

EMIDIO MUCCI

LINO LIVIABELLA

Macerata

Tipografia Maceratese

1974

Opera pubblicata con il contributo della

CASSA DI RISPARMIO DELLA PROVINCIA DI MACERATA

A cura di

Aldo Adversi

CASSA DI RISPARMIO DELLA PROVINCIA DI MACERATA

Il Presidente

21 Ottobre 1974

Pubblicare questo saggio critico e commemorativo che il Mucci ha dedicato al Liviabella nel decimo anniversario della morte, è considerato, da questo istituto, doveroso.

Il Liviabella è stato infatti un esempio insigne di operosità, e di probità professionale e morale: virtù che nel mondo contemporaneo pare divengano sempre meno diffuse, mentre sono la base prima di ogni vero progresso civile e sociale, sono la condizione indispensabile per ogni benessere individuale e collettivo.

Il Liviabella è stato inoltre un cittadino che in più e più modi ha dimostrato il suo attaccamento alla terra natale così come alla Patria più grande, che volle studiare e fare apprezzare meglio, per trarne ammaestramenti e incitamenti a bene operare.

Per questi motivi riteniamo un dovere additarlo a quanti non l'hanno conosciuto, e ricordarlo agli allievi ed agli amici, che lo ammirarono.

Avv. Marino Cingolani

COMUNE DI MACERATA

Nella decima ricorrenza anniversaria della scomparsa del grande musicista maceratese Lino Liviabella, sono grato alla Cassa di Risparmio della Provincia di Macerata perché ha voluto onorarlo e ricordarlo con la pubblicazione della monografia compilata dal Mucci.

Esprimendo l'adesione dell'Amministrazione comunale a codesta commemorazione, auspico che estesamente faccia conoscere questo cittadino insigne e benemerito.

Il Sindaco

Dr. Giuseppe Sposetti

ACCADEMIA DEI CATENATI

L'Accademia dei Catenati, che ha l'onore di avere iscritto nel proprio Albo d'onore il nome illustre dell'insigne musicista maceratese M° Prof. Lino Liviabella, bene plaude a quanti, estimatori, ammiratori, collaborano alla compilazione e pubblicazione della presente monografia, che è testimonianza di intelligente operosità, di grande potere creativo, di squisita sensibilità, e vuole esaltare le virtù umane e l'arte pura del grande compositore, cui fu felice ispiratrice, grande insegnamento questa sana Terra Picena, ove tutto è sentimento, religione, poesia, armonia, arte; dove realmente si prova la gioia di vivere.

Il Principe

Dott. Francesco Leopardi di San Leopardo



« 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 sanno e di cui non vogliono sapere l'essenza, perché l'importante per loro non è il sapere, ma il dare ». (Lino Liviabella).

CURRICULUM VITAE

e bibliografia essenziale

Lino Liviabella nasce a Macerata il 7 aprile 1902 da Oreste e Iraide Zamponi; ambedue musicisti: Oreste, diplomato al Liceo di S. Cecilia in Roma, esercitò con grande prestigio attività direttoriale nella Cappella Musicale del Duomo di Macerata; fu autore altresì di varie composizioni sacre (un suo *Inno Eucaristico* vinse un concorso a Bologna nel 1927) e di nobili operette, tra cui, molto apprezzata, quella intitolata *In cerca di emozioni*, edita dalla S.E.I. di Torino nel 1933; Iraide, a sua volta, si distinse come valorosa insegnante di pianoforte; ed anche valorosa insegnante di pianoforte fu Luisa Liviabella, sorella di Oreste.

Ma merita in special modo di essere ricordato il nonno di Lino, Livio (n. 10-5-1826 = m. 11-3-1904). Si diplomò in composizione al Liceo Musicale di Bologna, diretto allora da Rossini, e venne iscritto nella classe dei Maestri Compositori Onorari dell'antica e gloriosa Accademia Filarmonica (che, com'è noto, accolse anche Mozart). Vinse in seguito numerosi concorsi; ottenne molteplici nominae come Maestro di Cappella, e fu apprezzato Direttore d'orchestra in varie Città. Ultima sua residenza: la città natale di Tolentino, ove tenne la direzione della Cappella Musicale nella locale Basilica di San Nicola.

Ma torniamo al nostro Lino.

Egli consegue nel 1920 il diploma di Licenza Liceale e si iscrive alla Facoltà di Lettere all'Università di Roma, studiando contemporaneamente musica.

Al Conservatorio di S. Cecilia in Roma ottiene il 25 novembre 1923 il diploma di Magistero in pianoforte, e nella sessione di luglio 1926 il diploma di Licenza superiore nel corso di organo; nel luglio 1927 il diploma di composizione.

Nel 1928 viene nominato Direttore e titolare di pianoforte al Liceo Musicale Luisa d'Annunzio di Pescara.

Nel 1929 contrae matrimonio a Roma con la N.D. Lydia Morozzo della Rocca.

Nel 1931 viene nominato dapprima titolare di pianoforte nell'Istituto « La Cetra » di Teramo, e poi vince il concorso per titoli ed esami di insegnante di armonia nel Liceo Musicale Benedetto Marcello di Venezia.

Il 14 giugno 1931 nasce la figlia Laura; il 16 febbraio 1933 il figlio Lucio ed il 28 aprile 1936 il figlio Renato. Laura ha sposato il valorosissimo pianista Gino Brandi; Lucio, violista, fa ora parte dell'Orchestra sinfonica della RAI di Torino; Renato, benché dotato di istintive attitudini e di profonda conoscenza musicale, si è però dedicato ad altra attività.

Lino Liviabella, diviene, nel 1940, in seguito a concorso, titolare di fuga e composizione al Conservatorio Bellini di Palermo.

Nel 1942, chiamato dal Maestro Nordio, è trasferito, sempre quale titolare di fuga e composizione, al Conservatorio G.B. Martini di Bologna, per poi

divenirne anche reggente nel 1947 e successivamente vice direttore e nuovamente reggente. Nel Marzo 1953 riceve la nomina di Direttore del Conservatorio Musicale G. Rossini di Pesaro.

Nel 1959 è trasferito alla Direzione del Conservatorio Musicale A. Boito di Parma.

Nel settembre del 1963 diviene Direttore del Conservatorio G.B. Martini di Bologna.

Muore il 21 ottobre 1964 a Bologna, e viene sepolto nella tomba di famiglia a Macerata.

* * * * *

Al valoroso didatta e compositore, immaturamente scomparso, dedicò parole di commosso rimpianto tutta la stampa italiana, con ripercussioni anche all'estero. Commossi necrologi apparvero sul periodico *Musicisti* del Sindacato Nazionale Musicisti (dicembre 1964); *sul Bollettino della Società Italiana Autori Editori* (luglio-ottobre 1964); *sul Notiziario dell'Unione Cattolica Artisti Italiani* (1-15 novembre 1964). Ampi articoli di cordoglio listarono a lutto la stampa bolognese.

Di uno di essi, dettato dall'illustre critico Lionello Levi, riportiamo i brani seguenti:

Oggi per altro, nell'ora amara e dolorosa del distacco, il nostro pensiero si rivolge in prima linea all'artista e al compositore di larga nominanza, all'autore di numerose opere, attraverso le quali Liviabella si era conquistato a grado a grado un posto rimarchevole tra i compositori contemporanei d'Italia. (...) Liviabella fu musicista di tendenza moderata, ma non per questo rinunciataria; ebbe natura versatile, capace nella assimilazione senza venire meno tuttavia ad un proprio mondo poetico. Pur ansioso nelle tecniche moderne più progredite, pur desideroso di spiarle e di conoscerle, egli non spezzò i legami con il passato, non smentì le sue origini di compositore italiano, in devoto ascolto delle voci materne. Ne sortì un linguaggio musicale legittimo e modernamente inteso ed espresso, le cui idiomatiche caratteristiche fluivano dalla grande lezione dei compositori post-verdiani e, per certe considerazioni, anche post-wagneriani, con qualche attenzione per i francesi e per i russi. Una grande facilità ordinatrice consentiva a Liviabella di spaziare nei più importanti generi di composizione; ingegno fertile, spirito dinamico, pieno di slanci e di iniziative, egli poteva pertanto coltivare ora il melodramma, ora la musica sinfonica e cameristica, ora la lirica vocale, ora la composizione sacra, recando dappertutto i segni di un magistero annobilito da visione onesta e dignitosa del problema artistico, talché la personalità di Liviabella nell'*iter* complessivo è rappresentata da questo sforzo continuo di produrre sinceramente entro un alveo stilistico obbediente alla legge dell'equilibrio e dell'unità nella chiarezza. Fra le opere di teatro va ricordata la *Conchiglia*, rappresentata al Comunale di Firenze, spartito raffinatamente pensato ed attuato, nel quale è usata un'orchestra tutta di solisti, come aveva fatto Riccardo Strauss nell'*Arianna a Nasso*. Forse più importante anche per nerbo drammatico l'*Antigone*, nelle due versioni in tre atti e in un atto, che ebbe esecuzioni pregiate a Parma, a Roma e al Comunale di Bologna. E ovunque il melodramma fu salutato da applausi e da consensi. Da probo e dotato pupillo di Respighi, Liviabella non poteva trascurare le composizioni orchestrali di stampo incisivo nelle strutture e animate nella tavolozza coloristica. (*Il Resto del Carlino* 22-10-1964).

Numerosi altri articoli commemorativi furono pubblicati nell'Emilia e nelle Marche, nel trigesimo della morte.

Così Giuseppe Massera nella *Gazzetta di Parma* (21-11-1964):

Il soggetto dell'antico dramma sofocleo l'aveva conquistato. Sentì di poterlo rivivere modernamente, rispettando tutto quanto fosse da rispettare. In effetti tradusse nella totalità della ispirazione sincera e nella forma sonora ogni più sensibile rilievo della vita scenica. Gli è stata riconosciuta la capacità di adeguare il respiro sempre nobile della melodia declamata, ampia e sostenuta, alla grande cornice orchestrale. E gli è stato pure riconosciuto il merito di una tematica appassionata dentro una costruzione solida e non pesante:

virtù non comune per un teatro musicale misurato da una materia librettistica squisitamente letteraria. Musicista di classe e compositore dalla mano leggera, sicura, accorta nel contrappunto e felice nella strumentazione, rivelava la linea maestra della scuola di Ottorino Respighi, di cui fu allievo. (...) E' mancato a tutti: alla Famiglia, agli Amici, all'Arte: la sua attività seguita e registrata con sempre crescente interesse dai circoli musicali nazionali ed esteri, gli aveva procurato il diploma di onore come benemerito della cultura e dell'arte, assegnatogli nel 1962 dal Comitato Internazionale per l'Unità e l'Universalità della Cultura.

Così Giulio Cardi nella *Voce Adriatica* (21-11-1964):

Nella pacata contemplazione di questa cospicua operosità creativa, una cosa spicca, a mio parere, sopra ogni altra: la schiettezza, la sincerità, la spontaneità di queste musiche, che hanno fatto del loro autore un musicista senza pose letterarie, senza estetismi decadenti, senza premeditazioni avanguardistiche, senza complicazioni, senza intossicazioni, senza quegli aggeggi o surrogati che, tutto sommato, altro non servono che a mascherare l'impotenza e l'incapacità creativa di un musicista. Se dall'insegnamento di Respighi, di cui Liviabella godette durante gli anni di studio romani, trasse soprattutto l'esortazione a un ritorno all'arte nazionale e alle fonti; se ancora qualche sedimento respighiano è riconoscibile nei suoi primi poemi sinfonici, mi sembra che l'evoluzione di Liviabella, sul piano estetico, sia avvenuta gradualmente attraverso gli anni su filoni etnici e culturali che, a poco a poco, lo hanno reso completamente libero da influenze di scuole o di tendenze. Un indipendente e, in un certo senso, un solitario (...) Liviabella compositore è stato dominato da una sola irresistibile passione: quella del proprio sogno. (...) Volendo io oggi, a un mese dalla sua scomparsa, dedicare un pensiero reverente alla memoria del compositore insigne e del compianto amico, non so trovare ricordo più commosso di quello che a me resta legato a quella mirabile *O Crux, ave!* dove, appunto, egli ha detto una delle parole più alte di questa nostra arte e ha trovato, veramente, ed espresso con una semplicità e una linearità di segno che oserei dire giottesca, il senso della divina tragedia. E anche ora che il suo autore è così lontano da noi e in una calma solenne ascolta musiche che noi non udiamo, quella cantata, con il passare degli anni, appare sempre di più magico anello tra tradizione ed evoluzione musicale, mistico addio a una vita bene spesa, alto messaggio augurale a una umanità alla ricerca di Dio.

L'Annuario del Conservatorio di Bologna pubblicò un ampio elenco delle sue composizioni.

A Macerata, a cura del Comune, della Direzione Provinciale dell'ENAL e dell'Accademia dei Catenati, si tenne la celebrazione commemorativa del Musicista nel primo anniversario della sua scomparsa, nella sede comunale al palazzo Buonaccorsi. Venne innanzitutto inaugurata, attraverso le parole del Professore Dante Cecchi, la Mostra dei Cimeli curata dalla Biblioteca Comunale: una imponente mole di fotografie, corrispondenza, ritagli, attestati di merito, manoscritti, spartiti autografi dello stesso Liviabella (il tutto gentilmente prestato dalla vedova del Maestro, N.D. Lydia Morozzo della Rocca). Seguì un interessante convegno di studi con interventi: del Prof. Antonio Garbelotto, docente di Storia ed Estetica musicale nel Conservatorio di Pesaro, sul tema *Il maestro Liviabella di fronte alla critica moderna*; del Dott. Giulio Cardi, critico musicale della « Voce Adriatica », su *La musica religiosa di Lino Liviabella*; del folklorista Giovanni Ginobili su *Lino Liviabella assertore dell'etnomusicologia marchigiana*; di Libero Paci su *La musica a Macerata e la scuola dei Liviabella*; del Dott. Aldo Adversi, Direttore della Biblioteca Comunale, con *Note bibliografiche su Lino Liviabella*. La manifestazione ebbe come epilogo l'esecuzione di alcune musiche folkloristiche di Lino Liviabella da parte della *Schola Cantorum S. Caecilia* di Corridonia, diretta dal Maestro D. Vincenzo Cappella.

Seguì, a cura dell'Associazione musicale *Gaspare Spontini*, il giorno seguente, un concerto di musiche da camera di Liviabella (nella Sala dell'Eneide), preceduto da un elevato discorso del Prof. Riccardo Tora del Conservatorio di Santa Cecilia in Roma.

Sempre nel primo anniversario della morte, sulla facciata della casa ove nacque (in via S. Maria della Porta), a cura della Accademia dei Catenati fu apposta la seguente lapide:

« In questa casa nacque / e trascorse la giovinezza / LINO LIVIABELLA / insigne musicista / tra i più acclamati / de l'Italia contemporanea ».

