

N.B. Il presente saggio di Paolo Peretti è stato per la prima volta pubblicato, con lo stesso titolo, in *Vita quotidiana e tradizioni popolari nel Maceratese. Atti del XXXI Convegno di studi maceratesi (Abbadia di Fiastra-Tolentino, 18-19 novembre 1995)*, Macerata, Centro di Studi storici maceratesi, 1997, pp. 657-714. Si ripropone tale e quale in questa sede con l'autorizzazione dello stesso Centro di Studi Maceratesi.

PAOLO PERETTI

«L'IRIDATA SORGENTE» OVVERO
LA MUSICA POPOLARE MARCHIGIANA
NELL'OPERA DI LINO LIVIABELLA*

1. *Premesse (in negativo)*

Nell'accingermi a questa ricerca, che in parte si colloca entro un campo di studi da me solo marginalmente frequentato, devo dichiarare subito che non sono un etnomusicologo; e che perciò affronterò l'argomento secondo le mie consuete competenze: da una prospettiva storico-documentaria e bibliografica quanto alla sfera dell'etnomusicologia marchigiana strettamente implicata, e da un'angolazione tecnico-analitica - con inevitabili escursioni estetiche - quanto all'opera liviabelliana chiamata precipuamente in causa.

Il nodo della riflessione sta non già nella musica popolare nostrana in sé considerata, ma nelle modalità della sua assunzione all'interno d'un originale linguaggio e di creazioni artistiche d'autore, anche se qualche elemento dei variopinti fondali etnici guadagnerà alcuna volta, quasi di prepotenza, la ribalta. Tuttavia, preliminari e fondamentali questioni disciplinari non saranno toccate in questa sede: permane così, nella sua problematicità, la definizione e l'individuazione del genuino ambito della musica popolare (tradizioni orali, culture «altre», ecc.) (1), qui riferibile alle manifestazioni regionali o, meglio, picene; né viene sfiorato il metodo, nelle modalità della ricerca «sul campo», dell'elaborazione ed organizzazione del materiale raccolto, del rapporto suono/segno (annoso e spinoso problema della trascrizione della musica di tradizione orale con la semiografia della musica colta) e testo/contesto

(occasione-funzione della musica, connotazioni affettive e psicologiche, modelli e forme), e via distinguendo.

Non vorrò neanche ripercorrere le tappe dell'etnomusicologia marchigiana «storica», rare benché luminose per i nomi di uomini di cultura e musicisti che sporadicamente le segnarono nel primo Novecento: per tutti, Giulio Fara (2), Domenico Alaleona (3) e Adriano Ariani (4). Né di costoro rimarcare esiti di pensiero e posizioni oggi difficilmente condivisibili (5), mentre allora essi variamente riecheggiarono ineludibili portati dell'estetica tardoromantica, ideologie nazionalistiche ovvero influenze positivistiche d'Oltralpe.

2. *Tappe salienti d'una «fraternità» marchigiana*

Bisogna invece che io dica di Giovanni Ginobili (6); non tanto per gli innegabili meriti ch'egli ebbe in materia folclorico-musicale marchigiana, quanto - in questa sede - per il suo privilegiato rapporto con Lino Liviabella. L'amicizia tra i due e la consonanza spirituale («fraternità» la definisce intensamente lo stesso Liviabella in una lettera del 1955 al folclorista, citata più avanti al cap. 4) portò infatti a uno stretto e fecondo scambio culturale che, sul piano pratico, si tradusse non solo nei prodotti artistici liviabelliani qui considerati, ma investì più latamente tutta la sfera «poietica» del musicista maceratese. Sarebbe però riduttivo pensare che il Ginobili (e qui ci si riferisce segnatamente al ricercatore e trascrittore di canti popolari) fornisse materiali «grezzi» all'amico compositore, il quale decideva poi di eventualmente assumerli nell'affinato mondo della propria creazione artistica. I due agirono in modo del tutto autonomo, ciascuno secondo le proprie finalità e competenze, in campi sostanzialmente diversi, dove la musica rappresentò - né più né meno della profonda coscienza della propria «marchigianità» - il denominatore comune delle loro esperienze.

Ginobili, d'un decennio più vecchio di Lino, fu già dall'inizio degli anni Trenta una stimolante presenza intellettuale all'interno della famiglia Liviabella: in collaborazione con Oreste, musicista padre del Nostro, egli esordì infatti in veste di raccoglitore di canti popolari marchigiani (7). Una sorta di preludio a una ricerca costante, cui avrebbe presto fatto seguito una vera e propria serie di sistematici contributi, stavolta interamente del folclorista petriolese:

- *Canti popolareshi piceni*, I racc. (Op. 47), Firenze, Biagiotti, 1940;
- *Canti popolareshi piceni*, II racc. (Op. 54), Firenze, Biagiotti, 1940;
- *Canti popolareshi piceni*, III racc. (Op. 55), Firenze, Biagiotti, 1942;

Il 1942 è l'anno di composizione del poema sinfonico *La mia terra* di Lino Liviabella (cfr. più avanti il cap. 4). Da questa data, per oltre un decennio, Ginobili interrompe la serie (già interpolata, sul fronte popolar-religioso, dall'isolata *Raccolta di laudi e canzoni sacre popolari marchigiane*, s.n.t., [ma 1947]), per aprire la parentesi dei *Canti popolari d'amore del Maceratese e del Fermano* (Macerata, Bisson & Leopardi, 1950; seguiranno altri due volumetti dallo stesso titolo: Macerata, Tip. Maceratese, 1953; ivi, Tip. S. Giuseppe, 1957). Tutte le raccolte nominate sono però limitate ai soli testi poetici.

- *Canti popolareshi piceni*, IV racc. (Op. 74), Firenze, Biagiotti, 1955 (8);

Sopra un nutrito gruppo di melodie di questo fascicolo, Liviabella scriverà, nel dicembre dello stesso anno, *Rapsodia picena* per pianoforte (cfr. più avanti il cap. 5).

- *Canti popolareshi piceni*, V racc. (Op. 76), s.n.t., 1959;

La prefazione di questa raccolta è dello stesso Lino Liviabella (9).

Gli ultimi due volumi della serie, che accompagnò dalla piena maturità all'estrema vecchiaia la vita del Ginobili, si collocano ormai quando l'amico musicista è già prematuramente scomparso (qui si citano per completezza):

- *Canti popolareshi piceni*, VI racc. (Op. 77), Firenze, Biagiotti, 1967;

- *Canti popolareshi piceni*, VII racc. (Op. 78), Firenze, Biagiotti, 1971.

Fu quasi unicamente (10) da questo vasto *corpus* che Liviabella attinse le melodie popolari marchigiane che si ritrovano dentro la sua musica.

3. *La musica popolare marchigiana nell'opera di Liviabella*

Riguardando complessivamente la cospicua produzione musicale di Liviabella, vi si individuano tre modi del compositore di riferirsi alla tradizione musicale della propria terra: a) l'elaborazione polifonica di canti popolari; b) la composizione di originali canzoni (monodiche o polifoniche) «alla maniera marchigiana», su testi dialettali parimenti d'autore; c) la citazione ovvero l'impiego di melodie popolari all'interno di musiche strumentali o sinfoniche.

a) Della prima casistica si ha, praticamente, un solo ed abbastanza tardo esempio: risale alla fine del 1956 - tale almeno la data del manoscritto che ce ne trasmette copia, oggi conservato presso la Biblioteca comunale di Macerata (11) - l'armonizzazione per coro maschile a quattro parti di sei canti popolari già raccolti e trascritti da Ginobili (nel 1961, Liviabella riprenderà alcuni di questi canti,

elaborandoli in nuove versioni a voci dispari, al fine di partecipare al «Premio Illersberg-Rai 1962») (12).

b) Spesso, invece, e a varie riprese, Liviabella si cimentò nella musicazione di versi in vernacolo di poeti marchigiani (Mario Affede, Manlio Massini, Giuseppe [Isè] Procaccini, Giovanni Sebastiani), rivestendoli di note secondo l'estro del momento, che - benché volutamente improntato a popolareggiante semplicità nell'invenzione della melodia - non rifugge tuttavia da ardite e raffinate soluzioni ritmico-armoniche («Per essere popolari bisogna essere molto più semplici di me: e la semplicità è per me uno sforzo») (13). Nacquero così validi prodotti polifonici: *L'amore mia*, versi di Affede, 1930; *Bellezza!*, versi dello stesso, 1938, *Stornello* (coro maschile e pianoforte), versi di Procaccini, 1946; oppure monodici: *Boccuccia ridarella ridarella*, versi di Sebastiani, 1937 (Edizioni Forlivesi, Firenze 1941); *Non me guardà cuscì...* (Ed. Mignani, Firenze 1939) e *Magghiu che canta*, versi di Massini, 1939; *Lu salutu*, versi dello stesso, 1939; *Marchigianella* e *'Stu paradisu gùdete*, versi dello stesso, 1946; *Tanti raspi, tanti vasci*, versi di Sebastiani, 1946 (Ed. Forlivesi, Firenze). Alcuni di questi canti meritano anche segnalazioni e premi: qui basti ricordare *Boccuccia ridarella ridarella* che, infelicamente dichiarata fuori concorso alla prima «Sagra della canzone marchigiana» del 1938, due anni dopo fu premiata in un concorso nazionale per la canzone popolare. Fu proprio con una di queste canzoni, *L'amore mia*, che il giovane Liviabella esordì ufficialmente sul fronte musical-popolare: l'occasione gli venne offerta dalla partecipazione della corale maceratese «Domenico Silveri» (diretta dal padre Oreste) al «Raduno nazionale del canto in coro e della danza» nell'ambito del Maggio fiorentino del 1930 (14). Coglie così Ginobili il merito di siffatta produzione liviabelliana: «Queste sue melodie composte alla maniera della melopea popolare marchigiana varcano la limitata cerchia della nostra regione e, con l'autorità di musicista che lo distingue, il Liviabella afferma innanzi al mondo l'esistenza e la bellezza dell'etnomusicologia marchigiana, contribuendo, così, alla sua valorizzazione e divulgazione» (15).

c) La citazione di un motivo popolare, vocale o strumentale (16), facilmente riconoscibile all'ascolto, avviene - si può dire da sempre - nelle più diverse espressioni della musica colta; in particolare, la tecnica (perché a volte si tratta di accattivante espediente isolato) felicemente alligna nelle composizioni, spesso programmatiche, dell'Ottocento e Novecento europeo, dirette specialmente al recupero e all'esaltazione di aspetti nazionalistici o di culture minoritarie. Tuttavia, all'interno d'un atteggiamento diffuso, pure si danno manifestazioni le più diverse, legate alla sensibilità e agli intenti dei singoli compositori: altra suona, per esempio, la melodia popolare russa in Rimskij-Korsakov, altra

in Musorgskij, altra in Stravinskij. Tutte le varie gradazioni e sfumature sono concesse, e variamente attestate: dalla citazione letterale all'assunzione «linguistica» di temi e stilemi popolari.

Dovendo saggiare Liviabella su questo specifico terreno, due opere risultano fondamentali: il poema sinfonico per orchestra *La mia terra* e il brano per pianoforte solo *Rapsodia picena*. A ciascuna di queste opere, separatamente, saranno dedicati i due successivi capitoli.

4. Il poema sinfonico «*La mia terra*»

La mia terra è un poema sinfonico che reca l'impronta magistralmente impressa al genere da Ottorino Respighi, del quale l'allievo Liviabella tenne sempre ben presente la lezione.

La composizione si mostra fortemente unitaria, nonostante le partizioni indicate dallo stesso autore: i quattro quadri (ché sarebbe improprio parlare di tempi) trapassano con grande naturalezza l'uno nell'altro, all'interno di un mobilissimo e fluido discorso musicale. Il tessuto connettivo su cui s'innestano con facilità i vari temi è quanto mai vario e cangiante, con frequenti cambi sul piano agogico, armonico, dinamico e ritmico. La raffinatezza dell'orchestrazione e la costante ricerca timbrica, lungi dall'essere semplici mezzi decorativi, concorrono a plasmare lo stesso pensiero musicale, in una dimensione quasi materica (significativo in tal senso l'uso generalmente percussivo del pianoforte, che nella compagine orchestrale dà un apporto da gregario: nei pochi casi in cui gli vengono affidate linee melodiche, esso generalmente raddoppia l'ottavino).

I quattro quadri del poema sono contraddistinti da un titolo che chiama in causa, per ciascuno di essi, un diverso colore: I. *Gli stornelli (oro)*; II. *La processione del Venerdì Santo (viola)*; III. *Le pastorali del Natale (bianco)*; IV. *Il saltarello (rosso)*. Se è vero che tale connessione rientra in una più ampia e collaudata esperienza sinestetica otto-novecentesca, è altrettanto evidente che i colori sono qui stati evocati da ricordi sonori nell'animo del compositore piuttosto che da questi volersi destare, con la musica, in quello dell'ascoltatore. La nostalgica memoria di Liviabella (il compositore, in quel periodo, si trovava infatti a Palermo) dipinge la terra nativa con quattro bande cromatiche che non si fondono, ma risultano giustapposte tra loro con accostamento stridente: l'oro ricorda il sublimato biondeggiare del grano al tempo della mietitura, occasione un tempo privilegiata per i *work songs* di nostra gente; viola è il colore penitenziale della Quaresima liturgica, dal paludamento del sacerdote ai drappi che andavano a coprire le immagini sacre nelle chiese; bianco è il fin troppo ovvio candore della neve (qui però meglio inteso a simboleggiare l'innocenza dell'infanzia; cfr. più avanti il cap. 6), sempre

associata ai Natali della memoria; rosso è il riflesso vitale di una delle danze marchigiane più travolgenti e dionisiache, qual è certamente il saltarello. Che questi siano colori «dell'anima» e non mere tinte pittorico-naturalistiche, lo dimostra un fatto eclatante: manca il verde, per mezzo del quale ben si sarebbero invece potute evocare - e nel modo più vieto e immediato - le dolci colline del paesaggio agreste marchigiano.

* * *

Rivolgendo ora l'attenzione alla densa partitura (17), ne illustrerò per sommi capi il contenuto musicale procedendo attraverso i quattro quadri.

I. Il deciso e quasi grandioso tema d'apertura è originale, enunciato fortissimo da tutta l'orchestra (cfr. Esempio musicale 1). Esso però viene subito interpolato da arguti incisi di tromba e xilofono (accoppiamento timbrico tanto scintillante quanto singolare), che accennano a una distorta melodia richiamante una probabile seconda parte, quella anacrusica (18), di stornello marchigiano. Non vi si riconosce tuttavia un canto preciso fino a quando l'intero motivo - che ha già fornito giocosi spunti di dialogo a strumentini e pianoforte - non finisce, con un suggestivo impasto di violoncelli e tromboni, nelle zone più gravi della costruzione sinfonica (cfr. Es. mus. 2). Invero, lo stornello liviabelliano sembra una contaminazione di diverse melodie stornellanti presentate da Ginobili nella sua prima raccolta (cfr. *CPP-I*, nn. 6, 7, 9, 16; d'ora in poi si rinvierà con tale sigla ai *Canti popolareschi piceni*, specificando con il numero romano la raccolta e con quello arabo il canto all'interno di essa), accomunate dalla struttura dell'invocazione iniziale del «fiore» in una linea melodica che tocca tutti - o quasi - i gradi dell'intervallo di quinta discendente. Subito riconoscibili sono invece i due canti «a vatóccu» della stessa raccolta ginobiliana: il primo (cfr. *CPP-I*, 2) echeggia nelle due coppie di corni, perfettamente fuse tra loro come le corrispondenti voci umane maschile e femminile richieste dal genere, unico verace esempio di polifonia nel repertorio tradizionale marchigiano; il secondo (cfr. *CPP-I*, 3), ancor più sublimato e lontano (cfr. Es. mus. 3), è affidato a due trombe smorzate dalla sordina (le citazioni di Liviabella sono stavolta fedeli alle trascrizioni ginobiliane, riproponendo scrupolosamente le peculiari caratteristiche di tali canti: l'attacco sfalsato delle voci, in un caso anche dissonante, la quarta aumentata nel moto discendente della seconda voce che inoltre, nella chiusa, determina una lunga dissonanza di settima prima di comporsi nella consonanza finale). Col preponderante e carezzevole timbro degli archi, in un'oasi di effusione lirica, vengono poi proposte -

notevoli le licenze - due melodie amorose: si tratta dei *Dispetti* (cfr. *CPP-I*, 1 e Es. mus. 4) e di *Portate l'occhi niri* (cfr. *CPP-I*, 13/14 e Es. mus. 5). Tornano infine gli stornelli ed il canto «a vatóccu»: con una citazione lontana e bruscamente interrotta di quest'ultimo si conclude la prima parte.

II. Alle voci velate di viole e clarinetti Liviabella affida non un canto popolare in senso stretto, ma certamente un canto del popolo; quella melodia sacra strascicata - e tanto spesso straziata dai fedeli, quasi per voler così partecipare alla pena - che tutti abbiamo sentito cantare durante le processioni penitenziali o la pia pratica della *Via crucis*: «Santa Madre, questo fate/ che le piaghe del Signore/ siano impresse nel mio cuore!» (cfr. Es. mus. 6). L'altro spunto melodico impiegato nel quadro è l'inno gregoriano *Vexilla Regis prodeunt* (cfr. Es. mus. 7) che, intonato dapprima dagli archi gravi, offre il *plateau* sonoro per un parossistico crescendo di dolore (sulla partitura si leggono eloquenti indicazioni dinamico-espressive come «con concitazione di spasimo», «furioso e tragico», «fff disperato»). Al passo incerto e ossessivo di un lento ritmo ternario (assimilabile tuttavia a quello di marcia funebre), sembra veder incedere, ondeggianti, i trofei della passione di Cristo, gli standardi e i fanoni delle confraternite, le statue e le croci portate a spalla durante una rituale processione di Venerdì santo di paese, quando ancora nulla si concedeva allo spettacolo se non la stessa platealità di un dolore ripetuto uguale a se stesso nei gesti e nei simboli consegnati da una plurisecolare tradizione religiosa. Dopo il parossismo («calmando», infatti, prescrive l'autore), il quadro sonoro si chiude con un penetrante e lirico assolo di violoncello e corno inglese, interpolato da acuti singhiozzi di oboi e violini.

III. In un'atmosfera cristallina, rarefatta e preziosa (leggerissimo e rapido pizzicato delle arpe, suoni armonici degli archi, tintinnii di celesta e triangolo), si delinea, «piano ma in risalto», la melodia natalizia per eccellenza: la pastoralissima coppia oboe/corno inglese intona *Tu scendi dalle stelle* (cfr. Es. mus. 8). Nel cuore di questo incantato quadro, dove trova luogo un «Adagio-in sogno», chi conosce l'opera di Liviabella può riascoltare - in pura veste strumentale - la struggente poesia di quella carezzevole *Ninna nanna al Bambino Gesù*, scritta nel 1926 (19), o la più festosa melodia di *Su venite*, una pastorale che risale addirittura ai diciott'anni del compositore (20). Tra la pastorale e la nenia per conciliare il sonno di un bambino - e l'ingenua saggezza popolare non dimentica che il Re del Cielo è, innanzitutto, un neonato in fasce - il passo è breve e, qui, il trapasso impercettibile.

