

L'ARTISTA, LA LAMPADA E L'OMBRA
Atti del convegno musicologico nazionale "Lino Liviabella e il suo tempo"
(Macerata, 26-27 ottobre 2002)

A cura di
Paolo Peretti
Carlo Lo Presti

ESTRATTO
Macerata Comune di Macerata MMVII

Lucio Liviabella

"tutta la mia musica deve essere tua"
Consapevolezza e responsabilità di un dono

Il 16 Agosto 1954 mio padre mi scrive da Pesaro: [...] *la tua ultima lettera ha per me un valore inestimabile. Mi aiuta a vivere e guadagnarmi giorno per giorno le belle cose che tu pensi di me. Ieri sera a mezzanotte ho acceso la lampada e me la sono riletta per avere un poco di refrigerio. La tua anima è proprio la mia ed è per me un gran dono di Dio. La divideremo nei silenzi e ci farà bene [...]*

Non mi scrivere più simili lettere; non voglio che il profumo vada disperso e altri leggano questi nostri sincerissimi abbandoni. Ci rivedremo [...] in Chiesa, nei libri comuni che leggiamo, nella contemplazione dei monti, nella mia musica, come mi dici tu.

Sto scrivendo un quartetto in cui c'è proprio una pagina dove intendevo descrivere la tenerezza del sole che lascia il mare, come mi inviti a fare tu [...] ¹

Se io dovessi morire tutta la mia musica deve essere tua; mi pare che tu solo ne abbia ormai raccolto lo spirito, fuori da ogni fine pratico che non ha niente a che fare con i miei fantasmi.

Vedi? Anch'io non posso darti la gioia che vorrei e che ti meriti. Ti lascio solo un gran desiderio di bontà. Capisci fra le righe e accarezzami con gli occhi. [...]

Sento queste parole come la sua musica. Sono un tutt'uno con la sua musica: riguardano il suo intimo.

Svelano il suo essere papà; uno scambio di riflessioni quando scrive: *Ci rivedremo [...] nei libri comuni che leggiamo* e ancor più nel profondo *nella contemplazione dei monti, nella mia musica.*

Sul frontespizio dei "Tre preludi" per pianoforte stampati nel 1930 questa dedica:

ALLA MIA LIDIA « anima del mio sogno »

Anche questo fa parte della sua musica. Il perché di tante sue composizioni (la maggior parte porta la dedica "Alla mia Lidia") e sempre un sentimento di dono, di amore.

Da *I canti dell'amore*, il trittico per archi, arpa ed armonium, composti per il suo matrimonio nel 1929 (vennero eseguiti durante la cerimonia) alle liriche su testo di Lidia Morozzo della Rocca, il canto dedicato alla mia mamma si dispiega come un continuo riflesso di gemme.

E commuove la fiaba musicale con voce recitante *Riderella* del 1927 e *La musica nostra* del 1929 ambedue a quattro mani nate per essere suonate insieme alla sua Lidia.

Lino Liviabella scrive a proposito del suo poema sinfonico *La mia terra: Mi sento un poco orgoglioso di aver donato il meglio di me alla mia cara terra.*

Nel suo *Diario*, così definisce i quattro taccuini che scrive in segreto dal 1954, è anche scritto: *Lascio il piano dei miei lavori che non sono stati eseguiti come meritavano a qualcuno che abbia la competenza e l'affetto di vederli valorizzati.*

Ho elencato il desiderio di Lino Liviabella: dono alla sua Lidia, alle Marche, *a qualcuno che abbia la competenza e l'affetto di vederli valorizzati.* E al figlio Lucio.

Come ha assolto il suo compito Lucio? Certamente poteva fare di più; certamente, per esempio, avrebbe potuto registrare molta più musica con il suo papà al pianoforte.

Ma si pensa sempre che un papà non debba morire mai.

Ha ordinato tutta la musica, cercato lettere, ritrovato composizioni, scritti, sistemato tutti gli articoli che si riferiscono alla vita del compositore. Questi ultimi aveva iniziato a raccogliarli il padre di Lino, Oreste, incollandoli su fogli e contornandoli da una riga con inchiostro di china.

Lucio ha suonato con la sua viola le composizioni a lui dedicate. Ha formato il quartetto d'archi "Lino Liviabella".

Grande presa sugli esecutori hanno avuto le composizioni di Lino Liviabella.

Pur tuttavia ogni esecuzione di suoi lavori è per un compositore motivo di grande angoscia. Il dover affidare ad altri la propria emozione, altri che devono interpretare la tenerezza, il suo fuoco interiore.

Esiste una caricatura del pittore Eugenio Amadori che si riferisce alle prove della cantata *O Crux, ave!* per l'esecuzione a Rimini, nella IV^a Sagra Musicale Riminese nell'Agosto 1953, e Lino Liviabella appare, con la partitura sotto braccio, preoccupato, smarrito; e dire che il lavoro veniva diretto da Francesco Molinari Pradelli con interpreti la soprano Anita Cerquetti e il tenore Giorgio Kokolios (questi cantanti avevano già eseguito *O Crux, ave!* nella prima esecuzione alla RAI di Torino due mesi prima).

Viene da pensare alla timidezza di Anton Bruckner, nei confronti dei direttori d'orchestra che eseguivano le sue opere.

Prima dell'inizio delle prove alla RAI di Torino della *Sinfonia in quattro tempi per soprano e orchestra*² confida al suo *Diario* questo anelito: *Solo l'emotività di un Mitropulos...*

Le esecuzioni della musica di Liviabella hanno sempre ottenuto successo da parte del pubblico. Segno questo che la comunicativa non manca nel suo canto.

Ma non sempre i critici sono stati favorevoli a questo canto.

Lino Liviabella riporta, sul frontespizio della partitura delle *Tre pagine d'argento*. Per soprano e orchestra da camera (24 strumenti) su testo proprio del 1932³, la critica de "Il Telegrafo" del 13 Aprile 1939 a firma di A. Hermet:

Lino Liviabella con le sue Tre liriche in questa rassegna nazionale di musica contemporanea è stato l'artista largitore di riposo; una musica così spoglia di originalità – di autenticità – che ne giustifichi l'esistenza: musica privata scritta per qualche sereno ozio familiare, e che abbiamo ascoltato trasfigurandola un poco, quasi senz'accorgercene, nella nostra sapiente disattenzione: sparse o inesistenti rimembranze di mondi pucciniani passavano lungo il nostro generoso udito, persuadendo verso un trasparente sonno.

Il compositore risponde:

L'originalità è la nostra legge guadagnata con la poesia cercata e come! Ma a chi non ha in sé il prodigio di questa poesia è inutile parlare e davvero non si giustifica l'esistenza del mio dono.

Lino Liviabella

A questo punto mi si lasci fare la domanda "chi è un compositore"?

Chi è il compositore Lino Liviabella?

Il 27 Ottobre 1984, a Venezia, il Quartetto “Lino Liviabella”⁴ eseguiva al Circolo Artistico, nel concerto inaugurale della 64^a Stagione Musicale, il *Quarto Quartetto “La melanconia”*. Al termine mi si avvicinò un signore⁵ che, visibilmente commosso, mi chiese, se esisteva, la registrazione della composizione. Gli inviai una cassetta con due esecuzioni⁶ e questa fu la sua risposta:

Caro Maestro, scrivo la presente mentre sto ascoltando, ancora una volta, il bellissimo quartetto ‘La Melanconia’ di Suo Padre, che la di Lei cortesia ha voluto inviarmi registrato in doppia esecuzione.

E’ stato detto – non ricordo più da chi – che oltre la poesia ci sono i sogni, ma oltre la musica c’è Dio, e la bellissima opera da Lei offertami mi convince che Suo Padre, col potere dell’artista, è riuscito ad affacciarsi a questo supremo confine, dal quale le cose di tutti i giorni svaniscono come in una nebbia.

Nella mia raccolta musicale la cassetta inviatami ha trovato un degno posto e le sono davvero grato del Suo gentile dono.

*Con l’augurio di un nuovo incontro, Le invio vive cordialità,
Ferruccio Del Turco*

Si è cercato di spiegare con la parola cromosomi la continuità musicale della famiglia Liviabella, dal bisnonno Livio allievo di Rossini. Chi ha ascoltato Fulvio e Hans, nipoti di Lino Liviabella, è meravigliato della misteriosa ininterrotta eredità.

Ma c’è di più: leggere solo i titoli dei lavori sacri di mio padre e ritrovare oggi un complesso che ha per nome “Soli Deo Gloria” (il motto di Bach posto alla fine di molti suoi manoscritti) lo trovo “folgorante” soprattutto per la forza di questa musica e lo straordinario impeto espressivo degli esecutori.

Vorrei tornare al tema di questa relazione “tutta la mia musica deve essere tua”.

Il 30 Novembre 1966 venne registrato alla RAI di Torino il *Concerto per orchestra* di Lino Liviabella. Questo lavoro deriva dal *Concerto* per violino e pianoforte che alcuni giorni prima feci ascoltare al direttore M^o Fulvio Vernizzi; lo avevo registrato il 28 Marzo 1956 con l’autore al pianoforte.⁷

E’ un esempio dell’utilità di quanto è conservato nei miei nastri. Altro esempio: l’ascolto della *Prima Sonata in la minore* per violino e pianoforte da parte di Fulvio Liviabella. Poter ascoltare l’autore e le sue intenzioni espressive⁸ hanno contribuito ad una esecuzione su cd che considero eccezionale.

Sullo stesso cd della “Phoenix classics” sono presenti dello stesso autore: la *Sonata breve*, *Il Presepio*, e *Tema, variazioni e fuga* con interprete il pianista Paolo Vergari.

Certamente importanti sono state le annotazioni dell’autore in diversi manoscritti di queste composizioni che ho fatto avere a questo esecutore, ma l’incontro con questo interprete e l’ascolto al pianoforte, avvenuto prima della registrazione, ha dato un contributo profondo per la conoscenza dell’intimo mondo del compositore che ho ben presente quando suonava questi brani.

Prendiamo un dettaglio: il *Tema, variazioni e fuga* inizia con un mezzoforte, alla terza battuta continua con un piano. Ma come va eseguito questo piano?

Chi ricorda i “piani improvvisi” del direttore tedesco Herbert Albert, l’espressione delle sue mani senza bacchetta, potrebbe intuirlo. Io mi riporto alla lettera che ho letto all’inizio. Mio padre mi scriveva: *Capisci fra le righe e accarezzami con gli occhi*. Ecco, questo segno, questa lettera *p* che sta per piano è la richiesta: *accarezzami con gli occhi*.

Tornando a quella lettera leggo:

tutta la mia musica deve essere tua; mi pare che tu solo ne abbia ormai raccolto lo spirito

La mia responsabilità. E la tremenda verità enunciata da Gustav Mahler:

Nelle partiture c’è tutto tranne l’essenziale. E dire che nessuno come Mahler aveva aggiunto tante

indicazioni nelle partiture.

Una frase che ripeteva spesso Sergiu Celibidache.

Lascio a chi suonerà la *Seconda Sonata* per viola e pianoforte queste parole: *Oggi [...] vorrei cominciare a cantare la nostra sonata per viola. Comincerò dalla parte centrale: l'adagio, suggerita dalla tua immagine. Vorrei che fosse una dolce fiaba, più dolce che triste, in ogni modo con una tristezza di uno che cerca le ali smarrite, senza il solito spasimo ma con fiducia in Dio. Non ho scritto ancora una nota, ma mi pare assai importante aver trovato lo spirito per cominciare.*

L'adagio potrebbe essere anche il primo tempo come nel chiaro di luna 9.