A conclusione delle celebrazioni del primo anniversario della morte, il dott. Aldo Aversì, che aveva ideato e personalmente curato la mostra dei cimeli ed il convegno citati, ha pubblicato (con contributi, per le spese tipografiche, della Provincia, della Cassa di Risparmio e del Comune di Macerata nonché della Cassa di Risparmio di Pesaro) il volumetto - piccolo di mole ma ricchissimo di dati - *Lino Liviabella. La sua vita, la sua musica*, contenente i seguenti scritti: del medesimo Adversì, oltre alla prefazione introduttiva, la biografia con ampi passi della critica sulle principali composizioni, ed un nutrito saggio di bibliografia; del cognato Carlo Morozzo della Rocca, un ricordo affettuoso; dell'allievo Carlo Bagnoli, l'elenco descrittivo delle sue composizioni musicali (: 255); una nota critica sulle composizioni minori, del prof. Antonio Garbelotto; una memoria di Giovanni Ginobili sui suoi rapporti col Maestro, specialmente per composizioni di carattere folkloristico; un succinto ma documentato saggio di Libero Paci sulla musica a Macerata dal medioevo alla Scuola dei Liviabella. Mons. Silvio Ubaldi, che ne era amico, ha pubblicato, negli « Annali dell'Accademia dei Catenati » del 1965, il discorso *Lino Liviabella uomo e cristiano* che tenne nel citato convegno di studi quando portò l'adesione di quell'Accademia. E « La famèja bulgnèisa » ha compilato un album di fotografie e ritagli sulla sua principale opera, *l'Antigone*, donandolo poi alla Biblioteca comunale maceratese, alla quale anche Giovanni Ginobili ha donato una notevole raccolta di *ritagli* di giornali vari.

Nel secondo anniversario della morte Carlo Bagnoli ha pubblicato ne « Il Resto del Carlino » (ediz. maceratese, 24 agosto 1966) l'articolo *L'insegnamento di Liviabella*.

Il dott. Aldo Adversì ha steso pure la voce *Liviabella Lino* nel volume II della « Storia di Macerata », pubblicato dal Comune nel 1972, e che tratta dei personaggi illustri: ha dato ampie notizie biografiche e critiche, e l'elenco completo delle composizioni e degli scritti, desumendoli dal suo volumetto su citato. L'ha ricordato anche nel volume IV (della medesima opera, edito nel 1974), sia fra gli Accademici Catenati che fra gli scrittori maceratesi.

La Direzione del Museo Civico di Macerata, nell'allestire, nel 1972, una mostra permanente del teatro e degli spettacoli maceratesi, ha esposto, del Maestro, un ritratto, vari autografi, manifesti.

Ha trattato ancora di lui il citato Libero Paci, nel suo articolo sulla musica pubblicato nel volume III della « Storia di Macerata » (edito nel 1973), ma con dati desunti dal volumetto dell'Adversì, sul quale s'è basata pure la Benedetta Flamigni per parte della sua tesi *sull'Antigone*, discussa col prof. Giuseppe Vecchi nell'Università di Bologna (e che è in copia nella Biblioteca comunale di Macerata). Del medesimo volumetto mi sono giovato pure io, e ad esso in particolare rinvio sia per l'elenco delle composizioni che per la bibliografia, che qui non si ripetono ma sono i più completi che si abbiano, e sono di fondamentale importanza per valutare appieno il Liviabella.

ATTIVITÀ DIDATTICA

Come risulta dal precedente *curriculum*, fu l'attività didattica una delle due fondamentali operosità di Liviabella: quella che gli permise di assicurarsi una posizione economica agiata, di formarsi una famiglia, e che ebbe positivamente a riflettersi anche sull'altra attività, quella artistica, alla quale saranno dedicate in seguito adeguate pagine.

Attività didattica accompagnata da calorosi elogi e da alti apprezzamenti da parte dei superiori, con molteplici incarichi di commissario ministeriale e di ispettore in numerosi licei musicali.

Ciò perché egli, ai normali compiti, aggiunse sempre un dinamismo costante e vitale, con realizzazione di concerti e rappresentazioni, con sollecitazioni culturali di vasta portata, anche in unione ad altri enti ed organi artistici.

Il primo vasto e complesso impegno di responsabilità sia verso i giovani allievi, sia verso gli stessi insegnanti, Liviabella lo assunse allorché s'insediò a Pesaro quale Direttore del Conservatorio Gioacchino Rossini.

E si può affermare che egli, col discorso inaugurale dell'anno scolastico 1953-54, prendesse d'assalto le posizioni del suo ufficio.

Quello che sto per dire - così egli cominciò - non è divertente. Molti miei amici mi hanno messo sull'avviso: manie di neodirettore zelante! Ti farai odiare da tutti! Ebbene, sia! Basta che non mi odi la mia coscienza.

Se non ci so fare, mi destituiscono!

Ma nessuno mi leva dalla mente che questo Conservatorio di Pesaro, da me oggi diretto, deve essere come nel passato e più del passato uno dei migliori conservatori d'Italia. E questo vorrò dire alla fine dell'anno al mio Ministero, e per questo mi batterò fin dal principio dell'anno con voi, affinché il dovere e la disciplina ci portino tutti a quel livello che sogno (...).

Effettivamente, nei sei anni trascorsi a Pesaro, Liviabella si prodigò affinché l'Istituto non soltanto rimanesse all'altezza del titolo - *Gioacchino Rossini* - e degli illustri direttori che lo avevano preceduto (Mascagni, Zanella, Zandonai, Alfano), ma venisse sempre più potenziato in armonia con le nuove esigenze culturali e con le prorompenti nuove sensibilità musicali.

Così non si tardò a riconoscere che, sotto la vigile ed operosissima presenza del Liviabella, la vita del Conservatorio aveva proceduto, non senza sacrifici da parte di insegnanti ed allievi, in una direzione marcatamente ascensionale; che la severità costituiva garanzia di selezione; che, nel contempo, Bontà e Cuore fungevano da perni armonici dell'Istituto; che infine la luce da esso emanante, si stava diffondendo in Italia e all'estero.

Naturalmente vennero effettuati saggi e concerti di grande importanza, tra i quali uno dedicato a Mascagni (che da certe nuove correnti incominciava già ad essere maltrattato e allontanato!) ed un altro, comprendente anche, in programma, una « novità assoluta » dello stesso Liviabella, intitolata *La mia terra* e dedicata alle Marche.

Fu poi durante il suo directorato che, per felice ideazione ed iniziativa della consorte del Maestro, si costituì un Comitato di gentili signore e di generosi amici del Conservatorio per l'offerta di un cospicuo numero di preziose pubblicazioni,

musicali e letterarie, da assegnare in premio agli allievi più meritevoli, su proposta dei singoli insegnanti.

Superfluo sottolineare che, in codesti sei anni, non mancarono a Liviabella gli elogi sia del Presidente del Conservatorio, Avv. Antonio Conti, sia del Presidente della Fondazione Rossini, prof. Bruno Riboli, sia da parte del Ministero della Pubblica Istruzione.

Come si è visto, Liviabella passò poi alla direzione dei Conservatori di Parma e di Bologna: ambedue illustri e rinomati in tutto il mondo, sia per il valore degli insegnanti, sia per il calibro dei musicisti che ne uscirono.

Basterà citare, quanto al Conservatorio di Parma, i direttori: Ferrantini, Dacci, Bottesini, Faccio, Zuelli, Ferrari-Trecate, e i musicisti che vi si diplomarono: Toscanini, Pizzetti, Campanini, Del Campo, Ghione e Zanella; quanto al Conservatorio di Bologna, i direttori: G.B. Martini (del cui nome si fregia l'Istituto), Mattei, Martucci, Bossi, Busoni, Gino Marinuzzi, Alfano, Nordio e Guerrini.

Ma Liviabella, armato di tutte le esperienze acquisite a Pesaro, pur consapevole delle tremende eredità che andava ad accettare, moltiplicò le sue energie, e con instancabile solerzia e vivissima intelligenza, riuscì ad aggiungere alle vetuste e gloriose Scuole, nuovo splendore.

Nella *Gazzetta di Parma* del 19 maggio 1962 così scriveva infatti l'illustre critico e musicologo Guido Piamonte in occasione di un saggio finale al Conservatorio A. Boito di Parma, durante il quale venne rappresentato lo *Scherzo teatrale* di Hindemith *Andata e Ritorno*:

Al Maestro Lino Liviabella, militante ed operante compositore del tempo nostro, risale il merito di infondere all'insegnamento, tramite i valorosi docenti dell'Istituto, un indirizzo vivo e attuale, alieno dai pericoli dell'insabbiamento accademico e della *routine* professionale, onde spesso è insidiata l'atmosfera dei conservatori di musica.

E Ludovico Gambarà, già Presidente del Conservatorio A. Boito di Parma, nel rammaricarsi per il trasferimento di Liviabella dalla direzione del detto Conservatorio a quello G.B. Martini di Bologna, così scriveva:

Dal 1958, sotto la sua alacre direzione, il Conservatorio A. Boito si è risvegliato e vieppiù rinverdito nella sua struttura didattica, sfornando una schiera di buoni e stimati allievi, sia strumentali che vocali, che ora portano alto il nome del loro Istituto, accrescendone sensibilmente il prestigio. Ciò sta a significare una competente e meticolosa attività direttiva, che esige non solo un'intelligenza ed una mentalità adeguata, ma una scrupolosa e costante passione all'esercizio didattico stesso; e in questo, il Liviabella, è stato un degno prosecutore di quella eletta schiera di direttori quali G. Cesare Ferrantini, Giusto Dacci, Giovanni Tebaldini, Amilcare Zanella, Fano Zuelli, Ferrari-Trecate.

Nell'ultimo quinquennio la vita del Conservatorio è rientrata perciò, ancor più viva che in passato, nell'animo dei parmensi, i quali hanno potuto ascoltare ed ammirare saggi, concerti e manifestazioni musicali sempre più numerose e nutrite, mercé la coordinata e crescente collaborazione del direttore con il presidente e con un bel qualificato corpo insegnante.

Tali realizzazioni di indubbio prestigio e valorizzazione per l'Istituto, hanno culminato, durante la direzione del Liviabella, con i magnifici saggi finali portati nel fastigio del Teatro Regio ed eseguiti alla presenza di una folta ed appassionata cittadinanza. Mai, in precedenza, s'era assistito a Parma a siffatte esecuzioni di allievi che, nell'ultimo biennio, si sono perfezionate fino alla completa rappresentazione del secondo atto di *Madame Butterfly* e dell'intera *Suor Angelica*, riscuotendo il massimo successo e l'affettuoso compiacimento degli spettatori. (*Parma nel Mondo* 7 luglio 1963).

Divenuto Direttore del Conservatorio G.B. Martini di Bologna, Liviabella non si concede un attimo di riposo e, dopo una splendida rievocazione di *Bologna*

musicale e le sue gloriose tradizioni, tenuta nell'aula magna dell'Università il 23 novembre 1963 al fine di valorizzare il passato artistico della città adeguandolo alla febbrile vita moderna, suggerisce una serie di *Progetti*, dai quali stralciamo i più importanti:

1) riattivare i progetti di Rossini (esperimenti pubblici nel Liceo; riallacciamento di rapporti tra Liceo e Accademia Filarmonica; acquisto di nuove musiche e nuovi strumenti; istituzione di nuove cattedre);

2) accentrare sul Conservatorio l'interesse di Bologna musicale e la fiducia dei bolognesi, facendo tornare il Conservatorio Martini, così ricco di tradizioni, uno dei più fervidi d'Italia;

3) ripristinare fra Conservatorio e Teatro Comunale quella collaborazione che in tempi passati aveva dato doviziosi frutti;

4) sull'esperienza di quanto già effettuato a Parma, nei quattro anni di directorato dello stesso Liviabella, realizzare i saggi annuali con l'esecuzione musicale e scenica di opere di interesse;

5) far diventare Bologna musicale, per l'Italia e per l'estero, un potente richiamo spirituale e culturale.

L'appassionato e infaticabile Direttore verrà così commemorato dal suo successore Maestro Adone Zecchi nel discorso di inaugurazione dell'anno scolastico 1964-65:

Io avrei voluto potere ancora assistere a questa manifestazione come semplice membro della famiglia del Conservatorio che il compianto Maestro Liviabella guidò per un anno, prodigandole il suo entusiasmo e il suo amore, portandovi quel calore affettivo e umano che gli proveniva dall'essere egli stesso stato docente e quindi partecipe della vita dell'Istituto. (...) Chi avvicinò Lino Liviabella dopo il tormentoso periodo che aveva squassato lo spirito dei più, poté ancora ritrovare in Lui la serenità e una fede nei valori eterni dello spirito, che dovevano sostenerlo per tutta la vita (...). Lino Liviabella è stato Direttore di questo Istituto per un solo anno, ma in quest'anno ha avuto modo di tracciare un solco e di seminarvi l'entusiasmo di cui la natura l'aveva fatto prodigo, lo spirito d'iniziativa fecondo di risultati, il calore e lo slancio che sempre lo animarono.

Ecco infine lo stralcio di un articolo del Maestro Carlo Bagnoli, pubblicato ne *Il Resto del Carlino* del 24 agosto 1966, a due anni dalla scomparsa di Liviabella (cit.):

Penso di poter parlare non solo per me, ma anche a nome di tutti gli allievi di Lino Liviabella, quelli almeno che hanno terminato con lui lo studio della composizione, quelli cioè per i quali riteneva giusto spendere tanto di se stesso. Noi tutti non solo fummo incantati dalle sue qualità artistiche, didattiche e umane, ma ancor più del fervore che sapeva infonderci: un fervore alla cui base vi era una radice profonda e intoccabile che credo poter riassumere in un'unica parola: onestà. (...) Le risorse della sua cultura lo avrebbero portato facilmente ai più audaci esperimenti di avanguardia ma, ripeto, la sua onestà gli impedì di avallare con il suo nome movimenti e scuole che non lo trovavano consenziente per le idee e i contenuti che proponevano. Egli sosteneva soprattutto, naturalmente più attraverso le sue opere che con le parole (a differenza di tanti, oggi), che ciò di cui il mondo ha bisogno è la spiritualità; egli ricercava sempre nelle opere sue e altrui l'essenza più profonda, il messaggio dell'artista e del creatore; messaggio che egli sentiva nella luce del Cristianesimo, il più aperto e vitale, quello che apre a tutti le braccia ed è pronto a dare anche senza ricevere. E dobbiamo dire che il Maestro ha dato veramente tanto, in coscienza molto di più di quello che ha ricevuto, e questo suo prodigarsi senza risparmio, questo suo fervore ed entusiasmo lo consumarono e lo pensero anzitempo.

CRITERI ESTETICI

Liviabella non si curò mai di formulare o di adottare un sistema estetico preordinato all'attività creatrice; anzi lo ripudiò e consigliò ai suoi scolari di ripudiarlo.