IV. Sullo sfumare delle rare sonorità del quadro precedente, un ostinato ritmico si fa sempre più nitido e forte («cominciare pianissimo confusamente, poi crescere man mano», così nella partitura). Spicca la nutrita batteria delle percussioni, con un rutilante triangolo; il popolare cembalo è interpretato dall'affine tamburo basco (21) ed ai violoncellisti si richiede di percuotere le corde del loro strumento

col dorso ligneo dell'archetto, producendo un rustico effetto. Su questo essenziale tessuto ritmico, contrappuntato da frammenti degli stornelli del primo quadro, s'innesta il saltarello (cfr. Es. mus. 9), in una delle tante melodie strumentali che la tradizione ci ha consegnato (cfr. *CPP-II*, 11; Liviabella usa però solo la seconda parte del brano). Il motivo di danza è ampiamente manipolato dal compositore e interpretato anche in chiave comico-parodistica, rimbalzando freneticamente da uno strumento all'altro dell'orchestra. Dopo che è stato riproposto il tema originale d'apertura (cfr. Es. mus. 1), tornano a rincorrersi forsennatamente saltarello e stornelli, finché il poema sinfonico si chiude con una frase aforistica: fortissimo, e per l'ultima volta, il grosso dell'orchestra invoca un «fiore», sulla cui coda s'arrampica impertinente il motto secco e puntato degli strumentini (cfr. Es. mus. 10). È l'emblematico, estremo compendio degli stessi, contrastanti, poli di gravitazione dell'opera: effusione lirica e vitalità ritmica.

«Raccontare» la musica è sempre impresa ardua, specie per composizioni come questa, nelle quali predomina l'aspetto timbrico applicato a complesse soluzioni melodico-ritmiche e armoniche. Spero di esserci minimamente riuscito; ma meglio invito il lettore - se può - all'ascolto diretto di questa sorprendente composizione (22), magari sulla scorta delle indicazioni date. Ne vale davvero la pena.

* * *

Sulla genesi de *La mia terra* siamo abbastanza ben informati; le fonti sono dirette, trattandosi del carteggio Liviabella/Ginobili, e già in parte pubblicate. Qui gioverà tuttavia ripercorrerne le tappe, aggiungendo interessanti documenti inediti.

Corre il 1941, e Liviabella si trova a Palermo come insegnante di Contrappunto, fuga e composizione presso quel Conservatorio. La lontananza dai luoghi natii, lo stato di guerra ed alcune preoccupazioni familiari circa la salute dei figli angustiano il musicista; quasi a rincuorarlo, Ginobili gli invia i primi fascicoli (23) dei *Canti popolareschi piceni*, «suggerendogli di tramarci una rapsodia marchigiana» (24). Con una lunga lettera del 21 agosto 1941, il musicista risponde a una cartolina dell'amico folclorista che, evidentemente, era tornato sull'argomento: «Da quando sono a Palermo ho l'impressione di essere spezzato; e mi domando sempre se io potrò essere ancora giovane e fecondo con la spensieratezza di una volta. [...] Senonché in tutta questa rabbiosa tristezza (a cui hanno contribuito tante contrarietà e affanni causati dal presente stato di guerra e da un martellamento

continuo di malanni dei miei piccoli) mi è stata compagna come una nota dolcissima e piena di rimpianti buoni; una nostalgia delle nostre Marche; se sono diviso per l'enorme distanza da questa mia carissima patria, una pena affettuosa e candida mi spinge sempre più col ricordo, tanto che giurerei di potere musicalmente esprimere quello che oggi mi fa sanguinare. Per questo tu mi venisti incontro con l'intuito di un fratello quando mi parlasti di rapsodia marchigiana ed io, pure nella tirannia degli ostacoli presenti, sentii rinascere in me l'antica fede con la freschezza di una ritrovata primavera. Per questo la tua lettera sul tavolo ogni giorno mi ricordava un sogno intatto da realizzare. Ho rivisto le tre pubblicazioni tue sui canti popolari marchigiani e senz'altro questi saranno in buona parte sfruttati per mio lavoro sinfonico. Quando ora troverò il tempo di farlo non so; ma lo farò certamente e sarà per me un grande conforto assolvere questo dovere di amore verso la mia terra. Ora *solo* posso valorizzare queste nostre Marche; ora che ho conosciuto tante altre genti e tante altre terre la sete mi è divenuta acutissima, per quel tesoro prezioso e incomparabile che mi canta appena vedo e sento qualche cosa che mi ricorda Macerata e l'infanzia. La tua cartolina di oggi mi ha spinto a troncare ogni indugio e a comunicarti l'annuncio di questo mio prossimo lavoro. Non è mia abitudine parlare prima di quello che farò; ho un terrore superstizioso dell'orgoglio nell'arte. La sicurezza non può e non deve nascere che dal lavoro compiuto. Te ne ho parlato ugualmente, perché tu mi devi aiutare prima. È mia intenzione fare quattro quadri collegati in un'unica architettura. Ora tu devi dirmi i titoli di quattro o più feste caratteristiche delle Marche; feste in contrasto naturalmente. Non so; per esempio una processione del Venerdì Santo, una riunione notturna di contadini per "stutà" (si dice così?) il granoturco; si può aggiungere per contrasto un'estasi di fronte al colle dell'Infinito, insomma vedi tu e magari con te qualche tuo amico poeta della nostra terra. Non c'è fretta. Prima di ottobre non potrò cominciare. Puoi indicare anche la località di queste feste caratteristiche con qualche particolare. L'ultima sarà una cosa allegra (per esempio un "saltarellu"). Per la disposizione non ti preoccupare. Deve riuscire un lavoro a quattro aspetti: uno tristissimo, uno dolce, uno religioso, uno vivacissimo. Ma possono venire in mente altri quadri e di conseguenza altre atmosfere musicali: per esempio canti di mamma sulla culla, pastorali, canti rudi e un poco selvaggi, "a dispettu". Tanti sono i colori delle nostre Marche! e non deve mancare la spensierata giovinezza del popolaresco (colorato a tinte forti). Massini, Marchetti e altri potranno suggerirti nuove idee. Raccogliline più che puoi; poi io le passerò attraverso lo staccio della mia sensibilità e ne raccoglierò il fiore» (25). Dall'ampio stralcio epistolare riportato si ricava che l'idea formale dell'opera fu subito chiara nella mente dell'autore, con i «quattro quadri collegati in un'unica architettura»: il progetto di rifarsi a feste caratteristiche marchigiane - al di

fuori dell'ambito sacro - fu però evidentemente abbandonato (come anche qualsiasi riferimento leopardiano) a vantaggio d'una meno vincolante connotazione cromatica, pure presente tra le righe («Tanti sono i colori delle nostre Marche!»); vi si ritrovano altresì - più o meno precisamente delineati - vari aspetti accolti poi e sviluppati nella redazione finale dell'opera, dalla processione del Venerdì Santo, alle pastorali natalizie, al saltarello finale.

Dall'ottobre del 1941 all'aprile del 1942 l'opera musicale fu compiuta nella stesura pianistica; così lo annuncia, da Palermo il 26 del mese, il musicista a Ginobili: «Ti do la lieta novella che la - *rapsodia marchigiana* - è terminata nel suo abbozzo musicale. Manca ora di strumentarla e fra due mesi sarà un fatto compiuto. Ho messo tutto il mio cuore in questo lavoro e credo che sia la mia cosa migliore fino ad oggi. Mezz'ora di musica piena di colore e di folklore. Le parti del lavoro sono così divise: Stornelli (oro), La processione del venerdì santo (viola), Le pastorali del Natale (bianco), Il salterello (rosso). Si eseguono tutte di seguito in un tutto organico. Nella prima ed ultima parte ho fatto tesoro del tuo prezioso materiale. La processione del Venerdì Santo è imperniata sul canto popolare: *Santa Madre questo fate ecc.* e sul tema liturgico del *Vexilla*. Le pastorali sono miei canti e ricordi intessuti sul motivo popolare: *Tu scendi dalle stelle*. Il salterello riprende il tono particolare marchigiano, contrappuntato con gli stornelli dell'inizio. Vorrei farti sentire da vicino e subito al piano questa mia nuova creatura di nostalgia e di amore. [...] *Non pubblicare* che ho compiuto la rapsodia. Vorrei presentarla a un concorso nazionale e siccome c'è il sistema dell'anonimo, potresti nuocermi. Per ora ti confido con gioia la notizia del lavoro compiuto ed anche con riconoscenza per la spinta che mi hai dato a compierla con la tua fede. Mi sento di aver valorizzato la nostra terra e i nostri canti con la purezza di una religione. L'anno prossimo, abbia vinto o no il concorso, il mio lavoro sinfonico avrà certo il suo battesimo. Ne sono lieto per te e per le nostre Marche» (26).

Prima del riconoscimento del pubblico, venne quello degli esperti: il poema sinfonico fu infatti segnalato e premiato in un concorso nazionale a Napoli. Il 2 aprile 1943, da Bologna, Liviabella scrisse all'amico folclorista: «Credo che i miei ti avranno comunicato che a Napoli, nel concorso "Scarlatti" ho avuto il I. premio con il poema che ho definitivamente intitolato "La mia terra". Ora attendo ansiosamente la partitura indietro per ricopiarla (una sgobbata non indifferente) a penna e per farne fare il materiale. Il lavoro è dedicato al M.o Franco Ferrara uno dei più grandi giovani direttori d'orchestra del mondo e, appena pronto, sarà messo in studio da tale maestro che lo darà l'anno prossimo nelle maggiori città italiane e estere. Non dimentico che sei stato tu il primo a darmi l'idea e il prezioso materiale dei canti popolari marchigiani» (27). Per inciso, si noti che sia Liviabella sia

Ginobili - nella corrispondenza precedentemente citata - si riferiscono al poema sinfonico come alla «rapsodia marchigiana»: la più intimistica intitolazione definitiva fu dunque consacrata dal concorso partenopeo. Pochi giorni dopo, il compositore tornò a scrivere a Ginobili, che nel frattempo s'era congratulato epistolarmente con lui, una densa lettera; per l'interesse del contenuto, credo opportuno riportarla integralmente qui sotto (28).

Bologna 8.4.43 XXI

Caro Giovanni, la tua lettera non poteva essere più affettuosa. Come sempre tu partecipi alla mia gioia con l'entusiasmo tuo particolare che rischiera la mia fede ed io te ne sono grato. Due giorni fa ho finalmente ricevuto da Napoli la relazione ufficiale del concorso. Presidente della Commissione era Adriano Lualdi; i componenti erano i M.i Savasta, Napolitano e Siciliani. Ti riassumo il contenuto: delle 44 partiture sono state prescelte in un primo tempo 22 fra le quali due che immagino dai titoli siano di Ottorino Svampa. In una seconda cernita sono state segnalate come meritevoli di menzione, per speciali pregi di ispirazione e di fattura quattro lavori. La commissione ha pertanto determinato di dividere in parti eguali fra i quattro vincitori la somma decretata di £ 10.000. Estratti i nomi dalle buste sono risultati i seguenti maestri:

Liviabella - Bologna

Lizzi - Agrigento

Bianchi - Venezia

Castagnoni - Napoli

Questa la verità degli incensurabili giudici. Vedremo adesso che cosa ne penserà il pubblico. Tu desideri particolari notizie sul mio lavoro. Le sai già tutte e conosci la mia musica: essa è partita da ispirazione marchigiana e costruita con temi miei e presi dalla raccolta dei canti piceni da te con tanto amore compilata. Una celebrazione della mia terra, nei ricordi più vivi che essa mi ha lasciato con i suoi colori di melanconia, di amore e di religione. Gli *stornelli* sono ardenti di canti distesi, di canti ora violenti, ora languidi, tutti solari, tanto che io ho posto accanto al titolo la parola - oro - a significare l'atmosfera accesa. Segue a contrasto il colore - viola - della seconda visione: la processione del Venerdì santo. Qui i temi su cui si impernia il quadro sono tolti dalla salmodia: - Vexilla Regis - e dal canto processionale: Santa Madre, questo fate ecc. Un crescendo di carattere sempre più doloroso in un'ascesa tragica che culmina con una marcia funebre, anch'essa ricordo della commoventissima cerimonia ascoltata nella mia infanzia durante la funzione delle tre Ore a S. Paolo. Lo strazio centrale va gradatamente estinguendosi; il grande funebre arco torna alla mesta tristezza iniziale per sciogliersi nel colore - bianco - del terzo quadro: le pastorali del Natale. S'ode l'accento del tema: "Tu scendi dalle stelle", tema che poi s'intreccerà ad altri temi bianchi della soavissima notte, in un crescendo di scampanio, di ritmi freschi, di bambini: - alleluia - Improvvisamente un velo nel centro; come da lontano s'ode una mia pastorale composta da me circa quindici anni fa: - Ogni bambino si stringe vicino al caro Gesù. Gesù è il nuovo fratellino ecc. - Poi le voci si rischiarano in un secondo crescendo. Tornano le campane, i bambini, gli angeli. La visione dilegua su un pedale di arpe, soffice come rintocchi di campane nella neve.

Ed ecco a contrasto l'ultimo quadro - rosso - Il salterello. Qui tornano come nel I. quadro le musiche della nostra terra. Non una fotografia realistica del salterello, ma l'espressione gioiosa, estiva di un salterello vivacissimo ballato sotto la luna attraverso il cuore giovane delle varie coppie, che si susseguono si intrecciano in un eccitamento quasi dionisiaco, si sovrappongono con tonalità contrastanti e anche con brevi cenni caricaturali. Tornano

elettrizzati dalla nuova atmosfera i temi degli stornelli del I. quadro. Esasperazione della gioia. Un breve respiro di pausa: ma è la pausa per lanciare l'ultimo razzo violentissimo scarlatto che chiuderà in gioia il poema marchigiano.

Esso è come forma un grande arco poggiato su i due pilastri del I. e ultimo tempo. Questi tempi estremi sono grondanti di canti nostri. Gli altri sentono motivi italiani e miei più vasti o più intimi. Questo lavoro è stato scritto da me, come un testamento della mia giovinezza, perché tutto quel che di meglio ho vissuto e sofferto vi è stato da me cantato a gola spiegata e a cuore aperto. Forma e contenuto si sono abbracciati in una unità da cui la materia sonora non può disciogliersi senza venire a mancare di uno dei suoi dati più essenziali. La veste strumentale è stata adoprata con la massima dovizia, anche per caratterizzare meglio i ritmi e i canti popolari; la percussione ha un posto d'onore specie nell'ultimo tempo, dove campanelli, tamburo, tamburello, cimbali, xilofono ecc. giuocano di vivacità attorno ai consueti strumenti d'orchestra.

Insomma quando si darà la prima esecuzione, caro Giovanni, dovrai esserci, perché solo allora avrai una chiara idea di quello che alla rinfusa ti ho scaraventato dal pianoforte impotente a rendere le mie idee orchestrali. E poi devi esserci perché l'autore di questo lavoro sei anche tu e io voglio dividerne il successo con te.

Le Marche adesso hanno, credo, la prima celebrazione di un musicista; per questo mi sento un poco orgoglioso di aver donato il meglio di me alla mia cara terra; spero che il mio lavoro cammini più di quanto ha creduto la commissione napoletana.

Infiniti cari saluti, auguri di buona pasqua a te e ai tuoi.

Lino

Ha parlato ampiamente e con profondità lo stesso autore della sua opera. Sarebbe superfluo aggiungere altro se non questa precisazione, ad onor del vero: le parole di Liviabella sopra riportate a commento e descrizione del poema sinfonico si leggono identiche (o solo lievemente modificate) in un paio di articoli su *La mia terra* a firma di Ginobili (29), dove il pubblicista - forse per la sua grande familiarità con l'autore - non si fa scrupolo di usarle senza il virgolettato d'obbligo in simili casi.

* * *

Ogniquale volta e dovunque *La mia terra* sia stata presentata al pubblico, essa ha riscosso il più favorevole - a volte addirittura entusiastico - consenso delle platee.

La «prima» del poema sinfonico avrebbe dovuto aver luogo nell'ambito delle manifestazioni musicali della Biennale di Venezia del 1943, ma il precipitare degli eventi bellici lo impedì (30). Finita la guerra, un'esecuzione dell'opera avvenne nell'estate del 1949; in relazione ad essa scrisse da Bologna il musicista a Ginobili, il 23 agosto di quell'anno: «Caro Giovanni, parto adesso per Montecatini per assistere alle prove e all'esecuzione del mio poema "la mia terra". Suonerà l'orchestra del Comunale di Firenze diretta da Petralia. Il battesimo di questo lavoro sarà il 26 sera. Ti vorrei avere

vicino e ti sentirò vicino in questa musica dove c'è anche tanta tua anima e materiale folcloristico raccolto da te. In ogni modo lo ascolterai per radio il *21 Settembre* sera in una nuova esecuzione diretta dal M.o Tocchi alla Rai di Roma» (31). Nonostante questi precedenti, di cui non meglio si sa, l'esecuzione pesarese del 6 giugno 1955 è da più parti indicata quale «prima esecuzione assoluta» (32) e sembra costituire il battesimo del pubblico - non solo in terra marchigiana - del poema sinfonico. Alla vigilia di quest'occasione, scrisse infatti Liviabella a Ginobili: «Ti potrò avere in tale data a Pesaro? Ci terrei moltissimo, anche perché c'è la “nostra terra”, finalmente in esecuzione pubblica» (33). Ma Ginobili non fu presente, e il musicista così lamentò: «Ma di te? ero *sicuro* di averti con me, come certo lo sei stato. Ma mi viene da piangere se penso che fisicamente tu non c'eri. Questa era la glorificazione non solo mia, delle Marche, ma della nostra fraternità» (34).

In seguito il poema venne riproposto, il 7 dicembre 1955, al Teatro Argentina di Roma, dall'Orchestra Stabile dell'Accademia di S. Cecilia sotto la rinomata bacchetta di Francesco Molinari Pradelli; dopo l'esecuzione, confessa Liviabella a Ginobili, con una certa amarezza: «I critici romani sono assai difficili e mi fanno una colpa di aver preso del materiale folcloristico. Ma io credo in me stesso e nel pubblico che mi ha applaudito. Sono certo, la “mia terra” all'estero farebbe furori. Così è fatta questa mia ingrata terra. Ti aspetto alla radio il 21 Dicembre (programma nazionale - ore 18) e con te aspetto gli amici della mia terra e nostri. L'esecuzione romana di Molinari Pradelli è stata superba. L'orchestra a ogni prova del mio lavoro mi applaudiva convinta» (35). Altre esecuzioni degne di nota furono quella fiorentina del 28 dicembre 1958 (direttore sempre il Molinari Pradelli) (36) e una bolognese (37) del 14 aprile 1962 («Caro Giovanni, finalmente il nostro poema “La mia terra” è stato varato con incondizionato trionfo. Tre chiamate all'autore... il quale si è presentato a nome anche tuo; tu presente più che mai nel cuore») (38). Il poema sinfonico varcò anche i confini nazionali, eseguito negli anni Cinquanta in Spagna e Portogallo (39). Ricordo infine che la natia Macerata ha guadagnato postuma la sua «prima» dell'opera dell'illustre figlio (sedici anni dopo la morte dell'autore!), con esecuzione allo Sferisterio il 26 luglio 1980 (40).

