfe e archi</i> (dC 132) | | 2 | | | | 3 | 5 |
| <i>Variazioni sopra un tema giocoso</i> (dC 142) | | 1 | 1 | | | 1 | |
| <i>3° concerto per pfe e orch.</i> (dC 154) | | | 2 | 1 | 2 | 20 | 60 |
| <i>Meditativo per chitarra</i> (dC 246) | | | | | | 33 | 10 |
| <i>Caccia per chitarra</i> (dC 249) | | | | | | 38 | 6 |
| <i>Sonata quarta per chitarra</i> (dC 250) | | | | | | 31 | 1 |
| EDITORE CARISCH | 1-7-1956 / 30-6-1959 | 1960 (I semestre) | | 1-7-1969 / 30-6-1972 | | 1-7-1977 / 30-6-1978 | 1983 (II semestre) |
| <i>150 Bassi</i> (dC 103) | | | | 232 | 256 | 263 | 191 |
| <i>Sinfonia in 4 tempi</i> (dC 72) | | | | 3 | 2 | | |
| <i>Notturmi e danze</i> (dC 123) | | | 83 | | 10 | 6 | |
| <i>Due pezzi per i giovani violinisti</i> (dC 200) | | | | | | 61 | 18 |
| <i>Primi elementi per lo studio dell’armonia compl.</i> (dC 241) | | | | | | | 82 |
| EDIZIONI RICORDI | 1-7-1956 / 30-6-1958 | 1-7-1964 / 30-6-1965 | | 1976-77 | | 1980-82 | 1985-86 |
| <i>Possa tu giungere</i> (dC 101) | 87 | 1 | | 4 | | 16 | 12 |
| <i>Sonata per pianoforte</i> (dC 113) | 92 | 7 | | 18 | | 58 | 55 |
| <i>3ª Sonata per pf</i> (dC 118) | | 10 | | 12 | | 29 | 16 |
| <i>15 Pezzi facili per giovani pianisti</i> (dC 160) | | | | 195 | | 1115 | 459 |
| <i>Altri 15 pezzi facili per giovani pianisti</i> (dC 179) | | | | 94 | | 376 | 142 |
| <i>8 pezzi facili per chitarra</i> (dC 182) | | | | 171 | | 359 | 100 |
| EDIZIONI BERBEN | 1972 | 1974 | | 1979 | | 1984-85 | |
| <i>Leggenda per chitarra</i> (dC 161) | 101 | 37 | | 56 | | 66 | |
| <i>Trittico per chitarra</i> (dC 226) | | | | | | 34 | |
| <i>Sei bagatelle per chitarra</i> (dC 254) | | | | | | 75 | |
| EDIZIONI SUVINI ZERBONI | 1-1-1971 / 31-12-1980 | | | | | | |
| <i>Sonata breve per violino e pianoforte</i> (dC 46) | 58 | | | | | | |
| <i>Berceuse per pianoforte</i> (dC 60) | 65 | | | | | | |
| <i>Concerto per pianoforte e orchestra</i> (dC 73) | 19 | | | | | | |

³⁷ Quando la seconda di queste *Sonate* venne proposta all’editore Zanibon, questi rispose: “*Sonata* per due mani destre per pianoforte; ma quante ne pensi?!? E vada per la sonata per due mani destre, mandamela e stamperemo” (lettera dell’11 settembre 1982, conservata presso l’Archivio Margola).

originare da formazioni insolite in cerca di repertorio³⁸.