Ed ecco come inizia la lettera del 24 Luglio '57:

Lucio mio caro,

ecco finito l'adagio della tua sonata, volevo distruggerla perché non era riuscita quella favola che pensavo e perché aveva troppe radici nel quartetto "la melanconia".

Poi invece l'ho salvata pensando alle parole della ultima letterina: - il tuo cuore è proprio come una finestra aperta...e io posso entrare come tra le stelle - Questa mia musica parla come se avesse delle parole; certo tu superata la tecnica e l'intonazione saprai indovinarle.

Vorrei che le intenzioni non avessero superato il contenuto musicale.

Questo lo creeremo noi due con l'esecuzione. Ci sono certi tocchi e certe sfumature d'arco che debbono essere magici ed evocatori per sensibilità e non si possono scrivere.

Laura ti porterà la musica Lunedì. Ai primi di Agosto la proveremo insieme.

Appena potrò farò due allegri uno di impeto e uno di gioia.

[...] Io sono assai confortato al pensiero che il tuo angelo custode ci assista con tanta tenerezza.

Tutte le volte che riprendo a comporre, non so perché, nascono tragedie. Ma poi il lavoro compiuto rasserena come un premio inaspettato. [...] Pare che la tortura si dissolva con naturalezza ed è assai meglio così.

Qualcuno prega per noi.

Chiudi anche tu la tua giornata con la stessa preghiera.

Tanti baci affettuosi

dal tuo Papà.

Riporto queste intimissime confessioni. C'è il rischio, proprio perché intimissime, che perdano il loro prezioso, ma mi sono accorto che chi si avvicina alla musica di mio padre sa comprenderle e arrivare alle intenzioni profonde che le dita del compositore hanno creato. *Questa mia musica parla come se avesse delle parole.*

La *Seconda sonata* per viola e pianoforte è mia in modo particolare. Viene registrata alla RAI di Roma eseguita da Lodovico Coccon e l'autore al pianoforte e due mesi dopo, Giugno del '58, mio padre mi scrive un biglietto invitandomi ad ascoltarla alla radio:

Caro Lucio,

Lunedì stammi vicino nella sonata che pel tuo papà è la tua vita di quando l'ha scritta

Ti bacio

Papà

A questo punto non posso tacere dell'importanza delle registrazioni della musica pianistica (il *Poema per pianoforte e orchestra*, i *Tre preludi*, *Il Presepio*, *La giornata di Lucio*, *Tema, variazioni e fuga*, *Tre giorni*, *Rapsodia picena*, *Riderella*) nell'interpretazione di Gino Brandi.

Questo straordinario pianista è stato allievo per la composizione di Lino Liviabella e ha avuto da lui il segreto palpito della sua poesia.

Colloqui, ascolti, sensibilità, comunicativa, fantasia magica. Come sarebbe auspicabile un corso tenuto da Gino Brandi sulla musica pianistica di Lino Liviabella!

Riporto alcune parti della lettera che mi scrisse il 25 Gennaio 1956: *A furia di fare l'artista e di creare le emozioni divento un fabbricante di maschere e dimentico il mio vero volto. Tu senza tanto studio arrivi al cuore con tanta maggiore convinzione. [...] ho sentito [...] La Conchiglia e La mia terra. Sono risultate due registrazioni preziose ed evocatrici al massimo grado. Quando potrai avere un registratore imparerò a suonarmi bene le variazioni [Tema, variazioni e fuga] e i miei ultimi pezzi pianistici per risentirmeli suonati da me come voglio io.*

Vorrei accennare al pianoforte a mezzacoda che si trovava nel salone della Villa Liviabella a Macerata. Lo strumento è ricordato anche durante un'intervista fatta da Everardo Dalla Noce per la RAI nel 1963 ¹⁰ [...] *Il pianoforte qui, che ho mio, simpatico, proprio amico della fanciullezza, è un pianoforte a coda, che io ho martellato e torturato attraverso le note dell'anima [...].*

Nella tragedia della guerra, quando i tedeschi ci ingiunsero di lasciare la villa in 24 ore, un carro trainato da due buoi aveva un aspetto grottesco e così lo ricordava con umorismo mio padre: *I nonni a cassetta vicino al conducente, naturalmente serissimi, il nero pianoforte alle loro spalle messo in verticale; quanto eravamo riusciti a portare via dato che l'ordine era stato di andarcene senza toccare nulla. Dietro il carro le tre pecore di Lucio [io allora facevo anche il pastore] diventate verdi [doveva essere loro caduto addosso del verderame] con grande disperazione di Lucio...*

Nel 1955 richiede questo pianoforte alla sorella Livia e da allora fa parte della nostra casa di Bologna e lo si può riascoltare nelle registrazioni alle quali ho accennato.

Quante composizioni sono nate su questo strumento!

Dopo la morte del compositore venne donato dalla vedova Lidia Liviabella al Comune di Macerata.

Non posso dimenticare l'eccezionale lettura a prima vista di mio padre nata dalla sua grande passione per la musica e la necessità (non c'era certo nella sua adolescenza la possibilità di ascoltare musica riprodotta) di leggere al pianoforte: dagli spartiti delle opere liriche, dalle Sonate alle partiture dei Quartetti di Beethoven.

Ho spesso sentito da lui la parola "tocco", come per il violino "cavata". E questo *tocco*, anche se qualche volta stravolto dall'impeto di momenti di passione, lo si avverte in funzione di quella tenerezza che tanto spesso affiora nella sua musica.

Mio padre al pianoforte è una componente della mia vita. Da bambino cercavo di memorizzare i tasti di alcuni accordi che mi avevano colpito di una Sonata di Beethoven.

Non dimenticherò mai un bombardamento tremendo a Bologna. Il 24 Luglio 1943. Mio padre che sta componendo la cantata *Sorella Chiara* e non si accorge del fragore, dello spostamento d'aria, del palazzo che ondeggia paurosamente.

E la lettera del 1956 che inizia: *Lucio, ieri mentre componevo ho sentito un rumore: c'eri da tempo? Poi mi sei venuto vicino [...] Teso nel mio fantasma musicale (che non trovavo) quasi ti ho mandato via. Invece quante cose dovevo dirti! Come farò nei giorni che sei lontano? Non si può scrivere tutto.*

Che cosa ascoltava Lino Liviabella? Che cosa prediligeva? Mentre scrivo ho di fronte a me quanto gli apparteneva. Wagner, Verdi, Puccini, Beethoven; io gli regalai la partitura della Sinfonia di Franck...il suo maestro Respighi...

Trascrivo una lettera ¹¹ indirizzata alla Signora Respighi (11 Luglio 1956 mezzanotte):

Gentilma Sagra Respighi,

sono ancora sotto l'emozione della trasmissione della "Campana sommersa" spiritualmente

vicino a Lei e al caro Maestro.

E' come se uscisse da un vastissimo mare di ampissimi respiri.

M'è sembrata l'opera più <sentita> dal Maestro (viva anche più della Fiamma che è pur così risplendente) per quella sua concezione umana del dolore e disumana del sogno, tutta pervasa da una presaga angoscia che spesso erompe in disperazione.

E' una cosa titanica.

(Penso per contrapposto al Suo sorriso (quasi di un bimbo) quando mi diceva della trovata aggiunta all'ultimo momento del tam-tam al principio del III° atto che arroventava i ritmi della fucina.)

I nostri famigerati critici non capiranno mai, loro che vivono al di fuori del tempo della poesia e dell'immortalità.

Il nostro Respighi è ancora poco conosciuto in profondità.

E' stato e ancora sarà il <vero Maestro> dei futuri veri musicisti; un'anima che fiorisce oggi e risplenderà di più domani.

Il mio devoto affettuoso ricordo

Lino Liviabella

Spesso nelle nostre conversazioni mi accennava ad un tema, che poi terminava con un leggero movimento del capo, come se avesse il timore di aver svelato un suo intimissimo sentimento...la sua commozione.

Mi diceva della sua soddisfazione che io avessi scelto il violino: *Al violino affido, nelle mie composizioni, la parte più espressiva...*

E più avanti: *Se decidi di suonare la Sonata di Franck mi rimetto a studiare il pianoforte.*

E' nota la presa di posizione di Liviabella contro la dodecafonia (peraltro studiata e anche usata in qualche sua composizione) intesa come tecnica che esclude la commozione ¹².

Non so quanti sono a conoscenza delle ricerche di Herbert von Karajan e della Fondazione per lo studio dei Fenomeni psicofisici della Musica da lui creata a Salisburgo.

Karajan mise a disposizione della Fondazione ingenti cifre per lo studio degli effetti curativi della musica.

Ebbene nell'ambito di questa Fondazione venne rilevato che i *Professori d'orchestra che eseguono principalmente musiche dodecafoniche hanno un aumento delle ulcere duodenali. [...]*

Queste continue dissonanze, ma soprattutto questi intervalli inusitati [...] fanno in modo che i musicisti se ne sentano traumatizzati e «violentati» ¹³. E questo posso confermarvelo dopo aver trascorso la mia vita in un'orchestra sinfonica.

Ho visto un filmato con un'intervista fatta nel 1958 a Bruno Walter dal critico musicale Albert Goldberg. Il maestro afferma:

Sono ostile a tutto ciò che è artificiale, mi riferisco al sistema atonale e a quello dodecafonico. Voglio farle un esempio a proposito del sistema atonale. Per parlare in modo corretto è necessario usare le parole secondo le regole grammaticali. Lo stesso vale per la musica, è necessario obbedire alle leggi intrinseche alla musica. Non possiamo spiegare cosa le rende intrinseche o, nel caso del linguaggio, perché una regola è grammaticale, ma mentre queste ultime possono essere dimostrate lo stesso vale per le leggi intrinseche alla musica. Ciononostante il musicista le sente, e fin dalla sua fanciullezza non può assolutamente eluderle. Secondo me il sistema atonale non rispetta queste leggi.

Invece il sistema dodecafonico ha un eccesso di leggi, ma sono del tutto artificiali, e poi si tratta di una teoria talmente coercitiva che non mi sento di accettarla.

Dovete scusarmi, ma questi sono i miei limiti. [...]

Bruno Walter attribuisce alla musica una forza morale:

Sono convinto delle connotazioni morali della musica perché è quello che la vita mi ha insegnato.

Le sarà capitato spesso di assistere a dei concerti e di osservare il volto degli ascoltatori. Sono sicuro che avrà constatato che l'espressione delle persone cambia quando comincia il concerto. Sparisce l'espressione di tutti i giorni e rimane la concentrazione che porta all'elevazione dello spirito.

Una dimostrazione delle qualità elevate e sublimi della musica ci viene dalle composizioni di ispirazione religiosa: la "Passione secondo Matteo", la "Missa Solemnis" di Beethoven e opere simili, come il "Messia" di Haendel.

Nessuno rimarrà mai sorpreso da queste composizioni perché in esse è evidente l'armonia perfetta tra il contenuto religioso delle parole e quello della musica.

La musica porta all'umanità un messaggio solenne e sublime e questo forse può spiegare il motivo per cui la musica sia amata a livello universale. [...] la musica racchiude in se una forza morale ed è quindi da considerarsi come una benedizione in mezzo alle tante situazioni avvilenti dell'esistenza.

Proviamo ad ascoltare Lino Liviabella nella conclusione di un suo articolo ¹⁴:

Alla musica il compito di farci pregustare, nella nostra affannata vita terrena, il paradiso e l'eternità.

Queste parole non collimano con quelle di Bruno Walter?

la musica racchiude in se una forza morale ed è quindi da considerarsi come una benedizione in mezzo alle tante situazioni avvilenti dell'esistenza.