All'indomani delle varie esecuzioni de *La mia terra*, i commenti della critica non sempre furono concordi: si va dalla feroce stroncatura romana di Guido Pannain, anticipata sopra, «che parlò di “avanzi di ogni ciarpame” e “rapsodia di luoghi comuni”» (41), al lusinghiero giudizio fiorentino di Adelmo Damerini, agli entusiasmi pesaresi di Giulio Cardi. Senza poter qui ripercorrere minuziosamente l'*iter* critico, mi preme riportare alcuni giudizi che - al di là di spesso vacui virtuosismi verbali - offrano qualche concreto spunto di riflessione sull'opera.

Scrisse Giulio Cardì nel 1955: «Qui, Liviabella ha fatto della musica squisitamente *espressiva*; ha fatto della “poetica” più che della “poematica”. Ha preso le mosse da suggestioni naturalistiche o da episodi agresti o religiosi e ha rivissuto, ricreato e condensato, non attraverso notazioni oleografiche o folcloristiche, ma in atmosfere di svagato e incantato lirismo, i momenti più salienti della vita e del popolo marchigiani. Sono, anche qui, quattro quadri (Gli stornelli - La processione del Venerdì santo - Le pastorali del Natale - Il saltarello) cui corrispondono quattro indicazioni coloristiche (Oro - Viola - Bianco - Rosso), significanti la specifica sensazione visiva determinata nell'autore dall'unione di particolari figurazioni sonore. Il pensiero è schietto, chiarissimo; il sentimento è messo in moto non dal cervello ma dal cuore. Si sentono qua e là folate di poesia; qua e là s'intravedono bagliori di passione. Le luci e le ombre della ricca tavolozza sonora, i riflessi a tinte calde dell'atmosfera sinfonica, l'eco di alcune lontane nostalgie, le ondate, gli abbandoni, i mistici raccoglimenti, le impennate dell'emozione, sono rivelati con precisa evidenza ed espressi con i mezzi di una tecnica aggiornatissima, elegante e sempre controllata da un gusto molto raffinato» (42).

Scrisse Adelmo Damerini nel 1958: «È un poema sinfonico di derivazione respighiana, ma che ha una motivazione diversa, poiché i quattro tempi in cui è diviso hanno un carattere distinto e si ispirano a idee poetiche varie, solo unificate dal senso della terra nativa del Maestro, le Marche. Altra unificazione è data dall'intenzione dell'autore di corrispondere la materia tematica e la sua articolazione al *colore* pittorico, col quale spesso la musica tende a identificarsi nello stesso linguaggio tecnico, come nel *cromatismo* e nella distribuzione stessa del cosiddetto “colore” sinfonico» (43).

Scrisse Luigi Lambertini nel 1962: «In questo poema sinfonico l'autore ha voluto rappresentare con sincero trasporto lirico i caratteri inconfondibili delle sue Marche. Si tratta quindi di una musica essenzialmente impressionistica che però nulla ha a che vedere con la tematica di Debussy. Una delle caratteristiche di Liviabella infatti è quella d'essere profondamente italiano per i temi trattati ed essenzialmente moderno per le soluzioni proposte. Con “La mia terra” egli infatti, ricollegandosi anche a motivi popolari, non folcloristici s'intenda, si è avvicinato alla vena melodica più profonda della sua gente, lasciandosi trasportare da essa, ha intessuto un acquerello vivace e fiabesco. Questo, per la sostanza. Per la forma, diremo che l'estro, l'acutezza e la sensibilità dell'autore hanno pienamente amalgamato tessere musive di grande forza e luminosità. Al proposito ricorderemo la salmodia gregoriana, le pastorali del Natale ed il festoso salterello che conclude il Poema sinfonico. Possiamo allora parlare di un impressionismo musicale di nuova fattura? Ebbene, in un certo senso sì» (44).

Ciascuno dei giudizi critici riportati sopra coglie uno o più aspetti, uno o più elementi peculiari e costitutivi dell'opera liviabelliana; la quale non è solo un «poema sinfonico di derivazione respighiana» o solo una composizione descrittiva «impressionistica», ancorché di «nuova fattura». Essa è opera complessa ma fortemente unitaria, frutto di una solida concezione formale e di un linguaggio moderno e personalissimo dell'autore, che tuttavia non rinuncia alla peraltro non oberante eredità della tradizione sinfonica italiana postromantica. Quanto alle melodie popolari marchigiane impiegate, è lampante che - almeno negli intendimenti dell'autore - non si tratta né di «notazioni oleografiche o folcloristiche» né di citazioni a mero scopo documentario, bensì dell'espressione stessa del proprio mondo interiore, della commossa e nel contempo oggettivata partecipazione al tema trattato attraverso il recupero - dai ricordi personali più intimi e cari, rivissuti nel processo di creazione artistica - di una memoria sonora collettiva che, già all'epoca in cui il compositore scriveva, andava irrimediabilmente perdendosi, tramontando con quella civiltà contadina che l'aveva generata.

5. «*Rapsodia picena*» per pianoforte

Dopo la pubblicazione della quarta raccolta dei *Canti popolareschi piceni* (maggio 1955), scriveva al Ginobili l'amico musicista: «È una raccolta, per me, di grande pregio e mi pare compendiare tutta la ricca messe di folklore che il tuo amore e passione per il patrimonio delle nostre Marche hanno saputo così ben scegliere per la suggestione e la commozione degli artisti che vi sapranno attingere. La musica popolare è l'iridata sorgente di lievissima freschezza che vince ogni polemica sull'arte per ricondurci nell'incanto inaspettato di stupite purezze» (45). Con quest'ultima poetica frase - o meglio, con una frase che è un vero e proprio enunciato di poetica - Liviabella mostra, nella sua piena maturità d'artista, di aver ormai composto ogni sterile dicotomia tra aspetto popolare e colto della musica, tra suggestione sonora esterna e ispirazione procedente dall'intimo dell'artista creatore. E quindi prosegue: «Vi sono nella disinvoltura orizzontale, delle squisite melodie dai ritmi facili, contrasti quasi innamorati come nella seconda parte di “A témbu de cerèsce” o chiacchierini come merletti di un'evocata infanzia ne “La vella lavandirina”. I canti a “vatóccu” sanno d'infinito nella loro incerta modalità e nello spazio che non sopporta limiti di battuta. “Lu cantu de lo vatte” di Fermo naviga su strane scale più vicine al gregoriano che alle nostre modalità. Così pure di grande rilievo la nota realistica ed ardita del pianto, del grido nella “Nenia funebre di carnevale”. Ma la più

bella per la musica tragica che supera di gran lunga le parole superficiali è “‘Ffàccete a la finestra, Luciola”, dove la passione amara ha colpito il più amaro e compassionevole poeta del mondo, il nostro Leopardi; quale straordinaria affinità nel lugubre conforto di questa musica e quella sua Musa disperata congiunta ad una irrimediabile angoscia. Non è escluso che io torni con queste tue pubblicazioni ad un nuovo lavoro rapsodico; le melodie dei nostri padri piangono nelle evocazioni incontrollate di impossibili ricordi come i fantasmi dei nostri morti più cari e bussano alle corde dell’anima con una discrezione e con una timida tenerezza che ci fa socchiudere gli occhi. E si naviga nel cielo ritrovando il colore, il disegno di certe sperdute stelle che senza quei canti evocatori rimanevano perdute per sempre. Il profano presuntuoso chiasso di oggi si smaschera, quando ci si trova in quella spiritualità che scopre gli infiniti volti di Dio illuminato dalla fantasia primordiale della creazione. E la più commossa creazione è il seme di questi nostri canti, dove c’è l’intatto fascino del prodigio, vergine dal veleno di una malintesa cultura. Verdi ci ha lasciato detto: “Torniamo all’antico”. Aggiungo: “torniamo alla nostra terra”. E loderemo Dio con l’eguale candore del suo inestimabile dono della vita. Grazie, caro Giovanni, pel conforto che doni a te stesso e a noi serbandoci tale tesoro che, trovato con tanta amorosa cura, ci fa trovare noi stessi».

Dunque, l’idea di un «nuovo lavoro rapsodico» basato sulle melodie della quarta raccolta ginobiliana balenò subito nella mente del compositore; ma all’entusiasmo iniziale seguì una pausa imposta dagli impegni del musicista che, il 23 giugno 1955, comunicò a Ginobili: «Sono in un periodo faticoso. Appena sarò più libero riprenderò a leggere e a studiare i tuoi canti piceni» (46).

Sei mesi dopo, il 3 dicembre, Liviabella adempie alla promessa e scrive all’amico: «Sto lavorando già sui tuoi canti piceni che riassorbo in una veste armonica e pianistica in una suite, che penso spiritualmente più interiore e vicina alla purissima sorgente» (47). Il 24 dello stesso mese gli annuncia: «Anche la collana dei canti piceni per piano interpretati e armonizzati da me in tre organici tempi è finita» (48). Per la precisione, il manoscritto, del quale esiste copia eliografata presso la Biblioteca del Conservatorio di Pesaro (49), reca in calce: «Bologna 21.12.55». C’è da credere che per Ginobili fu un bel... regalo di Natale!

La tabella che segue mostra come si articola *Rapsodia picena*; oltre al riferimento alle fonti ginobiliane (ultima colonna), si danno le indicazioni di tempo, agogica e tonalità d’impianto di ciascun canto popolare impiegato, nonché delle battute che lo comprendono.

Lino Liviabella, *RAPSODIA PICENA* (1955)

Sezione	Tempo	Agogica	Tonalità	Battute	Canto popolare impiegato	CPP-IV
	6/8	Allegro	Fa magg.	1-30	<i>Natu, natu Nazzarè</i>	n. 1
	2/4	Andante	Do min.	31-53	<i>Ffàcciate a la finestra, Luciola</i>	n. 11
I	2/4	Andantino	Fa magg.	54-75	<i>Canto «a vatoccu» prolungato</i>	n. 25
	2/4-6/8	Allegro	Fa magg.	76-93	<i>(Natu, natu, Nazzarè)</i>	(n. 1)
	2/4	Andante	Sol min.	1-18	<i>Stornello</i>	n. 16
	2/4	un poco affrettando	Sib/Mib magg.	19-29	<i>Cantu de lo vatte</i>	n. 18
II	2/4	a tempo	Sol min.	30-46	<i>(Stornello)</i>	(n. 16)
	6/8	Più mosso	Sol magg.	47-73	<i>La vella lavandirina</i>	n. 10
	2/4	I tempo	Sol min.	74-95	<i>(Stornello)</i>	(n. 16)
	3/4	Tragico Lento	Dob magg. (?)	1-11	<i>Canto «a fienató»</i>	n. 20
	6/8	Allegro	Sol magg.	12-85	<i>Altro motivo di «Castellana»</i>	n. 34
III	3/4	Lento	Lab magg. (?)	86-94	<i>(Canto «a fienató»)</i>	(n. 20)
	6/8	I tempo	Sol magg.	95-141	<i>(Altro motivo di «Castellana»)</i>	(n. 34)

Come si può vedere, gli otto canti popolari (tutti desunti dalla quarta raccolta del Ginobili e puntualmente indicati sullo spartito con il loro titolo) sono riuniti, nelle tre sezioni dell'opera, nei raggruppamenti 3+3+2 e disposti ad arte secondo andamenti agogici contrastanti (avviene anche che uno stesso canto venga riproposto - una o due volte - all'interno di ciascuna sezione, per ragioni di equilibrio agogico e simmetria formale della stessa). Tutti i canti sono assunti senza trasposizioni tonali rispetto alla veste originale che essi mostrano nella raccolta (eccezion fatta per la prima esposizione di *Canto «a fienató»*, che avviene alla terza minore sopra), mantenendosi anche i tempi (s'intendono quelli metrici, perché Ginobili in questa raccolta non dà preferibilmente indicazioni agogiche) delle trascrizioni ginobiliiane. A proposito dell'armonizzazione, c'è da dire che - benché essa non stravolga mai l'ambientazione tono-modale originale delle melodie - pure non rinuncia a soluzioni cromatiche (leggere e felici in canti di andamento allegro come *Natu, natu Nazzarè* e *La vella lavandirina*, pregnanti e dense in *Ffàcciate a la finestra, Luciola*) e a escursioni politonali (un esempio: quando nella prima sezione torna la melodia del canto natalizio, sempre in Fa maggiore, essa è data - straniata e rarefatta nella tessitura acuta - sopra un accordo grave di Re bemolle maggiore, sostenuto e amplificato nelle sue componenti armoniche dissonanti dal pedale del pianoforte). Ancor

più interessanti i casi di *Cantu de lo vatte* e *Canto «a fienató»*, considerati più avanti al cap. 7, lettera B, punto c.

* * *

Nel gennaio del 1956 Liviabella tornò a Macerata, per duplici motivi: una consulenza presso il dottor Pietro Gentilucci circa le disposizioni testamentarie del notaio Augusto Marchesini, che desiderava istituire a Macerata una fondazione musicale; un concerto che avrebbe dovuto avvenire sotto l'egida dell'Accademia dei Catenati, e che invece non ebbe poi luogo. Nell'annunciare il suo arrivo al Ginobili, così gli scrisse: «A Macerata ascolterai il trittico marchigiano tratto dalla tua ultima raccolta» (50).

Nella sua originale veste pianistica, *Rapsodia picena* è - per naturale destinazione - un pezzo cameristico più che da concerto. Per questo fatto, forse, è più difficile per noi seguire le tracce delle sue esecuzioni. Ma solo qualche anno dopo il brano fu trascritto per banda, ad opera di un insegnante di clarinetto del Conservatorio pesarese (Liviabella ne era allora direttore): sulla partitura (51) di tale riduzione bandistica (datata San Marino, 22 aprile 1958), in una nota autografa e sottoscritta, l'autore stesso dichiara: «Ho inteso la prima esecuzione di questa mia rapsodia a San Marino e testifico il mio gradimento sia per la riduzione per banda sia per lo spirito interpretativo del M.o Lucio Jucci». Abbiamo anche una lettera a Ginobili, data da Pesaro il 2 ottobre 1958, nella quale Liviabella riferisce del concerto bandistico in cui si eseguì la composizione: «La nostra rapsodia ha fatto un effetto; l'affettuosa collaborazione del direttore di banda M.o Jucci (insegnante nel mio Conservatorio) merita il più vivo elogio e la segnalazione che io spero renda popolari i canti del nostro popolo, del nostro cuore» (52).

L'ultima parte della *Rapsodia* conobbe anche una trascrizione per fisarmonica, approntata dallo stesso autore: il brano *Stornello e La castellana* costituì infatti il pezzo d'obbligo per i partecipanti della categoria *juniores* al «VI Trofeo mondiale della fisarmonica», tenutosi a Pavia dal 6 al 9 settembre 1956 (53). Il 23 dello stesso mese Liviabella comunica a Ginobili che «a Pavia nel concorso del trofeo di fisarmoniche “Stornello e la castellana” sono state magistralmente eseguite da esecutori italiani e stranieri con piena soddisfazione» (54). Inutile ricordare che la fisarmonica, con la sua antica tradizione legata all'area recanatese, evoca *tout court* le Marche (55) e felicemente si associa - questo un po' dovunque - all'atmosfera musicale popolare. Già nell'agosto del 1950 Liviabella aveva dato alle

stampe *Ouverture italiana* (56), un pezzo originale per fisarmonica (cfr. anche più avanti il cap. 7, lett. B, punto b). E in relazione alla fisarmonica, proprio mentre Liviabella era direttore del Conservatorio di Pesaro, nel 1955, si ebbe presso l'istituto una singolare manifestazione: in un incontro dimostrativo tenuto da Mario Montanari e Angelo Galanti, alla presenza del Direttore e di alcuni insegnanti, venne presentata «ufficialmente» la fisarmonica nel modello «a bassi sciolti». «L'incontro si concluse con un positivo giudizio dei presenti sulle potenzialità espressive dello strumento, sempre più suscettibile di essere utilizzato ben al di là della sua consueta destinazione popolare e folklorica» (57), quasi a prefigurare la consacrazione «accademica» che sarebbe avvenuta di lì a trent'anni: oggi la fisarmonica fa infatti parte delle scuole di strumento del Conservatorio pesarese, come di molti altri Conservatori italiani. A testimonianza dell'interesse che Liviabella manifestò verso questo strumento, così legato alla tradizione popolare marchigiana e tuttavia già proiettato verso la musica colta, sta il diploma di benemerenza da parte dell'A.N.I.F.A. (Associazione Nazionale Italiana Fisarmonicisti ed Armonicisti), ottenuto dal musicista durante il «II campionato nazionale fisarmonicisti ed armonicisti», tenutosi ad Appiano Gentile nell'aprile del 1953 (58). Ricordo infine che nell'opera *Canto di Natale* (1961-1962) è richiesta, a un certo punto, la fisarmonica come privilegiato interprete di uno dei tanti motivi pastorali della partitura (59). Citerò anche il trittico di pezzi caratteristici per pianoforte (*Stornello*, *Serenata*, *Danza*) riuniti sotto il titolo - invero riduttivo, che mal s'accorda con l'intrinseco valore dei brani - di *Pasqualino e Sinforosa*, scritti durante l'autunno del 1955 (pur se in essi non è data alcuna melodia marchigiana allo stato «puro», alcuni motivi sentono dell'aura popolare, tuttavia sapientemente contaminata dalle raffinate atmosfere tipiche del linguaggio di Liviabella): di essi il virtuoso Gervasio Marcosignori approntò una trascrizione per fisarmonica (60).

Credo che *Rapsodia picena* possa annoverarsi tra le composizioni pianistiche più significative di Liviabella. Non condivido, perciò, l'opinione sbrigativa e superficiale che Antonio Garbelotto ha dell'opera, vista come «uno di quei bozzetti che Liviabella ha pazientemente cesellati per giovinetti al pianoforte» (61). Più calzante, invece, un giudizio espresso da Giuseppe Massera nel 1959: il noto critico emiliano considera la *Rapsodia* «opera pianistica degnamente inserita nella tradizionale accezione del suo stesso titolo, fantasia estrosa e vagabonda alla ricerca di motivi popolari intonati ad una vaga religiosità musicale e riferita ad un preciso ambiente (e qui c'è ancora da parte del maestro Liviabella, marchigiano, un atto di filiale devozione alla terra natale, che è l'antica terra dei piceni), e sicuramente decisa nei suoi smaglianti effetti sonori» (62).