Senza scendere in particolari che ci condurrebbero troppo lontano, ricorderemo soltanto in via generale che Margola fu condizionato non poco dall'ambiente musicale circostante, formato soprattutto da allievi affezionati che via via si inserivano in una carriera più o meno brillante, come didatti o concertisti. Abbiamo accennato alla funzione stimolante che i rapporti con i chitarristi esercitarono sul compositore: ma ricordiamo che non si trattava di un fenomeno circoscritto a pochi individui. Tra le carte conservate, numerosissimi sono infatti i documenti che testimoniano una fitta rete di relazioni che Margola manteneva con altri musicisti, oltre che con gli editori³⁹: soprattutto gli allievi si preoccupavano di mantenere i rapporti col Maestro anche dopo aver terminato gli studi, tenendolo informato sulle loro prime esperienze concertistiche, sui loro primi successi, sulle speranze e le segrete ambizioni, perfino sulla loro vita privata, lo stato di salute, le vicende familiari, ecc. Nel domandargli notizie sulla sua attività compositiva, timidamente essi si azzardavano a richiedere che scrivesse appositamente per loro (cioè con dedica esplicita, ovviamente da esibire come prestigiosa referenza) nuovi pezzi musicali. Le richieste divennero via via sempre più numerose e più strane, dal momento che per lo più provenivano da piccole e insolite formazioni in cerca di repertorio e Margola cercò di soddisfare queste esigenze che, di riflesso, diventarono poi forse le esigenze proprie degli editori. Non è un caso che anche il rapporto con questi ultimi si sia notevolmente intensificato negli ultimi anni al punto da trasformarsi in qualche caso in un vero e proprio legame di amicizia: in particolare la fitta corrispondenza con l'editore Zanibon di Padova oltrepassò di gran lunga i limiti di un normale rapporto di tipo puramente professionale, per divenire quel cordiale e sincero rapporto di amicizia che poi durò fino alla morte del compositore. Ciò non fu senza conseguenze e anzi fu una circostanza che va tenuta in dovuta considerazione: l'editore infatti consigliava, stimolava, indirizzava il musicista basandosi sulle proprie esperienze di conoscenza del mercato e del gusto corrente del pubblico, e grazie a tale collaborazione Margola ebbe modo di cogliere e soddisfare con maggiore precisione le esigenze del mondo musicale al quale si rivolgeva. Ciò non significa ovviamente che egli componesse misurandosi sulla base di un successo commerciale, né che fosse sottomesso ai condizionamenti di un editore intenzionato magari a sfruttarlo subdolamente: semplicemente vogliamo dire che, come non vi fu dicotomia incollabile tra compositore e pubblico, così anche il rapporto con gli editori fu relativamente 'facile' - si consideri che questo è solitamente il lato dolente che spesso apre tristi pagine nella biografia dei musicisti - e addirittura costruttivo.

Aggiungiamo qui che egli fu stimolato non solo a creare nuove opere, ma spesso anche a battezzarle con nomi magari stravaganti, su suggerimento degli esecutori o magari degli editori⁴⁰. Titoli insoliti, quali *La Brescianella* (dC 270)⁴¹, *Bonsai Suite* (dC 334)⁴² o i nomi 'zodiacali' di alcune *suite* per ottoni (dC 284-289), non nacquero dalla sua fantasia, per la quale la musica restava sempre inevitabilmente un mondo perfettamente autonomo, definibile soltanto attraverso i classici nomi che la tradizione aveva elaborato: *Sonata*, *Partita*, *Danza*, *Notturmo*, *Romanza senza parole*, *Concerto*, *Adagio*, *Allegro*, *Sinfonia*, *Bagatella*, *Studio*, *Trio*, *Duetto*, *Variazioni*, *Sonatina*, *Preludio*, *Scherzo*, *Improvviso*, *Fantasia*, e così via dicendo. Tale terminologia, tratta dalla tradizione strumentale barocca, classica e romantica, tradiva il carattere fondamentalmente tradizionalista del compositore, che non sentì una particolare e reale esigenza di coniare nuovi termini. Ben poche sono le eccezioni, quali ad esempio il titolo *Serpentara*, mutuato dal nome di una strada a tornanti nei dintorni di Roma, attribuito ad una composizione dall'andamento sinuoso, la *Sonata a tre per strumenti a fiato* (dC 86)⁴³.

D'altra parte, ormai alle soglie della terza età, il navigato ed esperto musicista affrontò sempre più la composizione come un piacevole gioco, quasi un'attività ricreativa dello spirito, per il quale era lecito sorridere e perfino lasciarsi andare

³⁸ Numerosissimi sono gli esempi che si potrebbero fare. Ne citiamo solo un paio: per l'oboista Luciano Battocchio e il chitarrista Tommaso De Nardis Margola compose una *Sonata* (dC 222, di fatto una *suite*) per questa insolita combinazione, così come per Guido ed Emilia Margaria sperimentò (e dobbiamo riconoscere con efficaci risultati) il difficile connubio tra chitarra e pianoforte (le *Fantasie* dC 247 e dC 261, l'*Improvviso* dC 255).