Pertanto, le pagine seguenti contengono soltanto sprazzi, abbozzi, visioni fugaci e frammentarie: elementi tutti, per altro, utili a rappresentarci i suoi indirizzi, i suoi atteggiamenti e le sue mete.

A) SULLA MUSICA IN GENERALE riportiamo quanto segue:

1) - Estratto di un articolo di Liviabella intitolato *La Cattedra di composizione nei conservatori musicali*, pubblicato dapprima nella *Gazzetta delle Arti* il 12 maggio 1942 e poi in numerosi altri quotidiani e riviste:

A questi gradi di decentrazione dalla tonica (perno di gravità) si deve 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 preconcetti metodi meccanici, come la moderna dodecaфонia (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 avviano verso altri discorsi musicali, può essere un'ottima giustificazione della pluritonalità adoperata come conseguenza logica di un particolare stato d'animo ossessionante sopra le altre idee che, pur non fondendosi, si affacciano contemporanee in espressivo contrasto. (...) Bisogna che l'alunno si convinca che la musica deve essere sempre frutto di commozione sentita e dominata da una intelligente selezione di essenzialità, per cui la luce dell'espressione venga perfettamente a fuoco e raggiunga, attraverso la più evidente comunicativa, la sua estrinsecazione sull'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 ed 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; 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 della « 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.

2) - Estratto di un articolo intitolato *Dove va la musica?*, pubblicato nella *Rivista Santa Cecilia* del febbraio 1960 e successivamente in vari quotidiani:

Anzitutto la musica non deve aver bisogno di sofismi, né deve avere le giustificazioni delle parole. Deve vincere qualsiasi discorso con il suo linguaggio dei suoni perché essa, sia pure nella sua chiarezza, non sia inutile.

Chi non ha commozione in sé, non può comunicare questa emozione, che non è frutto di volontà e 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, purificarla e rifonderla di nuovo.

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 struttura della vecchia esaurita musica. Con una spavalda improntitudine, hanno asserito che Beethoven aveva rovinato la musica, così come i 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 ad imporre il loro verbo come l'unico possibile.

E si è così passati a un problema che non metterei tra i problemi estetici, ma fra le casistiche di un più o meno abile gioco di scacchi. (...) Ma che questi ragionatori del numero riescano a confortare l'umanità, e che si vogliano mettere sul 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.

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 sanno e di cui non vogliono sapere l'essenza, perché l'importante per loro non è il sapere, ma il dare.

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.

Tornando in tema, penso che la dodecafonia si esaurisca in minor tempo della esafonia. Solo se il sistema, che dovrebbe essere pretenziosamente di tutta la musica, si limiterà a una parola musicale (una delle tante come la consonanza, la risonanza, la politonalità, l'atonalità, il ritorno alle modalità greche e gregoriane, ecc.), potrà sopravvivere ed anche suscitare un certo interesse, come possono vivere le linee astrattiste per i più modesti compiti della decorazione, per suggestionare la vista nelle *réclames*, 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.

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

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; noi 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.

3) - La fine dell'ultimo capitolo del volume *Sentir Musica*, scritto in collaborazione con Raffaello Monterosso ed edito da Cappelli (Cremona, 1964):

In questi ultimi anni, poi, i tentativi per trovare soluzioni tecniche sempre più avanzate e sempre più rivoluzionarie non si contano. A titolo di curiosità potremmo dirvi che uno di questi tentativi consiste nella abolizione integrale di ogni forma di musica scritta, lasciando all'esecutore il compito di improvvisare quello che vuole nelle forme che crede più opportune. Un altro di questi tentativi consiste nella produzione della musica mediante macchine elettroniche, riducendo o addirittura sopprimendo l'intervento del compositore. Si devono vedere in questi atteggiamenti i riflessi palesi di concezioni filosofiche e politiche che tendono ad attenuare, o persino a negare, il principio dell'individualità dell'artista, considerando invece il medesimo come un normale artigiano o lavoratore, che compie la sua opera secondo una programmazione stabilita al di sopra di lui, in vista di un ipotetico vantaggio della collettività. E' ancora troppo presto per poter dire se e fino a che punto queste concezioni saranno destinate ad affermarsi o a scomparire nei prossimi anni; quello che certamente preoccupa è che mai come in questa epoca le affermazioni di carattere teorico hanno preceduto le espressioni musicali pratiche. La musica, come qualunque altra forma d'arte, non può essere prefabbricata coi ragionamenti a tavolino: e se esistono delle teoriche sull'arte, esse, almeno nei millenni di storia che ci hanno preceduti, sono venute sempre come una conseguenza e non come una premessa del fatto creativo.

4) - Senza preoccupazioni dell'eterno problema dei rapporti fra parola e suono, fra azione e musica, avendo già senz'altro accolto le soluzioni cui erano

pervenuti, in Italia, Mascagni e Puccini nell'ultimo loro periodo creativo, ma specialmente Zandonai, Pizzetti e Respighi, Lino Liviabella che, studente di lettere all'Università, aveva con entusiasmo letto la *Nascita della tragedia* di Nietzsche, procurò nei suoi lavori teatrali, nonché in quelli sinfonici, anche di carattere religioso, di equilibrare l'elemento *apollineo* (contemplazione di un sognante mondo di bellezza) con quello *dionisiaco*, (ebbrezza del divenire, tensione orgiastica), dando grande importanza al Coro, elemento primordiale della tragedia.

Sempre poi sulla scia di Nietzsche rifiutò, nell'opera d'arte, la supremazia dialettica dell'intelletto, che sarebbe stata ispirata da Socrate ed attuata per primo da Euripide.

Opinione questa, da Liviabella ripetutamente chiarita ed espressa in varie occasioni.

B) SU DETERMINATE COMPOSIZIONI

1) - Note di carattere estetico Liviabella dettò per le opere teatrali *Antigone*, *La Conchiglia*, e *Canto di Natale*. Esse però, fatta eccezione per quelle inerenti alle varie situazioni della vicenda, si rapportano di massima all'alternanza dell'elemento *apollineo* e di quello *dionisiaco*, secondo la concezione nietzschiana di cui sopra è stato fatto cenno.

2) – Estratto da uno scritto pubblicato ne «*Il Resto del Carlino*», Cronache di Macerata, il 15-4-1964, relativo alla composizione della *Sinfonia in quattro tempi*:

Interessante l'affermazione di Eliot che « la poesia può cominciare a prendere forma in frammenti di ritmo musicale e la sua struttura avrà da principio un aspetto in qualche modo analogo alla forma musicale ».

Nella composizione di questa *Sinfonia* anzitutto ho ricercato le recondite origini musicali dalle quali germinò la poesia.

Avendo poi trovato nel quarto tempo di ogni *Quartetto* quella sezione lirica che concentra la sensibilità dei concetti prima espressi, e che avvicina il testo alla forma musicale dell'« aria », ho pensato di accentuare questi quattro punti focali, innestando la voce come una necessità di espressione, impossibile a rendersi con altri mezzi.

Le parole e il pensiero del poeta esprimono in queste liriche un senso di mistero, di dramma, di preghiera e di liberazione, in cui il dolore e la rassegnazione si avvicendano nella sorgente e nella foce di un interiore stato di grazia; la cui espressione è affidata alla voce solista sul palpito ritmico, armonico e coloristico dell'orchestra che fa da sfondo, e nello stesso tempo genera il cammino del respiro musicale.

Ho impiegato anche la « serie » in modo retto (e inverso) ispirandomi al testo: « Finire è cominciare », perché reputo il linguaggio dodecafonico più efficiente per esprimere la drammaticità del testo e anche più aderente alla sintassi del verso.

Non deve ingannare il titolo *Sinfonia*. *Esso* sta a significare il susseguirsi dei quattro tempi, più per legge di contrasto (come nei normali tempi di sinfonia) che per la struttura di ogni singolo tempo. (...)

A conclusione delle quattro liriche estratte da ogni quartetto, ho creduto aggiungere gli ultimi versi del poema nei quali ritornano in forma ciclica i temi della tristezza, del principio divenuto poesia e dolcezza in cui noi ci disperdiamo in attesa di Dio. Tale finale espresso con grande pietà sta a significare l'angoscia dell'eternità contemplata con i nostri occhi terreni.

Mi conforta che il mio piano costruttivo, sofferto e realizzato in tre anni di lavoro su tale mirabile testo, coincida con la lettera fattami pervenire da Eliot in data 21 novembre 1963: « I should be honoured if maestro Liviabella would set the lyrical sections of my QUARTETS to music, but preferably not any other part of the QUARTETS please ». (Sarei onorato se il Maestro Liviabella musicasse le sezioni liriche dei miei QUARTETTI, ma preferibilmente nessun'altra parte dei QUARTETTI.).

LE COMPOSIZIONI MUSICALI E I PREMI CONSEGUITI

Dopo avere inizialmente svolto una breve brillante attività di organista, ma più specialmente di pianista, da solo e con complessi vari da camera, in Italia e all'estero, Liviabella si dedicherà completamente all'insegnamento (di ciò si è scritto in un capitolo precedente) ed alla composizione.

Fu l'attività di compositore la suprema gioia ed il supremo tormento di tutta la sua vita.

Le composizioni elencate da Carlo Bagnoli nel citato volumetto dell'Adversi sono oltre 256, ed a quest'elenco (ripetuto nel vol. II della « Storia di Macerata », pure cit.) rimandiamo chi desidera notizie compiute.

Cito in breve: le opere *Antigone* su mio testo (in 3 atti ed in 1 atto), *La Conchiglia* (in 2 atti) su testo mio anch'essa, come l'incompiuta e perduta *Vagabonda*, *Canto di Natale* (in 1 atto) su testo di E. L. Murolo, dopo le giovanili *Santina* e *Zanira* (in 1 atto); il balletto *Favola di poeta* (1 atto; su parole di A. Prandi); 40 composizioni corali, 13 composizioni sinfoniche, 14 per orchestra da camera, 4 per voce solista e orchestra, 102 per voce e orchestra da camera o pianoforte, 2 per strumento solista e orchestra, 3 cori popolari, 35 composizioni da camera per soli strumenti, 7 per solo organo, 30 per solo pianoforte, 2 per sola arpa, 3 per fisarmonica, ecc..

Con la sua opera di compositore, oltre a numerose lettere elogiative da parte di Maestri Italiani, tra cui Bustini, Casella, Respighi, Malipiero, Molinari, Guerrini, Tommasini, Cilea, e di Maestri stranieri, Liviabella ottenne, salvo omissioni, i seguenti premi:

per la *Sonata per piano e violino in la minore (4 tempi)*: primo premio nel Concorso Nazionale indetto dalla « *Propaganda Musicale* », 1928;

per la *Canzone di bimbo* (lirica): secondo premio nel Concorso Nazionale indetto da *Il Giornale d'Italia* per la più bella canzone italiana, 1931;

per la *Ninna Nanna*, su versi di Ettore Moschino: secondo premio nel Concorso per la più bella canzone italiana, indetto dal *Giornale della Domenica*, 1932;

per la *Terza Sonata per piano e violino in un tempo*: primo premio 1934, nel Concorso indetto dalla Terza Mostra Nazionale di Musica Contemporanea;

per la *Sonata ciclica per piano e violoncello* in un tempo: primo premio nel Concorso Nazionale Scaligero e segnalazione nel Concorso Nazionale della Camerata Musicale Napoletana, 1936;

per *Il Vincitore*, *poema per orchestra*: secondo premio nel Concorso Internazionale delle Olimpiadi di Berlino, ed ivi esecuzione dell'Orchestra Filarmonica di Berlino, diretta dallo stesso autore, 1936;

per la *La gondola* (lirica): primo premio nel Concorso Internazionale Prix Alice Lumbroso, indetto a Parigi per la più bella canzone d'amore, 1937;

per *Monte Mario*, *poema sinfonico*: premio nel Concorso della Fondazione Respighi, 1937; lo stesso lavoro vince il Premio San Remo, nel 1940, ed ottiene nello stesso anno un premio dall'Accademia d'Italia;

per *La mia terra, poema sinfonico*: premio nel Concorso Nazionale Scarlatti di Napoli, 1943;

per *O Crux, ave!, cantata per voce e orchestra*: Premio Roma (L. 300.000), 1950;

per *Tema, variazioni e fuga per organo*: primo premio (L. 1.000.000) nel Concorso Nazionale Friuli, 1952;

premio operosità (L. 1.000.000) dalla Cassa Nazionale Musicisti, 1958;

per *Favola di poeta, pantomima-balletto*: premio (L. 150.000) nella Rassegna Nazionale promossa dalla Cassa Nazionale Musicisti, 1960.

Nel 1961, a Macerata, gli viene conferito dal Lions Club il « *Lions d'oro* » per i suoi grandi meriti artistici.

Nel 1963, il Comune di Budrio gli dona una medaglia d'oro.

Ottenne inoltre: *Diploma d'onore* da parte del Comitato Internazionale per l'Unità e l'Universalità della Cultura, conferitogli solennemente in Campidoglio il 29-1-1962 con la seguente motivazione:

Pur rifuggendo da complicazioni intellettualistiche, non tralascia di cogliere le aggiornate risorse tecniche, sempre impegnandosi in alti problemi di coscienza e di idealità, sempre rimanendo nel solco della nostra gloriosa tradizione.

Infine, in occasione del concerto effettuato ad Enna (Sicilia) a conclusione del Concorso Francesco Paolo Neglia nel 1965, il Sindaco Prof. Giovanni Rosso consegnò una medaglia d'oro alla vedova del compianto Maestro « che nei precedenti concorsi aveva fatto sempre parte, come guida e animatore, della Commissione esaminatrice ».

Per altre onorificenze e attestazioni di benemerenzza si veda nel citato volumetto dell'Adversi la biografia.

RECENSIONI

Le recensioni che qui seguono, tratte dalla stampa e da programmi illustrativi, riguardanti i lavori di maggior rilievo, saranno riportate nelle parti essenziali ed in relazione: 1) alle *composizioni per sola orchestra*; 2) alle *composizioni per orchestra e canto*; 3) alle *opere teatrali*. Altre recensioni, anche riguardanti composizioni minori, si trovano nel citato volumetto dell'Adversi, la cui bibliografia finale poi è fonte indispensabile per reperirne altre ancora.