Cosa leggeva Lino Liviabella? Ho diversi libri letti da lui con suoi commenti, frasi sottolineate, la data della lettura (spesso ci sono più date che ne testimoniano la rilettura).

Abbiamo recentemente donato la copia di un piccolo libro di Thomas Merton, con annotazioni di mio padre, ad un amico che ci ha risposto: [...] *un testo meditato e vissuto e proprio per questo così prezioso. L' ho letto con una rara gioia dell'anima e ve ne sono davvero grato* ¹⁵.

La mole del materiale in mio possesso: lettere, scritti, fotografie, musica, ma soprattutto ricordi.

La commozione di parlare di mio padre rendono questa relazione frammentaria; penso apparentemente frammentaria, riferendosi sempre a lui.

Mi vengono in mente due film visti insieme: "Dio ha bisogno degli uomini" di Delannoy del 1950 e "Come in uno specchio" di Bergman del 1960. La poesia del primo e la drammaticità del secondo. Nel primo si riflette il candore della fede di Lino Liviabella: ricordate l'acquasantiera che si riempie con la pioggia?

Bergman ben descrive lo smarrimento degli anni sessanta. Liviabella annota nello stesso periodo a riguardo del suo ultimo quartetto:

Il quartetto "La melanconia", scritto nel 1955, è stato ispirato dalla lettura del "Ritratto della melanconia" di Romano Guardini. Una particolare sofferenza psichica dell'autore ha trovato in tale libro la suggestione e il conforto dell'espressione musicale.

Il film di Bergman si conclude con il colloquio del padre e figlio, David e Minus, "lungo la spiaggia.

Minus (angosciosamente) Dammi una prova dell'esistenza di Dio.

Silenzio.

Minus Non sai darmela

David Sì, posso dartela, Minus, ma devi ascoltare attentamente ciò che ti dico.

Minus Ho bisogno di ascoltare, papà.

David E' scritto che Dio è amore.

Minus Per me queste sono solamente parole e assurdità.

David Aspetta e non interrompermi.

Sono arrivati su una lingua di terra sabbiosa che quasi s'immerge nell'acqua. Sembra che siano fermi in mezzo al biancore del mare e con sopra di loro il biancore del cielo, quasi fossero rinchiusi in un globo di vetro color latte. Infinitamente piccoli in questo silenzioso e velato candore.

David Voglio solo darti un'idea della mia speranza.

Minus E sarebbe l'amore di Dio?

David E' la certezza dell'esistenza dell'amore come qualcosa di reale nel mondo degli uomini.

[...]

Minus Spiegami papà.

David All'improvviso il vuoto si trasforma in ricchezza e la disperazione in vita. E' come ricevere una grazia, Minus. Dalla pena di morte.

[...]

Minus Se è come dici, allora Karim dovrebbe essere circondata da Dio, dato che noi l'amiamo.

David Sì.

[...]

Minus non risponde ma comincia a correre lungo la riva facendo spruzzare l'acqua. A un certo punto si ferma ansimando violentemente.

Rimane immobile a guardare il mare.

Minus (sussurra) Papà mi ha parlato"

Così si conclude il film ¹⁶ e mi accorgo del colloquio prezioso avuto con il mio papà, mi accorgo del significato della *Sinfonia per soprano e orchestra* dove Eliot si interroga e la musica si interroga.

Mi accorgo della definizione, data dall'amico, librettista Emidio Mucci, a Lino Liviabella: *Esistenzialista cristiano*.

Sì, è un grande dono aver avuto un papà così. Un papà che mi scriveva: [...] *Mandami [...] il testo delle tue poesie. Proverò a cantarle.* ¹⁷ Sono del 1958 le *Tre preghiere per la sera* per voce (cantante e recitante), viola e pianoforte e ripenso ad alcune parole del mio testo cambiate da lui: "il ruscello che consola il prato triste" quel *consola* è scritto da lui.

Nell'Ottobre 1957 mi scrive: "[...] *Appena avrò tempo proverò a musicarle, non per farle eseguire, ma così per noi, perché voglio bene a queste parole, che sento come se fossero mie.*

E' noto lo scritto di Carlo Morozzo della Rocca, nel libro del 1966 "Lino Liviabella" a cura di Aldo Adversi, "Ricordando l'amico più caro". Singolare l'amicizia tra questi due musicisti che ritrovo in diverse lettere che si erano scambiati. Carlo, fratello della mia mamma, era stato allievo per il pianoforte di Alfonso Rendano, diplomandosi a sedici anni e per la composizione di Domenico Alaleona; laureato anche in filosofia trascorse gran parte della sua vita all'estero.

Ecco il tono dei loro colloqui da una lettera del gennaio 1958. Mio padre scrive: [...] *Io sempre con te – come ai nostri anni – vorrei dire tutto quello che penso e diventare saggio con le tue contraddizioni. Ma trovo un'affermazione della Sand cara a Chopin: "Il segreto per essere noiosi è di voler dire tutto".*

Allora vorrei fare come le lumachine toccate sulle corna. Ma in fondo –noiosi o no- il bello è che malgrado i nostri <tutti> siano diversi ci siamo sempre sopportati in adorabile accordo. C'entrerà certo anche la tua generosità.

Prima di partire per l'America vedendo il mio stato di crisi come compositore per darmi pace mi raccomandavi di scrivere senza prevenzioni, con serenità.

Hai aspettato molti anni per dirmi che una scrittura non del tutto ricercata e peregrina è inutile. Ora io attendo sempre una cosa che non so, che mi prenda di sorpresa e mi meravigli come una volta che di musica non ne sapevo molta e non ero guastato dal dovere insegnarla.

Come vedi non hai niente da invidiare in me. Se ti dicessi che anche io invidio (s'intende affettuosamente) le tue suggestioni nostalgiche risvegliate dalla 4^a sinfonia di Mahler. Siamo pari. Tu attendi dal tuo evadere quello che io attendo dalla mia futura musica. Cioè viviamo per una cosa che non c'è ma che ci sarà. E allora auguriamoci di trovare sempre in meglio quello che abbiamo trovato e ci pareva buono. A te auguro un trenino da fiaba come quello del primo tempo della mia suite con tanti lumini colorati che ti riporti nel sognato stupore; bello a starci e bello a vedersi. (L'ultimo bello è per me che desidero musicare la tua felicità. – Il mio compito è sempre quello di musicare. –

E con questo programma iniziamo il nostro 1958, l'anno della meraviglia. Affettuosi e cari saluti

Lino

Nel novembre dello stesso anno conclude una lettera: [...] Ti auguro di trovare nella tua nuova abitazione il posto per un pianoforte. Tutto sommato è ancora un buon amico, né dovresti tradire le tue mani e la tua sensibilità. Per noi! non importa per dare agli altri. La musica è sempre una nostra sorella che ci ha molto volte sostenuto con particolari tenerezze. Ti pare?

In queste parole: Ora io attendo sempre una cosa che non so, che mi prenda di sorpresa e mi meravigli come una volta che di musica non ne sapevo molta e non ero guastato dal dovere di insegnarla.

In queste parole è sottinteso il peso di aver avuto per tanti anni una classe di composizione. Peso anche come responsabilità.

Un giorno mi confidò: Ho ascoltato un brano di un allievo manifestando la mia delusione; alla domanda "cosa non va?" dopo un po' ho risposto: è noiosa.

E un'altra volta: Ho un allievo che aspetta che gli insegni "le regole", per comporre.

Ritengo molto importante la sua dichiarazione di suddividere l'insegnamento della composizione in tre distinti indirizzi: per i compositori, per gli esecutori e per i critici. In un articolo del 1947¹⁸.

Per i primi tra l'altro scrive: Anzitutto non posso immaginare l'insegnante come un semplice teorico: per quanto perfetta, la scienza e conoscenza dell'arte è ben poca cosa per chi deve infondere cuore ed emozioni nell'animo dei suoi alunni. Solo un artista in continua ricerca di se stesso (non concepisco artisti definitivamente arrivati e fermi su posizioni raggiunte) può comunicare la sua febbre di ricerca e di perfettibilità nei suoi alunni, per cui in essi si formi in presenza del maestro uno speciale stato di coscienza che acutizzi il loro desiderio di superarsi, nobilitando anch'essi con nuove conoscenze e con nuove ricerche le loro espressioni. L'esempio vale in questo caso più di ogni insegnamento.

E più avanti: Bisogna che l'alunno si convinca che la musica deve essere sempre frutto di commozione sentita e dominata da un'intelligente selezione di essenzialità, per cui la luce dell'espressione venga perfettamente a fuoco e raggiunga, attraverso la più evidente comunicativa, l'anima dell'ascoltatore.

E qui rimane il dilemma del dono della musica. Per chi è la sua musica?

Io attendo che un grande direttore d'orchestra possa intuirne il valore come lo aveva intuito Franco Ferrara. Attendo che l'anelito di mio padre "Solo l'emotività di un Mitropulos" si possa realizzare.

Attingo dal diario delle vacanze sull'altipiano del Renon: Agosto 1961:

Babbo nella salita dei colli di Albano [...] era stanco ma contento di stare con me dopo il saggio di composizione di S. Cecilia (come oggi con Lidia e con il mio Lucio).

Era la prima volta che mi confessava la sua meraviglia e la sua fiducia nella mia vocazione di compositore. La prima composizione varata a S. Cecilia nel Giugno del 1925 – classe Respighi – diretta da me [...] era il Natale [per violini, oboe, arpa e organo]. Tutti i giornali romani ebbero buone parole. Ma l'elogio più caro fu quello del mio babbo in quella mattinata di sole nei colli romani. Babbo aveva 56 anni ed io 23.

Dopo indimenticabile gioia del mio caro babbo che ne piangeva alla fine della mia prima esecuzione all'Augusteo nel Dicembre 1934 della mia suite per una fiaba diretta da Bernardino Molinari.

Babbo, Respighi, Molinari quanti buoni papà per me e per la mia musica, purtroppo tutti scomparsi.

Arriviamo all'Ottobre del 1962 quando inizio a far parte dell'Orchestra Sinfonica della RAI di Torino.

In Dicembre mi scrive:

[...] Ti riporto gli appunti della lettera non scritta la prima volta che sei partito per Torino.

(Negli studi della RAI ci sono dei finestroni con triplice vetro per vedere in silenzio l'orchestra)

- I tre vetri e le ansietà del silenzio

- Il coraggio viene meno finché non viene il contatto del suono e allora solo che il silenzio cessa si rivela senza angoscia la semplicità

- La meraviglia di questa bella risoluzione

- L'egoismo di voler troppo →← l'egoismo del silenzio che può sembrare indifferenza

- La risultante di abbandonarsi alla volontà di Dio è l'equivalente della semplicità

- Non serve ad essere insensibili, ma a dominare la sensibilità

- Tre vetri qualche volta ci vogliono, basta vedere quello che non si può sempre sentire e sapere che oltre i tre vetri c'è il suono; in fondo basta spingere un bottone per sentirli

Il bottone è la vicinanza fisica o meglio spirituale

- Quest'ultima c'è sempre e non bisogna accorarsi né essere impazienti se non si ha sempre la stessa tensione uditiva

Come vedi era una <ruminazione introversa> di un interrogativo che però vale, credo, anche oggi per darci pace. Presto ritorni e poi non ritorni perché ci sei sempre con noi. Adesso con questa imposto una lettera per te di mamma. Lei ha la grazia di essere più semplice. In due modi noi ti vogliamo lo <stesso> bene.