³⁹ Un caso tipico tra i tanti esempi possibili potrebbe essere quello mostrato dalla lettera che l'editore Zanibon inviò a Margola il 16 settembre 1983: "Carissimo, [...] Ti scrivo perché siamo sulle mosse per andare in incisione e stampa la tua Sonata per Violino e chitarra [dC 259]. Tu l'hai già data in manoscritto al concertista violinista Piero Raffaelli del Conservatorio di Bologna, che ne è entusiasta ed anzi mi fa pressioni per vederla pubblicata presto (lui ha un Duo che gira parecchio). Naturalmente avendola suonata già molte volte e studiata con vera passione, ha dei suggerimenti da fare, cose di colorito o altro che io fedelmente ti presento. Tu sei l'Autore e quindi il giudice supremo; ma d'altra parte, da persona intelligente qual sei, comprendi che talvolta chi suona ed è persona seria può fare delle proposte vantaggiose ed utili per una maggiore resa ed una maggiore diffusione. Eccoti: - Lui ha proposto i metronomi ai tre tempi (hanno più resa così) - ha aggiunto dei coloriti - Alla battuta 37 e segue le terzine andrebbero meglio legate, a meno che l'Autore non le voglia espressamente sciolte. Queste sono alcune cose; comunque abbiamo segnato in rosso tutto quello che il Raffaelli avrebbe aggiunto o suggerito di fare. TU VEDI, PONDERA e se vanno bene i segni li lasci, se da cambiare, li cambi, se da togliere, li cancelli" (Archivio Margola).

⁴⁰ Per citare un esempio tipico, l'11 gennaio 1983 Guglielmo Travaglia Zanibon scriveva: "Ho ricevuto il *Lento doloroso* [dC 315] e mi piace (salvo il titolo che non pretendo venga tramutato in *furioso gaudente* ma un po' meno triste di così com'è. Ti invio il bollettino relativo in attesa che tu me lo renda firmato assieme all'annuncio di un nuovo titolo (per es. come: *Note dolenti*; *malinconia*; *tristizia*; *sonata triste*; *amaritudo*; *acerbus*, *acerbissimo* ecc.). Il 30 gennaio Zanibon si rifece vivo: "M'è venuto in mente un titolo francese: ti piace *Chagrin*? O preferisci *Amaritudo*?". Inoltre, una fotocopia dell'autografo riporta la nota "Un allegro o prima o dopo, meglio dopo", probabilmente scritta da Zanibon. Questi infatti in una lettera del 15 febbraio parlando di un brano "*Amaritudo* o *Chagrin*" proponeva di aggiungere un *Allegro*, "ispirato magari a qualche motivo popolare tradizionale", per battezzare poi la composizione *Lento e Gaudioso*.

⁴¹ Il 2 dicembre 1987 Guglielmo Travaglia Zanibon scriveva: "Caro ed illustre Maestro, [...] Sta per andare in macchina la *Suite* per chitarra che il Prof. Margaria ha sapientemente diteggiata. Si era parlato anche del titolo particolare da dare a tale Suite, onde meglio individuarla. La gente la ricorda e la richiede meglio quando ha un titolo particolare e si disse allora, anche col Prof. Margaria, che dato che tu sei nella città 'leonesa d'Italia', sarebbe andato a puntino il titolo *La Brescianella*. Poiché la tipografia sta per stampare la suite, ti chiedo: sei contento allora di questo titolo: *La Brescianella. Suite per chitarra* che te ne pare? Mi sembra azzecato, invece del generico e incolore titolo di *Suite*. Attendo un tuo cenno. Grazie. E spero tu mi dica di sì, nell'interesse comune" (Archivio Margola).

⁴² Questo titolo venne suggerito dal chitarrista Domenico Lafasciano (comunicazione personale espressami dal chitarrista stesso).

⁴³ Cfr. BRUNELLI, *Margola*, p. 360.

ad una esplicita ironia: e si spiegano così alcuni titoli bizzarri al limite dell'assurdo, quali gli epiteti attribuiti ad una misteriosa "mucca" (*La Manigolda* [dC 244], *La Marchesa* [dC 245], *La Spavalda* [dC 252])⁴⁴, o addirittura la beffarda *Caccia nel bosco coi cani che non abbaiano perché i loro padroni non li pagano abbastanza* (dC 249b): un innocuo divertimento insomma già iniziato con *La Ginevrina* (dC 98) e continuato negli anni con *Novilunio* (dC 205), *La Longobarda* (dC 208) ed altri titoli che nessuna relazione avevano con la sostanza musicale delle composizioni⁴⁵.