1) COMPOSIZIONI PER SOLA ORCHESTRA

Su *IL VINCITORE*: il *Berliner Boersen Zeitung* (17-8-1936) scrive:

Nel dipingere la gioia dei vincitori, l'Autore mostra la facile vena dell'italiano, piena di temperamento e slancio, ma senza retorica esagerata; è il ritmo l'anima sia dell'elaborazione che della forma di questa musica. Gli squilli d'ingresso degli ottoni contrastano con gli altri coloriti orchestrali di archi e di legni, ma il tutto ha una solida unità di stile; poi la potenza della sonorità orchestrale viene raddolcita fino alla squisitezza della musica da camera, ma infine si sale dinamicamente ad un culmine sonoro che, col concorso delle campane, fa un'impressione straordinaria;

Il *Der Western Berlin* (17-8-1936):

Un lavoro che nella sua dinamica si sviluppa sino ad un'orgia di colori; e nel modo di condurre la melodia ha esplicito carattere nazionale. La base tematica è formata da un guerresco squillo di ottoni che ha una strana casuale somiglianza con l'inno olimpico di Strauss; dall'assolo degli ottoni si svolge poi sino alla fine come un inno. Nell'aspra accentuazione degli attacchi veementi dei gruppi strumentali, nella maniera programmatica della concezione, il compositore segue l'indirizzo del suo Maestro Respighi. L'istrumentazione è però personale; l'armonizzazione è ricca ma trasparente, le melodie sono sensuali e piene di ardore;

Der Feibeitskampf (17-8-1936):

Ama le forme gonfie di tempesta e penetranti; la sua musica è scorrevole e dettata dall'appassionata volontà che è nello stile della scuola italiana giovane. E' una vera sinfonia, una densa e trascinate descrizione degli avvenimenti drammatici di una vittoria nello stadio, quasi un uragano di emozioni dipinte in modo meraviglioso e vivo in ogni particolare e che non cade mai in deficienze formali; all'apoteosi olimpica finale si giunge attraverso immagini di forma assolutamente musicale;

L'Acht Uhr Abendblatt (17-8-1936):

In colori fastosi di una partitura mirabilmente elaborata, in pensieri che si slanciano dinamici, con forza di vittoria, ci presenta in quadri pieni di vita la descrizione delle competizioni sportive, dell'eccitazione del pubblico che infervora gli atleti, e infine il trionfo del vincitore. Ricca l'architettura e svariatisimo il ritmo.

Su *MONTE MARIO*: G. Cardi in *Voce Adriatica* (7-6-1955):

Se nella vasta produzione di Liviabella vi è un'opera nella quale egli ha toccata il fondo della propria emozione e commozione, mi pare che sia precisamente questa... Anche qui l'estetica liviabelliana opera decisamente per le vie del contrappunto, considerato non come puro gioco virtuosistico della forma, ma come lineamento del pensiero e della espressione. Musica poetica per eccellenza che ricalca i noti modelli respighiani, ma che si esprime mediante un linguaggio personalissimo e che, anche in certi episodi di

prorompente eloquenza e in certa tendenza a straripare dalla vastità della forma e dalla copiosità polifonica, riesce sempre a creare una atmosfera di irresistibile suggestione.

Su LA MIA TERRA, poema sinfonico: G. Cardì sulla *Voce Adriatica* (7-6-1955):

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 marchigiano. 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;

A. Damerini ne *La Nazione* (29-12-1958):

E' 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. Ne sono uscite pagine chiare nella vita ritmica, e animate da schietta e inequivocabile idea poetica;

L. Lambertini sulla *Gazzetta di Parma* (16-4-1962):

Una musica essenzialmente impressionistica, che però nulla ha a che vedere con la tematica di Debussy. 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 di Natale ed il festoso saltarello che conclude il poema sinfonico. Possiamo allora parlare di un impressionismo musicale di nuova fattura? Ebbene, in un certo senso sì;

Vice ne *Il Resto del Carlino* (15-4-1962):

Opera di molto pregio, nella quale il compositore ha inteso cogliere e concretare musicalmente immagini, aspetti e atmosfere della terra marchigiana: una specie di rapsodia che si svolge in quattro episodi a carattere prevalentemente agreste, soffici e illuminati da un lirismo di schietta ispirazione poetica, cui la maestria della elaborazione orchestrale conferisce varietà di disegno e ricchezza di colori.

Sulle TRE SERENATE: *Umoristica - Soave - Bisbetica*: Emilia Zanetti nel Programma dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia (10-2-1965):

Tuttavia, sia pure sporadicamente, Liviabella si concesse anche pagine d'altro carattere, come *Suite per una fiaba* e la favola per piccola orchestra *Riderella*: sorta di diversivi cordiali, ai quali può aggiungersi la partitura per orchestra da camera del 1963, iscritta nel programma odierno. Già l'aver pluralizzato il termine serenata, preavverte la natura di questa composizione. In luogo di rifarsi al genere strumentale settecentesco legato ai nomi di Mozart e di Haydn, Liviabella ha preferito ispirarsi alla serenata locale di tradizione popolare e teatrale: modello alla sua libera trilogia, di volta in volta *Umoristica*, *Soave*, *Bisbetica*, secondo l'indole dei pezzi così definiti dai sottotitoli. Quanto all'esito, si rassomiglia ad altrettanti quadretti di genere. Naturalmente « notturni », disegnati con penna leggera, si tratti di intonare la serenata a *Dulcinea* (la prima), a *Beatrice* (la seconda) o a *Santippe* (la terza), in ognuno usando la tavolozza orchestrale per integrare con opportune tinteggiature timbriche la scena immaginaria e accrescerne la piacevolezza.

Il Messaggero (12-12-1965):

Il direttore d'orchestra Ferro è stato anche ammirato in *Tre serenate* di Liviabella, non ancora note a Roma, ma piene di candore e di serenità, come tutta la musica di questo compianto artista. Molti gli applausi.

R. Bonvicini nel *Tempo* (11-2-1965):

Le Tre serenate (Umoristica, Soave, Bisbetica), piacevole la prima, melodica e dolce la seconda, dinamico-ritmica la terza, si lasciano ascoltare con facilità, concepite come quadretti nell'ambito di un post-romanticismo programmatico che dà risalto ai singoli timbri, lasciando la prevalenza agli archi.

Sulla SINFONIA IN QUATTRO TEMPI per soprano (o tenore) e orchestra, con testo tratto dai « *Four Quartets* » di T.S. Eliot, su traduzione di F. Donini, M. Br. nella *Gazzetta del Popolo* (18-4-1964):

Il verso di Eliot conserva alcune delle sue risonanze concettuali e le sue mistiche e simboliche implicazioni. La musica del Liviabella, sviluppata in forme di ampio respiro, ne interpreta il fondamentale accento austero e profetico, ne esalta concitatamente gli impeti e le suggestioni drammatiche, pur nella cupa gravità dell'intonazione generale. Estrosamente plasmate sulle flessioni e sui valori emotivi del discorso poetico, le modulazioni della voce trovano, in questa opera, adeguati riflessi nel tessuto orchestrale, agilmente mosso e colorito.

Emidio Mucci in *Orizzonti* (3-5-1964):

Non facile la comprensione dei *Quattro Quartetti* in cui l'Autore, dopo l'incubo de *La Terra desolata*, ha la visione di un mistico giardino, fulgente di luce, fuori del tempo e dello spazio, con l'annullamento di ogni ansia e di ogni desiderio. In cotesto « giardino delle rose » sembra si incontrino finalmente la realtà terrena e quella ultraterrena, la temporalità e l'eternità. Ma per raggiungere tale visione occorre all'uomo una ferrea condotta morale, un'ascesa spirituale sostenuta dalla consapevolezza di poter possedere la verità. Come pure dovrà l'uomo, per raggiungere le abbaglianti illuminazioni interiori, scendere nel profondo della propria coscienza ed annientare tutte le sollecitazioni del senso, le provocazioni della fantasia.

Impossibile, dopo una sola audizione, scendere all'analisi della musica che presenta vasta complessità, e che denuncia una creazione profondamente sofferta, con indubbi superamenti rispetto alle composizioni dello stesso tipo, con illuminazioni mistiche e struggenti, scandagli conturbanti, accese tensioni di amore e di redenzione.

2) COMPOSIZIONI PER ORCHESTRA E CANTO

Sulla cantata SORELLA CHIARA:

Fausto Torrefranca nell' *Umanità* (13-5-1947):

Poi un trittico di Liviabella « *Sorella Chiara* » sopra versi ora diafani ora opachi di Emidio Mucci. Liviabella non è di coloro che fanno musica senza dirlo; pronti, se sentono di non trovare il filo di una corrente purché sia, a sostituirgli un surrogato: il sogno, la gloria e l'amore; o se mai, un certo amore. Questo è un pregio di Liviabella musicista sincero; ma la teatralità e qualche vecchio freno di scuola e un compiacimento decorativo che sovente sa di parata, danno al suo lavoro un carattere che non ci può indurre al pieno consenso.

G. Per. nella *Gazzetta Veneta* (29-5-1947):

Trattasi dell'oratorio *Sorella Chiara* in forma di trittico per voci soliste, coro ed orchestra. Lino Liviabella, che fu già valoroso insegnante per dieci anni nel nostro Conservatorio Musicale Benedetto Marcello, è ora titolare della cattedra di composizione del Conservatorio di Bologna. Il testo di *Sorella Chiara* è suddiviso in tre quadri che determinano tre gradi della ascesa mistica della santa; i versi di Emidio Mucci sono coerenti al pensiero francescano, così intenso di ardore religioso.

L'impiego degli strumenti è regolato in un equilibrio timbrico ed armonico raccolto; nell'atmosfera che viene a crearsi, le voci di San Francesco e dello storico acquistano un valore ed un significato del tutto particolari.

Giuseppe Massera nella *Gazzetta di Parma* (26-12-1961):

Sul testo poetico di Emidio Mucci, fervidamente sostenuto da vigore di immagini e mosso dalla rapida percezione di una esile e sottile trama spirituale, si è adagiata la musica del maestro Liviabella, e non si stenterebbe dal ritrovarvi la sempre vigile presenza della sua mano che colora il cielo della fantasia, disegna con accortezza i contorni delle cose e tratta con tanta sicurezza e misura temi così delicati. Si guardi, oltretutto, al fremito sotterraneo che agita e prepara il miracolo, improvvisa fioritura delle rose sul giardino della Carità, con tutta la carica di un trasporto dalla realtà al simbolo.

Opera, dunque, di notevole rilievo, gradita fin dal primo ascolto, e presentata in un'ottima esecuzione, merito del direttore maestro Antonellini e degli artisti, specie Luisa Maragliano.

Sulla cantata CATERINA DA SIENA:

Virgilio Doplicher ne *Il Nuovo Corriere* (4-10-1949):

Il testo, bellissimo, è composto di brani cateriniani, di alcuni versetti in latino, di un antico inno di Romei dell'VIII sec. e di una antifona per le esequie funebri. I vari episodi, come *l'Evocazione*, *Le nozze di Cristo*, *I ladroni*, *Le stimate*, *Da Avignone a Roma* e *Il Transito*, appaiono distinti come in un polittico dai recitativi e le preghiere di Santa Caterina. Alcuni di questi quadri, specialmente i più rudemente movimentati, quali *I ladroni*, *Da Avignone...* e *La Tempesta*, emergono per proprietà espressiva. Il recitativo che a volte scende a un parlato e a volte si eleva in arioso declamato, offre momenti notevolmente efficaci a calcare le intenzioni drammatiche dell'autore.

L'orchestra è sapientemente colorita e timbrata.

Gavino A. Canu nel *Corriere degli Artisti* (15-31 ottobre 1949):

Ha chiuso il concerto di eccezionale importanza la cantata drammatica « *Caterina da Siena* » di Lino Liviabella su testo di Emidio Mucci.

Lavoro di grande mole scritto da mano esperta e sicura. Il Liviabella è un artista sensibile che con la sua musica ci trasporta su vette inesplorate, dove l'emozione e la effusione lirica prevale o si afferma nel discorso musicale chiaro e spontaneo. Meritati sono stati gli applausi che il pubblico ha tributato a Maria Caniglia (solista), al Direttore Angelo Questa, all'Autore presente ed al Maestro Boni che ha istruito i cori.

Sulla cantata O CRUX, AVE!:

G. M. Modonesi ne *L'Avvenire d'Italia* (25-8-1953):

La composizione, che risulta ispirata, su testo latino, da una libera congiunzione, operata da Emidio Mucci su alcuni Salmi, Responsori ed Inni liturgici, appare elaborata nelle linee architettoniche generali da un musicista dotato di una calda e ferrata preparazione strumentale, ma non sempre coerente con l'intima essenza della sua sensibilità musicale, e quindi con i limiti della sua capacità descrittiva, caratterizzate da un linguaggio semplice, decisamente lirico e melodrammatico.

(...) Quando invece la tessitura strumentale e corale appare lineare, distensiva e libera di artificiosi effetti di colore, filtrati attraverso situazioni ritmiche di scoperta marca strawinskiana o scontate esperienze impressionistiche quanto mai infide e pericolose, la vena poetica dell'autore subito si identifica nella tenue grazia espressiva del canto corale, più che in quello solistico, cui è stata inspiegabilmente conferita una parte di scarso rilievo.

Il punto più profondamente emotivo della composizione ci pare risieda nell'indovinato gioco polifonico delle voci maschili e femminili inneggianti *l'Alleluia*, che è un appassionato cantico d'amore per la Divina Croce, amalgamato ad un prezioso gioco strumentale, abilmente assimilato, ma risolto con squisita eleganza e raffinato equilibrio di armonie.

Gualtiero Frangini, ne *Il Resto del Carlino* (15-5-1954):

La cantata « *O Crux, ave!* » per soprano, tenore, coro e orchestra di Lino Liviabella, su testo di Emidio Mucci tratto dalla congiunzione di versetti di Salmi, Responsori e Inni, è un'opera originalissima del compositore maceratese, notoriamente portato alle eloquenti e spontanee emotività, libere da vincoli programmatici e da contenutismi drammatici. La singolare varietà dei ritmi e degli impasti, la schietta commozione sempre viva e vitale nel materiale vastissimo e mai inerte, ha contribuito conferire all'opera di

Liviabella un alto significato, anche nell'antiaccademismo di uno stile che sarebbe difficile inserire in scuole o tendenze, modernamente proteso quale è in una tormentata ricerca di umani e sinceri valori musicali.

Giulio Cardì nella *Voce Adriatica* (26-8-1953):

Si potrebbe dire che essa è un esemplare di quello che dovrebbe essere - ma che purtroppo non è - la musica sinfonico-corale contemporanea. E precisamente musica che suoni bene e che crei qualche cosa per il piacere dei sentimenti più spirituali e non dei sensi più animali dell'uomo; che abbia i caratteri specifici della sua essenza (forma, ritmo, melos, ecc.); che sia buona conduttrice di emozione e di commozione; che sappia, in una parola, far vibrare il mistero dei nostri sentimenti, che abbia forza confortatrice fino al sogno e alla poesia. Ora, questa musica di Liviabella, questo *O Crux, ave!* risponde esattamente a tali principi. Basta aver fatto un viaggio di circumnavigazione attorno al mondo della musica scritta in questi ultimi anni, per poter affermare con assoluta certezza che questa cantata è una delle pagine più importanti ed interessanti di musica sinfonico-corale comparse in questo dopoguerra. Il pensiero è schietto, chiarissimo; il sentimento è messo in moto da un cuore. Le luci e le ombre sonore, i riflessi a tinte calde o i colori violenti e aggressivi dell'atmosfera sinfonica, le impennate e gli abbandoni dell'emozione sono rivelati con precisa evidenza ed espressi con tecnica aggiornata e con gusto raffinatissimo. Nel « *Dies irae* » ci sono tutte le più belle ottave di un poema di dolore e di desolazione, l'accento disperato di un'umanità senza Cristo, mentre nel *Vexilla regis* Liviabella intona un canto che ha una vastità, uno splendore sonoro così spazioso ed echeggiato di risonanze imponenti, da far pensare ad un immenso coro cosmico.