Nell'ottobre del 1963 la Rai mandò in onda un'intervista radiofonica di Everardo Dalla Noce al Liviabella (63), al termine della quale il maestro suonò le battute iniziali di *'Ffàcciate a la finestra, Luciola da Rapsodia picena* (l'intera *Rapsodia*, peraltro, fu più volte trasmessa dalla radio a diffusione nazionale, a partire dal 28 gennaio 1957).

6. «L'infanzia mi tenta più della giovinezza»

L'atteggiamento di Liviabella verso i canti popolari marchigiani è diverso - opposto, direi - dall'una all'altra opera esaminata: se ne *La mia terra* l'autore non si fa scrupolo di manipolare in ogni modo il materiale tradizionale, in *Rapsodia picena* dimostra verso di esso una rispettosa fedeltà. Ciò è senz'altro dovuto alla diversa forma e destinazione dei due lavori: il primo, nella smagliante veste del poema sinfonico, diretto al pubblico delle sale da concerto; il secondo, nella più sobria (tuttavia mai scolorita) realizzazione per pianoforte solo, più adatto a un'esecuzione cameristica, che può anche prescindere dal pubblico.

Tale non univoco comportamento rivela innanzitutto la fondamentale libertà dell'artista. La prima preoccupazione di Liviabella è infatti quella della creazione; in quest'ottica, qualsiasi materiale musicale egli usi, anche quello popolare, diviene suscettibile della soggettivizzazione più spinta. Nel contempo, il rifarsi a certe fonti dimostra anche uno sforzo di oggettività: attraverso un prodotto totalmente confezionato con canti popolari (in *Rapsodia picena* si dichiara puntualmente natura e provenienza dei canti), il compositore afferma davanti all'ascoltatore l'esistenza *eo ipso* del patrimonio folclorico sonoro marchigiano. E ciò è tanto più vero se si riflette sul fatto che *La mia terra* e *Rapsodia picena* sono separate da un lasso di tempo non ampio ma altamente significativo: tra l'una e l'altra si è consumato il dramma epocale della seconda guerra mondiale, che segna in Italia il definitivo trapasso da un'autoctona civiltà contadina - mirabilmente integrata col sostrato artigianale cittadino e diffusa su tutto il territorio con ben differenziate manifestazioni regionali - a una società a prevalente sviluppo industriale, massificata - più che unificata - da consumistici modelli comportamentali d'importazione soprattutto anglo-americana. Forse anche per questo i canti popolari di *Rapsodia picena*, a differenza di quelli de *La mia terra*, furono trattati da Liviabella come veri e propri «monumenti sonori», testimonianze storiche e di costume dei padri trasmesse da una tradizione ormai irrimediabilmente - e, per lui, dolorosamente - interrotta.

Oggi, per recuperare alcune testimonianze del repertorio musicale piceno tramontato, basterebbero le sole meritorie trascrizioni del Ginobili. Le composizioni liviabelliane ispirate dal e al folclore marchigiano aggiungono sempre qualcosa di più (o, semplicemente, di diverso), in virtù del loro intrinseco valore artistico; tuttavia, all'ascoltatore odierno, esse possono presentarsi perfino con una certa valenza documentaria, che sicuramente non sarebbe spiaciuta all'autore.

Sono convinto che l'innegabile e speciale interesse di Liviabella per la musica popolare sia, prima di tutto, l'anelito al recupero dei propri ricordi d'infanzia. È l'infanzia, secondo me, il centro della poetica liviabelliana, e i canti popolari sono parte essenziale di un perduto «paesaggio sonoro» della memoria. Il compositore stesso, del resto, lo confessa: «L'infanzia mi tenta più della giovinezza e allora ricantano tutti gli echi che fanno piangere di gioia» (64). Per lui i canti popolari marchigiani «sono rievocazioni che ci riportano al prezioso della nostra infanzia e ai nostri più cari ricordi di meraviglia e di bontà a conforto dell'amarezza del vivere presente» (65).

Dirò di più: quest'infanzia ha un cuore, nel senso di religione e di mistero che la vita assume sempre per Liviabella, e questo cuore è il Natale. Il Natale dei ricordi di bontà e di stupore: neve, angeli, luci e, musicalmente, pastorali. «Bella cosa il natale visto dalle cantorie, dall'alto e da lontano si raccoglie e si vede la parte più buona. L'incenso dei sacerdoti e il canto dei popolani. Tanta luce che discaccia il sonno; che dà quasi un'ebbrezza buona. Poi le campane, i paramenti di bianco e argento dei sacerdoti, il sorriso di quei bei Gesù Bambini con le braccia spalancate; poi chiudere gli occhi materiali e accostarsi alla S. Comunione. Fare le promesse più buone, sentirsi vicino tanto bianco, come le ali degli angeli e meravigliarsi di essere troppo grandi, troppo sapienti per questa cosa così semplice e così ineffabile: Gesù Bambino. Candelette, fioretti, giuocattoli, dolci, tutto tutto santo e semplice, tutto odoroso di candore come se si indossassero vesti bianche, come se si camminasse in mezzo al bucato» (66). Quanta importanza hanno avuto le pastorali nell'opera di Liviabella!, dalla composizione isolata di tal carattere, al brano pastorale inserito in un più ampio contesto, all'opera tutta intessuta di simili motivi (*Canto di Natale*). Occorre qui ricordare il quadro centrale (*Le pastorali del Natale*) de *La mia terra* e il canto natalizio (*Natu, natu Nazzarè*) con cui s'apre *Rapsodia picena*?

7. La prova del nove

Per tornare su un piano più oggettivo e tirare le fila dell'intero discorso, ho deciso di rifarmi a quell'*auctoritas* incontestabile (e per la musica popolare e per la musica colta) che indubbiamente è

Bela Bartók: di lui considererò due significativi scritti, entrambi risalenti al 1931. Benché essi riguardino soprattutto l'esperienza ungherese (si cercherà tuttavia di evitare le allusioni più dirette), le conclusioni che ne discendono fanno anche al caso nostro, poiché mettono a fuoco problematiche generali di fondo. Di seguito, riassumerò schematicamente per punti il contenuto di ciascun articolo bartokiano, riportandone anche ampi stralci: le citazioni virgolettate sono tratte dal volume indicato in nota (67), e vengono di volta in volta specificate attraverso il semplice rinvio nel testo alle pagine di esso.

A) *L'importanza della musica popolare*

a) Bartók contesta l'idea, sostenuta da molti, che sia più facile armonizzare le melodie popolari che scrivere *ex novo* una composizione, senza alcun aiuto tematico. «Saper trattare le melodie popolari è in realtà uno dei lavori più difficili che esistano, e può considerarsi senz'altro pari, se non addirittura più difficile a quello del compositore di musiche "originali". Non si deve infatti dimenticare che l'essere obbligati a una data melodia, significa già di per sé vedersi gravemente limitati nella propria libertà, e quindi trovarsi subito di fronte a una prima difficoltà non indifferente. Un'altra difficoltà, poi, consiste nella individuazione dello specifico carattere della melodia popolare, che richiede appunto di essere elaborata pur conservandole la propria tipica fisionomia, cioè dandole il dovuto rilievo» (p. 96).

b) La musica atonale, dodecafonica, non si concilia in nessun modo con la musica popolare, che è esclusivamente tonale (o modale), né può fondarsi su di essa; «è comunque fuor di dubbio che fra gli ostacoli al trionfo dell'atonalismo, non ultimo è proprio l'atteggiamento di molti compositori contemporanei che hanno preferito rifarsi alle antiche musiche popolari» (p. 97).

c) Anche in musica è errato dare eccessiva importanza al soggetto, al tema. Non si parla di plagio, inaridimento o impotenza a proposito di Shakespeare o Molière, che hanno ampiamente attinto a soggetti di altri autori. «E lo stesso si dica oggi [1931] per Stravinskij, che in molte sue opere si serve di temi popolari o comunque di materiale altrui. In realtà il materiale tematico musicale è l'equivalente della trama nell'opera letteraria. Ma nella musica, come nella letteratura, nella scultura e nella pittura, non è affatto importante sapere e conoscere l'origine del soggetto o del tema. Bensì e piuttosto vedere come quella materia è stata trattata» (p. 98).

d) Bach ha ampiamente usato materiali tematici preesistenti e di comune dominio, cioè le melodie dei corali della chiesa protestante; non per questo egli fu un plagiatario. «Ogni artista, infatti, ha il diritto di radicarsi in un'arte precedente, anzi, non solo ne ha il diritto, ma addirittura ha il dovere di farlo. E

allora, perché noi non potremmo attribuire anche all'arte popolare il compito di alimentare le nostre radici?» (p. 99).

e) Se si considera la musica popolare in maniera diametralmente opposta a quella fin qui criticata, si cade tuttavia nello stesso errore: «infatti coloro i quali credono che, per far rifiorire un'arte musicale nazionale, sia sufficiente occuparsi della musica popolare e trapiantarne le formule nella musica occidentale, finiscono anche essi col mettere in primo piano il materiale tematico, trascurando completamente tutto ciò che è necessario alla creazione vera e propria» (p. 99).

f) In conclusione: «la musica popolare raggiunge un'importanza artistica solo quando per opera di un grande talento creatore riesce a penetrare nell'alta musica colta e quindi a influire su di essa. Nelle mani di chi è privo di talento, né la musica popolare né un qualsiasi altro materiale può acquistare importanza. Vale a dire: contro la mancanza di talento non serve appoggiarsi alla musica popolare o ad altre cose. Il risultato, in un caso e nell'altro, sarebbe sempre lo stesso: nulla» (pp. 99-100).

B) *L'influsso della musica contadina sulla musica colta moderna*

a) Agli inizi del XX secolo, con la crisi del postromanticismo, molti compositori - nel tentare vie nuove - si sono rivolti alla musica popolare in senso stretto, ovvero «contadina» (in Bartók l'espressione si oppone alla musica colta popolaesca, ovvero la musica popolare «cittadina»), fino ad allora ignorata. «Questo tipo di musica, infatti, è certamente dal punto di vista formale, quanto di più perfetto possa esistere. Ha poi un'enorme forza espressiva, ed è nello stesso tempo priva di qualsiasi sentimentalismo come di ogni inutile orpello: a volte, anzi, è così semplice da sembrare addirittura primitiva (non già banale, però!)» (p. 101).

b) Ma perché possa effettivamente esercitarsi l'influenza della musica contadina, occorre che il compositore colto «conosca perfettamente la musica popolare del proprio paese, esattamente come ne conosce la lingua» (p. 102). Se Stravinskij e De Falla non hanno probabilmente mai fatto una raccolta diretta di musica popolare dei loro paesi, è tuttavia difficile immaginare che la loro conoscenza di tale repertorio non si sia compiuta attraverso il diretto contatto con la musica contadina. «Nessuno può subire una influenza veramente profonda da parte della musica contadina, se non ha “sperimentato” questa musica sul posto, cioè in comunità con i contadini. [...] Quello che importa, infatti, è di portare nella musica colta il tipico carattere della musica contadina (che è assolutamente impossibile esprimere con le parole): non basta insomma immettervi dei tempi o l'imitazione dei temi contadini, perché in tal modo si finirebbe col fare un banale travestimento del materiale popolare, ma bisogna trasferire in essa l'atmosfera della musica creata dai contadini» (p. 102).

c) L'influenza della musica contadina sulla musica colta può verificarsi in tre modi. Il primo consiste nell'assunzione della melodia popolare «senza portarle alcuna modifica oppure variandola lievemente, limitandosi ad aggiungere un accompagnamento o, secondo l'occasione, includendola fra un preludio e un postludio» (p. 103). Questo trattamento può dare due esiti: «in un caso, l'accompagnamento, il preludio e il postludio non sono altro che la cornice in cui viene sistemata la melodia contadina, che così sta esattamente come la pietra preziosa nella sua incastonatura. Diversamente, la melodia contadina si limita a essere una citazione, mentre ciò che più conta è proprio quello che le sta attorno» (p. 103). Tra queste due possibilità esistono, ovviamente, varie gradazioni intermedie; è comunque importante che la materia musicale che riveste la melodia partecipi delle sue caratteristiche, tanto da dare l'impressione di un'indivisibile unità. Un errore particolarmente diffuso tra Otto e Novecento è stato però quello di credere la musica popolare passibile solo di «armonie di estrema semplicità (accordi di tonica, dominante o, eventualmente, sottodominante)» (p. 104); evidentemente si tenevano presenti canti colti non proprio popolari, ma popolareschi. Paradossalmente, quanto più una melodia è primitiva tanto meno vincola l'invenzione dell'accompagnamento.

d) Il secondo «caso in cui si può parlare di influenza della musica contadina, si ha quando il compositore se ne serve non già testualmente, ma inventando egli stesso l'imitazione di una melodia popolare» (p. 105). Per le opere del cosiddetto periodo «russo» di Stravinskij, è arduo stabilire quando il compositore abbia usato temi presi a prestito o di invenzione originale (quest'ultimi sono le più abili e fedeli imitazioni del canto popolare russo che si possano immaginare); ciò fa dire allo stesso Stravinskij che «la paternità del materiale, cioè in sostanza dell'elemento puramente tematico, è dal punto di vista dell'arte una questione del tutto secondaria. Essa ha importanza soltanto per la musicologia e non interessa affatto l'estetica» (p. 106).

e) Il terzo ed ultimo caso d'influsso della musica contadina su quella colta può aversi quando «il musicista non voglia elaborare melodie popolari o farne delle imitazioni, bensì intenda e riesca a dare alla sua musica la stessa atmosfera che distingue la musica contadina. [...] Vale a dire insomma che il modulo espressivo della musica contadina è divenuto il suo linguaggio » (p. 107). Uno degli esempi più belli nella musica ungherese è lo *Psalmus hungaricus* di Kodály, che non sarebbe mai nato «senza la musica contadina ungherese (ma anche senza Kodály!)» (p. 107).

Qualora si proceda, sulla base dei parametri sopra individuati, a una puntuale verifica della complessiva e complessa posizione di Liviabella nei confronti della musica popolare marchigiana, si potrà pur dire che non c'è assunto bartokiano in cui il compositore maceratese non debba in qualche modo riconoscersi positivamente (benché il meno favorevole sia forse quello - peraltro decisivo - espresso alla lett. B, punto e: non corrisponderebbe infatti a verità affermare che «il modulo espressivo della musica contadina» marchigiana sia divenuto *tout court* il linguaggio di Lino Liviabella, che invece presenta una forte omogeneità idiomatica proprio in virtù del fatto che, non avendo il compositore aderito a questo o a quel particolare linguaggio, egli è stato di volta in volta costretto ad esprimersi attraverso un tratto affatto personalizzato che lo rendesse costantemente riconoscibile). In particolare, preme qui sottolineare i seguenti punti:

A, b) In un recente articolo (68), il musicologo Quirino Principe parla di Liviabella come di «un musicista colto e raffinato che riuscì a evitare la *dittatura dodecafonica* [il corsivo è mio]». È risaputa la ferma - se non ostile - posizione antidodecafonica di Liviabella (da coscenzioso compositore e didatta, egli tuttavia non ignorò la tecnica dei dodici suoni), formalizzata anche nei suoi pochi scritti specialistici (69). Fu questa, senz'altro, una meditata e precisa scelta poetico-estetica del musicista maceratese, non scevra di conseguenze. Può essere infatti vero che tale posizione abbia determinato una sorta di prevenzione da parte di certi ambienti (e ambiti) della critica musicale nei confronti dell'opera liviabelliana; coglie ciò Quirino Principe, che - sempre nello scritto citato sopra - vede il Nostro come un compositore incamminato «lungo una strada sua, probabilmente senza molte uscite sulla via maestra della storia ma con molti ingressi in una zona interna, dove ebbe modo d'intendere il suono musicale non come un filo da sviluppare ma come uno spazio da sondare in profondità». Certo è che, quando Liviabella tratta materiale musicale popolare, là non vi è posto (ma potrebbe mai esserci?) per la dodecaфонia. Per altro verso, l'impiego di materiali tematici desunti dal repertorio popolare fu stimolante incentivo per Liviabella all'esplorazione delle risorse armoniche di un discorso tonale tradizionale che, lungi dall'essere affatto logoro per il compositore, pure richiedeva studiati correttivi in varie direzioni: cromatismo, modalità, politonalità. Puntualizza a proposito Liviabella: «La musica d'oggi cerca di tornare agli antichi modi e li sfrutta. Pizzetti per esempio fa il I. tempo della sua sonata in la minore, mettendo in chiave un fa#. Mascagni nella romanza “Son pochi fior” adopra la scala minore senza l'alterazione della sensibile. Così arte e folclorismo si danno la mano. Tutte queste particolarità sono state anche usate in vasta scala nel mio poema marchigiano “La mia terra”» (70).

A, f) Personalmente, sono senz'altro propenso a vedere in Liviabella il «grande talento creatore» attraverso cui la musica popolare marchigiana è riuscita a penetrare, quantunque episodicamente, nella sfera della musica colta. Che poi non sia stata in grado di «influire su di essa», è questione strettamente collegata non solo alla fortuna - purtroppo scarsa - dell'opera del compositore marchigiano (71), ma anche alla generale situazione della musica colta contemporanea italiana, dove eventuali (e invero sempre poco probabili) matrici sonore popolari non hanno mai costituito un'alternativa all'imponente retaggio classico del passato e ai linguaggi radicalmente nuovi delle avanguardie. D'altra parte, Liviabella non è stato il solo musicista colto marchigiano del nostro secolo a rifarsi ai motivi popolari della sua terra: conta qui ricordare almeno Ottorino Svampa e Lepanto De Angelis. Il nome del primo incidentalmente occorre in una già citata lettera liviabelliana a Ginobili, quella dell'8 aprile 1943; da essa (cfr. sopra il cap. 4) si ricava che il poco più giovane compositore, originario di Montecassiano (72), partecipò nel 1943 al medesimo concorso nazionale donde uscì vincitore il poema sinfonico di Liviabella, evidentemente con più lavori: infatti, almeno due di essi non meglio identificati superarono la prima severa fase eliminatoria. Si tratta, con ogni probabilità, di due delle *Tredici impressioni sinfoniche picene* per orchestra (73), composizioni che meriterebbero di essere rintracciate e studiate (74). Di Lepanto De Angelis (75) ho invece potuto direttamente esaminare, presso la Biblioteca comunale di Macerata dove è conservato l'autografo, una *Rapsodia italiana (La terra picena)* per orchestra (ne esiste anche la versione pianistica dello stesso autore) (76). Tale composizione, risalente al 1957, subisce chiaramente - nell'ispirazione e nel titolo - l'influsso dei lavori liviabelliani, di certo noti al De Angelis (*La mia terra* e l'allora vicinissima *Rapsodia picena*); ma il modesto valore artistico-estetico del pezzo non regge davvero al confronto con nessuna delle due appena ricordate opere di Liviabella, sia per invenzione, sia per contenuti, sia per tecniche compositive e d'orchestrazione. Lo si diceva sopra: è questione di talento.