Di tutto ciò che Franco Margola ha composto negli ultimi anni, non siamo in grado di dire con esattezza quanto fosse da altri richiesto e quanto invece sia nato da una spontanea 'ispirazione' del musicista⁴⁶. D'altra parte ciò non è in fondo così importante; conta piuttosto considerare quanto tale produzione, al di là del giudizio che i critici ne possano dare, trovasse corrispondenza in un 'pubblico' di musicisti disposti e soprattutto desiderosi di eseguirla; il che non sembri ovvio o banale, perché uno degli aspetti più problematici di tutto il Novecento musicale (e forse artistico in genere) è proprio il difficile rapporto con un pubblico in grado di recepire e 'consumare' le opere prodotte.

Prima ancora di esporsi in affrettati giudizi su una produzione artistica che può certamente presentare aspetti più o meno intrinsecamente interessanti, è innanzitutto la considerazione del successo ottenuto in determinati ambienti a dover attirare la nostra attenzione. Certo gli storici, tutti presi come sono a seguire gli sviluppi e le vicende di un'avanguardia musicale ormai lanciata verso le più diverse conquiste di uno spregiudicato sperimentalismo, liquidano a nostro parere con fin troppo facili colpi di spugna un repertorio che senza dubbio avveniristico non è, ma che per le sue caratteristiche contribuisce non poco alla comprensione della cultura musicale del nostro tempo.

Erede di una forte tradizione musicale, soprattutto strumentale, che affondava le proprie origini in quel sottobosco culturale ottocentesco che abbiamo tentato di delineare nel primo capitolo, possiamo considerare Franco Margola come un tipico rappresentante di un tipo di cultura che aveva affondato le proprie radici appunto soprattutto nell'ambiente delle istituzioni musicali scolastiche, cioè dei Conservatori, i quali pure furono e tuttora sono, a loro volta, eredi diretti di tale tradizione per nulla trascurabile.

Fondamentalmente estraneo alle forme eccessivamente cerebrali della musica intellettualmente impegnata e al tempo stesso estraneo anche alle espressioni troppo facili e banali della musica leggera, l'ambiente culturale degli istituti musicali ha continuato a coltivare quelle espressioni artistiche che vantavano una lunga ininterrotta tradizione, e tale aspetto andrebbe attentamente esaminato prima di cadere nel solito 'piagnisteo' riguardante la dicotomia tra musica del Novecento e pubblico.

La musica di Margola, moderna ma non avveniristica, colta ma non cerebrale, facile ma non banale, contribuì e tuttora contribuisce a colmare un vuoto culturale altrimenti lasciato dalle moderne avanguardie, ormai arroccatesi nelle loro torri d'avorio e totalmente prive di legami con un pubblico che non sia costituito da dotti critici le cui espressioni sono spesso anch'esse incomprensibili. Essa risponde pienamente ai gusti di un pubblico che ha digerito Stravinsky ma non ancora Luigi Nono, e che chiede di ascoltare il moderno ma non intende abbandonare la tradizione né rinnegare il passato: nessuno più dei musicisti stessi presenta tali requisiti con tanta evidenza e ciò spiega il riscontro ottenuto dalla musica di Margola presso gli ambienti delle istituzioni musicali dove la musica costituisce una prassi quotidiana che bene si concilia con quel concetto di onesto artigianato artistico che abbiamo delineato più sopra.

Erede di quel mondo popolato dai Capitanio e dai Guerrini, dai Paolo Chimeri e dagli Achille Longo, Margola come loro concepì la modernità come un percorso inevitabile ma graduale, una lenta conquista di terreni che tutto l'ambiente

⁴⁴ Tali titoli sembrano avere un'origine piuttosto enigmatica, ben poco chiarita da una sorta di prefazione rimasta tra le carte del compositore: "Non è una dedica. È una catena di epigrammi lampo; un solo motto a cantare la silente modestia che mugge nelle stalle. Ben dice il narratore in versi: 'T'amo o pio bove'. *La manigolda La Marchesa La spavalda La Bigia* Un solo nome. Un aggettivo. Un motto... Una vita. Non contestiamo. È questa un'energia sonora che pone il suo spirito sull'altare d'un'opera taciturna e solenne. Perché non credere? Il pensiero si ferma. Cantiamo...". L'editore Zanibon il 20 gennaio 1981 scriveva: "TRE movimenti per 6 ottoni. Lei mi mette in imbarazzo; ma il titolo non è *La spavalda*??? Ho visto poi che il sottotitolo è: *Tre m.p.o.*. Pertanto mi deve dire se il titolo primo e base per le denunce SIAE è il primo o il secondo. Lei di tutti quei titoli - anche *Bigia/Marchesa* - (di cui parla nella prefazione, fatta di brevi epigrammi) quegli epiteti della nostra buona 'mucca' mi ha dato solo due titoli: *La Manigolda* e *La manigolda* e quelle tre musiche che m'ha dato sono: *La manigolda* (ho pronte tutte le veline); e il *Canto Eroico* (ma sarebbe questa la musica anche della *Spavalda*?; poi mi trovo la partitura di un terzo pezzo: *Epos*. E questo cos'è??? Di tutte e tre le mando fotocopia della prima pagina".