Sulla cantata LE SETTE PAROLE DI GESU' SULLA CROCE:

Lionello Levi ne *Il Resto del Carlino* (17-1-1964):

Che Liviabella nella sua vasta e molteplice produzione abbia fatto spesso largo al genere sacro, è cosa risaputa. I conoscitori della musica recente ricordano bene i suoi oratori *Sorella Chiara*, *Caterina da Siena* e *O Crux, ave!* eseguiti a Roma, Perugia e anche a Bologna.

Pure *Le sette parole* hanno avuto già esecuzioni liete (nella Chiesa di S. Stefano a Venezia, al Teatro Comunale di Firenze, nella Sala del Conservatorio di Milano) e sono ora arrivate nella Sala del Bibiena ad attestare la vena del Maestro in una branca da lui affettuosamente sentita e quasi sofferta per la partecipazione del suo personale sentimento religioso, trasportato in visione artistica che vede la musica incorporarsi entro l'opera attraverso la duplice suggestione spirituale ed estetica. E' questa la ragione più probante, onde nelle *Sette Parole* si ravvisa un'onestà limpida della versione musicale, una genuinità coerente che viene dall'interno della tragedia del Golgota e non dall'esterno.

Intendo dire che a Liviabella sarebbe stato facile, provveduto come è di tecnica compositiva e di policromo pennello, decorare un affresco sinfonico-vocale a grande effetto, vistoso e magniloquente. Invece egli ha preferito dettare una partitura antiretorica e procedere con rilevante economia di mezzi - una orchestra ridotta, coro, un tenore, voce recitante, pianoforte - per conservare al flusso lirico-drammatico i lineamenti più semplici e logici in questa semplicità. Un articolarsi tuttavia serrato ed impressionistico, nel quale si coglie il ploro del popolo, i commenti dello *Storico recitante* e, emergente nastro luminoso, le parole di Gesù profferite verso il cielo, mentre il linguaggio musicale sottolinea l'evento terribile e divino con accenti commossi nelle voci corali abilmente intrecciate e mosse, nelle melodie (di Gesù) teneramente illuminate, nelle avviluppate, stringenti sovrapposizioni tonali. Su tutto domina un senso di cupo dolore, un'atmosfera di elegia, le cui remote scaturigini - volendo proprio cercare - si ritrovano in qualche episodio parsifaliano al quale non è illecito vagamente avvicinare, per l'aspirazione al trascendente, la fatica di Liviabella: nobilissima, maestrevole fatica.

Giuseppe Massera nella *Gazzetta di Parma* (11-6-1959):

Questa cantata riunisce felicemente alla ininterrotta linea della ispirazione tradizionale le più aperte innovazioni della tecnica e le più significative conquiste della forma musicale sotto il segno di una mano esperta e sicura. Suggestisce un superamento dell'oratorio perosiano per la più intensa e soprattutto più essenziale drammaticità, realizzata attraverso un declamato parlato, abilmente sottolineato dal commento corale.

3) OPERE TEATRALI

Per consentire una chiara comprensione degli argomenti e dei valori della critica, saranno man mano esposte in succinto le trame di ciascun'opera.

A) « ANTIGONE »

Prima edizione, in 3 atti. Testo di E. Mucci.

a) ARGOMENTO.

Atto primo: appare l'acropoli di Tebe, mentre il Principe, esultante, giunge per comunicare al padre Creonte la fuga del nemico sconfitto, comandato da Polinice.

Primati e popolo innalzano un inno di grazie al Sole; ma ecco irrompere Ismene, gridando che tanto Polinice, quanto il fratello Eteocle, difensore di Tebe, scagliatisi l'uno contro l'altro, sono rimasti uccisi. Fa ingresso infatti il funebre corteo con le due salme.

Creonte proclama la sua assunzione al trono, ed ordina che Eteocle, perito in difesa della patria, riceva solenni onori di sepoltura, mentre Polinice dovrà essere abbandonato, insepolto, ai cani e ai corvi.

Qui Antigone interviene anzitutto in difesa del fratello Polinice allegando che, alla scadenza del termine convenuto di sei mesi, Eteocle si era ingiustamente rifiutato di consegnargli il trono, violando così il patto di regnare alternativamente sei mesi per ciascuno; qualifica poi disumano l'ordine di Creonte di lasciare Polinice insepolto. Ma Creonte, appellandosi alla inflessibilità della legge, aggiunge che il trasgressore dei suoi ordini, sarà lapidato a morte!

Secondo atto. E' notte, ed Antigone sta dando sepoltura al corpo di Polinice, nonostante la sorella Ismene tenti di dissuaderla, e nonostante tenti dissuaderla anche il Principe, in nome dell'affetto che lega i loro cuori.

Ma Antigone non deflette, e grida allo stesso Re, sopraggiunto, di essere stata lei a conformarsi alla legge divina, contro quella umana! Creonte emana allora la terribile sentenza, e poiché il Principe implorerà clemenza per la fanciulla che ama, anche egli sarà maledetto e tratto via prigioniero.

Qui sorge un vivace contrasto fra i Principi che pretendono l'esecuzione della sentenza contro la ribelle, e il Popolo, specie le donne, che supplicano clemenza. Sicché Creonte si piegherà a commutare la pena della lapidazione nel carcere in una tenebrosa caverna. Antigone, dopo un attimo di debolezza, affronta fieramente la pena inflittale.

Atto terzo. Il Principe, svincolatosi dalla cattura e aiutato da amici ribelli, libera ora Antigone, e si accinge a sollevare una sommossa contro il Re. Ma la fanciulla si oppone a codesto proposito, e col fascino della sua parola persuade l'amato a raggiungere volontariamente il regno della pura e suprema Giustizia! Ritiratisi ambedue nella caverna, ecco giungere Ismene ad annunciare che il Re, intimorito dalle parole di un Oracolo, ha fatto grazia ad Antigone. Troppo tardi: la fanciulla e il Principe si sono tolti la vita.

Giunto Creonte con i Primati, ed appresa la ferale notizia, invocherà da tutti eterno obbrobrio, per aver idolatrato la Legge, calpestando Pietà ed Amore!

Il dolore e il rimorso lo travolgono nelle tenebre della pazzia.

b) ESECUZIONI.

L'opera venne eseguita la prima volta al Teatro Regio di Parma il 29 dicembre 1942, interpreti principali: Serafina Di Leo (*Antigone*), Giovanni Voyer (*Il Principe*), Apollo Granforte (*Creonte*); concertatore e direttore d'orchestra Ottavio Ziino; regista Riccardo Moresco.

La seconda rappresentazione avvenne al Teatro dell'Opera di Roma il 6 marzo 1952, interpreti principali: Carla Gavazzi (*Antigone*), Giorgio Kokolios (*Il Principe*), Piero Guelfi (*Creonte*); concertatore e direttore Angelo Questa; regista: Carlo Acly Azzolini.

c) LA CRITICA.

Franco Abbiati nel *Corriere della Sera* (30-12-1942):

Sublime è il dramma sofocleo dell'*Antigone*. Grandiosamente eroico e umano. Accostarvisi come vi si è accostato il maestro Lino Liviabella sull'attenta sceneggiatura moderna e sui versi classicamente concisi di Emidio Mucci, costituisce di per sé un merito non piccolo, una testimonianza non comune delle nobili aspirazioni che animarono il giovane compositore marchigiano per il suo primo esperimento teatrale.

La tragedia lirica del Liviabella è invero concepita con originale ampiezza di vedute, secondo un piano architettonico unitario che ha alla sua base, prima di ogni altro, l'elemento musicale. Si compiace evidentemente di un insolito sfarzo di mezzi sonori, oltreché scenici i quali si assommano, si potenziano a volte, purtroppo si nuocciono nella disordinata concomitanza degli effetti. Appoggia prevalentemente sul linguaggio sinfonico e sull'intervento corale; per altro non disdegna le forme e le effusioni della vocalità fonistica. Ma c'è un che di troppo nell'insieme, che genera sovente l'affastellato e il confuso.

Giovanni Ginobili ne *Il Giornale d'Italia* (20-12-1942):

Il libretto in tre atti, è opera del noto scrittore Emidio Mucci, e tratto dalla tragedia omonima di Sofocle.

L'opera, pure essendo costruita su un'architettura generale, che al di fuori dei singoli elementi contenutistici, conduce come un grande arco passioni e avvenimenti in una ferrea logica musicale, contiene cellule tematiche di particolare rilievo. Queste, più che riferirsi ai singoli personaggi, caratterizzano i concetti predominanti della tragedia, concetti che superano la volontà stessa degli uomini con la fissità inesorabile del Destino.

Quando poi la violenza delle passioni incide e coincide con insistenza su determinati personaggi dell'opera avviene che i temi-concetto si identificano con queste persone.

I due elementi in contrasto del dramma: il *cuore* e la *legge* convergono infatti il primo su Antigone e il secondo su Creonte. I temi del primo essenzialmente melodici sono: (primo) della disperazione di Antigone, (secondo) della commiserazione imperniata sulle parole « Chi mai non sente ghiacciarsi l'anima », cantata da Antigone. E' caratteristico in questo tema il salto iniziale di settima, salto che è particolarmente usato in tutta l'opera, sia ascendente che discendente, espressione melodica di tensione dolorosa o minacciosa. Terzo tema è quello della religiosa pietà: « Veggo l'immagine della pietà ».

Di carattere ritmico sono invece i temi: (primo) dell'inesorabilità di Creonte, (secondo) della legge, quest'ultimo espresso da trombe sulla scena, quasi a significare un elemento prepotente e incompatibile con la sonorità della massa orchestrale.

Ogni atto ha una sua impronta particolare. Nel primo atto il personaggio principale è il coro; nel secondo prevale l'elemento lirico, che s'impernia in Antigone; nel terzo domina l'elemento tragico della follia di Creonte.

Giovanni Bonfiglioli ne *L'Avvenire d'Italia* (30-12-1942):

Il maestro Lino Liviabella ha trovato nel materiale drammatico, predisposto dal Mucci una concordanza perfettamente aderente alla sua sensibilità. Compositore acceso di inventiva ed esperto come lo conoscevamo in molti lavori sinfonici corali e da camera, in questa sua prima esperienza teatrale rivela un intuito che merita particolare segnalazione. Ecco un musicista preparato e cosciente che si esprime con sincerità, con fervore, senza pregiudizi; ecco finalmente un artista che si è commosso e quindi commuove.

Poco importa se talvolta affiorano accostamenti di espressione e di colore già sperimentati, o se la tecnica attinge a mezzi già noti: il risultato emotivo è raggiunto e fissato. Il temperamento di Liviabella è romantico. Romantico nel senso che l'ispirazione scaturisce dall'intimo dell'anima e vive del vivo, traendo spirito e norma dal veramente sentito e veramente pensato. La musica quindi ha tendenza ai rilievi ed agli accenti caldi di intensità espressiva (talvolta fin troppo incandescenti), senza però prevalere in modo assoluto sul ragionamento costruttivo e sulla architettura formale.

Il Liviabella ha dato anche al suo lavoro una struttura unitaria e logica con disegni tematici ben delineati ed elaborati, seguendo le norme della forma chiusa, o meglio del testo costruito formalmente.

Nel primo atto, in modo particolare, la successione dei quadri è tracciata con taglio deciso e conciso: la scena della battaglia, tumultuosa e congesta, l'annuncio della morte di Eteocle e Polinice, la condanna di Creonte, l'invocazione accorata e disperante di Antigone, l'episodio finale costituiscono i vari piani di una concezione che si dimostra organica e quindi forte e consistente dal lato drammatico e musicale.

Aggiungiamo che se la qualità del materiale sonoro e timbrico adoperato risponde - sia pure con qualche uniformità di riflessi fonici - all'esigenza del tecnicismo meglio aggiornato, dal lato melodico l'ideazione fluisce scorrevole e si distende in ampio respiro con un linguaggio schietto senza perifrasi e falsi pudori.

Giuseppe Piccioli ne *Il Resto del Carlino* (30-12-1942):

Il « *Teatro delle Novità* » di Parma ha terminato ieri sera la presentazione delle opere nuove con il poderoso lavoro che il maestro Lino Liviabella - di recente nominato insegnante di composizione presso il Regio Conservatorio Martini di Bologna - ha tratto dalla tragedia greca. La trama - ricavata dall'*Antigone* di Sofocle e dai *Sette a Tebe* di Eschilo - ha ispirato a Emidio Mucci uno dei libretti più belli e interessanti che abbia avuto in questi ultimi tempi il teatro musicale.

Dialogo stupendo letterariamente, e situazioni drammatiche sempre efficacissime, delineate con quell'infallibile senso teatrale che il Mucci possiede in così alto grado.

Il Maestro Liviabella ha avuto perciò la mano assai felice, sia nei riflessi dell'argomento - il cui carattere tragicamente cupo ben si attaglia alle sue tendenze musicali - sia nella scelta del librettista che ha saputo plasmare mirabilmente la difficile materia per le esigenze della musica.

Il compito di un musicista, che ambisca accostarsi alla tragedia greca, rimane però sempre complesso anche quando le basi sopra cui innalzare l'edificio sonoro sono eccellenti. Ma il Liviabella - preparatissimo ed assai agguerrito tecnicamente - ha superato felicemente la prova. Finalmente abbiamo ascoltato un'opera che, pure ispirandosi alle estetiche musicali moderne e soddisfacendo alle esigenze tecniche più evolute, riesce a conservare sino in fondo i requisiti che deve avere un lavoro teatrale. Schivo per natura dal formarsi un programma estetico preconcepito, lontano da quei « gruppi » intellettualoidi, che ogni anno cambiano indirizzo artistico come il camaleonte cambia il colore della pelle, il maestro Liviabella ha improntato il suo lavoro con grande sincerità e con altrettanta onestà.

Giulio Gonfalonieri nel periodico *Settegiorni*:

Musicalmente parlando, un'interpretazione dei valori eterni ed umani di Antigone sarebbe stata possibilissima a un compositore come Liviabella, che sembra dotato di una vena delicata e gentile. Forse ciò è avvenuto in qualche tratto dell'opera; ma egli ha voluto soprattutto preoccuparsi del grande quadro, ha voluto affrontare tutte le questioni etiche, religiose, istituzionali, popolari, connesse con il mito di Antigone; e ciò ha fatto perché è un musicista del tempo nostro, incapace di rinuncie, vittima anche lui, come tutti, della paura di restare indietro. Così, al posto di un'*Antigone* squilibrata, irrazionale ma cordialmente vicina al suo spirito natio, Liviabella ce n'ha offerta un'altra tutta illusa di potenze effimere (...). Il pubblico numeroso, attento e niente affatto protocollare, com'è in uso nella mia carissima Parma, ha accolto *Antigone* con molto favore e ha chiamato fuori i suoi autori più volte.