Poi avevo notato dopo una tua lettera un poco melanconica e rassegnata a mamma (un mese fa) questi versi di Arzeni diciassettenne musicata da me diciottenne ¹⁹

<Io riguardo le rose,

i gigli che vengono meno

e per queste piccole cose

ho il cuor di tristezza ripieno,

piccole cose che han vita

incerta, è pur vero, fuggente,

in cui anela un'anima ardente

alla bellezza infinita;

Un'anima come la mia

che vuole sbocciare e non sa

che vede nella sua via

una grande infelicità

A parte il compiacimento letterario (che ha fatto sempre velo ad Arzeni) mi pare che l'idea corrispondesse alla tua lettera.

- Adesso però metto tutto nel tritattutto della dimenticanza questi miei ricordi e pensiamo baldanzosamente all'avvenire.

Verrà un momento in cui tutti saremo meglio sistemati!

Stà bene e scrivi poesie preziose come le ultime che mi hai lasciato. Spero di essere papà e compagno nella musica che oggi tanto anche io <quasi di nascosto> mi appunto.

- Un pensierino affettuoso come quella musica e come le tue poesie.

E che Dio ci benedica

Tuo papà

Il 31 Gennaio 1963 continua a lodare le mie poesie:

Carissimo Lucio,

la tua bella poesia arricchisce la mia raccolta dei tuoi scritti, che sono più rarefatti ma anche più preziosi.

Nella poesia ultima la parola comincia tremando ma è un pigolio senza disperazione, anche se minaccia la tristezza. L'espressione finale è teneramente misericordiosa per Lucio e per il suo papà.

Ancora un bravo! non c'è bisogno che suoni più forte. Siamo noi che dobbiamo accompagnarti e ascoltarti più piano. Quando le ansietà si acquietano l'anima si può cristallizzare. Ti seguo spesso, anche se non ti scrivo.

[...] Ho in mente molto lavoro; la cosa più importante la strumentazione della Sinfonia "I quartetti" per voce e orchestra. Deve essere una parola nuova e accuratissima.

[...] Quando torni?

Ma anche se non torni presto sei sempre con me

Un bacione affettuosissimo

papà

Il 17 Marzo 1964, a proposito della *Sinfonia in quattro tempi* mi scrive:

[...] Sto studiando al piano le mie liriche di Eliot per saperle suonare prima delle prove d'orchestra a Torino quando le proverò con la soprano. Mi torturo al pensiero che nessuno capirà niente di questa musica che pure è stata intimamente sofferta, miei stati d'animo, tensione di fede, documento di nervose esaltazioni e di rassegnata tristezza.

Solo la magia d'una esecuzione miracolosa può fare arrivare al cuore di chi sente la commozione della mia espressione. Tutto è semplice quando c'è la buona volontà. Tu ed io abbiamo sentito subito la suggestione di quel testo. [...] E il pubblico? Mi aiuteranno Basile, l'orchestra di Torino (questa volta ci sei anche tu ad aiutarmi) e la solista per suscitare almeno l'interesse? [Nel suo diario: Solo l'emotività di un Mitropulos avrebbe potuto tenerlo in piedi, scucito come è nella sua sintassi formale.] Siamo tutti stonati e travolti da occupazioni pratiche. Eppure in punto di morte io avrei quel linguaggio e non quello affannato (e pigro) che sono costretto ad adoperare correntemente.

Ti ho detto egoisticamente le mie preoccupazioni dimenticando le tue. Spero e ti auguro che tu non ne abbia tante e abbia sempre il rifugio della preghiera, della poesia e del nostro affetto per mantenere intatto il segreto di un bambino di un tempo. Questo segreto lo cerco ancora io che ho più di sessant'anni!

La chiacchieratina è finita e devo correre in Conservatorio. Sono sicuro che questi colloqui ce li facciamo spesso anche senza scriverci; questo pensiero mi aiuta molto a vivere. Ti vuole molto bene il

Tuo papà

Aveva ragione. Rimase deluso dell'esecuzione della *Sinfonia* e la sua lettera scritta dopo cinque giorni mi confida il suo stato d'animo.

Può essere illuminante il pensiero di Carlo Maria Giulini: *Escluso Mozart – lui scriveva direttamente “sotto dettatura”, ogni compositore ha impiegato grandi fatiche sulle proprie musiche. Noi dobbiamo fare in modo di rivivere il travaglio compositivo, di seguire tutto il percorso di pensiero che ha portato alla stesura finale*²⁰.

Giustamente sottolinea Carmelo Mezzasalma, direttore della rivista “Feeria”, in un recente saggio: *In verità, ci sfuggirebbe la personalità di questo grande compositore italiano se non ci rendessimo conto che tutto questo lavoro sulla musica è stato affrontato non solo nel tragico periodo della seconda guerra mondiale, ma anche, finita la guerra, in un periodo altrettanto tragico con il travaglio che ha colpito la musica così detta seria proprio nel secondo dopoguerra. Restare attaccati al lavoro della musica, quando d’intorno tutto sembra crollare è davvero uno stile di vita eroico*²¹.

L’ultima lettera a me il 16 Settembre 1964. Mio padre sarebbe morto il 21 del mese successivo. *Lunedì 14: ti ho visto nei discorsi affettuosi di Mario Rossi. Ieri ti ho visto alla televisione nella sinfonia di Rossini. Poi ti ho ricordato in una telefonata avuta da Fuga , per sapere se ci sono speranze per un buco per te in Conservatorio.*

Da tempo – non solo in queste occasioni – mi prometto di stare con te. Ma le parole e i pensieri non si possono tradurre in lettere per il tempo.

Ho gradito le tue parole sulla mia salute. Sono sempre allo stesso punto, ma posso mangiare e dormire (il che prima era interrotto dai dolori ed è già molto).

[..] *Mario Rossi mi ha detto che quasi sicuramente vi farà fare i miei duettini. [I Sette duetti miniatura per violino e viola]*

[...] *Lucietto, immagina tutte le parole che non posso scriverti. Sta bene e fa star bene mamma (almeno per posta!) Un bacione Papà*

E ora è meglio che io mi fermi. Ripenso all’affermazione di Gorge Sand “*Il segreto per essere noiosi è di voler dire tutto*”.

¹ Il *Quarto Quartetto “La melanconia”*. Per archi, in quattro tempi.

I) Torbido e concitato, II) Tristemente sereno, III) Scherzo, IV) Appassionato-Allegro (1955).

² *Sinfonia in quattro tempi per soprano (o tenore) e orchestra.*

I) Preludio (Adagio misterioso), II) Andante angoscioso, III) Scherzo luminoso, IV) Allegro violento.

Testo tratto dai “Four Quartets” di Thomas Stearns Eliot (1963).

Irma Bozzi Lucca sopr. Orch. Sinf. di Torino della Rai, Arturo Basile dir. 17.4.1964.

³ Firenze 12.4.1939 – Sala del R. Conservatorio “Luigi Cherubini” – Va Rassegna Nazionale di Musica contemporanea. *Tre pagine d’argento*. Per soprano e orchestra da camera (24 strumenti).

I) La leggenda di Pucci e Mucci, II) Notte di Natale (solo archi), III) La piccoletta è nata da una rosa. Testo di Lino Liviabella (1932).

Ines Alfani Tellini sopr. Roberto Lupi dir. Il concerto venne trasmesso anche alla radio.

⁴ Quartetto “Lino Liviabella”: Fulvio Liviabella, Hans Liviabella v.ni, Lucio Liviabella v.la, Renzo Brancaleon v.cello.

⁵ Il Comm. Ferruccio Del Turco del Circolo Artistico di Venezia.

⁶ Quartetto di Torino della Rai: Ercole Giaccone, Renato Valesio v.ni, Carlo Pozzi v.la, Giuseppe Ferrari v.cello 21.4.1956 - Quartetto “Lino Liviabella”: Fulvio Liviabella, Hans Liviabella v.ni, Lucio Liviabella v.la, Renzo Brancaleon v.cello 2.8.1984.

⁷ Questa registrazione del *Concerto* per violino e pianoforte con Guido della Costanza v.no e

Lino Liviabella pf. la si può ascoltare nel cd “Liviabella suona Liviabella” edito nel 2002 dal Comune di Macerata.

⁸ Guido Della Costanza v.no e Lino Liviabella pf. Registrazione del 16.3.1956.

⁹ 16.7.1957. Fa riferimento alla *Sonata quasi una fantasia* di Beethoven Op. 27 in do diesis minore “*Al chiaro di luna*”

¹⁰ Nell’Appendice il testo integrale. Il pianoforte è un Danziz-Landsberg-AW. (Notizia avuta al Comune di Macerata).

¹¹ L’originale si trova presso il “Fondo O. Respighi” nell’Isola di S. Gorgio a Venezia.

¹² Vedi “*Dove va la musica?*” 1959 di Lino Liviabella in Appendice.

¹³ Tratto da “Il terzo occhio” di Mario delli Ponti e Boris Luban-Plozza – Centro Scientifico Editore 1996

¹⁴ *L’insegnamento del canto gregoriano nei conservatori*. 1956. Nell’Appendice il testo integrale.

¹⁵ Lettera del Dott. Bernardo Artusi della Comunità di San Leolino (Panzano in Chianti).

¹⁶ Il testo tra virgolette è tratto da “Ingmar Bergman SEI FILM” Einaudi 1963.

¹⁷ 14.7.1956.

¹⁸ Vedi “*La cattedra di composizione nei Conservatori*” 1947 di Lino Liviabella in Appendice.

¹⁹ Si tratta de *Il mio giardino* inserita nella raccolta *Le liriche del tempo passato (a 18 anni)*. Ma nella parte è scritto *Versi di Bruno Arzeni (15 anni)*

²⁰ Tratto da “I grandi direttori d’orchestra” di Enrico Stinchelli - Gremese Editore 1987

²¹ Da “La preghiera della musica. Omaggio a Lino Liviabella”. Di Carmelo Mezzasalma “Feeria” Giugno 2002.

Appendice

Registrazioni di composizioni di Lino Livibella con l’autore al pianoforte in possesso di Lucio Liviabella.

(Il numero che precede il titolo si riferisce al numero di catalogo delle composizioni di Lino Liviabella)

4. *L’usignolo e la rosa*. Balletto in un atto (dal racconto di Oscar Wilde) (1925).
Rielaborazione con voce recitante (ad libitum) (1960).
Registrazione su nastro della riduzione per piano: Lino Liviabella pf., Lucio Liviabella voce rec.
5. *Favola di poeta*. Balletto in un atto. Su trama di Adriano Prandi (1935).
Registrazione su nastro degli spartiti: Lino Liviabella e Gino Brandi pf, Lucio Liviabella legge i titoli di alcune scene, 1960.
9. *Canto di Natale*. Opera lirica in un atto. Testo di Enzo Lucio Murolo (da “A Christmas carol in prose” di Charles Dickens) (1962).
Registrazione su nastro: Lino Liviabella canto e piano, Luglio 1962.
61. *Sinfonia in quattro tempi per soprano (o tenore) e orchestra*.
I) Preludio (Adagio misterioso), II) Andante angoscioso, III) Scherzo luminoso, IV) Allegro violento.
Testo tratto dai “Four Quartets” di Thomas Stearns Eliot (1963).
Registrazioni su nastro: Lino Liviabella canto e piano, 1963?
64. *L’usignolo e la rosa*. Poemetto per orchestra da camera (dal racconto di Oscar Wilde) (1925).
Rielaborazione con voce recitante (ad libitum) (1960).
Registrazione su nastro della riduzione per piano: Lino Liviabella pf., Lucio Liviabella voce rec.

Anche Lino Liviabella pf. solo.