⁴⁵ Qualche volta la richiesta stessa di nuovi lavori assumeva quei toni ironici e divertenti che sicuramente facevano la gioia del compositore. Un significativo e gustoso esempio, ritrovato tra le sue carte, è quello di un disegno raffigurante un paggio medievale, con un fumetto che riporta il seguente testo: "Nobile Messer Francesco della Margola, insuperato maestro nella composizione della divina musica, vengo da parte del mio valoroso signore Duilio de' Allegri per consegnarti l'ultimo suo madrigale e pregarti umilmente, siccome non altri che te considera, stima e adora tra musicisti il mio sapiente padrone, di volerne cavare una *Ballata a una sola voce con accompagnamento di mandola*. Esso madrigale è scritto nella lingua dei franciosi, che tu ben conosci, e che non è di molto meno armoniosa e bella della parlata nostra. Adunque non privare l'amico tuo dei desideri e delle speranze che ripone in te, né del piacere ch'ei ne trarrà, in disparte prima e con la gentil donna e il colto stuolo di personaggi dipoi. Ecco a te, Maestro, il madrigale: Per Monna Chiara / Le clair / est le contraire / de l'obscurité, / mais / claire, / extraordinaire, / n'est pas / seulement ça: / sa lumière, / tout entière, / va nous dire / de sourire, / de faire / à travers / chaque jour / un pas de retour / envers / le concert / d'une age perdue, / le temps dépourvu / des affaires / trop amères / de ne pas s'efforcher / de chercher / le nécessaire / si le secretaire / de notre coeur / est sans bonheur. / Sa lumière / est comme la mer: / étendue de vie / infinie, / une poème, des vers / qui contient l'univers. / Et pour moi / une canoë qui s'en va" (Archivio Margola).

⁴⁶ A questo proposito va sottolineato che spesso gli esecutori davano anche indicazioni abbastanza precise riguardo alle caratteristiche dei brani che il musicista avrebbe dovuto comporre: numero di movimenti, durata, andamento agogico, eccetera. Non si trattava ovviamente di condizioni assolute, ma soltanto di 'timidi consigli' dei quali Margola per lo più cercava di tenere conto, il che non avveniva sempre: in una lettera ad Ivano Ascari, ad esempio, membro del *Complesso Ottoni di Verona*, scriveva: "[...] dopo la sua gentile telefonata ho incominciato l'opera di rinnovamento per sei ottoni così come Ella mi aveva chiesto di fare. Ma, con mio estremo disappunto, ho dovuto notare che ne risulta una cosa quanto mai imperfetta. Penso perciò di desistere da questo tentativo e di affidare al suo complesso l'opera originale che tra l'altro è assai notevole così com'è [...]"] (cfr. note in margine al Sestetto per ottoni *La Manigolda* dC 244, in DE CARLI, *Catalogo*, p. 209).

culturale circostante doveva alla fine sentire propri; a fatica, forse, proprio come era stato faticoso, lento e graduale, il processo di riallineamento con la moderna cultura musicale europea operato dalle Società concertistiche di fine Ottocento.

Uno scritto ritrovato tra le carte del compositore dimostra quanto il problema di un corretto rapporto con il pubblico fosse da lui particolarmente sentito:

“Affinare le proprie risorse dialettiche. Dare a se stesso giustificazione del proprio operato. Difendere la propria causa dalle insidie palesi o nascoste da cui è attorniato, è una delle necessità dell’artista d’oggi.

Perciò egli ha dovuto in questi tempi proiettare la propria attenzione e le proprie energie in un settore inusitato, ha dovuto approfondire la ricerca dei valori etici oltre che estetici della propria produzione, legalizzando nei confronti della sua stessa coscienza artistica le ragioni essenziali di una scelta, di un orientamento, di una deviazione.