In relazione all'*Antigone* in tre atti rappresentata al Teatro dell'Opera di Roma, concertatore direttore d'orchestra Angelo Questa, protagonista Carla Gavazzi:

G. Sciacca ne *Il Quotidiano* (7-3-1952):

Liviabella ci appare, qui, figlio del suo tempo; di quella corrente, cioè, del primo trentennio del secolo che, pervasa da un desiderio di cultura letteraria si è, da detta cultura, lasciata sopraffare.

Nel secondo atto alcune atmosfere sono raggiunte proprio a quel po' di melodia che riesce a farsi strada, e che pur nella sua facilità tutt'altro che originale, è sempre un tentativo di canto; di canto inteso quale espressione di uno stato d'animo.

E. Fondi ne *Il Paese* (7-3-1952):

Manca a parere nostro di unità stilistica e di personale inventiva: oscilla fra un sinfonismo alla Respighi e le formule consuete del melodramma nostrano. Un pregio non si può disconoscere all'autore, non più giovanissimo, ed è la sicura maestria nel trattare il coro, particolarmente quello che chiude il secondo quadro.

Renzo Rossellini ne *Il Messaggero* (7-3-1952):

La vena del Liviabella è indubbiamente teatrale: la sensibilità degli avvenimenti scenici, la capacità di tradurre in quadro armonico e misurato la materia librettistica, spesso puramente letteraria, sono segni di una particolare e ben definita disposizione. Il linguaggio è sempre forbito, vivace di accenti, vario di ritmi: c'è sentimento. Ma l'opera non c'è: non c'è perché manca - né poteva andare altrimenti - una verace partecipazione alla vita intima dei personaggi, al loro dramma e alle loro passioni.

N.C. nel *Radiocorriere* (21-27 Aprile 1957):

La musica, sebbene concepita secondo un piano architettonico unitario, trascende i singoli elementi che compongono la tragedia, ed è basata su una incisiva tematica caratterizzante più che i singoli personaggi, i momenti predominanti della vicenda.

Alberto De Angelis ne *Il Giornale dell'Emilia* (7-3-1952):

Nel prendere le mosse dalle tappe segnate dai loro predecessori, Mucci e Liviabella ne hanno sviluppato e purificato le tesi, superando il conflitto tra la « norma della legge » (i rinnegatori della patria debbono rimanere insepolti) e l'« imperativo del cuore » (tutti i morti devono ricevere sepoltura) a vantaggio ed a perfezionamento del secondo postulato, e per cui non soltanto la giustizia si identifica con l'amore, ma l'amore che avvince un uomo ad una donna si supera nell'aspirazione della fede religiosa. Onde Antigone viene a simboleggiare una dolce prefigurazione della pietà cristiana. E, col trionfo di questa, il conflitto tra legge e l'amore si risolve. (...) Più che i singoli personaggi il musicista ha inteso identificare le idee e i sentimenti che essi incarnano, e conferire potenza di colore agli episodi salienti della vicenda. E' dunque opera d'impostazione tematica: melodici i temi del cuore, ritmici i temi della legge; essi trasferiscono nella musica i contrasti della tragedia. (...)

Al Teatro dell'Opera l'*Antigone* è stata seguita con viva attenzione e simpatia e, specialmente al secondo atto, con schietta e commossa cordialità. La rappresentazione ha avuto un buon successo: 16 chiamate, a 9 delle quali ha partecipato l'autore.

Ettore Montanaro ne *Il Popolo* (7-3-1952):

La tragedia sofoclea è troppo nota per doverla qui ricordare. Ad essa è ricorso il poeta Mucci per costruire, con elementi scaturiti da opere, o da frammenti di opere di altri autori, un libretto che ci sembra fatica nobile.

A rivestire di note il sanguinoso dramma si sono provati musicisti di grande valore; il Liviabella ha voluto ritentare la prova. (...) Il compositore si affida ad un linguaggio che convince ed interessa per la sincera spontaneità. Allora il Liviabella opera sicuro e, spoglio da ogni altra preoccupazione, crea momenti di delicato lirismo che sono come poetici pannelli sonori, come nella scena iniziale dell'atto secondo dove, con le prime luci dell'alba attraverso brevi e leggere pennellate corali e strumentali, riesce a determinare felici visioni di rapito palpito. Né va trascurato il duetto nell'atto terzo fra il Principe e Antigone: « O mia diletta, mia diletta Antigone », tutto permeato di affettuoso e leggero sensualismo lirico, anche se dietro le due figure si scorgono appena le ombre di Pinkerton e Butterfly.

Ma più ancora è degno di interesse in questa opera del Liviabella il lamento funebre che accompagna, nel primo atto, le salme dei fratelli vittime del terribile corpo a corpo.

Qui il compositore ha creato un quadro corale di particolare rilievo. Una melopea soffusa di dolorante forza espressiva, che scaturisce da uno stato d'animo, preda di sincera emozione. Nel settore della coralità vocale il Liviabella rivela singolare tendenza e indubbio magistero.

Il pubblico ha accolto il lavoro con fervide manifestazioni. Applausi cordiali e collettivi diretti a tutti gli interpreti e agli autori presenti, i quali sono stati evocati separatamente con festose accoglienze.

Nino Piccinelli ne *Il Momento Sera* (8-3-1952):

Emidio Mucci, seguendo l'ossatura fondamentale della tragedia sofoclea, l'ha elaborata secondo una successione episodica « in prospettiva musicale », ampliando l'azione nel raggio dei personaggi. (...) Il metallo musicale con cui Lino Liviabella ha rivestito parole ed azione della tragedia non può dirsi fuso nel crogiuolo dell'Ellade; e pure, per la sua particolare composizione e tempera, sostiene dall'inizio sino alla fine il peso non lieve della tragica vicenda.

Al coro, come nelle tragedie greche, il musicista ha fatto svolgere una parte di primo piano. Esso è presente e sempre partecipe dell'azione drammatica, e svolge anche una funzione lirica, a guisa di intermezzo tra episodio ed episodio.

Soprattutto nel coro interno di voci femminili del secondo atto il Liviabella ha dato appieno la misura della sua maturità artistica. Anche l'impeto corale del primo atto rivela nel compositore una personalità stilisticamente completa. Di notevole espressività lirica i duetti tra Antigone e il Principe. Molte sono le pagine pregevoli della partitura, anche se qua e là affiorano richiami di sapore respighiano.

Gli interpreti, il direttore e gli autori sono stati evocati più volte alla ribalta alla fine di ogni atto.

F.L. Lunghi ne *Il Giornale d'Italia* (8-3-1952):

Mucci, si può dire, ha articolato le scene dei tre atti in modo da offrire al musicista altrettanti « motivi » di azione musicale: e questo dal punto di vista tecnico. Da quello del contenuto spirituale ha in un certo modo capovolto l'esistenzialismo avanti lettera di Sofocle per illuminare invece la tragedia della luce di una fede che crede nella vita dello spirito. Il Musicista aveva dunque pronti due elementi essenziali al suo lavoro: un'azione ricca di contrasti ed un motivo spirituale o filosofico-centrale, motore ed animatore di quell'azione. Per quanto riguarda l'azione, Liviabella ne ha risolto la dura articolazione con un gioco di cellule tematiche brevi, crude, ricorrenti con una specie di ossessione; sciabolate di musica sull'immane scheletro della tragedia, che rimarrebbe immobile ed al solo stato di apparizione ove non vi fluttuasse intorno tutta una vita corale che è commento ed azione insieme. Per quanto riguarda il motivo spirituale, Liviabella ha slittato in un lirismo corrente, che è ben lontano da quel mondo. (...) Nell'insieme l'opera, se può dettare non poche riserve, soprattutto per restare la musica spesso allo stato di commento e talvolta su un piano molto diverso dalla potenza non esteriore ma intima della tragedia, e per affidarsi spesso più al segno che all'essenza di una vera e decisamente originale inventiva, ha pure i suoi valori indicativi e conferma quanto Liviabella nella sua non scarsa produzione aveva già dimostrato di poter fare.

La cronaca registra numerose chiamate al direttore, agli artisti, al Maestro Liviabella evocato anche da solo, al librettista Emidio Mucci ed ai collaboratori tutti.

L'opera, dati i favorevolissimi consensi ottenuti, venne registrata e trasmessa dalla RAI il 24-4-1957: direttore Ottavio Ziino, protagonista Anna De Cavalieri.

Ricorderò pure ancora qui, sulla medesima opera, l'album compilato dalla « Famèja bulgneisa » e la tesi della B. Flamigni, già citati.

B) « LA CONCHIGLIA ».

Testo di E. Mucci.

a) ARGOMENTO.

La novella drammatica, ispirata dalla novella « *The Bottle Imp* » di R.L. Stevenson, è divisa in due atti.

Atto primo. In un'isoletta orientale greca; epoca lontana, all'alba del cristianesimo.

Il giovane marinaio Leandro è esultante per aver acquistato da un misterioso Viandante (incarnazione diabolica) una magica conchiglia che gli procurerà ricchezze e felicità, mentre Lydia, sua promessa sposa, lo esorta a disfarsene.

In virtù della conchiglia sorge un magnifico castello incantato, ove domina Elena, la femmina del porto, trasfigurata in radiosa bellezza, che avvince Leandro nelle sue spire voluttuose. Come salvare Leandro dalla dannazione cui è destinato?

Una cieca Sibilla, ma veggente, spiega a Lydia che l'unico modo consiste nell'acquistare la maledetta conchiglia: ma chi oserà mai un atto simile?

Atto secondo. Lydia ha acquistato la conchiglia, ma è ora ella straziata per avere perduto la sua anima!

Qui il Viandante tenta invano di sedurre Lydia, e poiché questa, dopo il generoso atto, si sente sempre più disperata, la Sibilla esorterà un Nocchiero, vecchio e spregiudicato lupo di mare, a divenire possessore della conchiglia. In un primo momento è lo stesso Leandro, lacerato dal rimorso, disposto a riprendersi il malefico nicchio, tramite il Nocchiero; ma sarà questi poi, insensibile alle sorti della propria anima, a trattenerlo con sé. Per poco però, perché riapparso il Viandante, sarà lui stesso a riprenderselo. Anche il Diavolo mostra così di essere capace di un gesto cavalleresco!

b) LA CRITICA.

Adelmo Damerini nel *Programma del Teatro Comunale di Firenze* (1955):

Lino Liviabella deve aver dato il suono a questa vicenda con intimo convincimento e passione d'artista colto e moderno, se ne ha curato, con squisitezza di stile asciutto, talvolta allucinato, talaltra denso di profondo lirismo, schivo da ogni ombra di retorica, la partitura che, per questo, offre vari aspetti di originalità. Egli ha usato un linguaggio che non ha preferenze per alcun sistema preformato: senso armonico politonale, contrappunti aspri, linearità melodica distesa, vi sono fusi in un connubio libero, destinato ad aderire ai vari momenti drammatici, senza obbedire ad esigenze lessicali di assoluta prevalenza.

E.B. nella *Nazione-Sera* (15-2-1955):

L'opera è costruita a montaggio e con frequenti sovrapposizioni di piani, e si presenta, perciò, come un originale tipo di spettacolo sintetico, che pone Liviabella all'avanguardia del movimento per un rinnovato teatro musicale. Il soggetto è stato tratto dal poeta Emidio Mucci da una novella di Stevenson, ispirato, a sua volta da un dramma dell'inglese O. Smith. Sullo sfondo di tormentosi problemi, come quelli del bene e del male, la vicenda si svolge facendo succedere rapidamente le varie apparizioni, mescolando recitazione e canto e - come ha scritto il programmatista Damerini - conferendo alla rappresentazione scenica aspetti di nobiltà, confermati dalla partitura, che liberamente si avvale di modi e sistemi moderni: senso armonico politonale, contrappunti aspri, linearità melodica, in precisa finalità e funzione drammatica, e senza preconcetti linguistici e lessicali.

E.B. nella *Nazione-Sera* (17-2-1955):

Ed ecco qui: bene sta che gli agonisti siano, nell'opera del maestro Liviabella e del poeta Mucci il Bene e il Male. Bene sta, perché realmente questi due personaggi sono assai importanti nella nostra vita di tutti i giorni e ne combinano di ogni colore.

Soltanto ci voleva una trama un po' più complicata (non si dice movimentata; che, tra dissolvenze e contro-dissolvenze, l'opera lo è anche troppo). Più complicata e, cioè, di qualche misura più intrinsecata alle banali e consuete vicende della piccola e comune *routine* umana. (...)

I risultati, per ciò che riguarda la musica si indicano anzitutto nella libertà di forme: declamato, recitazione, melologo, valore illustrativo del commento sonoro e funzionalità di esso affidati esclusivamente

alla strumentazione e alla risorsa del timbro. Il tutto non troppo soccorso da quella che appare una innegabile carestia tematica. (...)

Pubblico elegantissimo ieri al Piccolo Teatro di musica del Comune e vivo successo con ripetute chiamate agli autori.

Leonardo Pinzauti nel *Giornale del Mattino* (17-2-1955):

Limitando lo sguardo alla parte più propriamente musicale, Liviabella appare, come si è detto, diverso da quello che si conosceva: restando ferme le sue predilezioni orchestrali (derivate da Respighi e dai francesi), la musica del primo atto palesa insolite durezza, un'ansia di ricerca anche melodica (e si ricasca tante volte nelle sequenze drammatiche di marca pizzettiana) che non trasmette commozioni. Mentre all'inizio del secondo atto, dove il musicista è riuscito a liberarsi di alcuni suoi complessi di « modernità », il tono chiaro ed elegiaco e il gusto quasi atmosferico che unisce palcoscenico e orchestra riescono a porsi su un piano di emozione se non di poesia. (...)

Comunque, l'elegante pubblico presente ieri sera al Piccolo Teatro di Musica, ha accolto il lavoro di Liviabella con cordialissimi applausi. Gli interpreti si sono presentati più volte alla ribalta; e l'autore ha rispeso due volte agli applausi, alla fine del primo e del secondo atto.

Lionello Levi ne *Il Resto del Carlino* (17-2-1955):

Liviabella va per la sua strada, una buona strada anche se accidentata come tutte le strade dell'arte contemporanea. Egli parla un linguaggio chiaro che, come tutti i linguaggi, è fatto di vocaboli. Negli ultimi tempi il lessico dei neologismi s'è notevolmente arricchito; ma come non sono le voci nuove a fare il buon romanzo e la buona commedia, analogamente può derivare alla musica arricchimento solo a patto che esse voci entrino in una logica circolazione meditata, e prima ancora, genialmente intuita. Il nostro Maestro non è rimasto sordo alle locuzioni della modernità, e se ne interessa da musicista colto oltre che sensibile, facendo spaziare la sua produzione entro confini lati e illuminati abbastanza, per esprimersi con dignitosa pregnanza, senza tuttavia tentare i picchi inaccessibili ove è facile rompersi le ossa del collo. (...)