92. *Otto canti di Natale*. Testi di Lino Liviabella. Il n. VIII “Notte di Natale” testo di Diego Valeri (1956).
I) Su venite (dall’opera “Santina”) (1920), II) È Natale (dall’opera “Santina”) (1921), III) Pastorale di bimbi (1922), IV) Ad Oriente (1925), V) La ninna-nanna del Bambin Gesù (1926) (rid. per soprano dall’originale in fa min. per voce infantile), VI) La leggenda di Pucci e Mucci (1930), VII) Natale 1944, VIII) Notte di Natale (1936-56). I nn. I, II, III, IV sono per voce infantile e piano; V, VI, VII, VIII sono per soprano e piano; V, VI anche con orchestra.
Registrazioni su nastro: n. V Elvidia Ferracuti sopr., Lino Liviabella pf. 1956? - n. V Marcello Vanni ten., Lino Liviabella pf. 1957? - n. VIII Lino Liviabella canto e piano, 1956.
112. *Canto spirituale “Tu che il mio nulla”*. Per canto e organo o armonium o piano. Testo di S. Teresa di Gesù Bambino (1924-1956).
Marcello Vanni ten., Lino Liviabella pf. 1957.
- Registrazione su nastro e cd: Marcello Vanni ten., Lino Liviabella pf. 1957.
113. *Ave Maria*. Per canto, violino e piano o armonium (1924).
Registrazione su nastro: Lidia Liviabella sopr., Guido Mozzato v.no, Lino Liviabella pf. 1938?
146. *La gondola*. Canzone popolare veneziana. Testo di Carlo Buvoli (1936).
Registrazione su nastro e cd: Elvidia Ferracuti sopr., Lino Liviabella pf. 1956?
178. *Due mottetti eucaristici*. Per tenore o soprano e organo.
I) Ave verum Corpus, II) O sacrum Convivium (1952).
Registrazione su nastro e cd del secondo mottetto: Marcello Vanni ten., Lino Liviabella pf. 1957.
184. *Una pastorale dimenticata*. Per voce e piano. Testo (scritto nel 1929) di Lino Liviabella (1959).
Registrazioni su nastro: Lino Liviabella canto e pf.
188. *Prima Sonata in la minore*. Per violino e piano, in quattro tempi.
I) Allegro energico, II) Largo, III) Vivace, IV) Allegro fantastico (1920-28).
Registrazioni su nastro: Guido Della Costanza v.no, Lino Liviabella pf. 16.3.1956.
201. *Bululù*. Marionetta meccanica del romanzo “Eva ultima” di Massimo Bontempelli. Per violino e piano (1930).
Registrazione su nastro: Guido Mozzato v.no, Lino Liviabella pf. 1938?
202. *Sonata ciclica*. Per violoncello e piano (1931).
Registrazione su nastro e cd: Umberto Benedetti v.cello, Lino Liviabella pf. 1956.
212. *Prima Sonata*. Per viola e piano, in un tempo (1950).
Registrazione su nastro, disco e cd: Lodovico Coccon v.la, Lino Liviabella pf. 15.4.1956.
217. *Tre pezzi*. Per flauto, oboe e piano o arpa.
I) Arabesco, II) Scherzo, III) Marcetta (1956).
Registrazione su nastro e cd: Severino Gazzelloni fl., Sidney Gallesi ob., Lino Liviabella pf. 1956.

218. *Concerto*. Per violino e piano, in un tempo (1956).
Registrazione su nastro e cd: Guido Della Costanza v.no, Lino Liviabella pf. 28.3.1956.
219. *Tre momenti*. Per viola e piano.
I) Largo appassionato, II) Allegretto timido, III) Andante mistico (L'Angelus) (1956).
Registrazioni su nastro: Lucio Liviabella v.la, Lino Liviabella pf. 8.7.1957
221. *Seconda Sonata*. Per viola e piano, in tre tempi.
I) Allegro primaverile, II) Andante con doloroso stupore, III) Allegro giocondo (rondò) (1957).
Registrazione su nastro e disco: Lodovico Coccon v.la, Lino Liviabella pf. 24.4.1958.
250. *Rapsodia picena*. In tre tempi.
I) Canto natalizio - 'Ffacciate alla finestra, Luciola - Canto "a vatoccu" prolungato, II) Stornello - Candu dello vatte - La vella lavandirina, III) Canto "a fienatò" - La castellana (1955).
Registrazione su nastro e cd: Lino Liviabella pf..
251. *Improvvisazioni*.
I) "Desolazione del povero poeta sentimentale". Testo di Sergio Corazzini. Lino Liviabella lettura e pf. Aprile? 1956, II) "Il gigante egoista". Testo di Oscar Wilde. Lettura di Lucio Liviabella, Lino Liviabella pf. Aprile? 1956, III) "Campo minato - Stelle - Focolare di campagna - Il bagno". Testi e lettura di Giovanni Serafini, Lino Liviabella pf. 12.5.1957, IV) "Alla fine della giornata... - Noi ci siamo conosciuti...". Testi e lettura di Lucio Liviabella, Lino Liviabella pf. 16.6.1960.
Registrazioni su nastro.
252. *Sei Elevazioni*. Per pianoforte.
I) Andante mosso, II) Adagio assai espressivo, III) Andante, IV) Andante con morbidezza, V) Siciliana, VI) Andantino scorrevole (1956).
Registrazione su nastro e cd: Lino Liviabella pf.
260. *Serenatella*. Per arpa (1952).
Registrazione su nastro: Lino Liviabella pf.
265. *Tre intermezzi*. Per organo.
I) Il Natale, II) La Passione, III) La Pasqua (1959).
Registrazione su nastro: Lino Liviabella pf.
266. *Tre canti per la morte di un fanciullo*. Per organo.
I) I ricordi, II) In memoriam, III) Il girotondo degli angeli (1961).
Registrazione su nastro e cd: Lino Liviabella pf.

Intervista al M° Lino Liviabella, trasmessa dal Programma regionale marchigiano della RAI in "La cronaca di 24 ore" Ottobre 1963.

Un marchigiano Direttore del Conservatorio di Musica di Bologna.
Servizio di Everardo Dalla Noce.

-Il M° Lino Liviabella, marchigiano di nascita, nominato in questi giorni Direttore del Conservatorio Bolognese, sta rielaborando antichi motivi tradizionali della sua terra. È questa

un'opera di ricerca, spesso difficile e sempre paziente, ma che appassiona l'allievo di Ottorino Respighi, non è così maestro?-

Si, il motivo tradizionale è stato raccolto da un mio amico, Ginobili di Macerata, il quale ha avuto cura di darmi questi canti ai quali io mi sono affezionato subito e ho valorizzato sia con l'orchestra, sia con trascrizioni vocali, sia con l'innesto di questi canti nell'ultima opera, che adesso ho terminata, intitolata "Canto di Natale".

-Lei però ha sempre avuto questa passione.-

Io sono sempre un innamorato della mia terra e nello stesso tempo anche di queste espressioni di carattere popolare che sono la sorgiva fonte delle cose più pure, che ritrovano nella musica una grande espressione e quindi una grande comunicativa.

-Quindi c'è un po' di nostalgia per la sua Macerata.-

Si capisce che Macerata rimane, è la mia terra, dove io sono nato e dove io mi sono affacciato alle belle colline che mi ispiravano sia a questi canti, sia a quella serenità particolare della terra marchigiana.

-Così, quando questo accade, lei viene qui, in questa stanza, ci sono due pianoforti, e si siede davanti ad una tastiera. Qual'è il pianoforte che preferisce maestro?-

Il pianoforte qui, che ho mio, simpatico, proprio amico della fanciullezza, è un pianoforte a coda, che io ho martellato e torturato attraverso le note dell'anima; quindi un pianoforte che non ha quelle qualità pianistiche nel senso puro del pianismo virtuoso, ma nel senso affettivo è quello che più mi esprime quello che io sento e che mi fa suggestionare attraverso note che hanno timbri che sogno differenti dal pianoforte; il pianoforte non è altro che il riassunto di quello che io penso attraverso l'orchestra.

-Direi addirittura che è il pianoforte di un compositore, questo è molto importante.-

Si, il compositore ha il modo di suonare che non è tanto ligio alla tecnica normale dei pianisti, però è quella espressiva; è quella che dà l'accento maggiore e il respiro elastico che soltanto la propria musica, il proprio arco sognante, può determinare.

-Probabilmente, proprio su questa tastiera lo stesso maestro Respighi avrà suonato.

Questa è una tastiera che conosco io; perché il mio maestro Respighi faceva lezione al Conservatorio di S. Cecilia e naturalmente questo piano stava nella mia casa; però il maestro Respighi ha sentito diverse composizioni che sono nate in questa tastiera.

-Bene. Vediamo che qui lei ha uno spartito davanti. Probabilmente si tratterà di un brano della sua terra, delle Marche.-

Ecco. Questa è una rapsodia fatta su temi marchigiani, che mi sono stati forniti da questo amico e alcuni sono veramente di una grande e potente suggestione. Di uno di essi se ne parla anche nello Zibaldone del poeta Leopardi e questo canto è intitolato -Affacciati alla finestra, Luciola- ed è un carattere melanconico, triste, che bene si addice a uno stato d'animo particolarmente nostalgico.

-E...proviamo ad ascoltare qualche battuta, maestro?-

Ecco, volentieri...

Lino Liviabella suona al pianoforte l'inizio del canto marchigiano che fa parte della *Rapsodia picena*.

(Registrazione effettuata nello studio di Lino Liviabella, nella sua abitazione in via del Porto, 44 a Bologna).

La cattedra di composizione nei Conservatori musicali (1947-1959)

Spesse volte mi sono domandato se era giovevole tenere nei Conservatori una cattedra di composizione, quando invece nell'Università di Lettere non vi è una cattedra che insegni a diventar poeti, novellieri o drammaturghi.

Nei programmi governativi le ultime prove di esame della composizione sono tassativamente prove di creazione musicale. Un'esposizione di sonata, variazioni per orchestra e una scena lirica o un oratorio esigono dal candidato non solo un'educazione conoscitiva e formale, ma anche un più profondo e sofferto senso creativo, che compendi tutti gli aspetti della musica, dalla sinfonia al melodramma. È giusto pretendere che ogni studioso di musica possa raggiungere se non l'eccellenza almeno la sufficienza in queste espressioni e in questa sensibilità? Quale la responsabilità dell'insegnante? Fino a dove può e deve l'insegnante imporre il proprio modo di sentire per arginare e condurre il linguaggio dei suoi alunni?

A mio parere io dividerei il campo di insegnamento e conseguentemente varierei il programma d'esame in tre particolari indirizzi: il primo e più importante riguarderebbe il vero compositore creatore; il secondo l'esecutore o direttore d'orchestra; il terzo il critico.

E comincio dal compositore. Anzitutto non posso immaginare l'insegnante come un semplice teorico: per quanto perfetta, la scienza e conoscenza dell'arte è ben poca cosa per chi deve infondere cuore ed emozioni nell'animo dei suoi alunni. Solo un artista in continua ricerca di se stesso (non concepisco artisti definitivamente arrivati e fermi su posizioni raggiunte) può comunicare la sua febbre di ricerca e di perfettibilità nei suoi alunni, per cui in essi si formi in presenza del maestro uno speciale stato di coscienza che acutizzi il loro desiderio di superarsi, nobilitando anch'essi con nuove conoscenze e con nuove ricerche le loro espressioni. L'esempio vale in questo caso più di ogni insegnamento. Nasce dal rispetto e dalla stima del Maestro un senso di maggior controllo per cui il lavoro, fatto in un primo tempo nella solitudine del proprio studio, quando si fa ascoltare al Maestro non accontenta più e scompare l'illusione di aver raggiunto la forma perfetta. C'è sempre infatti dopo il grido creativo strappato alla creduta bellezza, un senso di euforia, una specie di stordimento interiore, una quasi ossessione entusiastica che deforma il sereno giudizio di se stessi, per cui solo la presenza del Maestro, in cui si crede, può aprire gli occhi e mostrare quello ch'è luce e quello che è cenere nella fiamma che si credeva perfetta.