Ma, se questo gioco che egli esercita nell’ambito di una civiltà musicale può soddisfare qualche volta le ambizioni personali e placare, almeno in parte, le proprie ansie, esso non riesce quasi mai a tacitare un altro imperioso richiamo, per cui l’Arte scaturita dal cuore e dalla mente umana quale espressione dei più alti valori dello spirito, non arriva che in proporzioni impercettibili all’umanità; a quella umanità per la quale è stata creata.

E l’interrogativo si fa tanto più pressante quanto più onesta è l’anima del creatore, poiché il più delle volte il suo disprezzo per l’umanità tradisce un’intima crisi. È un’ostentazione valida, forse, all’occhio di terzi, ma incapace di donare all’artista quell’intima serenità cui aspira e della quale sente un pressante bisogno.

Qual’è dunque la ragione di questa ideale frattura fra arte contemporanea e pubblico? E tale atteggiamento di insofferenza può dirsi totale e definitivo, oppure è solo un fenomeno parziale? E ancora: è esso un fenomeno proprio dell’attuale epoca storica, oppure si è verificato in altri tempi?

Interrogativi in cui angoscia e speranza si alternano. Porte che si aprono proiettando fasci di luce su altre porte. Domande che sembrano trovare in se stesse un’adeguata soluzione, ma che risolvono creando altre domande più angosciose delle prime.

Ed ecco giungere l’ultimo istante. Il punto fisso dell’intimità, delle revisioni radicali, profonde e spietate, l’istante grave in cui il creatore si trova solo a tu per tu con la propria coscienza d’artista per inquadrare il suo operato nel complesso dei contemporanei, e per collocare il tutto nella luce della storia.

Quale è dunque l’apporto positivo della musica nostra ai fini dell’umanità? Quali i valori che l’uomo contemporaneo sente di poter fare propri? E quali le ragioni che determinano, o possono aver determinato in lui una scelta, un’adozione, oppure una repulsa?

Impressionismo, neoclassicismo, espressionismo, neorealismo. Teorie di miti che sorgono e che tramontano. Forme di lotta e di fede che si alternano, che convivono, che si susseguono, fatalmente attratte verso un’unica meta pessimistica e amara.

Voci in cui il grido ha preso il posto del canto, in cui il livore e la rabbia occupano il punto dell’affermazione. Voci che, sature e nauseate degli attributi eterni della natura, improvvisano un canto alla rovescia, irridendo a se stesse, al loro stesso destino, alla divinità, a quella divinità di cui non comprendono più il significato.

E così, in questa atmosfera corrotta e tragica, in questo allucinato stupore, ove la speranza ha perduto ogni traccia di sé, ancora qualche canto beffardo o sardonico riecheggia isolato. È il ‘Rideo ne fleam’ dell’uomo moderno. È il suo modo di denudarsi, pure tra i falsi paludamenti di una gioia non sua. Strane voci che irridono all’inconoscibile e che, sotto la parvenza di uno scetticismo ad oltranza, stringono i denti per non cedere alle seduzioni più accorate.

Questa la posizione di noi musicisti contemporanei. Storicamente eredi di una parabola volta al decesso, noi non possiamo, in blocco, operare alcun miracolo di rinascita; il corpo su cui esercitiamo le nostre esperienze foniche appare devastato da inguaribili mali e, se la ventata eroica di qualche barbaro ci ha, per un istante, sedotti, facendoci fissare lo sguardo a quello che ci pareva un punto luminoso, un sicuro porto, abbiamo ben presto dovuto assistere al suo rientro nei ranghi della normalità sfiduciata.

Ed è forse questa sfiducia, questo vagolare nei sotterranei più oscuri, l’elemento di frattura fra l’arte nostra e l’umanità. Essa, a sua insaputa, forse suo malgrado, vuol credere. L’arte nostra, specchio della sua stessa decadenza, le fa orrore. Essa rifiuta i veleni che la vita offre agli artisti chiedendo loro in cambio la poesia”.