B, b/d) Non c'è ragione di dubitare che Liviabella non conoscesse «perfettamente la musica popolare del proprio paese», avendola personalmente sperimentata *in loco*, durante l'infanzia e la giovinezza. Pur non essendosi egli cimentato di persona nella raccolta del materiale musicale popolare, certamente non gli mancò «il diretto contatto con la musica contadina» picena. Il compositore Liviabella è dunque perfettamente in grado «di portare nella musica colta il tipico carattere della musica contadina». A mio avviso, ne sono un efficace esempio le due melodie incastonate nell'*Ouverture italiana* per fisarmonica, nella quale - stando al Ginobili - sarebbero presenti «motivi desunti dai canti popolari marchigiani» (77). Io, per quanto abbia fatto, non sono riuscito a individuare

fonti precise per tali melodie, e sono giunto alla conclusione che potrebbe meglio trattarsi di idee musicali originali scritte «alla marchigiana» (78). Esaminando attentamente le melodie in questione, vi si riscontrano infatti i tratti caratteristici della melopea picena: nel primo caso si ha una vivace e anacrusica melodia stornellante, con tanto di quarta aumentata a risoluzione discendente (cfr. Es. mus. 11); nel secondo, una più libera frase rapsodica, simile - per qualche verso - all'aria di un «cantu a vatóccu» (cfr. Es. mus. 12). Se qualcuno non mi smentirà ritrovando le popolari melodie fonte, vorrà dire che Liviabella è stato talmente abile da ingannare perfino Ginobili!

B, c) Torniamo a *Rapsodia picena*, precisamente ai canti «*de lo vatte*» e «*a fienató*» (cfr. la tabella del cap. 5). Nell'accompagnare queste melodie, la scelta armonica di Liviabella è volutamente ambigua e, quindi, assolutamente libera. Ciò è legato alla stessa struttura melodica «primitiva» di essi canti. Nel canto «*de lo vatte*», la cui melodia si sviluppa «minimalisticamente» per gradi congiunti sui quattro suoni dell'intervallo di quarta, il compositore incornicia le singole frasi (solo melodicamente rinforzate a distanza di tre ottave) con accordi - si intendono i primi due, perché il terzo è già armonicamente riferibile alla tonalità di Sol minore del canto successivo - gravitanti in un'orbita indecisa tra il Si bemolle e il Mi bemolle maggiore (cfr. Es. mus. 13). Nel canto «*a fienató*», egli sembra rinunciare affatto a un'univoca ambientazione tonale che, del resto, mal si coniuga con una melodia così elusiva: infatti, se alla prima esposizione del canto, la triade iniziale che l'accompagna è quella pura di Do bemolle maggiore (cfr. Es. mus. 14a), più azzardoso sarebbe voler a tutti i costi riconoscere il La bemolle maggiore (le cui componenti sono pur presenti, ma volutamente «inquinare» da una settima minore e da un'ancor più sconcertante quarta eccedente) nell'accordo che, a mo' di *cluster*, introduce e accompagna per buona parte il canto al suo secondo apparire, trasposto una terza minore sotto. In quest'ultima geniale soluzione di accompagnamento dell'identica melodia, la funzione percussiva degli accordi è a mio giudizio assolutamente preponderante rispetto a quella armonica (cfr. Es. mus. 14b).

8. «Bartók marchigiano»?

Di solito, non amo le etichette e cerco di evitarle; ma stavolta una mi tenta, la quale - oltretutto suggestiva - forse non sarebbe del tutto impropria: quella, cioè, che idealmente accomunasse Ginobili e Liviabella nel nobile epiteto di «Bartók marchigiano». Infatti, gli aspetti e le doti che il compositore magiaro assommò in sé, possono separatamente cogliersi nelle diverse personalità ed attività dei nostri

due corregionali, che talvolta pur esercitarono (ed eccitarono) a vicenda i propri intelletti: l'uno infaticabile ricercatore «sul campo», saldamente ancorato alla terra, alla *sua* terra; l'altro artista (ri)creatore proiettato, già nella vita terrena, nella luce arcana di un mondo poetico e soprannaturale.

Mi si perdonerà tanto musicologico ardire? Spero di sì; non foss'altro che per poter provocatoriamente contrastare con etichetta positiva altra di segno opposto, discendente da un frettoloso e generalizzante giudizio a suo tempo espresso da uno dei maestri della critica musicale italiana, di recente scomparso. Chiunque apra l'aureo manualetto di storia musicale di Massimo Mila al capitolo sulla musica contemporanea in Italia, all'interno del paragrafo già eloquentemente intitolato «Le forze di rincalzo», vi può infatti leggere questa manichea sentenza, certo inappellabile per l'autore: «Dei numerosi allievi di Respighi si sono formate due correnti, una progressista, che è andata a cercare presso altri maestri - Casella e Malipiero - più fecondi stimoli di modernità, l'altra, reazionaria, che ristagna nel colorito pittoresco d'un regionalismo strapaesano» (79). Insomma, l'equazione/opposizione - a volte vero e proprio assioma critico - che segna gran parte della cultura contemporanea: progressisti=buoni contrapposti a reazionari=cattivi. Inutile dire che Liviabella (in compagnia di Ennio Porrino, Gian Luca Tocchi e Carlo Alberto Pizzini) è definitivamente consegnato dallo stigmatizzante giudizio del Mila «alla seconda, ed autentica, corrente respighiana» (80), quella cioè dei «cattivi». Contro la drastica pronuncia di tanta autorità, la mia isolata voce di protesta, altresì modulata su toni ben più sfumati, può risultare scarsamente efficace; pure mi sento di levarla, comunque, *pro* Liviabella. E - perché no? al di là di animosità ideologiche esterofobe e polemiche «antimoderniste» - anche a favore di Porrino (ché prendere le parti del perugino Tocchi e del romano Pizzini potrebbe sembrare smaccata partigianeria... centritaliana), dinanzi al tribunale del Mila evidentemente colpevole, lui sardo, di aver scritto da *Sardegna* (1933) a *Nuraghi* (1952) giovandosi di materiali musicali della degnissima tradizione popolare isolana. Vien però da chiedersi come mai non sia caduto sotto l'intransigente maglio del concittadino musicologo non tanto il giovanile Casella di *Italia* (1909), nelle cui rutilanti pagine rapsodiche trova posto perfino *Funiculi, funicolà* di Luigi Denza!, quanto quello ben più «maturo» de *La giara* (1924): in tali musiche ballettistiche, il compositore torinese - giustificato dal soggetto - fa infatti ricorso ai canti folcloristici siciliani.

Ma torniamo alle Marche ed al binomio Liviabella/Ginobili. A chi avrà avuto la costanza di seguirmi fino in fondo rivolgo l'estremo, obbligato, pseudointerrogativo: «Ci sarebbero state *La mia terra* e *Rapsodia picena* senza le raccolte di canti popolari del Ginobili?»; e rispondo per lui:

«Impossibile dirlo!». Aggiungo però che, sicuramente, tali opere non sarebbero mai esistite senza Lino Liviabella.

NOTE

* È per me doveroso nominare coloro che, a vario titolo, hanno fatto sì che intraprendessi e portassi a termine questo studio; studio peraltro stimolante e fruttuoso, che mi ha offerto una privilegiata occasione di approfondimento della poetica e della musica di Lino Liviabella. L'opera vagliata del musicista maceratese, parte per me affatto nuova e parte solo superficialmente conosciuta, mi ha progressivamente rivelato tesori d'ispirazione e di tecnica: insomma, d'arte. Tanto essa si è imposta alla ragione ed al cuore, per verità e bellezza, da confermarmi nell'idea che con Liviabella ci si trovi di fronte non solo al più insigne compositore marchigiano di questo secolo, ma anche a uno dei più valenti ingegni dell'Italia musicale della prima metà d'un Novecento ormai definitivamente consegnato alla storia. Pertanto, il mio più vivo ringraziamento va all'amico studioso di tradizioni popolari marchigiane Claudio Principi di Corridonia, alla cui entusiastica iniziativa si deve la proposta del tema musical-liviabelliano e del nome del relatore che lo avrebbe svolto in seno ai lavori di questo XXXI Convegno di Studi maceratesi; al figlio del compositore scomparso, prof. Lucio Liviabella il quale, conosciuto attraverso un fitto e proficuo scambio epistolare, è stato illuminante interlocutore, oltre che generoso fornitore - perfino al di là delle richieste - di imprescindibili e rari (a volte inediti) materiali documentari e di studio; ai signori Luigi Ginobili e Lucio Del Gobbo di Macerata, rispettivamente figlio e genero di Giovanni Ginobili, che mi hanno consentito di esaminare il superstite carteggio Liviabella/Ginobili da loro gelosamente custodito (trattasi di circa novanta lettere dirette dal Liviabella al Ginobili, datate dal 1929 al 1964, con la maggior concentrazione di pezzi nel decennio '50-60; per praticità di accesso alle fonti e di consultazione di tale materiale, mi sono senz'altro rivolto alle fotocopie del carteggio, messe agevolmente a mia temporanea disposizione dal Sig. Del Gobbo).

Non è questa la sede per dare informazioni sulla vita e l'opera, quest'ultima singolarmente multiforme e vasta, di Lino Liviabella (Macerata, 1902-Bologna, 1964). Per i dati essenziali, rimando il lettore alla «voce» dedicata al compositore maceratese all'interno di alcuno dei maggiori dizionari musicali moderni o correnti: *Enciclopedia dello Spettacolo*, *Dizionario musicale Ricordi*, *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, *Nuova Enciclopedia della Musica Garzanti*, ecc. Chi invece volesse seriamente approfondire l'argomento può rivolgersi alla seguente bibliografia specifica: *Lino Liviabella. La sua vita-La sua musica*, a cura di Aldo Adversi, Macerata 1966 (con saggi di A. Adversi, C. Bagnoli, A. Garbelotto, G. Ginobili, C. Morozzo della Rocca, L. Paci, già proposti dai rispettivi autori - tranne Bagnoli e Morozzo della Rocca - durante il convegno di studi su Lino Liviabella, svoltosi il 23.10.1965 a Macerata presso Palazzo Buonaccorsi; l'intervento ivi tenuto dal critico musicale Giulio Cardi, *La musica religiosa di Lino Liviabella*, è l'unico che invece non sia confluito nel volume); A. ADVERSI, «voce» *Liviabella Lino*, in V. BROCCO, *Dizionario bibliografico dei maceratesi*, vol. II della *Storia di Macerata*, a cura di Aldo Adversi, Dante Cecchi, Libero Paci, Macerata 1972; E. MUCCI, *Lino Liviabella*, Macerata 1974; A. BARBADORO, *Lino Liviabella Direttore a Pesaro*, in *Annuario del Conservatorio "Gioachino Rossini" di Pesaro a.s. 1988-89*, pp. 25-40; LUCIO LIVIABELLA, *Lino Liviabella e la sua Macerata*, in *La città sul palcoscenico. Arte spettacolo pubblicità a Macerata 1884/1944*, a cura di Franco Torresi, vol. I, Macerata, Il Labirinto, 1991, pp. 245-262. Delle opere del compositore, si hanno due cataloghi completi: il primo di C. BAGNOLI, *Elenco delle composizioni musicali di Lino Liviabella*, in *Lino Liviabella. La sua vita...* cit., pp. 59-75, che ha il pregio di indicare anche il luogo di conservazione delle opere; il secondo, più aggiornato, redatto da LUCIO LIVIABELLA, *Elenco delle composizioni musicali di Lino Liviabella*, in *Annuario del Conservatorio...* cit., pp. 41-65.

In aggiunta alle indicazioni precedenti, preme qui segnalare i materiali più notevoli esistenti presso la Biblioteca comunale «Mozzi-Borgetti» di Macerata su Lino Liviabella, e precisamente: la

Miscellanea riguardante il musicista maceratese Lino Liviabella (segn. Ms 1193), contenente i più vari documenti del e sul musicista (corrispondenza ricevuta e spedita, programmi di sala, presentazioni di opere e appunti autografi, ecc.; al suo interno, di particolare interesse per gli argomenti qui svolti, è la cartella VIII che contiene - in gran parte dattiloscritti - articoli e appunti di Giovanni Ginobili su Lino Liviabella); il *Ms 1193 bis*, un album essenzialmente fotografico (ma accoglie anche lettere, ritagli di giornale, opuscoli e biglietti a stampa), allestito nel 1965 per cura de *La famèja bulgnèisa* (Bologna) *A ricordo di Lino Liviabella*, «*Antigone*»; un'altra *Miscellanea riguardante il musicista Lino Liviabella* (segn. Ms 1202), con materiali manoscritti autografi e non, testimonianze epistolari ed iconografiche varie. Al di fuori della sezione manoscritti, vi è un ulteriore nutrito faldone (segn. 7.7.E.1<1>) contenente anch'esso materiali disparati ed eterogenei smistati in cartelle per soggetto ed indicato come *Raccolta di documenti e ritagli di giornale sul musicista riordinata da A. Adversi*, che evidentemente servì all'allora direttore della Biblioteca maceratese quando si trattò (tra 1965 e 1966) di realizzare la pubblicazione monografica sul musicista da lui curata e già cit. sopra. Sempre depositata presso la medesima Biblioteca, vi è infine copia di un inedito lavoro accademico di argomento liviabelliano: B. FLAMIGNI, *Ricerche sull'Antigone di Lino Liviabella*, tesi di laurea discussa presso l'Università di Bologna, 1971, relatore prof. Giuseppe Vecchi (segn. Ms 1361).

Nella Biblioteca comunale maceratese si conservano pure le musiche di alcune delle opere del Liviabella date alle stampe: tra una decina di spartiti, tutti riferibili a piccole composizioni, spicca la partitura del poema sinfonico *Monte Mario* (segn. 7.7.E.1<10>).

La Biblioteca musicale e centro di ascolto «Lino Liviabella», istituita nel 1980 dall'Amministrazione comunale di Macerata, oggi purtroppo non è più funzionante, chiusa al pubblico ormai da anni per l'inagibilità dei locali e la mancanza di personale addetto. *Rebus sic stantibus*, sarebbe quantomai opportuno far confluire in Biblioteca almeno i materiali liviabelliani (dischi e nastri registrati) colà esistenti, poiché anche presso la Biblioteca comunale si conservano numerose riproduzioni meccaniche di musiche del Liviabella, a suo tempo acquisite ovvero - e sono la maggior parte - successivamente donate dal figlio del compositore.

Tutte le composizioni di Liviabella (autografe, a stampa, meccanicamente riprodotte), nonché scritti, lettere, fotografie, ecc. sono attualmente conservate presso il prof. Lucio Liviabella, v. Tetto Nuovo 33 - 10025 Pino Torinese (TO), tel. 011/8111828.

(1) Un'introduzione generale alle problematiche storico-metodologiche dell'etnomusicologia in Italia può leggersi da chiunque con profitto nel bel saggio che apre l'ormai classico volume di R. LEYDI, *I canti popolari italiani*, Milano, Mondadori, 1973; nel quale, per inciso, le Marche sono poveramente rappresentate da soli due canti: il *Ballo del fazzoletto* (raccolto a Troviggiano di Cingoli nel 1968 dallo stesso Leydi) e uno *Stornello* (raccolto ad Ancona e già pubblicato, nel lontano 1941, da Francesco Balilla Pratella). Ma un più aggiornato lavoro, curato dallo stesso Leydi, è stato recentemente pubblicato dalla Libreria Musicale Italiana di Lucca: *Guida alla musica popolare in Italia 1. Forme e strutture*. Non senza inesattezze ed omissioni, fa invece segnatamente il punto degli studi sull'etnomusicologia marchigiana R. CALABRETTO, *La tradizione degli studi etnomusicologici marchigiani: dalle ricerche di Giulio Fara alla raccolta 24 Q di Diego Carpitella*, in «Quaderni musicali marchigiani», II (1995), pp. 99-121; sul terzo numero della stessa rivista, al momento in fase di redazione, è annunciato uno studio di I. MACCHIARELLA, *La musica popolare nelle riviste di demologia dell'Ottocento*, che, per la sede che lo ospiterà, certo non potrà fare a meno di offrire qualche squarcio sulla casistica riguardante la nostra regione.

(2) Giulio Fara, musicista e musicologo d'origine sarda (Cagliari, 1880-Pesaro, 1949), fu bibliotecario e insegnante di storia della musica presso l'allora Liceo musicale di Pesaro (cfr. M. MANCINI, *Ricordo di Giulio Fara*, in *Annuario del Conservatorio...* cit., pp. 77-82). Il Fara fu uno dei più importanti studiosi della musica folclorica popolare italiana agli inizi del nostro secolo (a lui si deve l'elaborazione del concetto di «etnofonia» che - in certo qual modo - apre la via all'etnomusicologia modernamente intesa), conducendo approfonditi studi sulla musica popolare sarda, ma non solo. La sua lunga dimora marchigiana lo portò naturalmente ad interessarsi dei canti popolari della nostra regione, ai quali dedicò diversi articoli tutti pubblicati negli anni '20 e '30 sulla rivista pesarese *Musica d'Oggi* (per i riferimenti bibliografici, si veda il saggio della Mancini cit. sopra). In questi articoli, lo studioso dimostra però di non aver raccolto personalmente i canti popolari marchigiani di volta in volta pubblicati, dichiarando di essersi variamente avvalso dell'opera di collaboratori locali (giovani allievi o ex allievi del liceo musicale pesarese, ma anche cultori della materia, che misero a sua disposizione testimonianze musicali già autonomamente acquisite); tra costoro giova perlomeno ricordare il Dott. Raffaele Ciferri, il M.o Ottorino Svampa (cfr. sotto la nota 72) e Mariano Silvestri, un contadino dilettante di musica (non «Silvestro Mariano [cognome]», come invece viene indicato da CALABRETTO, *La tradizione degli studi...* cit., p. 110, che ha erroneamente letto il dato a suo tempo correttamente riportato dal Fara), i quali fornirono al Fara materiali poetico-musicali personalmente raccolti, in genere, nelle proprie zone d'origine e/o residenza, cioè rispettivamente a Petriolo, Montecassiano e Treia.

(3) Domenico Alaleona (Montegiorgio, 1881-1928) non ha bisogno di presentazioni; il suo apporto alla raccolta e trasmissione di melodie popolari marchigiane fu tuttavia minimo, essendo egli precipuamente interessato alla composizione e alla musicologia (segnalo qui uno stornello a due voci, probabilmente raccolto a Montegiorgio, che figura in un'antologia di canti da lui curata: *Per i nuovi fanciulli-cantori d'Italia*, Roma, Ed. mus. Palestrina, 1926). Insegnando storia della musica presso il Conservatorio romano di S. Cecilia, Alaleona ebbe tra i suoi discepoli il nostro Liviabella; con l'allievo conterraneo gli capitò certo di parlare di musica popolare marchigiana (cfr. lo stralcio epistolare riportato sotto alla nota 8).