Ne è riprova questa sua *Conchiglia*, rappresentata ieri sera al Piccolo Teatro di Musica dell'Ente Autonomo del Teatro Comunale. E' stato persino un ardimento avere affrontato, in una partitura destinata alle scene, questa novella di R.L. Stevenson *The Bottle Imp*) drammatizzata in due atti da Emidio Mucci. Una favola strana e troppo gremita, il cui svolgimento ci trasporta in un'era lontana dell'Ellade, forse alle prime luci del Cristianesimo. (...)

Ora ci è sembrato, nella fuggevole impressione di una sola audizione, che il Liviabella si sia meno impegnato a dar ala ai poetici nuclei allusivi, per rimanere fedele ai fatti stessi, e, in definitiva, a quante occasioni questo libretto gli poteva fornire per fare della musica descrittiva o lirica, all'infuori di spirituale dialettica che l'avrebbe sospinto verso atmosfere rarefatte e pericolose. (...)

La quantità degli episodi che non solo si rincorrono ma addirittura si sovrappongono (c'è una scena ove il rimorso di Leandro e l'angoscia di Lydia si assommano in due quadri separati e, al tempo stesso, simultanei per quasi misteriose risposnde telepatiche), ha reso necessario un procedere agilissimo anche là, ove il discorso lirico-sinfonico avrebbe potuto prolungare i suoi echi a beneficio del respiro musicale; che è costretto nei rigori di un procedimento troppo serrato. E' forse questa la ragione, oltre ad un comprensibile compiacimento del musicista puro, della partecipazione di un complesso orchestrale cameristico composto di venticinque elementi, quasi sempre in funzione di « voci » reali. Qui interamente si manifestano la perizia e la sensibilità di strumentatore e di pittore orchestrale dell'autore che, da tocchi timbrici indovinati nella loro dosatura, sa trarre maestrevolmente partito in un tentativo acuto di dare unità e coesione all'insieme drammatico, onde aiutare l'intelligenza ed il fervore, compromessi dalle crepe dello svolgimento.

Sebbene questa polisolistica orchestra, commentatrice e spesso emergente interprete, abbia già precedenti (come quello recente del *Giro di vite* di Britten o della stupenda straussiana *Arianna a Nasso*), ci sembra tuttavia l'esperimento del Liviabella in questo senso assai notevole perché potrà schiudergli, attraverso i controlli di questa prima esperienza, la via ad un rinnovamento della sua arte. La quale si conferma alimentata da linfe multiple, provenienti dalle strade maestre di ieri e di oggi, senza avventurarsi nel problematico e nell'astratto di un atonalismo totale o « serialmente » organizzato.

Si inserisce in tal modo anche questa *Conchiglia* tra i prodotti italiani ed europei che stanno ad attestare il travaglio del dramma in musica contemporaneo e, nel contempo, la preoccupazione di restituirgli, in qualche modo, rinnovato vigore, onde sollevarlo verso gli orizzonti di un fatale rinascimento, al quale i

pionieri odierni - e fra questi ci sarà anche Liviabella - avranno contorno con la nobiltà della tenacia e dell'ingegno. (...)

Accoglienze calorose, improntate a viva cordialità, furono rivolte alla fine di ciascun atto, ai cantanti, agli attori, al direttore d'orchestra, nonché all'autore Maestro Lino Liviabella, apparso al proscenio in mezzo ai suoi valentissimi interpreti.

Fernando L. Lunghi ne *Il Giornale d'Italia* (18-2-1955):

L'azione si svolge per rapidi e talora sovrapposti quadri con largo impiego di veli. Per essere tutta tesa a risolvere problemi indetificabili dell'intelletto e della conoscenza, trasferisce quelli umani fuori dei limiti di una umana commozione, e i personaggi restano consegnati negli angusti termini dei dati di quei problemi, talora dimostrati, seppur sono dimostrati, per assurdo. Da tutto, trapela la macchinosità di un pensiero pseudo filosofico, e tutto è avvolto nella nebulosità, se non nella inutilità del simbolo per il simbolo.

A questa azione il Maestro Lino Liviabella ha portato il contributo di una musica per tanti rispetti anch'essa simbolica. Sarà la « sequenza diabolica » a creare il simbolo della maledizione e saranno le serie dodecafoniche o le ingegnosità degli aspri contrappunti, le armonie politonali o gli abbandoni melodici post-veristi ad accompagnarsi ai momenti, ai mutamenti, alle risoluzioni di questa azione. Liviabella, insomma, accostando nobilissime e vecchie esperienze espressive e costruttive, ha attuato per suo conto un linguaggio che, l'alternarsi del cantato e del parlato rende ancora più ostico. Così, come nel libretto, c'è nella musica un andare e venire, un continuo sconfinare di intenzioni tra sentimento ed espressione, senza che si fondano tra loro o che l'uno soccorra l'altro.

E' un tentativo, un'esperienza nati dal desiderio di attingere nuove forme di teatro. Ma il tentativo rimane tale e l'esperienza, semmai può indicare i pericoli che corre, ove esiste, l'intelletto letterario o musicale che sia, quando cede alle lusinghe della speculazione del pensiero o della forma. (...)

Il pubblico ha accolto la novità con caldi applausi all'indirizzo del direttore e degli interpreti e ha salutato con cordiali segni di assenso l'autore e il librettista presenti.

Franco Abbiati ne *Il Corriere della sera* (17-2-1955):

Partitura piuttosto fiacca e disorientata. Per inclinazione naturale Liviabella tende verso le forme tradizionali e verso un linguaggio melodico cautamente modernizzato. Ma Liviabella per una specie di eroico puntiglio, forse polemico, sbanda sovente anche nelle regioni del grottesco strumentale e di un lambiccato politonalismo armonico, che non gli sono affatto congeniali. Di qui le disuguaglianze e gli strattoni che si avvertono a distanza, e le sue pericolose audacie di timido. (...)

Cronaca benevola, con qualche festosa chiamata agli interpreti e all'autore dopo i due atti.

L.V. nella *Rivista dell'opera La Scala* (aprile 1955, n. 65):

Il Piccolo Teatro di Musica del Teatro Comunale ha dato inizio alla propria attività inscenando la nuovissima opera in due atti di Lino Liviabella, intitolata *La Conchiglia*.

Lo spettacolo, al cui testo letterario ha atteso Emidio Mucci, traendo spunto da un racconto di Stevenson, offre elementi di interesse sia nell'articolazione scenica che negli intendimenti espressivi. Il determinante carattere simbolico della trama, pur teso fin verso margini talvolta esasperati, non è una stramberia instauratrice della « Conchiglia »; il Teatro Drammatico e Musicale annovera, in materia, esempi probanti anche più parossistici. La musica del Maestro Liviabella ha molto dignitosamente tentato di seguire le frammentarie fasi della vicenda, riuscendo, sovente, ad affermarsi sulla medesima. La natura del compositore marchigiano è, notoriamente, cordiale, sollecitabile di preferenza da situazioni pratiche semplici ed immediate. Anche nella *Conchiglia* vi sono, in tal senso, episodi notevoli. Altrove l'autore ha preferito forzare la propria indole con un risultato meno limpido ma interessante, comunque, come sintomo di una intelligenza che tende ad aggiornarsi (il che è sempre meritevole) col vivo di una situazione estetica corrente. (...) Di ardua realizzazione, per i continui cambiamenti ambientistici, la regia con la quale Livio Luzzatto ha meritevolmente collaudato le sue note capacità, risolvendo una serie di problemi scenici tutt'altro che agevoli. Bozzetti e figurini di Cesare Mario Cristini.

Ed ecco quanto scrissi io stesso, librettista, a titolo soprattutto illustrativo (in *Orizzonti*, 27-2-1955):

L'operina, con pochi personaggi (dei quali due recitanti), un minuscolo coro e un'orchestra di venticinque strumenti, è stata composta in reazione al consueto impiego di vaste masse corali e orchestrali, con la specifica intenzione di semplificare il melodramma e rendere l'espressione più agile, con pura essenzialità di mezzi.

Tale impostazione assolve anche la funzione di impreziosire la materia sonora, riducendo l'orchestra un complesso di strumenti solisti, così trasparente, da permettere sempre la precisa audizione della parola cantata e di quella recitata.

Ogni quadro è ambientato in particolari atmosfere, differenziate dal colore, dalle rarefatte armonie e da caratteristici ritmi. Sommamente espressivo il tema della conchiglia, mercè un disegno tortile e ansioso, su di un ritmo volutamente smarrito.

Nucleo centrale e spirituale dell'opera: la gemente evocazione, da parte di Lydia, del sacrificio della regina Alceste. Calata nella tradizionale forma del pezzo chiuso, essa tornerà per sottolineare i punti più toccanti e più penosi del sacrificio. Altro pezzo chiuso: il duetto fra Lydia e Leandro al secondo atto, lontani fisicamente, ma vicini per intime risposdenze, nella disperata tenerezza.

Vertice del secondo atto: la tempesta, espressa in un possente concertato, in cui tutti i temi dell'opera si assommano in un'angoscia di incubi e di grida deliranti, con un pauroso crescendo. Fortissimo esplose il tema del sacrificio di Alceste nello scroscio del fulmine che fa crollare il magico castello. Le voci del mare sembrano benedire con le campane, in distesi accordi, il canto di Lydia e Leandro in una chiara atmosfera con cui la favola, pervenuta alla catarsi, serenamente si conclude.

Nonostante il sinuoso e interiore procedimento della vicenda, le sue arditezze, sceniche soprattutto, condotte con una tecnica cinematografica, a base di dinamiche sequenze e dissolvenze, la piccola opera ha trovato il pubblico calorosamente consenziente, e ciò anche per l'intelligente impegno del direttore concertatore La Rosa Parodi, del regista Livio Luzzatto e di tutti gli artisti.

C) « ANTIGONE »

Seconda edizione, in un atto. Testo di E. Mucci.

Sull'*Antigone* ridotta in un atto - prima esecuzione al Comunale di Bologna, concertatore direttore d'orchestra Arturo Basile, protagonista Luisa Maragliano, altri interpreti Mirto Picchi (il Principe) e Renato Cesari (Creonte), regista Domenico Messina - 28-5-1960, ecco la critica:

Franco Abbiati nel *Corriere della Sera* (29-5-1960):

Nell'insieme la nuova tragedia convince. L'architettura è solenne senza dare più nel massiccio, la costruzione appare solida ma non ingombrante, anche dove si attiene alle sovrapposizioni convergenti qua e là le voci dei singoli, gli echi del coro vicino e lontano, gli apporti di un sinfonismo orchestrale qualche volta chiamato in funzione coreografica. Appassionata la sua tematica vagamente respighiana, della quale si nutrono e innervano i declamati melodici d'ampiezza inusitata e di signorile sostenutezza. L'epilogo è senz'altro di grande suggestivo rilievo. Quasi un'impennata dell'ispirazione, che porta il Liviabella a dettare gli accenti più nobili ed elevati della partitura, predominandovi l'elemento religioso a lui evidentemente caro.

G.M. Modonesi ne *L'Avvenire d'Italia* (29-5-1960):

Occorre anzitutto riconoscere che l'attuale versione in un atto dell'opera di Liviabella è assai ben scritta; la partitura, in particolare, rivela la mano di un musicista robusto come pochi, d'un esperto, raffinato armonista e soprattutto d'un valentissimo strumentatore. Ma l'arte teatrale esige motivi musicali di sostanziale validità, che non sembra l'autore ha saputo esprimere con personale linguaggio. Potremmo precisare che, in una parabola complessivamente riferibile a Zandonai e Respighi, si innestano echi della *Turandot* e *Tosca* pucciniane, del recitativo pizzettiano con coloriture ed impasti strumentali impressionistici. Anche l'ampio finale, del resto ispirato, come ammette l'autore nella presentazione del lavoro, all'*Opera e dramma* di Wagner, non conferisce al sacrificio di Antigone null'altro che il tenue bagliore di una mesta, decadente apoteosi musicale.

Vice ne *Il Resto del Carlino* (29-5-1960):

E' indubbiamente un'opera di teatro poiché il musicista possiede il senso sicuro del teatro, una visione chiara degli effetti, un misurato equilibrio e una continua aderenza del commento sinfonico al tessuto tematico e melodico affidato alla vocalità degli interpreti. Meno centrato - forse anche perché più chiuso e meno accessibile ad un'espressione essenzialmente musicale - il personaggio del re Creonte, non raggiunge sempre quella vigoria di accento e quella tragica potenza, che poeticamente fu più agevole concepire e ottenere, mentre, come si è detto, nelle parti esortative che alternano scenicamente e musicalmente episodi coreografici e brevi interludi al nodo stretto della tragedia, l'arte del Liviabella compositore si afferma in piacevoli notazioni e riuscite illuminazioni, tanto dal lato melodico che da quello orchestrale, sempre chiaro e ben rilevato.

Giuseppe Massera nella *Gazzetta di Parma* (30-5-1960):

E' facile che il compositore, pure adattandosi all'idea di una riduzione, abbia ottenuto in effetti una vera e propria rifusione della sua partitura, procedendo con mano maestra sulla via che doveva condurlo con tanto risultato alla nuova edizione della sua opera musicale. Il piano architettonico non sembra più unitario ora di quanto non fosse già in precedenza, il che dimostra il rigore costruttivo che aveva guidato le realizzazioni della fantasia musicale fin dal primo nascere di questa partitura, che conserva quel tanto efficace chiaro equilibrio di spunti tematici e di sviluppi, esposti e ordinati nella ricca disponibilità di una tavolozza sinfonica lucente, chiamata a caratterizzare non tanto le persone quanto le situazioni. L'opera vive sul respiro sempre nobile della melodia declamata e, nella grande cornice orchestrale, si adagia sull'ampia melodia distesa.

E la cronaca dello spettacolo bolognese è addirittura esaltante: chiamate innumerevoli, al librettista Emidio Mucci e all'autore Liviabella. Un successo che premiava l'opera e la sua accuratissima e linda esecuzione, merito del direttore Arturo Basile e di Luisa Maragliano.

D) « CANTO DI NATALE »

Testo di Enzo Lucio Murolo.

a) ARGOMENTO.

La vicenda, che occupa un solo atto, prende le mosse dal primo dei cinque *Libri Natalizi (Christmas Books)* di Dickens, che si proponeva evocare, sotto una stramba e gaia apparenza, « Lo spirito di Natale ».