Dunque Franco Margola sentì fortemente il peso di quegli “inguaribili mali” che lo facevano sentire “erede di una parabola volta al decesso”: ma con gli anni trovò una sua personale soluzione a questo problema, e ciò è dimostrato dal fatto che egli dovette lottare sempre meno per fare accettare la propria musica ad un pubblico non strettamente elitario. Quaranta o cinquanta stagioni dopo, egli certo non avrebbe più condiviso quel battagliero articolo sui *Problemi dell’arte* che aveva scritto nel 1937 per *Il Popolo di Brescia*, e che abbiamo più sopra citato integralmente⁴⁷. Quella radicale contrapposizione col pubblico fu, crediamo, sempre meno sentita dal compositore: Margola trovò infatti un suo ‘pubblico’, un interlocutore a cui rivolgere le proprie creazioni musicali e riuscì così ad evitare quell’isolamento in cui si erano venuti a trovare molti suoi colleghi. Solo tenendo conto di questo, si può dare ragione di gran parte della produzione margoliana degli ultimi venti o trent’anni della sua attività. Ma soprattutto si può cogliere qualche interessante spunto per una attenta valutazione della storia della musica italiana del Novecento: il cammino che abbiamo qui intrapreso, dal mondo dei Romanini e dei Bazzini, attraverso i Festival e i concorsi degli anni Trenta, fino ai Conservatori dei nostri giorni, può

⁴⁷ Cfr. p. 148.

costituire un piccolo, modesto, ma non trascurabile contributo per una reale comprensione della nostra cultura musicale.

Questo in fondo è lo scopo che ci siamo prefissati, avendo rinunciato a voler tentare di analizzare nei dettagli l'intera produzione musicale di Margola, impresa non solo impegnativa per la quantità delle opere lasciate, ma soprattutto al momento prematura, visto che l'interesse per le opere di Franco Margola non sembra venir meno dopo la morte del musicista, e che tanta sua musica dimenticata o sconosciuta sta proprio ora tornando alla luce.

Terminiamo dunque consapevoli del fatto che, ai fini della storia della cultura musicale, il capitolo più importante della biografia di Margola si apre ora, *post mortem*⁴⁸. Sarà il Tempo naturalmente a giudicare con obiettività il suo effettivo valore.

Per ora possiamo soltanto affidarci ad una evidente quanto rassicurante constatazione: le opere sopravvivono al loro creatore e ciò avviene sempre e solo quando l'arte non è frutto di mistificazioni.