(4) Adriano Ariani (Roma, 1877-Pesaro, 1935), maceratese d'adozione, fu valente musicista e compositore, meglio noto ai contemporanei come virtuoso del pianoforte: in tal veste ebbe una sfolgorante carriera di concertista internazionale con lunghi e frequenti soggiorni in America, al termine della quale egli accettò di dedicarsi all'insegnamento del suo strumento presso il liceo musicale di Pesaro, di cui fu anche vicedirettore. Dalla sua dimora maceratese di Collevario, dove soleva trascorrere periodi di riposo e di studio, l'Ariani ebbe modo di sentire ed apprezzare i canti dei contadini che allora frequentemente echeggiavano per le nostre campagne: ne trascrisse personalmente uno, che costituisce uno dei più begli esempi di canto «a vatóccu» (è la melodia riportata dal Ginobili nella sua prima raccolta dei *Canti popolareschi piceni* al n. 3, usata anche dal Liviabella ne *La mia terra*: cfr. più avanti il par. 4, I). Nonostante la differenza generazionale, il giovane Lino Liviabella ebbe modo di conoscere personalmente ed incontrare più volte l'Ariani, dal quale ricevette anche incoraggiamenti per la sua carriera artistica (cfr. L. PACI, *Adriano Ariani, un grande musicista tra rigore e poesia*, in *La città sul palcoscenico. Arte spettacolo pubblicità a Macerata 1884/1944*, a cura di Franco Torresi, vol. I, Macerata, Il Labirinto, 1991, pp. 229-242; in appendice, viene riportato uno scritto del Liviabella «in memoria di Adriano Ariani», datato Venezia 17.12.1938).

(5) Il già citato Adriano Ariani stilò la prefazione della raccolta musicale di O. LIVIABELLA-G. GINOBILI, *Canti popolari e derivati della Regione Marchigiana*, Firenze, Biagiotti, 1937 (dell'opera esiste una precedente versione a stampa, recante però i soli testi letterari dei canti e una preliminare *Annotazione* a firma degli stessi Oreste Liviabella e Giovanni Ginobili, che denuncia nel titolo l'occasione per cui fu a suo tempo originariamente approntata: *Canti della regione marchigiana che verranno eseguiti dalla Società corale "D. Silveri" di Macerata nel Raduno nazionale del canto in coro e della danza a Firenze. Editò a cura della Società corale "Domenico Silveri" di Macerata aderente all'Opera Nazionale Dopolavoro*, Macerata, Unione Tipografica Operaia, 1930). Evidentemente, la prefazione pubblicata nella recenziore edizione musicata dei canti, essendo datata *Collegario (Macerata) Luglio 1930*, fu stilata dall'Ariani subito dopo le manifestazioni corali fiorentine di quell'anno (10-12 maggio 1930) ma finì - per motivi legati a difficoltà tecniche o economiche che allungarono i tempi della stampa - per essere pubblicata postuma (Ariani morì infatti nel 1935); in essa possono, tra le altre, leggersi alcune affermazioni certo dettate dalla temperie politico-culturale del momento, come per es.: che la musica popolare «è frutto dell'anima collettiva del popolo delle nostre campagne»; che siffatti canti «sono formati di ritmi piani e di intervalli vicini, che denotano calma ed onestà e non di ritmi disuguali o sincopati e di intervalli saltuari, che denotano instabilità, incostanza, asprezza, aggressività, anormalità, pervertimento (Jazz)»; che «le nostre cantilene rustiche hanno la semplicità di una melopea greca, di cui potrebbero considerarsi un segmento e di cui conservano i modi diatonici». Per carità di patria e per la stima che va comunque tributata all'Ariani musicista, mi asterrò da qualsiasi commento critico di simili assunti, tutti - a dir poco - positivamente infondati o derivanti da una distorta analisi della realtà; non posso però non rilevare che gli strascichi dell'ultimo improbabile pensiero arianeo giungono fin sulle soglie dei nostri anni '70, riesumati proprio da G. GINOBILI, *Quale la provenienza di alcune melodie agresti marchigiane considerate un segmento della melopea greca?*, in *Ricerche sull'età romana e preromana nel Maceratese. Atti del IV convegno del Centro di studi storici maceratesi (San Severino Marche, 10 novembre 1968)*, Macerata 1970, pp. 226-235. E devo subito dire che, dal punto di vista strettamente musicologico, quest'estremo contributo ginobiliano allo studio del canto tradizionale locale è inconsistente e sterile; lo scritto va però giudicato con indulgenza, rivestendo comunque un interesse documentario interno alla produzione intellettuale dell'autore, attivo fino all'ultimo, cui un tautologico pseudointerrogativo critico-estetico offre il destro per ripercorrere le tappe salienti di un percorso attraverso il folklore musicale marchigiano ormai in sé storicamente (ma soprattutto metodologicamente) compiuto.

(6) Esaustive notizie sulla vita e l'opera di Giovanni Ginobili (Petriolo, 1892-Macerata, 1973) si possono trovare nell'opuscolo *Giovanni Ginobili. Cenni biografici-bibliografia*, a cura di Aldo Chiavari, Macerata 1981.

(7) Cfr. l'opera cit. sopra alla nota 5.

(8) Invito sin d'ora alla lettura del piccolo ma illuminante saggio dello stesso Ginobili che funge da introduzione a questa raccolta, intitolato «Caratteristiche principali della melodia tradizionale marchigiana». Esso fu previamente sottoposto dall'autore al giudizio di Liviabella, il quale scrisse in merito all'amico una lettera che il Ginobili riportò in una nota della sopra cit. pubblicazione, ma di cui qui preferisco riportare uno stralcio così come l'ho potuto riscontrare sull'originale: «Caro Giovanni, ti restituisco i tuoi fogli; vanno benissimo. Ricordo quando frequentavo il cons. di S. Cecilia che il mio professore della storia della musica Alaleona mi fece notare la particolarità dei canti marchigiani

dell'appoggiatura (settima o il suo rivolto di seconda) cantata insieme alla nota appoggiata. [...] Della caratteristica della quarta eccedente è da dire che è un uso di antiche scale greche con lo spostamento del semitono fra il 4. e il 5. grado anziché fra il 3. e 4.» (*Carteggio Liviabella/Ginobili*, in fotocopia presso Lucio Del Gobbo, Macerata: pezzo datato 16.9.1953, lettera redatta su carta intestata del direttore del Conservatorio "Rossini"-Pesaro. D'ora in avanti i pezzi del carteggio in questione verranno così citati: *Cart. Liviabella/Ginobili*, data della lettera, eventuali osservazioni; le lettere liviabelliane qui citate e/o riportate sono tutte manoscritte e, se non altrimenti specificato, si intendono redatte su carta non intestata).

(9) Eccola per intero: «È con vivo senso di piacere e di gratitudine che salutiamo la pubblicazione di quest'ultima raccolta etnofonica di melodie tradizionali picene curata da Giovanni Ginobili con la consueta diligenza e con il suo noto appassionato commosso amore. A lui dobbiamo in particolar modo la fortuna di poter tramandare il tesoro dei nostri canti marchigiani nella loro essenza intatta e nelle elaborazioni corali da lui stesso desunte. È nostro orgoglio avere nel Ginobili un cultore delle nostre tradizioni più genuine e più espressive a difesa del nostro più integro patrimonio nazionale e per arginare l'imperversare delle tante superficiali e false espressioni commerciali assai erroneamente dette "belle canzoni", propinate con tanto dispendio di premi e di pubblicità assolutamente inadeguati. All'umile e coraggiosa fatica del nostro Ginobili dovrebbe essere assegnato con molto reale merito un premio (e non solo morale) che lo compensasse della sua instancabile ricerca da anni ordinata e ammirata sia nella parte letteraria che musicale. A lui dobbiamo di sentirci vicina la voce dei nostri padri nella sanissima sorgente rigeneratrice di tali inconfondibili espressioni di originali germi ritmici e melodici che ci prendono col prodigio della loro semplicità. Sono rievocazioni che ci riportano al prezioso della nostra infanzia e ai nostri più cari ricordi di meraviglia e di bontà a conforto dell'amarezza del vivere presente. Da questo nostro fertilissimo seme i nostri musicisti delle Marche e dell'Italia potranno una volta di più ritrovare se stessi nell'ispirazione all'infuori di tante inutili polemiche estetizzanti abbandonandosi a questo magico richiamo popolare con inaspettati e stupiti ritorni. Così come l'aurea polifonia cinquecentesca ci lasciò capolavori eterni intessendo di melismi e contrappunti le anonime melodie gregoriane nate anche esse per affinità dalle lontanissime fonti popolari greche ed ebraiche, anche l'ispirazione dei nostri artisti potrà trovare nel nostro popolo una ricca messe di motivi che ricreati vocalmente o strumentalmente nella loro sensibilità con accostamenti reali e ideali saprà donarci delle luminose opere a confermare la ricchezza del nostro sangue e del nostro cielo generoso di bontà e di cuore in questa nostra fortunata regione benedetta dalla provvidenza di Dio. Bologna, 19 gennaio 1959. Lino Liviabella».

(10) Non si può infatti escludere in assoluto che, alcuna volta, il compositore abbia potuto derivare gli spunti dall'esperienza diretta - maturata *in loco* ai tempi della sua infanzia e giovinezza - della musica popolare delle proprie contrade.

(11) Si tratta della copia eliografata (segn. 7.5.F.107) dall'autografo dei *Canti popolari e derivati della regione marchigiana*, raccolta originariamente datata «Bologna Natale 1956» e in seguito donata dall'autore alla Biblioteca «Mozzi-Borgetti» con la seguente emblematica dedica sottoscritta di proprio pugno: «Alla Biblioteca/ della "mia" Macerata/ Lino Liviabella/ Bologna 9.10.61». Il fascicolo contiene: *Li dispetti*, *Cantu a vatoccu*, *Canto natalizio*, *'Ffàcciate a la finestra Luciola*, *Stornello montanaro*, *Salterello cantato*, *L'amore mia*, *Stornello* (tutti canti popolari raccolti da Ginobili tranne gli ultimi due, rispettivamente su testi originali di Affede e Procaccini e musica di Liviabella). Mentre

Liviabella elaborava questi canti, scriveva al Ginobili: «Sto lavorando di gusto. Lavo i panni nell'acqua del nostro Potenza e mi ristoro» (*Cart. Liviabella/Ginobili*, 13.11.1956).

(12) I canti in questione sono: *'Ffàcciate a la finestra Luciola, Salterello cantato, Cantu a vatoccu, Li dispetti*. Nel sottoporre al Ginobili le sue nuove versioni, il musicista gli scrisse da Parma: «ti invio il mio nuovo lavoro e una copia delle mie antiche trascrizioni [trattasi del ms. cit. alla nota precedente] che regalo alla Biblioteca di Macerata. [...] La nuova trascrizione è pronta da inviare al concorso della RAI. Prima di inviarla attendo un tuo giudizio. Per mio conto credo di aver lavorato con grande amore sia per l'arte che per la nostra terra»; in calce alla stessa lettera Ginobili, a sua volta, postilla: «Quanta modestia il mio caro e grande Lino!!! Ha proprio bisogno del mio insignificante giudizio?» (*Cart. Liviabella/Ginobili*, 9.10.1961, lettera redatta su carta intestata del direttore del Conservatorio "Boito"-Parma). I brani di cui sopra, tranne *Li dispetti*, furono in seguito pubblicati in *Cori popolari italiani* (Premio Illersberg-Rai 1962), Milano, Suvini-Zerboni 1963 (Ed. n. 6086).

(13) Così scriveva nel 1938 il musicista al Ginobili; il passo è riportato anche da G. GINOBILI, *Lino Liviabella assertore dell'etnomusicologia marchigiana*, in *Lino Liviabella-La sua vita...* cit., pp. 105-122: 110. La cartolina postale in questione, del 9(?) .1.1938, da me non rintracciata all'interno del carteggio Liviabella/Ginobili consultato, mi è stata cortesemente trasmessa, in copia, dal prof. Lucio Liviabella.

(14) *Ibidem*, pp. 109-110. Cfr. anche G. GINOBILI, *Alcune notizie sul canto popolare marchigiano*, in ID. *Folclore e Musa tradizionale delle Marche-Saggi*, Macerata, Tip. Maceratese, 1965, pp. 28-40: 30. Questo saggio offre un'interessante panoramica generale delle vicende "ufficiali" della musica folclorica regionale dal 1930 al 1960, con sommari resoconti di varie iniziative e manifestazioni legate ad essa. Si veda anche quanto riportato sopra alla nota 5.

(15) GINOBILI, *Lino Liviabella assertore...* cit., p. 112. Cfr. anche: ID., *Il maestro Lino Liviabella musicista del folklore piceno*, in *Voce Adriatica* del 9.2.1958. In quest'articolo, il Ginobili tra l'altro scrive: «Tre anni orsono [dunque nel 1955?], in occasione di un concorso per la canzone musicale a carattere marchigiano bandito dall'Enal Provinciale di Macerata, il Liviabella vi partecipò con una "Stornellata" e ne uscì vincitore». Non sono riuscito a stabilire se qui si tratti di una nuova creazione liviabelliana - cosa però improbabile, perché un simile titolo non risulta dal catalogo del musicista - o di una riproposizione (magari un riadattamento) del già ricordato *Stornello* su versi del Procaccini, risalente al 1946. In altro luogo il Ginobili aveva precedentemente parlato di questa liviabelliana «Stornellata», con parole pressoché identiche: «Tre anni orsono [dunque nel 1949?] partecipò con una superba "Stornellata" al concorso bandito dall'Enal provinciale di Macerata e ne uscì vincitore» (ID. *Musicisti piceni*, in *Nuova aurora*, n. 1 del 30.9.1952). Il mistero si infittisce!

(16) Nella maggioranza dei casi, la musica popolare marchigiana è associata ad un testo: fanno eccezione, ovviamente, le musiche di danza, benché di alcune di esse esistano anche versioni cantate, come ad esempio accade per il saltarello. Devo ad una delle sempre amene - e per me comunque istruttive - chiacchierate con l'amico demologo montolmese Claudio Principi un'acquisizione che ritengo tanto interessante da farne qui partecipe il lettore: nei cosiddetti «canti di lavoro», il testo da cantare e la sua significatività passano assolutamente in sottordine rispetto alla modalità esecutiva di ogni singolo canto. Ciò significa, per esempio, che gli stessi versi si potevano ascoltare indifferentemente modulati «a fienató» o «a biroccià»; indifferentemente rispetto al significato del

testo, si badi bene; perché invece completamente diverse sarebbero risultate la linea melodica, le inflessioni e le ornamentazioni di essa, il ritmo (che doveva giocoforza adeguarsi ai movimenti, spesso cadenzati, del lavoratore, alla possibilità di prender fiato in certo modo piuttosto che in altro, ecc.) e, soprattutto, l'espressione (i più valenti «canterini» pare eccellessero proprio in questa specialissima capacità di individuazione e caratterizzazione del «canto di lavoro», impossibile a spiegarsi con le parole). Naturalmente, la posizione subordinata della parola rispetto alla musica non vale per altre categorie di canti popolari: si pensi all'estrema importanza (e pregnanza) del testo dei nostri stornelli o dei canti «a dispétu».

(17) Quella che io ho riscontrato è conservata, in copia eliografata (benché risulti *tout court* nella «sezione autografi»), presso il Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna (segn. UU 70/A). Si tratta di un fascicolo formato *in folio* di 79 pagine numerate (carta rigata a 34 pentagrammi), rilegato in cartoncino, recante sul piatto della rilegatura, a inchiostro blu e di mano dell'autore: *Lino Liviabella/ La mia terra/ poema sinfonico in quattro colori/ Oro-Gli stornelli/ Viola-La processione del Venerdì Santo/ Bianco-Le pastorali del Natale/ Rosso-Il salterello* (i titoli dei vari quadri, senza l'indicazione del colore ma preceduti dagli ordinali romani I-IV, compaiono anche all'interno della partitura, a matita rossa, rispettivamente alle pp. 1, 24, 37, 53). Il frontespizio interno, costituito da un foglio senza rigatura musicale e privo del numero di pagina, reca a penna blu la dedica autografa dell'autore a un collega del conservatorio bolognese: *Al caro amico/ Prof. Napoleone Fanti/ in cordiale omaggio e ricordo/ Lino Liviabella/ Bologna 2-1-1956*; sotto, sempre autografo e a penna, è riproposto l'incipit musicale del poema sinfonico (le prime tre battute del tema iniziale su un unico pentagramma in chiave di Sol); nell'angolo in alto a destra, autografo ma a matita blu e poi cancellato da due tratti di penna: *LIDIUS*, epiteto frequentemente adottato dall'autore in omaggio alla moglie, Lidia Morozzo della Rocca, il quale altresì servì spesso come motto nei concorsi in cui era d'obbligo l'anonimato (lo stesso epiteto, stavolta non cassato, si legge anche alla fine della partitura, nell'angolo inferiore destro di p. 79).

Il prof. Lucio Liviabella mi ha scritto di essere egli in possesso dell'originale della partitura (autografo a penna su carta rigata a 28 pentagrammi) del poema sinfonico e mi ha trasmesso la riproduzione fotostatica del suo frontespizio interno; in esso così testualmente figurano gli «Strumenti dell'orchestra»: *Vni I Vni II Vle Vcelli Cbassi/ 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, b. tuba/ Ottavino (III flauto), 2 flauti, 2 oboi, corno ingl., 2 clar., clar. basso, 2 fag., controfag./ 2 Arpe, piano, timpani, G. cassa, piatti, tamburo, tamburo basco, triangolo. tam-tam/ celesta, campanelli, xilofono* [poi cancellato: *3 campane (sol# fa# re)*]. Sempre su questo frontespizio, si legge ancora, di mano del Liviabella, la seguente interessante nota programmatica: «L'autore del presente poema si è ispirato a[i, poi cancellato] motivi e a[i, poi cancellato] colori [più puri, poi cancellato] della sua terra, dettati da speciali momenti particolarmente suggestivi e canori./ Il materiale tematico, in parte tolto da elementi folcloristici del nostro popolo, non è stato preso/ e riprodotto fotograficamente, ma risentito ed elaborato con colori, armonie e dinamica aderenti/ al respiro di ogni quadro:/ I *Gli stornelli* (oro) Il cielo è violento di luce e di canti./ II *La processione del venerdì santo* (viola) Tristissimo corteo che si avvicina in una visione/ tempestosa di strazio, per poi allontanarsi./ III *Le pastorali del Natale* (bianco) Neve, bambini, angeli, campane celebrano in tenerezza/ festosa il bianco mistero della terra/ IV *Salterello* (rosso) Risveglio, ritorno degli stornelli e danza campestre in un ritmo/ man mano più acceso e delirante».

Gli esempi musicali che qui si riferiscono a *La mia terra*, per ovvi motivi di praticità e chiarezza di lettura, sono dati in forma ridotta e strettamente funzionale all'assunto che di volta in volta

si vuole dimostrare. Devo l'accurata realizzazione grafica dell'intera appendice musicale alla perizia tecnica dell'amico Ugo Zelaschi di Cremona, che vivamente ringrazio.