L'alunno che è capace di questi entusiasmi e di queste umiltà può in buona fede avanzare nella reale suggestione del bello che supera la retorica e la volgarità dei facili linguaggi convenzionali. Deve il Maestro con questi alunni volenterosi assecondare anche le diverse tendenze dovute al loro intuito e alla loro cultura, esigendo però sempre che la musica sia un'alta espressione di poesia e non un facile allettamento superficiale e tanto meno un'arida combinazione scientifica dei suoni. Il problema su cui si deve insistere è quello formale; ma ciò non toglie che anche la sostanza venga soggetta ad una inesorabile lima, per cui si cerchi sempre l'espressione più semplice e più efficace. Tutte le trovate moderne se sentite, possono essere ammesse, purché non si facciano di esse dei sistemi preconceuti. La musica ha seguito, certo come tutte le arti, un suo cammino. Dal prevalere di tonalità definite (musiche classiche e romantiche da Bach a Beethoven) essa è passata alle tonalità di desiderio attraverso una nuova tecnica imperniata sul cromatismo (vedi il "Tristano" di Wagner). Quindi nuove creazioni di tonalità vaganti sapientemente disperse ci hanno portato le scuole russe e francesi imperniate su Debussy. Sono sopravvenute infine la pluritonalità (sovrapposizione di tonalità diverse), la plurimodalità (uso e sovrapposizione di modi diversi con riferimenti ai modi greci e gregoriani) particolarmente usate da Respighi, Pizzetti, Malipiero e Casella e l'atonalità (assenza di tonalità affacciata per la prima volta da Schönberg nel suo "Pierrot lunaire").

A questi gradi di decentrazione dalla tonica (perno di gravità) si può arrivare per particolari espressioni di incubo, di comicità, di smarrimento o di delirio, senza per questo escludere le altre espressioni della tradizione, senza, in una parola, rinchiudere tutta la musica nel nuovo linguaggio e tanto meno partire da preconceuti metodi meccanici, come la moderna dodecafonia (obbligo di

comporre su una serie di dodici note diverse, senza ripetizioni di queste in una medesima serie). Per esempio, la proiezione di certi incisi timbrici o armonici o ritmici (intesi antecedentemente) sopra altri disegni, che contemporaneamente si avviino verso altri discorsi musicali, può essere un'ottima giustificazione della pluritonalità adoperata come conseguenza logica di un particolare stato d'animo ossessionante sopra altre idee che, pur non fondendosi, si affacciano contemporanee in espressivo contrasto.

La musicalità dell'allievo compositore può anch'essa arrivare alle ultime tappe di questo progresso, ma per graduale convincimento, attraverso sue esperienze, non per comando, né tanto meno per far mostra di un linguaggio che non ha.

Devono essere escluse le manie del nuovo per il nuovo e le concessioni all'ipocrisia della moda, come pure si deve combattere l'equivoco per cui si maschera di originalità o di primitivismo l'insufficienza tecnica e l'incoerenza di pensieri musicali.

Bisogna che l'allievo si convinca che la musica deve essere sempre frutto di commozione sentita e dominata da un'intelligente selezione di essenzialità, per cui la luce dell'espressione venga perfettamente a fuoco e raggiunga, attraverso la più evidente comunicativa, l'anima dell'ascoltatore. Come la pittura e la scultura, la musica ha le sue leggi di gravità, le sue prospettive, i suoi piani di rilievo, le sue luci e le sue ombre espresse in modulazioni, riposi finali, dinamica ritmica e atmosfera timbrica. Tutti questi elementi debbono essere equilibrati con quella sapienza e sicurezza che sole possono dare il cammino della logica musicale, che agisce ferrea nel tempo, come le altre arti nello spazio, né si deve credere che essa, perché basata sulla materia astratta del suono, sia un'espressione evanescente ed amorfa di un vaniloquio sconnesso o di un lacrimoso sentimentalismo.

Bisogna infine convincere gli alunni che non una comoda mediocrità, ma solo idee nobilmente intese, concetti profondamente umani, senso entusiastico della vita, della gioia e anche del dolore possono e devono elevare l'animo del compositore a quel grado di speciale segno, dove tutto il fardello culturale si dimentica per entrare nella luce ineffabile dell'"ispirazione". Frutto di uno speciale stato di grazia concesso solo a chi ne è degno con una vita tesa non solo artisticamente ma anche moralmente a un supremo ideale di bellezza e di bontà.

Gli alunni migliori sono naturalmente quelli che abbondano di mezzi e di lavori; l'esuberanza è un difetto di giovanile generosità, che poi ci sarà sempre tempo e modo di contenere. Per questi alunni credo che la scuola di composizione, guidata con particolare psicologia e rispetto di ogni tendenza, porterà a frutti efficaci. Ché, se poi vogliamo estendere l'insegnamento della composizione a uno scopo interpretativo ed analitico di musiche già esistenti, allora altro deve essere l'indirizzo di questo studio e del programma d'esame; non più valorizzando la facoltà suggestiva del creatore, ma quella dell'esecutore o del direttore d'orchestra.

Bisogna in questo caso dare il massimo peso alla lettura al pianoforte, delle sonate, degli spartiti e delle partiture. È questo il mezzo migliore per prendere contatto immediato con le opere d'arte musicali e per orizzontarsi e convincersi del valore melodico, armonico, ritmico delle determinate idee. Non si tratta più qui di un abbandono a un quid misterioso come per il creatore. Per l'interprete la fatica è assai minore, pur dovendo anch'esso entrare in particolari campi di suggestione e di penetrazione espressiva; può sempre partire da un cerchio di bellezza già costruito precedentemente, per cui altro non manca a lui, che deve aver superato la tecnica, se non l'incontro conoscitivo e intuitivo dell'autore che interpreta. L'allievo di questa seconda branca della composizione non dovrebbe, secondo me, essere costretto a creare dal nulla, ma dare prova di ricreare una seconda volta il già creato, dando prova di genialità e trasfondere alla musica degli altri quell'entusiasmo che l'autore deve aver sentito nel momento più luminoso della sua creazione.

Viene in ultimo la scuola di composizione pel critico, a scopo quindi puramente culturale. Io credo che il critico abbia nell'arte dei compiti non indifferenti, ma, come viene esercitata oggi la critica in Italia, trovo che purtroppo essa è in antagonismo con l'entusiasmo e l'abbandono creativo. Spesso la necessità del critico di mostrare che lui ha gli occhi troppo aperti, gli chiude il cuore e accade che dove crede di vedere di più, è completamente cieco. Avviene quindi che il critico, pur

sapendo esattamente l'ubicazione del Tempio dell'Arte, si contenti della sua posizione geografica, senza esserci mai entrato.

La natura punisce così la presunzione di chi detta leggi e sanzioni da un piedistallo che non è assolutamente quello dell'arte.

Infine molte volte il critico più che penetrare l'opera d'arte, si preoccupa di mostrare al lettore il suo originale modo di pensare, in modo che stia in primo piano il suo creduto acume e non il soggetto artistico. Questo orgoglio ha portato la critica e buona parte del gusto del pubblico fuori strada.

La scuola di composizione dovrebbe in questo campo indirizzare lo studioso alla conoscenza e al rispetto dei grandi artisti, alla giusta misura del proprio compito, che deve essere un compito di serena raccolta e non di presuntuosa semina.

La critica deve essere, come conoscenza e come tempo, sempre dopo l'arte, mai viceversa, quindi solo un attento studio degli autori, guidati da un maestro di alta coscienza può condurre l'allunno a una giusta valorizzazione dell'opera studiata.

Attraverso questi tre indirizzi credo esauriti i compiti dell'insegnante di composizione, tenendo presente che, se il compositore creatore può partecipare a tutte le tre scuole, non trovo necessario esigere che l'esecutore interprete sia compositore e, peggio ancora, il critico sia esecutore e compositore.

Distinguendo i programmi di insegnamento e di esame in questi tre aspetti si chiarificherebbero molte confusioni e verrebbero valorizzate nella giusta misura qualità e tendenze degli alunni su un piano di più efficace cooperazione ai fini dell'Arte.

Lino Liviabella

L'insegnamento del canto gregoriano nei Conservatori (1957)

La provvidenziale Enciclica di S. S. Pio XII «*Musicae Sacrae Disciplina*» mi induce a importanti considerazioni per lo studio e per l'insegnamento del canto gregoriano nei Conservatori.

È veramente con commossa gratitudine e profonda ammirazione che vediamo Sua Santità interessarsi, con tanta autorità e competenza, a questa riforma nel campo della musica sacra, cosicché le norme basilari di San Pio X «riceveranno nuova luce, adattate alle presenti condizioni e la musica sacra in certo qual modo arricchita sempre più risponderà al suo fine» (par. 1). In essa si parte dalle parole di San Pio X: «La Chiesa ha sempre favorito il progresso nelle arti e lo ha aiutato, accogliendo nell'uso religioso tutto ciò che l'ingegno umano ha creato di buono e di bello nel corso dei secoli, purché restassero salve le leggi liturgiche» (par. 26). Nel par. 19 sono elencati tali qualità proprie della liturgia, quale la santità, la bontà della forma e l'universalità.

Comincia l'Enciclica ad enunciare la definizione della musica, dono divino elargito all'uomo, creato a immagine e somiglianza di Dio, in cui è armonia di perfetta concordia e somma coerenza (par. 2). Nei paragrafi 5 e 6 si nota il cammino dal canto gregoriano alla polifonia (progresso determinato per impulso e sotto l'auspicio della Chiesa) e nel par. 7 si accenna alla vigilanza della Chiesa stessa imposta dal Concilio di Trento fino alla recente restaurazione di San Pio X. A questo proposito l'Enciclica fa notare che la Chiesa non ha mai imposto leggi di carattere estetico e tecnico (par. 8), ma solo ha salvaguardato la difesa di ciò che può alterare la dignità del culto divino.

Penserei, infine, riguardo al par. 10, di tradurre l'errato concetto dell'arte per l'arte con: l'arte per quella parte di Dio che è arte, considerando Dio come armonia suprema. Anche nella musica essere soggetti alla legge divina vuol dire essere divinamente liberi. Né l'elevazione della musica sacra deve significare astrazione. Superare l'umanità non significa distruggerla. Gesù fu il ponte umano fra Dio e gli uomini; anche nella musica sacra non si dimentichi la terra, così come la teologia non esclude il cuore, ma anzi vive in quanto è la luce della carità fra gli uomini.

Penso che in virtù di questa umanità persino l'artista che ritenesse di essere senza fede, proponendosi di scrivere musica religiosa, troverebbe con stupore e meraviglia un afflato divino,

come S. Paolo sulla via di Damasco, una folgorazione che lo travolgerebbe come un prodigio. Basterebbe, a prova di questo, la mirabile musica con cui Riccardo Wagner, soggiogato dall'incantesimo della religione, espresse le parole della Consacrazione nel Parsifal. Così egli trovò il suo Dio nella sua espressione, un Dio incontrato dal suo genio. In quel momento l'artista, anche se credente a modo suo, fu sinceramente religioso. Questo però non esclude naturalmente che «l'artista debba essere prima di tutto credente». La parola del S. Padre ha qui un carattere più esortativo che definitivo.

Certo una fede quanto più è vera fede, tanto più sente nell'arte il mezzo diretto per servire in bellezza il vero Dio. La sincerità e l'abbandono di tale fede possono essere allora una suprema garanzia. Ma non è tutto. Bisogna anche non sia la sincerità d'un artista mediocre. La bontà e la fede d'un credente non bastano in questo caso ad avallare un artista «Quando manchino la capacità e i mezzi per tanto impegno è meglio astenersi» (par. 29).