⁴⁸ La morte di Margola, serenamente avvenuta, come abbiamo detto in apertura di questo studio, il 9 marzo 1992, ha naturalmente destato l'interesse del mondo giornalistico e musicale, locale e nazionale. Riportiamo almeno quanto scrisse Mario Conter: "La rinascita della musica strumentale del '900 in Italia ha visto fra i suoi protagonisti parecchi maestri bresciani, oltre a Margola. Ora di questa razza specialissima di compositori e insegnanti, di quei 'lavoratori per la musica' dall'alba al tramonto con quel senso dell'artigianato all'antica, ne sono rimasti pochissimi. Amico di Arturo Benedetti Michelangeli, ricordo quando da giovane frequentava la sua casa in via Lattanzio Gambara. Vivacissimo, gli occhi azzurri penetranti, pronto al sorriso, si divertiva a raccontare aneddoti e barzellette fulminanti, parlava di musica, citava poeti e letterati, pittori e scultori. La vita dell'arte e degli artisti lo interessò sempre, sì che si faceva dovunque notare anche per la vasta cultura extramusicale. Aveva il dono della sintesi e della 'forma', un senso innato. Pochi musicisti sapevano insegnare come lui l'armonia, il contrappunto e la composizione. Trovava rapidamente le soluzioni e insegnava a trovarle senza apparenti complicazioni. La sua vasta produzione musicale ha fruito di continue esecuzioni in Italia e all'estero. In molte sue opere, specialmente quelle composte fino a una ventina di anni fa, lasciavano l'impressione di una grande facilità inventiva e formalmente denunciavano la sua tendenza a privilegiare la Scuola raveliana. Il mondo di Ravel l'affascinava, l'aveva stregato. Da qui la fluidità del discorso, la pieghevolezza accattivante su cui poggiava la sua fervida fantasia. Molto spesso il senso dell'ironia attraversa o punteggia o diventa elemento esornativo del suo comporre. E ancora, la finezza delle immagini gli impediscono di scendere nella banalità. Un eloquio sempre limpido, elaborato con estrema intelligenza. L'indole, la cultura della bellezza formale, la saggezza, infine, lo portavano ad evitare i toni grevi nella drammaticità vista o trattata con leggerezza di mano. Anche nelle opere di teatro come nel *Mito di Caino* [...] il dramma è visto da Margola in toni più vicini al garbo che alla potenza. È facile sbagliare nel tratteggiare la rarissima personalità artistica di Franco Margola. Nei suoi lucidi sogni ad occhi aperti, nella sua ricerca del proprio mondo interiore, si avverte come l'aleggiare di un'ombra enigmatica" (CONTER, Mario. 'La musica come specchio della ragione', in: *Giornale di Brescia*, 11 marzo 1992, p. 9). Altri articoli comparsi dopo la morte del musicista sono: FERTONANI, Luigi. 'Margola, una lezione infinita', in: *Bresciaoggi*, 12 marzo 1992, p. 28; BIZZARINI, Marco. 'Lo stile del maestro', ne: *La Gazzetta di Brescia*, 12 marzo 1992; MINARDI, Gian Paolo. 'Margola, voce serena', in: *Gazzetta di Parma*, 13 marzo 1992, p. 15; BIZZARINI, Marco. 'Ricordando Margola', ne: *La Gazzetta di Brescia*, 19 aprile 1992; CARUGATI, Raffaele. 'Franco Margola', in: *BresciaMusica*, VII, n. 31, aprile 1992, p. 2; VETRO, Gaspare Nello. 'Ricordo di Franco Margola', in: *Strumenti e Musica*, XLIV/6, giugno 1992, p. 60; ID. 'In memoriam. Franco Margola', in: *Nuova Rivista Musicale Italiana*, XXVI/3-4, luglio-dicembre 1992, pp. 653-654. Anche la pubblicazione del catalogo delle opere (DE CARLI, Ottavio. *Franco Margola [1908-1992]. Catalogo delle opere*, Brescia, Fondazione Civiltà Bresciana [Strumenti di lavoro, 4], 1993; e va precisato che, come anche il presente lavoro, tale catalogo era già apparso come parte di una tesi di laurea: ID. *Franco Margola [1908-1992]. Il Musicista e la sua Opera*, 2 voll., tesi di laurea in Musicologia, Cremona, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale [Università degli Studi di Pavia], A. A. 1992-93) ha contribuito a mantenere vivo l'interesse per il musicista bresciano e ricordiamo in proposito alcuni scritti apparsi sulla stampa: FERTONANI, Luigi. 'Margola, maestro neobarocco', in: *Bresciaoggi*, 9 marzo 1993, p. 7; FERTONANI, Luigi. 'Margola, genio di casa', in: *Bresciaoggi*, 5 gennaio 1994, p. 7; BONOMI, Egidio. 'Il catalogo di Margola', in: *Giornale di Brescia*, 7 gennaio 1994, p. 3; BIZZARINI, Marco. 'Margola, note della libertà', in: *Giornale di Brescia*, 19 febbraio 1994; CONTER, Fulvia. 'Alla ricerca delle opere di Franco Margola', in: *Giornale di Brescia*, 14 marzo 1994, p. 3; DE CARLI, Ottavio. 'Il morbo di Köchel. Perché un catalogo delle opere di Margola', in: *Civiltà Bresciana*, III/2, aprile 1994, pp. 45-46; VANGELISTA, Maria. 'Ottavio de Carli - Franco Margola (1908-1992) Catalogo delle opere', in: *Il Fronimo*, XXIII, n. 91, aprile 1995, pp. 53-54. Segnaliamo inoltre la già citata discussione di una tesi di laurea contenente un ampio capitolo dedicato a Margola (DE GIROLAMO, Fabio, *La letteratura chitarristica italiana del Novecento*, tesi di laurea, Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, Facoltà di Lettere e Filosofia, A. A. 1992-93) e la recente pubblicazione di una monografia sul musicista (CRESTI, Renzo. *Linguaggio musicale di Franco Margola*, Milano, Guido Miano, 1994), della quale qui non abbiamo potuto tenere conto in quanto ultimata a lavoro concluso (ma alla quale abbiamo anche contribuito con un breve capitolo di notizie biografiche e con un sintetico catalogo delle opere). Infine, tra le principali iniziative intraprese dopo la morte del Maestro e che ne ricordano la figura, dobbiamo citare la commemorazione organizzata dall'*Ateneo* di Brescia il 18 febbraio 1994, i concerti a lui interamente dedicati - tenuti a Brescia presso la *Fondazione Civiltà Bresciana*, il 12 marzo 1994 (in occasione della presentazione del *Catalogo delle opere*) e a Orzinuovi presso il *Centro Culturale 'A. Moro'* il 7 maggio 1994 - e l'assegnazione di uno speciale Premio 'Margola' al *Concorso Pianistico Nazionale 'Camillo Togni'* di Gussago (Bs), generosamente offerto da Alfredo Margola, figlio del compositore.