(18) Lo stornello tipico dell'Italia centrale (e non v'è dubbio che quello marchigiano appartenga al ceppo comune) presenta una struttura poetico-musicale abbastanza uniforme: quasi sempre s'apre con l'invocazione di un fiore (tant'è che «fiore» esso viene chiamato *tout court* in diverse località, anche della nostra regione), contenuta all'interno di un verso quinario, cui fanno generalmente seguito due endecasillabi variamente rimanti (o assonanti) tra loro e con il quinario; a mo' di esempio, riporto qui il testo di uno stornello raccolto dal Ginobili (CPP-I, 6): *Fiore de mela/ che de la mela voi sete la rama/ de lo mio core sete la catena*. Musicalmente, si possono pure distinguere due parti, corrispondenti allo schema poetico: l'invocazione iniziale, ritmicamente libera ed ariosa, resa generalmente da una melodia tetica che si sviluppa nell'ambito dell'intervallo di quinta discendente, di cui può toccare tutti o solo alcuni gradi; il resto della melodia, corrispondente al testo dei due endecasillabi, dal profilo ritmico più movimentato e di vivace andamento agogico, con inizio quasi sempre anacrusico e sviluppo concatenante due frasi melodiche ascendente/aperta e discendente/chiusa in corrispondenza, rispettivamente, dei due endecasillabi (alla fine può aversi la ripetizione - variata o no - di una o di entrambe le frasi, sul medesimo testo). Sempre riferendomi al sopra cit. esempio ginobiliano (stavolta, però, alla musica), mi limiterò a notare che l'invocazione iniziale si svolge dal Sib3 al Mib3, toccando la sola nota intermedia della triade maggiore d'impianto (il Sol3), e che, nella seconda sezione, entrambe le frasi che la costituiscono subiscono una ripetizione variata.

(19) Composizione, in origine, per voci di bambini all'unisono e pianoforte o armonium su testo dello stesso Liviabella (1926). Il brano è stato variamente edito: la prima volta, con il titolo di *Notte di Natale*. Pastorale per canto, organo o piano, dalle Ed. Pelissier, Roma 1931 (n. 20068); in seguito, come *Ninna nanna al Bambino Gesù* per voce infantile e piano, dalle Ed. Suvini-Zerboni, Milano 1948 (n. 4490), con successive ristampe postume. L'autore approntò varie versioni della composizione per soprano (una con accompagnamento di orchestra d'archi).

(20) Questa pastorale, composta nel 1920 su testo proprio, fu poco dopo inserita dall'autore nell'opera giovanile *Santina* (1922), bozzetto melodrammatico in un atto. Venne pubblicata, invece, molto più tardi: *Su, venite...* Pastorale per coro di voci bianche all'unisono e pianoforte, Como, Ed. Schola, 1964 (n. 215).

(21) Il cembalo o tamburello, dialettalmente *ciantìmmuru*, era generalmente costruito dal suonatore stesso con materiali poveri (pelle di gatto conciata per la membrana, ritagli di latta per i sonagli della cornice, ecc.). Nel saltarello popolare marchigiano, il gruppo delle percussioni poteva anche includere - nell'ipotesi più ampia - triangolo e nacchere. Non è questa la sede per parlare della natura degli strumenti musicali popolari e delle loro peculiari modalità d'uso; ma non si può del tutto tacere l'*urghinittu*, cioè il protagonista melodico del saltarello (per adeguate notizie, cfr. il fondamentale studio di F. GIANNATTASIO, *L'organetto. uno strumento musicale contadino dell'era industriale*, Roma, Bulzoni, 1979). Se non altro per dire che, nella rievocazione (o meglio, assunzione non realistica) liviabelliana del saltarello, esso non figura né in originale né in «surrogato» (intendasi la fisarmonica, che pure Liviabella non disdegnò: cfr. più avanti il cap. 5, in fine).

(22) Purtroppo non è facile accedere alle riproduzioni sonore dell'opera, che malauguratamente non è mai stata incisa su disco. Il prof. Lucio Liviabella mi ha cortesemente fornito copia di due registrazioni

su nastro de *La mia terra* in suo possesso: la prima - per così dire, storica - risale al 6.6.1955 (orch. del Conservatorio e Sindacato orchestrali di Pesaro, dir. Francesco Molinari Pradelli), la seconda - più recente - è stata ripresa a Macerata il 26.7.1980 (orch. dell'Arena Sferisterio, dir. Ivan Polidori).

(23) Stando al racconto del Ginobili, si tratterebbe delle prime tre raccolte (cfr. GINOBILI, *Lino Liviabella assertore...* cit., p. 113). La circostanza è altresì confermata dalla lettera liviabelliana al Ginobili del 21.8.1941, qui parzialmente riportata sotto: «Ho rivisto le *tre* pubblicazioni tue sui canti marchigiani» (il corsivo è mio). Poiché la terza raccolta ginobilitiana è del 1942, si deve presumere o che questa sia stata pubblicata postdatata o che, già prima della stampa, ne circolassero copie diffuse dall'autore *pro manuscripto*; ciò tuttavia è sostanzialmente irrilevante, in quanto nessuna delle melodie della terza raccolta ginobilitiana avrebbe trovato posto nel poema sinfonico marchigiano di Liviabella.

(24) *Ibidem*.

(25) *Cart. Liviabella/Ginobili*, 21.8.1941. Il testo della lettera è ampiamente riportato, con qualche lieve difformità, da GINOBILI, *Lino Liviabella assertore...* cit., pp. 113-115.

(26) Il passo è riportato, con qualche lieve difformità, in *Ibidem* p. 115-116; qui tuttavia ho preferito dare una mia trascrizione direttamente condotta sulla riproduzione fotografica del testo della lettera autografa liviabelliana che si trova in LUCIO LIVIABELLA, *Lino Liviabella e la sua Macerata* cit., p. 258.

(27) *Cart. Liviabella/Ginobili*, 2.4.1943. Stralci di questa lettera sono riportati dallo stesso GINOBILI, *Lino Liviabella assertore...* cit., p. 116, dove però il Ginobili ha operato, senza darne conto, un'indiscriminata contaminazione del testo di questa lettera con quello della vicinissima missiva liviabelliana dell'8 dello stesso mese (cfr. sotto).

(28) *Cart. Liviabella/Ginobili*, 8.4.1943.

(29) Cfr. G. GINOBILI, *Il poema musicale "La mia terra" del maestro Liviabella*, in *Il lavoro fascista* del 21.4.1943 e ID., *Il poema "La mia terra" di Liviabella rappresentato a Palazzo Vecchio di Firenze*, in *Il Messaggero* (cronaca di Macerata) del 28.12.1958.

(30) Cfr. LUCIO LIVIABELLA, *Lino Liviabella e la sua Macerata* cit., p. 257.

(31) *Cart. Liviabella/Ginobili*, 23.8.1949 (lettera redatta su carta intestata del Conservatorio "Martini"-Bologna; il Ginobili vi ha annotato: «ricevuta 25»).

(32) G. CARDI, *Caloroso successo delle musiche di Liviabella dirette da Molinari Pradelli*, in *Voce Adriatica* del 7.6.1955.

(33) *Cart. Liviabella/Ginobili*, 20.5.1955 (lettera redatta su carta intestata del direttore del Conservatorio "Rossini"-Pesaro).

(34) *Ibidem*, 8.6.1955 (carta intestata come alla nota precedente).

(35) *Ibidem*, 16.12.1955 (carta intestata come alla nota 33).

(36) Esiste il manifesto del concerto presso la Biblioteca comunale di Macerata (segn. 7.7.E.1<1>, cartella “La mia terra”).

(37) Cfr. l’articolo non firmato “*La mia terra*” di Lino Liviabella verrà rappresentato al Comunale di Bologna, ne *Il Messaggero* (cronaca di Macerata) del 28.5.1958. L’esecuzione, che avrebbe dovuto avvenire il 4 giugno, non ebbe però luogo, in quanto la composizione liviabelliana fu all’ultimo esclusa dal programma della serata; ciò avvenne per un arbitrio del direttore d’orchestra, M.o Carlo Franci, che giustificò la cancellazione del poema sinfonico adducendo la complessità del lavoro e la scarsità del tempo a disposizione per le prove. Ciò provocò la giusta ed indignata reazione di Liviabella, formalizzata in una lettera di protesta dell’1.6.1958, diretta al Sovrintendente del Teatro Comunale di Bologna e, per conoscenza, ad altre autorità cittadine e no (cortese comunicazione del prof. Lucio Liviabella).

(38) *Cart. Liviabella/Ginobili*, 15.4.1962.

(39) Per l’esecuzione (o esecuzioni?) dell’opera liviabelliana in Spagna cfr. il generico cenno contenuto in GINOBILI, *Alcune notizie...* cit., p. 40. Delle esecuzioni portoghesi, mi dà dettagliata notizia il prof. Lucio Liviabella nella sua datata Pino Torinese, 16.10.1995: sotto la direzione del M.o Ino Savini, recentemente scomparso, il poema sinfonico fu eseguito a Porto (*Clube Fenianos Portuenses*, 15.6.1956) ed a Oporto (Tatro Rivoli, 29.6.1956).

(40) Suonò il poema sinfonico la stessa orchestra dell’Arena maceratese, diretta dal M.o Ivan Polidori (cfr. sopra la nota 22). In proposito, si veda anche l’articolo di A. TAFFETANI, *Scopriamo l’arte musicale del maceratese Liviabella*, nella cronaca locale de *il Resto del Carlino* del 27.8.1980.

(41) Passo riportato in BARBADORO, *Lino Liviabella direttore...* cit., p. 37.

(42) Si tratta dell’articolo del Cardì cit. sopra alla nota 32. Il passo in questione è riportato anche in MUCCI, *Lino Liviabella* cit., pp. 46-47.

(43) Ne *La Nazione* del 29.12.1958, passo riportato anche in *Ibidem*, p. 47.

(44) Sulla *Gazzetta di Parma* del 16.4.1962, passo riportato anche in *Ibidem*.

(45) Quest’importante lettera non è stata purtroppo ritrovata tra i pezzi del carteggio Liviabella/Ginobili da me consultato. Ne pubblicò il Ginobili stesso un ampio stralcio in GINOBILI, *Lino Liviabella assertore...* cit., pp. 118-119; secondo questa fonte, qui la ripropongo. Pur non conoscendosi la data della lettera, la si può collocare tra maggio e giugno del 1955, poiché la quarta raccolta di canti del Ginobili fu data alle stampe nel corso del mese di maggio del detto anno. Il prof. Lucio Liviabella mi ha cortesemente trasmesso copia fotostatica di un paterno foglio dattiloscritto (già conservato dallo zio materno Carlo Morozzo della Rocca), che enuncia - in bella copia - i medesimi concetti, addirittura con le stesse parole della lettera di cui sopra. Senza riportarne per intero il contenuto, segnalo qui le sole varianti del testo dattiloscritto (*incipit*: «La musica popolare è l’iridata sorgente...» - *explicit*: «E loderemo Dio... dono della vita») in relazione alla suddetta lettera: a) non vi è

contenuto il riferimento al canto *A témbu de cerèsce*; b) per *Lu cantu de lo vatte*, dopo «modalità», si specifica: «sol minore con accentuazione del fa sempre quadro»; c) manca l'intera frase relativa al canto *Nenia funebre di carnevale*. Insomma, nel dattiloscritto, scompaiono i riferimenti a canti della quarta raccolta ginobiliana che non siano presenti in *Rapsodia picena* e la specificazione della tonalità di sol minore per *Lu cantu de lo vatte*, che - nella versione pianistica liviabelliana - è assunto senza un vero e proprio accompagnamento, incorniciato da accordi riferibili, semmai, a una tonalità incerta tra il Si bemolle e il Mi bemolle maggiore (cfr. più avanti il cap. 7, lett. B, c). Tutto ciò fa credere che il testo dattiloscritto sia stato desunto per riduzione dalla lettera e, verosimilmente, dopo il compimento della *Rapsodia* pianistica; magari fors'anche per costituire un'eventuale prefazione dell'autore in caso di pubblicazione dello spartito o come semplice presentazione dell'opera. Meno probabile, dunque, la concezione di questa breve pagina quale «abbozzo di un articolo sulla *musica popolare*», come invece la indica ADVERSI, *Saggio di bibliografia su Lino Liviabella*, in *Lino Liviabella-La sua vita...* cit., pp. 123-161: 124; gli manca infatti quell'ampiezza di prospettiva necessaria per affrontare l'argomento generale. (Quest'intuizione è stata confermata *a posteriori* dal prof. Lucio Liviabella, che, in una lettera dell'11.8.1996, mi scrive: «Ho trovato una lettera di mio padre [14.4.1956] al cognato Carlo Morozzo della Rocca con queste parole: "ti ho spedito adesso la mia rapsodia picena con una mia prefazione"».)

(46) *Cart. Liviabella/Ginobili*, 23.6.1955 (lettera redatta su carta intestata del direttore del Conservatorio "Rossini"-Pesaro).

(47) *Cart. Liviabella/Ginobili*, 3.12.1955 (carta intestata come alla nota precedente).

(48) *Cart. Liviabella/Ginobili*, 24.12.1955, (carta intestata come alla nota 46).

(49) Pesaro, Biblioteca del Conservatorio "G. Rossini" (segn.: *Ke 320/15273*). In testa vi si legge la dedica autografa: «Omaggio alla Biblioteca del mio Conservatorio. Lino Liviabella 1956 Pesaro». Il manoscritto autografo della *Rapsodia* è conservato presso il prof. Lucio Liviabella; pur non avendone preso direttamente visione, sono in grado di dare su di esso i seguenti ragguagli, cortesemente fornitimi dal prof. Lucio Liviabella: a) il frontespizio, vergato a matita, reca: «Rapsodia picena/ in tre tempi/ Lino Liviabella/ Canti popolari piceni (1)/ armonizzati e strumentati per piano/ 1.12.1955/ durata 9 minuti/ (1) I seguenti canti sono stati desunti da trascrizioni/ di Giovanni Ginobili/ e Giuseppe Bernacchia [evidentemente, ci si riferisce a *Stornello*, raccolto a Senigallia dal Bernacchia, e come tale denunciato e pubblicato nella quarta raccolta ginobiliana]; b) sul manoscritto è altresì incollato, ritagliato da *L'Avvenire d'Italia* del 25.11.1955, l'articolo *I canti popolareschi piceni del marchigianista Giovanni Ginobili* (interessante notare che l'occhiello del suddetto articolo «profeticamente» recita: «Ispireranno [i canti raccolti dal Ginobili] a Lino Liviabella un nuovo lavoro rapsodico?», e che nel corpo dell'articolo medesimo viene testualmente pubblicata per intero la lettera indirizzata a Ginobili da Liviabella, citata e riportata sopra in corrispondenza della nota 45). Nella facciata dietro il frontespizio interno della copia della quarta raccolta ginobiliana già appartenuta al Liviabella ed oggi in possesso degli eredi, leggesi la seguente dedica autografa: «All'illustre M.o Lino Liviabella il cui riportato giudizio avvalora questo modesto lavoro/ Con fraterno Cuore/ l'autore/ G. Ginobili/ Macerata, 3-6-55» (cortese comunicazione del prof. Lucio Liviabella).

(50) *Cart. Liviabella/Ginobili*, 19.1.1956 (lettera redatta su carta intestata del direttore del Conservatorio "Rossini"-Pesaro).

(51) Partitura e parti staccate sono conservate, in fotocopia, presso la Biblioteca comunale di Macerata (segn.: *Ms mus.* 138/26) e, in originale, presso l'Archivio della Banda Militare di San Marino (Repubblica di San Marino), che ha più volte eseguito questa versione di *Rapsodia picena* (cortese comunicazione del prof. Lucio Liviabella).

(52) *Cart. Liviabella/Ginobili*, 2.10.1958 (lettera redatta su carta intestata del direttore del Conservatorio "Rossini"-Pesaro). Il concerto all'interno del quale fu eseguita per la prima volta *Rapsodia picena* si tenne a San Marino il primo ottobre 1958, festa nazionale della piccola Repubblica (cfr.: *Successo a S. Marino di "Rapsodia Picena"*, ne *Il Popolo*, 8 ottobre 1958; *Il complesso militare della Repubblica di San Marino*, in *Risveglio bandistico*, dic. 1959, pp. 12-13).

(53) Cfr. A. ADVERSI, *Notizie biografiche di Lino Liviabella con cenni e passi della critica sulle sue principali composizioni*, in *Lino Liviabella-La sua vita...* cit., pp. 7-47: 31. L'omonimo spartito fisarmonicistico venne pubblicato dalle Edizioni Carisch, Milano 1956 (n. 20977). Ma pare che il brano fosse già stato eseguito da fisarmonicisti professionisti al «V Festival Internazionale di Pavia» (cfr. sotto la nota 58).

(54) *Cart. Liviabella/Ginobili*, 23.9.1956 (lettera redatta su carta intestata del direttore del Conservatorio "Rossini"-Pesaro).

(55) Chi volesse avere un'idea della straordinaria fioritura dell'industria fisarmonicistica tra Recanati e Castelfidardo nel periodo immediatamente precedente la seconda guerra mondiale può vedere A. SORGONI, *Le fisarmoniche*, in «Cronache marchigiane», XVII (1939), pp. 14-19.

(56) Per le allora Edizioni Farfisa (ora Bèrben), Ancona 1950 (n. 153).

(57) BARBADORO, *Lino Liviabella direttore...* cit., p. 35.

(58) Cfr. ADVERSI, *Notizie biografiche...* cit., p. 27. Probabilmente questa fu l'occasione ufficiale, se del diploma di benemerenzza si dà notizia già nel numero di marzo 1953 della rivista «Il fisarmonicista italiano», dove nell'articolo di redazione intitolato *Lino Liviabella*, si legge (p. 20): «Nel numero scorso ci siamo compiaciuti della sua nomina a Direttore del Conservatorio Musicale di Pesaro. E, per la fortunata circostanza, il nostro Comitato Centrale non ha mancato di annoverarlo fra i Soci Onorari dell'A.N.I.F.A. e di rilasciargli un Diploma di benemerenzza. Il primo contatto con la fisarmonica l'egregio M.o Liviabella l'ha avuto al 3.o Concorso Nazionale di Ancona, quale membro della Giuria presieduta dall'illustre M.o Franco Alfano. Immediatamente dopo, fattosi un nuovo concetto della fisarmonica, egli scrisse per la "Farfisa" un pregevole lavoro con la sua "Ouverture Italiana" che l'esimio M.o Luigi Ferrari-Trecate volle includere fra i pezzi d'obbligo del 1.o Concorso di S. Andrea Bagni. La stessa composizione sarà anche il pezzo d'obbligo per la Categoria Professionisti del V Festival Internazionale di Pavia. Sappiamo che egli sta lavorando alacremente in altre composizioni per la "Farfisa". La fisarmonica si avvantaggerà certamente del contributo di quest'altro grande suo amico». In realtà, le genericamente annunciate «altre composizioni per la "Farfisa"» non seguirono direttamente per mano di Liviabella (cfr. sotto la nota 60).