Credo, pertanto, che per educare tali capacità e tali mezzi sia necessario un apostolato liturgico che può avere un'efficiente collaborazione nei Conservatori, sia per i Sacerdoti che intendessero frequentarli (non è sempre agevole frequentare la Scuola Pontificia di Musica Sacra a Roma), sia per i laici che vogliono coltivare questo ramo eletto dell'arte musicale. Negli attuali programmi ministeriali il canto gregoriano ha un posto relativamente ristretto e assai mortificato di fronte alla sua importanza. L'alunno di composizione ha un limitato corso di organo complementare della durata di un anno. Nel programma di licenza le sole prove n. 4 e 5 prescrivono: «Rispondere sulla teoria del canto gregoriano e accompagnamento di una melodia gregoriana». L'allievo di organo si limita alla prova n. 6 nel compimento del corso medio: «Accompagnamento di una melodia gregoriana di genere sillabico nel modo originale» e alla prova n° 5 del Diploma: a) Accenno con la voce e di poi accompagnamento con l'organo di una melodia gregoriana (genere neumatico) nella modalità originale e di un'altra trasportandola». Non ritengo tale preparazione e tali esigenze sufficienti.

Per questo insegnamento non credo inoltre che la conoscenza teorica e pratica del canto gregoriano di qualsiasi maestro, anche se sperimentato, sia sufficiente a far innamorare gli allievi della materia al punto che possano assimilarla come una necessità spirituale della loro arte. Bisogna che l'insegnante senta e propaghi anche la poetica di tale materia. Nessuno, a mio avviso, mi pare più adatto dell'insegnante specifico di alta composizione, che dovrebbe svolgere uno speciale programma, animato dalla sua intuizione di artista, per avviare l'interesse e l'applicazione artistica di tale prezioso ramo della musica. Tale maestro, sia perché geniale compositore, sia perché ricco di quella cultura adatta ad approfondire tale studio, mi sembra sia da preferirsi anche ad un professore di storia o musicologo, che potrebbe allontanare, con l'aridità di un malinteso metodismo, l'alunno che dev'essere animato dalla sostanza viva ed emotiva dell'arte e del canto gregoriano. Tale conoscenza e assimilazione può dare frutti in modo che la suggestione del canto gregoriano suggerisca nuove sensibilità anche nel campo non sacro.

Dallo studio della musica liturgica l'allievo compositore potrebbe trarre poi grandi vantaggi anche nella preparazione dell'Oratorio di cui a scelta del candidato è richiesta la composizione nel diploma finale. Bisogna far sentire e capire che il gregoriano era la massima espressione, compiuta, di un'epoca che non aveva trovato ancora l'ausilio e la nervatura della polifonia e dell'armonia, ma che pure conteneva nelle sue linee orizzontali la risultante potenziale e profetica di quello che doveva nascere nella conquista verticale dei secoli seguenti. Respighi, Pizzetti, Perosi e Refice hanno lasciato preclari esempi di come il materiale gregoriano può essere idealmente sfruttato. Da tali esempi ne consegue come l'approfondimento di questa cultura, facendone uno specifico corso basilare per i compositori, può elevare il tono dell'ispirazione e questa illuminarsi, quando c'è una disposizione interiore di particolare fantasia, in nuove forme più distese, più serene e più vicine a Dio in una felicità che conforta gli uomini, perché frutto di una sofferenza contenuta in una dignità che è il lustrato della bontà, assai simile alla luce che proviene dal sorriso dei Santi.

Ci sono nell'arte musicale delle vette (basta pensare a certi adagi di Beethoven) che sono come dei testamenti spirituali, fonti a cui ogni artista deve dissetarsi, alte stelle a cui ci conduce un particolare misticismo intimo, parole di divina semplicità eterne come il Vangelo.

A queste alte vette conduce, per analogia, lo studio del canto gregoriano. I canoni della sua squisita sensibilità devono quindi essere esposti e diffusi anche per portare in altre zone musicali la sua pura moralità artistica senza esasperazione, senza gridi melodrammatici, senza veleni di contorti romanticismi e senza l'incubo di smarriti complicati ermetismi dodecafonici. Né, al contrario, questa divina semplicità deve confondersi con la povertà di modesti e illusi artisti che presumono di giustificare, con malintese ragione di storia, la loro arida impotenza. Saper far comprendere l'eterno di certe melodie gregoriane, la vastità senza confine delle sue inflessioni ritmiche, il significato e lo stupore delle sue modalità e compito dei maestri di oggi, che debbono insegnare come i più grandi artisti di ogni tempo, da Bach e Beethoven a Palestrina e Wagner, si sono incontrati in questo altissimo cielo della musica sacra.

Solo così intesa la musica sacra è la rigeneratrice di qualsiasi musica. Come la religione per la vita, essa non può essere circoscritta fuori dalla vita stessa. Dio è prima fonte di ogni respiro sia vitale che artistico. Alla musica il compito di farci pregustare, nella nostra affannata vita terrena, il paradiso e l'eternità.

Lino Liviabella

Dove va la musica? (1959)

Se si considera lo scarso posto che la musica occupa nel quadro degli studi (soprattutto in Italia) e della cultura generale, si può essere indotti a concludere che la musica oggi, nonostante o, forse, proprio a causa della sua sempre crescente e invadente diffusione dovuta alla prepotente ossessione dei mezzi meccanici (radio, dischi, nastri, ecc.), tende a diventare la Cenerentola di tutte le arti.

Nei programmi radiofonici e televisivi, ad esempio, la musica è la "serva tutto fare", il cui compito principale sembra quello di "tappare i buchi" nelle trasmissioni di qualsiasi genere, anche là dove il silenzio sarebbe assai più decente; quasi come se chi trasmette fosse invasato da una specie di "horror silentii" fatale e ineluttabile come l'"horror vacui" di medievale memoria.

Ciò finisce col generare nell'ascoltatore un senso di fastidio o, almeno, di apatia, che ottunde ogni capacità discriminante e ogni criterio di valutazione. Il risultato finale è di rendere ancora più vasto l'abisso fra "musica popolare" (quella dei juke box) e "musica dotta" i cui cultori, stretti in conventicole dai ferrei legami, sdegnano ogni contatto col grosso pubblico e approfondiscono il loro isolamento anche con l'uso di un linguaggio ermetico, comprensibile, forse, ai soli iniziati.

La terza forza

Mai come ora, dunque, si è sentita la necessità di una "terza forza" che assicuri alla musica la continuità del suo naturale sviluppo, salvandola sia dalla banalità del "commercio all'ingrosso" dei canzonettari, sia dall'asfissiante alchimia dei cosiddetti "dodecafonici".

Reputo pertanto opportune queste riflessioni appuntate per la ricerca di quell'equilibrio che dovrebbe essere la risultante di questa "terza forza".

Anzitutto la musica non deve avere bisogno di sofismi, né deve avere le giustificazioni delle parole. Deve vincere invece qualsiasi discorso con il suo linguaggio immediato. Fissiamo quindi la "comunicativa" come primo fattore di ogni creazione artistica.

Verrà poi l'altro fattore: "l'emozione" che questa parola rivelata deve suscitare col linguaggio dei suoni perché essa, anche nella sua chiarezza, non sia inutile.

Chi non ha commozione in sé, non può comunicare questa emozione che non è frutto di volontà o di finzione, ma di sincero palpito. Né vale che si difenda dall'accusa di scarsa sensibilità, mascherando la propria povertà sotto la veste del nobile ritegno.

Una campana incrinata è incapace di vibrare ed è malata di ignobile afonia. Questo è tutto. Bisogna quindi distruggerla nel fuoco purificatore e rifonderla di nuovo.

Un nobile ritegno può essere stata quella timidezza melodica di Debussy, sensibilità acuita che gli faceva odiare il luogo comune delle Accademie e dei Conservatori, invocando la fine delle stantie progressioni, dei soliti giri armonici e dei convenzionali riposi attraverso le invecchiate cadenze della musica classica. Ma quella compressione e quell'astensione volute dall'autore che sapeva cantare e nobilissimamente quando voleva (vedi la Suite bergamasque, l'adagio del suo Quartetto, Fêtes, l'Isle joyeuse), sfociavano in preziosismo e in un caleidoscopio armonico di stupefacenti bellezze che conquistavano con particolare fascino anche nella sua musica più volutamente ermetica e misteriosa.

L'antiaccademismo

E nacque così l'impressionismo determinato anche dalla reazione pel superbo, ma compiuto mito wagneriano che tutto sembrava aver bruciato nelle fiamme del suo strapotente impeto.

A Debussy seguì Ravel che volle di più nell'approfondire il solco già tracciato e tentò di essenzializzare le costruzioni formali che minacciavano di disperdersi nelle ribellioni, nelle tenuità tematiche e nella vaghezza coloristica del suo antecessore, esigendo un contenuto di disegni melodici e armonici più solidi. Questo suo compito fu certo facilitato dall'aver trovato il terreno già preparato dalla sensibilità e sensualità sonora dell'impressionismo. Il suo eminente senso poetico spaziò in quella luce sostituendo così problemi di più lineare linguaggio e di maggiore respiro ai coraggiosi e arditi problemi innovatori di Debussy. Ma in fondo anche l'antiaccademismo diveniva accademia e l'impressionismo, dopo la sua felice parabola, si esaurì come si esaurì l'esafonia.

Si esaurì perché uomini senza genio potevano comodamente (e inutilmente) sfruttarla; ma non meravigliavano più. Così illanguidiscono le più belle trovate quando sono ripetute a freddo, surrogato di vane alchimie senza interiore stupore.

Chi invece riuscì ad assimilarle e a ricomporre quel linguaggio con eguale fede e genialità, italianizzandolo e portandolo nel teatro fu il nostro Puccini con la sua umanissima, fantasiosa e colorita "Fanciulla del West" allo stesso modo in cui aveva fatto precedentemente Wagner portando nel teatro la forza sinfonica di Beethoven e l'ansietà romantica di Chopin, Schumann e Liszt sotto il marchio del suo germanico titanismo eroico ed erotico.

Frenesia ritmica

Passati così due furori, quello romantico e quello impressionistico (anche quest'ultimo commosso e valido come il suo nemico romantico che voleva distruggere) la musica si affermò nella prevalenza della frenesia ritmica e della violenza sottolineata da una timbrica di percussioni in un estroso linguaggio, figlio, in parte, dell'exasperazione straussiana genialmente espresso dalle barbarie giovanilmente baldanzose o caustiche di Strawinskij e di Béla Bartók.

Qui, secondo me, la musica si è fermata. Cioè è passata dal fervore dell'espressione alle più aride analisi in un campo sperimentale, senza più la spinta spirituale di una vera fede. Si è proclamato che il cuore e l'ispirazione sono miti da fanciulli ed ingenuità destinate ad essere eliminate da una nuova corrente storica. Gli aggiornati apostoli delle nuove idee si sono ammantati di esteriori ed ambiziosi programmi chiudendosi loro, gli illibati custodi, nei templi di Bach e di Palestrina. Hanno quindi osato parlare di definitiva frattura dalla vecchia esaurita musica. Con una spavalda improntitudine hanno asserito che Beethoven aveva rovinato la musica, così come i colleghi pittori non hanno temuto di propalare che Raffaello aveva rovinato la pittura. Iconoclasti fino alla distruzione di tutto, nemici giurati del romanticismo, spregiatori anche del periodo seguente, dall'impressionismo di Debussy al misticismo di Franck, dopo i loro paradossali giudizi, sono riusciti finalmente a farsi notare prima e poi a imporre il loro verbo come l'unico possibile.