(59) La melodia intonata dalla fisarmonica è quella della pastorale *Su, venite* (cfr. sopra la nota 20).

(60) Edizioni Farfisa (ora Bèrben), Ancona 1956 (n. 347).

(61) A. GARBELOTTO, *Il maestro Liviabella di fronte alla critica moderna*, in *Lino Liviabella-La sua vita...* cit., pp.99-104: 102.

(62) G[IUSEPPE] M[ASSERA], *Musiche di Liviabella in onda sul «Nazionale»*, in *Gazzetta di Parma* del 22 luglio 1959.

(63) Il testo integrale dell'intervista si può leggere in appendice a LUCIO LIVIABELLA, *Lino Liviabella e la sua Macerata* cit., pp. 260-261.

(64) *Cart. Liviabella/Ginobili*, 19.2.1958. Può essere significativo riportare uno stralcio di una lettera dell'1.9.1926, indirizzata dal giovane Liviabella a Lidia Morozzo della Rocca, allora sua fidanzata; a proposito del rigido orario di studio che si era imposto, il musicista scrive: «quello che tu chiami il terribile orario, è per me la cosa più gradita della vita. Era terribile, quando ero piccolo, che tutto dovevo ingoiare contro voglia e volevo giuocare con i contadinelli e correre per i campi spensierato e rincorrere le farfalle e far collane con le bucce delle ghiande e arrampicarmi sugli alberi e scapicollarmi su ogni collina e giungere trafelato giù al fiume e riposarmi poi a disegnare le vedute poetiche e parlare con ogni bambino che incontravo e alla sera pascolare le mucche e alla vendemmia cogliere e pigiare l'uva: allora la musica era un peso. Adesso è una necessità: ho un immenso tesoro da cantare, tutto il tesoro fantastico dei miei desideri infantili» (lettera conservata presso il prof. Lucio Liviabella, e da questi cortesemente comunicatami). Parole che avvalorano il mio pensiero; ma che sono altrettanto importanti per capire quale e quanto intenso fosse stato il rapporto del bambino - prima ancor che dell'artista - con la campagna marchigiana.

(65) Dalla prefazione alla quinta raccolta ginobiliana dei *Canti popolareshi piceni* (cfr. sopra la nota 9).

(66) Da una lettera ai familiari a Macerata in occasione del Natale 1941, riportata in LUCIO LIVIABELLA, *Lino Liviabella e la sua Macerata* cit., p. 253.

(67) Gli articoli in questione sono riuniti nel bel volume che raccoglie gli scritti del compositore e ricercatore ungherese sulla musica popolare del suo paese: B. BARTÓK, *Scritti sulla musica popolare*, a cura di Diego Carpitella, Torino, Boringhieri, 1977.

(68) Cfr. Q. PRINCIPE, *Un contemporaneo che non tradì le muse*, in *Il Sole-24 ore*, n. 281 del 16.10.1984, p. 37.

(69) Cfr. soprattutto LINO LIVIABELLA, *Dove va la musica?*, in *Gazzetta di Parma* dell'1.10.1959 (pubblicato anche in altre sedi tra 1959 e 1960). In questo scritto, la critica alla dodecafonia è a tratti impietosa: «E arriviamo così a quella paradossale costruzione della dodecafonia che vorrebbe essere oggi la salvezza del mondo musicale [...]. Con la dodecafonia il mondo distrutto dalle guerre e, suo malgrado, compassionevole, ha persino rinunciato alla compassione della sua miseria ed ha avuto quella cosiddetta musica che il suo scetticismo meritava. [...] Quello che la pittura astrattista chiama "composizione" è divenuta nella musica un groviglio di cerebrali contrappunti, una ferrea e astrusa

formula numerica, un circolo chiuso in prigioni di autolesionisti, innamorati delle loro catene al pari di masochisti che si dilettono nel tormento che si impongono dibattendosi nella cervellotica disposizione seriale».

Il prof. Lucio Liviabella ha voluto cortesemente trasmettermi ampi squarci degli inediti paterni *Diari* (quattro taccuini di “pensieri” contenenti l’intimo percorso artistico-esistenziale e le riflessioni segrete del compositore dal 1954 fino alla morte). Attingo da queste pagine alcune considerazioni liviabelliane sulla dodecaфонia: «6.3.1958. Nell’arte c’è lo sfogo e il ritegno. La mia estetica musicale, come la mia vita, mi porta allo sfogo “liberazione”. Solo così ammetto la musica; nel palpito che si comunica. Il ritegno ben dosato può limitare ma non deve uccidere. Il palpito diventa anzi più nobile e ha diritto all’eternità. L’equivoco è nel confondere il ritegno con un’intellettuale geometria che non nobilita niente, perché non c’è niente. Questa geometria (dodecaфонia) si può peraltro conoscere e studiare; non è necessario crederci. La mia prima reazione (forse frutto dell’improvvisazione dell’anima) fu di dire: “non mi interessa”. Fu la reazione della troppo sincera giovinezza. Poi è sopraggiunta la saggezza e la serenità della maturazione. Anche i colori più orribili e scostanti sono colori. Non sono loro ma l’uso e l’abuso che al presente se ne fa che mi rendono odiosa questa musica (o non musica)»; e ancora: «*Settembre 1960* - Riguardo al mio articolo “Dove va la musica?”. Ripeto il mio giudizio sulla musica dodecaфонica che considero anche un linguaggio rispettabile, ma di cui escludo la presunzione di voler diventare il linguaggio ufficiale di tutta la musica contemporanea. Limitare un’arte universale a una trovata teorica sia pur ben congegnata di impianti algebrici equivale a voler imporre degli angeli senza ali (attribuendo alle ali il significato dell’ispirazione e dello stato di grazia assolutamente assente in certe nuove creazioni fatte da artigiani che disprezzano tutto quello che è magico e spirituale nel fantasma musicale). Quindi essa dodecaфонia non deve diventare una specie di esperanto imposto per confusionare tutte le nazioni».

Tardo - e, comunque, marginale e soggettivistico - fu l’incontro del nostro compositore con la tecnica dodecaфонica: nella *Sinfonia in quattro tempi per soprano e orchestra*, del 1963, egli fa uso della “serie”; ma anche in lavori precedenti (le cantate *O crux, ave!* e *Le sette parole di Gesù sulla Croce*, nonché nell’opera lirica *La Conchiglia*) è dato cogliere momenti “dodecaфонici”, «ma sempre superando la tecnica e antepoendo il palpito del “cuore”» (considerazione testuale del prof. Lucio Liviabella, contenuta in una lettera indirizzatami da Pino Torinese il 16.10.1995).

(70) *Cart. Liviabella/Ginobili*, 16.9.1953 (cfr. sopra la nota 8).

(71) Non resta perciò che prendere atto di quanto scriveva, poco dopo la morte del compositore, l’amico e familiare Carlo Morozzo della Rocca, cioè che la «musicalità di Liviabella [...] purtroppo si può oramai considerare come un tutto compiuto, determinato e chiuso nei limiti della sua esistenza terrena» (cfr. C. MOROZZO DELLA ROCCA, *Ricordando l’amico più caro*, in *Lino Liviabella-La sua vita...* cit., pp. 49-58: 55).

(72) Ottorino Svampa nacque a Montecassiano nel 1907. Diplomatosi non ancora ventenne in composizione presso il liceo musicale di Pesaro (1927), fu autore fecondo di musica sinfonica, cameristica e corale. Come pubblicista e critico musicale collaborò anche a vari giornali e riviste; qui conta almeno ricordare il suo articolo *Originalità del canto popolare marchigiano*, ne *Il Giornale d’Italia* del 2.1.1942. Le sue pubblicazioni di canti popolari piceni, comparse negli anni ‘30 su riviste come *Lares* e *Musica d’Oggi*, sono puntualmente segnalate da G. CROCIANI, *Bibliografia delle tradizioni popolari marchigiane*, Firenze, Olschki, 1953, nn. 1410, 1418, 1419.

(73) Cfr. GINOBILI, *Alcune notizie...* cit., p. 40. Una di queste composizioni sinfoniche potrebbe essere stata *La via lauretana*, composta intorno al 1927, e prontamente citata da G. FARA, *Bricciche di etnofonia marchigiana. Saggio sul Maceratese*, in «Musica d'Oggi», XI (1929), pp. 345-353: 346, il quale sottolinea come lo Svampa «nel brano in cui descrive l'ardente pellegrinaggio al santuario di Loreto, aveva fatto omaggio ai canti del popolo maceratese inserendone qualche spunto in maniera veramente felice».

(74) Mi propongo di farlo presto. Per ora, sto tentando di rintracciare gli eredi dello Svampa, morto a Roma in veneranda età solo nel 1995. Ho però già potuto prendere visione, grazie alla cortesia della Sig.ra Anna Maria Trovato dell'associazione culturale e gruppo folclorico maceratese "Li pistacóppi", di riproduzioni fotostatiche in suo possesso di musiche popolari del maestro scomparso; trattasi di un fascicolo che, sul frontespizio, reca la seguente intestazione: *Ottorino Svampa/ 1939/ 16/ Canti etnofonici piceni/ raccolti ed armonizzati per coro [a sei voci dispari=abrasso e riscritto, scarsamente leggibile]/ "Na stella" e "O Fiore tu che nasci"/ versi di Mario Affede/ per coro [a sei voci dispari=abrasso e riscritto, scarsamente leggibile]*. I sedici «canti etnofonici piceni», generalmente armonizzati per Soprano I e II, Contralto, Tenore I e II, Basso (per il solo canto n. 2 sono previsti Soprano e Tenore solisti, mentre spesso il Contralto è *ad libitum* ed i Bassi si sdoppiano), sono precisamente quelli che seguono (si riportano i soli titoli dialettali dei canti, secondo la grafia del manoscritto, nel quale sono anche presenti parallele «versioni» in italiano degli stessi testi vernacoli): 1. *Cantu a batóccu*, 2. *Cantu a birócciu*, 3. *Fior de narcisu*, 4. *Varda Potenza*, 5. *Il pizzicor d'amore* [uguale al titolo in lingua!], 6. *Portate l'occhi niri*, 7. *Dispéttu*, 8. *Garufulittu mia*, 9. *La campana*, 10. *Ninna nanna*, 11. *La gajinella*, 12. *Giovanettuccia da le guance rosce*, 13. *Co'stu bellinu mia*, 14. *'N mézzo lu mare*, 15. *Cantu de la métitura*, 16. *Cantu de fienà*; sono infine numerati 17 e 18 i canti su testi di Affede, rispettivamente *'Na stella* e *O Fiore tu che nasci* (brano presente in due versioni diverse, espressamente sottotitolato «canzone ispirata dall'etnofonia picena»). Non segnalate nel pur dettagliato frontespizio, risultano altresì tre canzoni per voce (non meglio specificata) e pianoforte: *Marchisciana!* e *'Na dorge serenata*, entrambe su versi di Giovanni Sebastiani, e, infine, *Desiderio d'amore*, che rappresenta l'unico prodotto non vernacolo, su testo italiano di Renato Dionisi. Non mi sembra ozioso l'aver qui dato circostanziata notizia dell'inedita raccolta dello Svampa, che costituisce un notevole ed omogeneo corpus di musiche riconducibili al non troppo nutrito filone della letteratura musicale popolare e popolaresca picena; come tale essa meriterà senz'altro l'attenzione di specialisti e cultori della materia.

Approfitto infine di questa nota per fornire qualche ulteriore spunto e traccia per chi voglia approfondire l'indagine nella direzione appena indicata. Non andrebbe in tal caso trascurata la produzione popolaresco-salottiera di Ugo Bottacchiari (Castelraimondo, 1879-Como, 1944), che si risolve in poche canzoni scritte dall'autore in età giovanile. Da quel che ho potuto verificare attraverso l'esame di fonti conservate presso la Biblioteca comunale di Macerata (segn. *Ms mus 92/13-17*), si tratta di testi di Mario Affede musicati dal Bottacchiari per voce sola (non escluso qualche intervento corale *ad libitum*) con l'accompagnamento di chitarra e mandolino (una sola versione prevede la piccola orchestra); e non nascondo di essere rimasto alquanto stupito nel constatare come il poeta dialettale e commediografo maceratese (per la precisione, Affede nacque a Treia) crei, con *'Nfrunghete-'nfrù*, un testo in dialetto... napoletano!, ricorra all'italiano in *Perché, perché Mari* (nonostante il titolo, peraltro identico a quello di una sua celebre commedia dialettale), mentre in *Amore... ar cinema* faccia sfoggio di un vernacolo marchigiano edulcorato, polito e «cittadino». Che sorprese riserveranno, ad onta dei titoli, *'Gna-ché* e *D'aero?* (cfr. G. GAGGIOTTI, *Ugo Bottacchiari nel centenario della nascita 1879-1979*, Roma 1982, p. 10)? Altro musicista degno di essere qui ricordato è Giuseppe Monteleone, che - a detta di Claudio Principi, il quale me ne ha liberalmente suggerito il

nome - andrebbe (ri)scoperto. Ecco quanto di interesse marchigiano sono riuscito a rintracciare di costui, nativo di Morrovalle ed attivo sul fronte musical-popolare negli anni Trenta (in contemporanea, dunque, con Ginobili e Liviabella, con i quali ebbe sicuramente rapporti d'amicizia; lo attesta la dedica di pugno del Monteleone su una copia della sua operetta *Fiamme sulla neve*, Firenze, Biagiotti, 1937, su testo di Ginobili: «Al compositore valentissimo,/ all'Artista insigne M.o Lino Liviabella/ l'Autore del presente lavoro offre/ in segno d'alta stima e di/ grande ammirazione./ Macerata, 14 Marzo 1937 XX/ G. Monteleone»): due partiture, conservate presso la Biblioteca maceratese (segn. *Ms mus 103/28-29*), intitolate *Fandascia* e *Cucchetto de nonna*, recanti composizioni musicali su testi vernacoli rispettivamente di Mario Affede e Giovanni Sebastiani, la prima uno scherzo corale a tre voci (Contralti, Tenori, Bassi) senza accompagnamento, la seconda una canzone per voce e pianoforte che meritò (come da annotazione sul frontespizio vergata a matita dalla mano di Ginobili, che donò il pezzo alla Biblioteca) il terzo premio ad una non meglio precisata «Sagra della canzone marchigiana» promossa durante il ventennio fascista dall'Opera Nazionale Dopolavoro di Macerata (le edizioni di questa manifestazione furono tre, celebrate annualmente dal 1938 al 1940). E proprio da queste «Sagre», di cui riferisce il Ginobili (cfr. GINOBI, *Alcune notizie...* cit., p. 36 e segg.), ricavo, per concludere, altri nomi - e poco più dei nudi nomi - di musicisti marchigiani che, in quell'epoca di nazionalistici fervori, si esercitarono nella composizione di canzoni di carattere popolare regionale: l'operista ascolano Antonio Lozzi, l'anconetano Federico Marini, Amedeo Cerasa (il cui archivio musicale, già a Pesaro, è oggi stato trasferito dagli eredi a Viterbo; cortese informazione dell'amico musicologo Gabriele Moroni di Senigallia) e Bruno Ribichini, del quale non so dire l'origine. Si ritroveranno ancora, da qualche parte, i loro prodotti? Già disperò il Ginobili: «Ma il flagello dell'ultima terribile guerra nulla risparmiò. Allorché la furia del popolo poté invadere i locali del Dopolavoro prov. di Macerata, ove si conservavano gelosamente tanti gioielli d'arte nuova musicale popolare, nell'insano saccheggio tutto fu distrutto e sottratto: molte partiture di detti canti andarono a finire perfino nelle salumerie» (GINOBI, *Alcune notizie...* cit., p. 37). Forse, però, non è detta l'ultima parola, e qualche isolata composizione potrà ancora riaffiorare qua e là. Auguriamocelo.

(75) Lepanto De Angelis (Macerata, 1912-1985) fu compositore e musicologo. Sue composizioni (sinfoniche, cameristiche, vocali sacre e teatrali), in gran parte inedite, sono conservate presso la Biblioteca comunale di Macerata. Tra il 1937 e il 1941 il giovane De Angelis trascrisse e pubblicò, con vari articoli comparsi su riviste specializzate, un consistente numero di canti popolari marchigiani (cfr. CROCI, *Bibliografia...* cit., nn. 1409, 1412-1416).

(76) Segn. *Ms mus 132/1*.

(77) GINOBI, *Lino Liviabella assertore...* cit., p. 120.

(78) Avvalorerebbe questa tesi una lettera (datata 7.4.1950) dal Liviabella indirizzata ai suoi in Macerata; in essa il musicista, elencando le sue ultime creazioni, indica il brano in questione come «un'ouverture *originale* [il corsivo è mio] per fisarmonica che verrà pubblicata presto da una casa editrice anconetana» (cortese comunicazione epistolare allo scrivente del prof. Lucio Liviabella in data 23 maggio 1995). La «casa editrice anconetana» sarebbe stata la Farfisa-Bèrben (cfr. sopra la nota 56).

(79) M. MILA, *Breve storia della musica*, Torino, Einaudi, 1977 (3.a ed.), p. 437.

(80) *Ibidem*.

ESEMPLI MUSICALI

Esempio 1

Andante spianato

ff

poco affr.

poco rit. a tempo

Esempio 2

*vic
trbn I e II*

ff

Esempio 3

come da lontano
(con sordina)

p

(con sordina)

p

Esempio 4

Andante molto espressivo

VII

mf *f* *più f*

Esempio 5

Ampio

vi I e II soli

f *ob* *vi I e II soli*

Esempio 6

Lento

vle divise e ci

mf

Esempio 7

Lento

vlc

f

Esempio 8

ob e cor ingl.

p *ma in risalto*

Esempio 9

Brillante comico

ott *f*

1.a volta

f

ob

fl e ob più f

Esempio 10

ff *fff*

Esempio 11

con spirito

f

Esempio 12

Cantando con abbandono
ritmo elastico

mf

a tempo

rit. *affrett.*

Esempio 13

Un poco affrettando

pp (lontano) lievissimo

poco rit.

This musical score for Example 13 consists of two systems of piano accompaniment. The first system is marked 'pp (lontano) lievissimo' and the second system is marked 'poco rit.'. Both systems are in 3/4 time and feature a treble and bass staff. The music is characterized by a steady, flowing eighth-note pattern in the bass and a more complex, arpeggiated pattern in the treble.

Esempio 14a

Tragico Lento

ff

This musical score for Example 14a consists of two systems of piano accompaniment. The first system is marked 'ff' and the second system is marked 'Tragico Lento'. Both systems are in 3/4 time and feature a treble and bass staff. The music is characterized by a steady, flowing eighth-note pattern in the bass and a more complex, arpeggiated pattern in the treble.

Esempio 14b

Lento

This musical score for Example 14b consists of two systems of piano accompaniment. Both systems are in 3/4 time and feature a treble and bass staff. The music is characterized by a steady, flowing eighth-note pattern in the bass and a more complex, arpeggiated pattern in the treble.