(E' vero che alcuni compositori italiani hanno fatto avvedutamente macchina indietro con un opportunismo rivoltante, ammettendo nella loro considerazione Verdi e Puccini, tollerando con pazienza, bontà loro! e perfino con ipocrita ammirazione questi musicisti che il popolo [quello vero e non quello pavido e addomesticato dallo snobismo delle nuove idee] godeva e applaudiva senza bisogno di tante loro spiegazioni e finiti rammarichi).

Io dubito che questi signori della nuova musica capiscano il loro Bach e il loro Palestrina.

Bach non ebbe in vita polemiche e scomparve naturalmente con la sua morte nell'epoca in cui non si usava eseguire la musica di musicisti trapassati. Conscio dell'immortalità della sua opera, lasciò ugualmente in ordine il suo monumentale lavoro. Dovettero passare ottant'anni prima che Mendelssohn ne dissotterrasse i primi tesori; ma questo senza fratture e senza vietare che la parola musicale del tempo proseguisse con eguale onestà e conquiste generose nella misura del fervido estro dei compositori di allora.

Le cattedrali polifoniche di Palestrina ebbero riflessi prodigiosi anche in alcune pagine del Parsifal e l'oro non s'inquinò quando fu manipolato da geni successivi che non distruggevano, ma creavano seguendo la parola lasciata dai propri genitori e dalla tradizione. Si è visto nel futurismo quale sia stata la fine di quell'orgoglio che alla potenza facile della distruzione non sapeva accoppiare la potenza tutt'altro che facile della costruzione di cose eguali a quelle distrutte. Si è ripetuto l'episodio della torre di Babele: la confusione delle lingue.

Cercare di raggiungere Dio è una nobilissima pena, dove l'artista è premiato inconsciamente (e senza avere cercato il premio) passando da un giro d'angeli a un giro più elevato, ma voler essere simili a Dio fino a sostituirglisi questo è il peccato d'ambizione che distrusse la pace dell'uomo fin dalla creazione.

E si è così passati a un problema che non metterei fra i problemi estetici, ma fra le casistiche di un più o meno abile giuoco di scacchi. Beninteso che non intendo con questo disprezzare i giocatori di scacchi e i loro ingegnosi piani che li conducono alle loro vittorie. Ma che questi ragionatori del numero riescano a confortare l'umanità e che si vogliano mettere nel piano delle sensibilità comunicabili con quella fraternità e umanità che è il segno degli artisti per la semplice ragione della loro abilità e prontezza di riflessi, questo è molto discutibile.

Paradossale costruzione

Gli artisti vivono in una notte piena di sorprese, portano la loro lampada, avvolti penosamente in un cerchio d'ombra; danno la luce, di cui non fanno e di cui non vogliono sapere l'essenza, perché l'importante per loro non è il sapere, ma il dare.

È una lotta fra il furbo che è sempre ragionatore, opportunista e di conseguenza egoista e il vero *fanciullo* nel senso illuminante del povero di spirito delle beatitudini.

E arriviamo così a quella paradossale costruzione della dodecafonìa che vorrebbe essere oggi la salvezza del mondo musicale. (L'ultimo rifugio, "l'elettromusica" e "la musica nucleare" fortunatamente non sono prese sul serio, per metterle sul piedistallo dell'arte).

Con la dodecafonìa 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.

Anche Schönberg come Debussy ha distrutto l'accademia di ogni tradizione, generando come lui un'antitradizione, ma non aveva come lui la ricchezza interiore, la poesia e l'autorità che gli proveniva da una rinuncia a un mondo che sentiva di rivelare arricchito dallo splendore della sua preziosità. L'accademismo di Schönberg prima che rompesse i ponti era di una povertà disastrosa; per cui doveva rinunciare a ben poca cosa e poco gli deve essere costato distruggere una religione a cui non credeva.

L'arte si riduceva per lui all'esteriorità numerica dei fiamminghi, svuotata dal loro soffio creativo, senza la ricerca di Dio. Quello che la pittura astrattista chiama "composizione" è divenuto 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 s'impongono dibattendosi nella cervellotica disposizione seriale. Con Schönberg si sono lanciati innumerevoli compositori per raggiungere l'altra sponda. È diventata anzi un'etichetta d'obbligo. Distruggono, scherniscono e, come ho detto, tengono il mercato.

Il risultato delle esecuzioni e delle reazioni del pubblico è disastroso? Eccoli subito atteggiarsi a vittime per fare sempre più alto il piedistallo del loro movimento. Il fatto è che il loro linguaggio rimane uniforme con tutte le loro traiettorie spezzate ed elettriche come zig-zag di fulmini impazziti, sempre loro, sempre uguali, che generano qualche attimo di traslucido smarrimento, ma che non può resistere a lungo, né essere accolto come un novello esperanto, sia perché troppo facile ricetta (quando lo si è imparato è un giuoco da tavolino) sia perché senza cammino, glaciale, a volte più retorico della deprecata tradizionale retorica, a volte balbuziente e infantilista sempre con una presunzione che fa paura. Che cosa hanno inventato dopo Verdi e lo stesso Rossini, dopo Wagner, Strauss, Prokofiev e altri colossi della storia musicale?

Quelle traiettorie c'erano anche prima, ma erano un grido drammatico o una smorfia grottesca che pure nella esasperazione tonale o politonale, avevano un significato ribelle proprio per il contrasto dell'ordine sovvertito e poi riconquistato nel ritorno del perno tonale del sistema diatonico.

La musica aveva allora, anche in virtù delle sue eccezioni di ombre, una configurazione chiara di sanità artistica e direi anche morale.

Apro una parentesi: l'uomo morale o il santo possono anche non essere artisti, ma l'artista non può fare a meno di avere una sua moralità e una sua santità. Non vi possono essere artisti furbi. Lo stesso fatto che sono furbi esclude che siano artisti. L'artista egoista ed avaro non può esistere. Condizione dell'artista creatore è una purezza per cui egli deve cessare di avere le prerogative commerciali e di arrivismo comuni a tutti gli altri uomini. Di questo ne sanno qualcosa certi editori e molti musicisti mediocri, che sanno sfruttare e avvilitare gli artisti veri in maniera sorprendente ai loro fini di propaganda, di commercio e di arrivismo.

Tornando in tema penso che la dodecafonia si esaurisca in minore tempo dell'esafonia.

Solo se il sistema che vorrebbe essere pretenziosamente di tutta la musica si limiterà a una parola musicale (una delle tante come è la consonanza, la dissonanza, la politonalità, l'atonalità, il ritorno alle modalità greche e gregoriane ecc.) potrà sopravvivere e anche suscitare un certo interesse, come possono vivere le linee astrattiste per i più modesti compiti della decorazione o per suggestionare la vista nelle reclame talvolta anche geniali dei cartelloni. Anche lo smarrimento dodecafónico ottenuto con la dispersione del centro tonale può essere suggestivo commento ma, di solito, più rumoristico e cinematografico che vera sostanza di musica.

Cuore e spirito

Di dodecafonia si è parlato troppo; anzitutto perché aderiva alla sensibilità di certi artisti che volevano eternare la distruzione dei tempi documentandola con tale loro espressione. (Prima di tutto sono distrutti i tempi o sono distrutti loro? Se davvero il mondo va così male, vale proprio la pena di rappresentarlo in questo aspetto così deleterio e non è meglio invece dimenticare il male, rischiarare le nebbie, migliorare la vita coraggiosamente con un'estetica di risanamento?).

Poi, essa dodecafonia, giova in particolare alla pigrizia di chi non ha voglia di studiare la musica del passato, a chi non la conosce e a chi non ha la capacità di sentirla.

È troppo comodo fare tale musica, distendendo linee di contrappunto agglomerate con i giuochi dei vari canoni, come parole incrociate, senza una ragione musicale e che hanno bisogno di tali trampoli per fingere un'unità e una vitalità che non può rianimare questi cadaveri in partenza.

Concludendo: il mezzo non può fare la sostanza; può arricchirla, ma non certo rimpiazzarla, né tanto meno ha diritto all'arroganza di escluderla.

Di fronte alle fallaci aspirazioni di tali effimere e faziose chiesuole di apostoli del nuovo verbo, spesso discordanti fra loro (vado col pensiero all'umoristico e sconcertante concertato degli ebrei nella Salomè di Strauss) noi dalla nostra sponda che siamo felici di non aver valicato né tradito per

facili guadagni commerciali e di rinomanza, noi aspettiamo la fine e la smascheratura di questa illusione, né ci sentiamo mortificati di non aver perduto del tempo in esperimenti che sapevamo vani in partenza, noi che ci siamo sempre preoccupati di fare solo musica che fosse vita e non un gergo di moda o di attualità, ammesso che l'attualità sia sanzionata da tali moderne congreghe così furbescamente coalizzate in accordo o in dissidio fra uomini falliti e ingenerosi che giocano sull'equivoco dei vocaboli confondendo a bella posta tradizione, accademia, conformismo e anche dilettantismo, noi con la nostra sana volontà di vincere con le forze del nostro cuore e del nostro spirito tese al dolore e alla gioia del più intenso vivere nell'espressione che seguiamo a sognare con quello stato di grazia che coincide con la deprecata ispirazione, noi aspettiamo con tale fede il ritorno dei veri tempi e della vera musica che è dono di Dio e non ricetta degli uomini.

Lino Liviabella

Dal diario di Lino Liviabella:

Settembre 1960 - Riguardo al mio articolo "Dove va la musica?".

Ripeto il mio giudizio sulla musica dodecafonica 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 dodecafonia non deve diventare una specie di esperanto imposto per confusionare tutte le nazioni.

Beethoven, Verdi, Puccini non avevano formule; le temevano, né hanno mai sognato fratture.

Essi furono universali, pur rimanendo inconfondibili nella loro personalità e nel loro stile.

Limitare l'arte chiudendola in una facile soluzione di risultanti matematiche vuol dire creare un sottoprodotto quanto superbo che ingenuo, che con l'Arte non ha niente che vedere.

- L'Arte è un problema interiore come la fede. Il credente non domanda alle scienze occulte (spiritismo) l'illuminazione per la sua fede.

Il tempo giudicherà e distinguerà nell'arte i sinceri dagli abili.

Ammetto che anche la sincerità ha bisogno di un artigianato per essere espressa. Ma confondere questo artigianato con il demone creativo crea un equivoco comodo per giustificare un linguaggio che pretende di stare in piedi senza un sufficiente contenuto.

- Non credo perciò alle correnti e a tutti gli spericolati tentativi dei linguaggi cosiddetti attuali.

Attuale (ed eterno) è quello che ha il marchio della sofferenza e dall'umanità liberate da ogni ipocrisia. E' un'ipocrisia anche la presunzione di aver conquistato il nuovo verbo.

Diamo una ventina d'anni agli attuali dodecafonici, ai puntilisti, agli elettronici e concretisti; vediamo ciò che realmente rimarrà.

Le persone di genio non hanno niente che fare con i linguaggi di moda.

L'Arte è genialità; non è ne scuola, ne artigianato.

Noi ne facciamo dei miserevoli cerchi chiusi e sorridiamo ai nostri genitori come ai nostri figli.

Questi ultimi; li attenderemo al traguardo della vita.

Questo traguardo non si conquista con delle impennate e con presuntuose polemiche. I giovani vivano e soffrano la loro arte nei limiti dei loro e nostri polmoni umani. E allora noi li saluteremo al nostro traguardo della morte (che consideriamo importante e affannoso come quello della loro vita) con la gioia di averli generati e aiutati.