Protagonista: un vecchio avaro - certo Scrooge - alieno da ogni umana simpatia, che la notte della vigilia natalizia, festosamente animata da una folla incline a bontà e a tenerezza, disdegna il saluto augurale di una sua nipote; minaccia di licenziamento un suo impiegato se all'indomani, come in tutti gli altri giorni lavorativi, non si presenterà in ufficio; discaccia un distinto signore e una dama che vanno in giro per una questua a beneficio dei poveri e dei derelitti; allontana irosamente un povero ragazzo, suonatore di organetto, supplicante un obolo per la mamma malata.

Senonché, scesa la notte, quando sta per coricarsi, ecco apparirgli lo spettro di Marley, suo antico socio, serrato da una strana catena composta di cassette di sicurezza, chiavi, lucchetti e pesanti borse di acciaio; egli è stato condannato, dopo morto, a vagare per le vie della terra, quale testimone del bene che avrebbe potuto compiere ma non ha compiuto; e quella catena se la forgiò da vivo con i suoi duri egoismi. E' venuto perciò a rendere visita al vecchio amico per salvarlo in tempo da una eguale espiazione. Si succedono così ammonitrici visioni evocative, che l'avaro rivive in stato di allucinazione e con crescente commozione fino ad assistere ad una folla vendicativa, che selvaggiamente gli depreda la casa e poi gioisce attorno al proprio cadavere, dispogliato.

Ma ecco spuntare il giorno e disperdersi gli angosciosi sogni. Scrooge si sveglia, mutato di sana pianta; si sente il migliore dei parenti, il migliore degli amici, il migliore degli uomini; festeggerà anche lui la Santa giornata natalizia con animo sereno, generoso con tutti.

b) ESECUZIONI.

L'opera è stata rappresentata la prima volta alla Televisione il 24 dicembre 1963, programma nazionale, interpreti principali: Piero Guelfi, Elena Rizzieri, Alvino Misciano; concertatore e direttore: Elio Boncompagni; regia di Eros Macchi. E' stata trasmessa dalla RAI il 6 gennaio 1965, e di nuovo dalla Televisione il 19 dicembre del medesimo anno.

Venne successivamente presentata al Teatro Comunale di Bologna il 14 e il 16 gennaio 1966, interpreti principali: Antonio Boyer, Carmen Gonzales, Alvino Misciano; direttore Elio Boncompagni; regista Giovanni Poli.

c) LA CRITICA.

G. Cardi nella *Voce Adriatica* (27-12-1963):

Anche qui v'è semplicità, facilità, accuratezza, agilità, briosità melodica e armonica, sia nel fraseggiare che nel modulare, nell'aggettivare, nel decorare.

Liviabella è sempre padrone assoluto nell'orchestrazione, di cui si serve con raffinato senso della misura, con esatta e immediata coscienza dell'effetto, con evidenza ed eleganza, talvolta con ammiccante senso caricaturale.

Emidio Mucci ne *Il Mondo della Musica* (Marzo-Aprile 1964):

Superfluo aggiungere come anche in questo *Canto di Natale* l'arte di Liviabella, libera da qualsiasi groviglio intellettualistico, abbia il suo fulcro fondamentale in un profondo sentimento etico-religioso, e come di conseguenza le pagine salienti risultino da quel sentimento più intensamente illuminate e più ricche di umana comunicativa. Quando poi la vicenda sonora, con finissimo gioco retrospettivo, guarda all'epoca lontana dell'infanzia, si colorisce di delicate, penetranti vibrazioni. Tutto considerato, un'opera lirica nella quale il musicista, impegnandosi in effusioni liriche penetranti e in efficaci contrasti dialettici, torna a riaffermarsi - come fu già giustamente osservato - « *esistenzialista cristiano* », nutrito cioè di quelle linfe che sono il senso della responsabilità e dell'angoscia, il rifugio nella speranza, nella bontà e nella fede.

Gino Tani ne *Il Messaggero* (20-12-1965):

Partitura molto accurata, molto melodica e formalmente equilibratissima, ricca di moderne intuizioni fantastiche e armoniche, ma non per questo meno aperta alla più schietta emozione.

Il Radiocorriere del 3-9 gennaio 1965:

La musica commenta espressivamente, in un linguaggio spoglio di complicazioni, il mutamento di Scrooge il quale, dopo una vita di egoismo e di cattiveria, apre finalmente il suo cuore a « sentimenti di amore e di perdono », durante una notte di vigilia.

Questo *Canto di Natale* è una delle ultime testimonianze dell'arte del Maestro Liviabella, dove spiccano: uno scaltro mestiere, una ispirazione sempre viva e un gusto sicuro.

A.P. ne *l'Avvenire d'Italia* (15-1-1966):

La delicata fiaba dickensiana ha trovato in Lino Liviabella aderenza di sentimento e ispirazione; la musica segue con fedeltà il testo, spesso fungendo da commento al parlato, sottolineandone la forza espressiva o effondendosi in un canto in cui l'autore rivela una delicata vena lirica di intonazione pucciniana.

G.I.A. nel *Carlino-Sera* (15-1-1966):

Il *Canto di Natale*, che il pubblico ha ascoltato ieri sera con vivo interesse e ha accolto con calda ammirazione, è stato come il suo « canto del cigno ». Già le prove precedenti e più note di composizioni da concerto e sinfoniche, culminate nel campo del teatro con quell'Antigone, che ebbe vasta risonanza nella produzione operistica dell'ultimo decennio e che, rappresentata nella primavera del 1960, raccolse in questo stesso teatro calore di festosi consensi, avevano portato in primo piano, fra i compositori italiani, la personalità di Lino Liviabella.

Il *Canto di Natale* [egregiamente eseguito ieri sotto la vigile, animata e colorita concertazione e direzione del Maestro Elio Boncompagni, a capo di uno stuolo numeroso di interpreti, adatti e felicemente impegnati a rendere i tratti caratteristici dei tanti personaggi che animano il racconto, cominciando dall'ottimo Antonio Boyer che ha tratteggiato egregiamente la figura centrale del protagonista (...)] ha espresso con la felicità di una commossa ispirazione, che raccoglie il piccolo mondo di tanti diversi personaggi, la intima gioia che in tutti i cuori diffonde la festa di Natale.

Lino Pizzo nella *Voce Adriatica* (15-1-1966):

Si tratta di un'opera in un atto su libretto dello scrittore Enzo Lucio Murolo, tratto da un racconto natalizio di Charles Dickens (*A Christmas Carol in prose*).

L'oculata direzione dell'opera era affidata al maestro Elio Boncompagni e la regia a Giovanni Poli, un regista della prosa (è attualmente direttore del Teatro Durini di Milano) che si è avvalso di scene originali dello scenografo Antonio Natalini.

Liviabella ha tratto occasione del suo lavoro dal più famoso dei racconti natalizi dickensiani.

Sulla vicenda Liviabella ha dato vita ad una partitura ove il linguaggio musicale, pur ricco di moderne componenti, segue tuttavia un classico itinerario tradizionale.

L'opera, che è l'ultima fatica del Maestro - il quale, tra l'altro, proprio a Bologna ha visto rappresentate le sue migliori composizioni - è stata clamorosamente applaudita.

Duilio Courir ne *Il Resto del Carlino* (15-1-1966):

Lino Liviabella è uno di quei musicisti che sarebbe più giusto onorare in vita che commemorare in morte. Le sue vere doti stavano in una informazione attenta e prudente, in una pulizia morale, in un mestiere sicuro ed in una buona vocazione didattica.

In quest'opera egli tuttavia riesce ad esprimere il meglio delle sue possibilità musicali, una contaminazione garbata tra quelle che sono le ragioni di un divismo alla Puccini e gli accorgimenti timbrici desunti da Ravel, da Debussy e senza trascurare la lezione più acra, ma qui assunta con molta mitezza, di Strawinski. Questo è tutto quello che si trova in *Canto di Natale*, oltre ad un certo impulso morale che si può indovinare dietro la pagina di Liviabella.

A proposito di quest'opera impegnata in effusioni liriche penetranti ed in efficaci contrasti; in cui ha singolare rilievo la parte puramente declamata, e felice soprattutto nei momenti in cui guarda al fiore della infanzia, infine ritengo opportuno far presente come la dolcezza d'animo del compositore lo avesse precedentemente indotto a dedicare all'infanzia delicatissime pagine (apprezzabili per altro anche dagli adulti) che l'autore poi utilizzò nell'opera in parola: *Notte di Natale*, *Ninna Nanna al Bambino Gesù*, *Il Presepio*, *Riderella*, *Il bel Principe Dorato* e numerose altre.

LA MIA COLLABORAZIONE

Lino Liviabella, fu il comune amico Ennio Porrino, anch'egli scomparso prematuramente, a farmelo conoscere, se ben ricordo nel 1938, ed a raccomandarmi che gli fornissi un libretto d'opera lirica.

Una subitanea simpatia ci legò nella vita e nell'arte (anche a motivo forse che i miei avi furono marchigiani come lui); simpatia che man mano si mutò in profonda, fraterna amicizia. Avvenne anzi che, mentre con Porrino collaborassi in due soli balletti, per Lino curassi ben sei lavori ed altri ne vagheggiassimo, in armoniosa comunanza d'idee. E su codesti lavori riandra la mia memoria, non senza accennare prima, fugacemente, alla figura dell'artista.

Lavoratore infaticabile, divise sempre la sua fervida attività fra l'insegnamento e la creazione.

Ligio ai suoi doveri professionali, dedicava il poco tempo libero della giornata, e spesso molte ore notturne, alla creazione artistica, nel cui fantasioso cielo aveva vissuto fin dall'adolescenza. E ciò sempre coltivando con slancio gli affetti familiari, ove trovava impulso alle iniziative, conforto nei momenti di avversità. Una ricchezza affettiva, la sua, che si estendeva ai colleghi e agli allievi; una generosità spesso in contrasto con palesi ed occulte ostilità. Vita, la sua, che configurandosi come arte, fu sempre tesa alla comprensione delle cose e degli uomini; comprensione sorretta da incrollabile fede religiosa. E se talvolta gravi avversità l'opprimevano, presto si riaccendeva in lui la speranza, e con la speranza, la rassegnazione e la serenità.

Nelle enciclopedie e in articoli di critica riguardanti Lino, si è posto quasi sempre l'accento sul « descrittivismo alla Respighi » e sul « convinto e costante tradizionalismo, sia pure aggiornato alle moderne risorse tecniche, risolte in politonalità e cromaticità non aggressive ».

Senonché, l'arte di Liviabella, come si evince già da molti titoli di sue composizioni, affonda le radici in un'*humus* di eticità e religiosità, tendendo sempre ai valori assoluti dello spirito e ad una piena, amorosa comunicabilità; il che, se non può garantire il pregio intrinseco dell'opera, ne condiziona, secondo autorevoli pareri, l'autenticità dell'essenza. « L'arte, degna di questo nome - scrive Bargellini - dà sempre lode a Dio, ed è d'aiuto agli uomini ».

Così, se *Monte Mario* può apparire in qualche pagina poema di colorita descrittività, collegato com'è invece con la vita e la morte di Respighi, acquista un'intima ricchezza spirituale; così *La mia terra*, lungi dal tenersi legata a suggestioni folkloristiche, trascende ad una surreale fantasmagoria natalizia ed alla *Passione del Venerdì Santo*. Si pensi poi alla *Sinfonia in quattro tempi* per soprano ed orchestra (con impiego anche del sistema seriale), su testo tratto dai *Quattro Quartetti* di Eliot, ove si ha la visione di un mistico giardino fuori del tempo e dello spazio, ove balenano illuminazioni struggenti, scandagli conturbanti, accese tensioni d'amore e di redenzione; ove si apre la rivelazione dell'eterno nel tempo.

Raramente, ma sempre saggiamente, dettò articoli su problemi di estetica musicale e sull'insegnamento nei conservatori. Vanno perciò ricordati: l'articolo *Dove va la musica?* ed il citato testo scolastico *Sentir musica*, molto apprezzato da didatti e musicologi, contenente numerosi ed efficaci esempi, riferimenti alle

altre arti e sottili insinuazioni di estetica.

Rievocata così, in pochi tratti, la figura dell'uomo e dell'artista - che per altro risulta ampiamente disegnata in altri capitoli del presente opuscolo - mi soffermerò ora a sottolineare il corso e i risultati della nostra collaborazione.

Purtroppo le diverse condizioni di vita ci tennero sempre lontani; lui, occupato nell'insegnamento e peregrinante da una città all'altra; io, legato a Roma. Ma se la nostra collaborazione dovette svolgersi quasi sempre faticosamente col mezzo epistolare, non mi fu difficile, in generale, comprendere le sue intenzioni e secondarlo, quasi sempre, nelle sue peculiari esigenze artistiche. Quando poi egli veniva a Roma, e io potevo raggiungerlo nella sua sede - specialmente durante l'esecuzione dei nostri lavori - le ore trascorse insieme bruciavano in una vera festa, densa di considerazioni, propositi, speranze.

* * * * *

Fu leggendo le bellissime pagine dedicate da Wagner alla eroica figura di *Antigone* nell'*Oper und Drama*, che mi sorse l'idea di rievocare l'immortale argomento sofocleo nella trasfigurazione musicale. Il mio entusiasmo venne immediatamente condiviso da Lino; né ci furono d'inibizione i numerosi precedenti lavori sullo stesso tema, dovuto a drammaturghi e musicisti, tra i quali ultimi: Honegger ed Orff. Argomento quanto mai congeniale a Liviabella, giacché il centro vitale del dramma è costituito dal conflitto tra l'*imperativo del cuore* (tutti i morti debbono ricevere sepoltura) e la *norma della legge* (i rinnegati della patria debbono rimanere insepolti), assumendo l'imperativo del cuore valore di *pietà religiosa* (vagherebbero in eterno senza pace le anime dei morti rimasti insepolti). Di codesto sentimento si fa eroica propugnatrice la giovinetta Antigone (dolce prefigurazione della « pietà cristiana »), sino a sfidare la morte, convinta che la vera Giustizia si identifichi con l'Amore. Vicenda dunque etico-religiosa, suggellata dalla sorte del Re Creonte (qui il finale dedotto dall'*Oper und Drama* di Wagner), che scoppia in folle delirio quando, suicidatosi il figlio insieme con Antigone, verrà dilaniato dal rimorso per avere, idolatrando la Legge, disconosciuto Pietà e Amore.

Il testo letterario, steso inizialmente in tre atti, risultò dalla contaminazione de *I sette a Tebe* di Eschilo con l'*Antigone* di Sofocle e col finale wagneriano, di cui sopra ho fatto parola. Ed in tale edizione, approvata da un apposito Comitato presso la Società Italiana Autori Editori, l'*Antigone* ricevette il suo felice battesimo al Regio di Parma nel 1942.

A poco a poco però il crescente dinamismo della vita, la rapidità e sinteticità delle visioni cinematografiche e televisive, nuove manifestazioni liriche di più breve durata, mi fecero nascere il dubbio che l'arco di *tre Atti* fosse eccessivo, anche in relazione al testo di Sofocle, e che pertanto la potenza tragica ne risultasse menomata. L'*Elettra* di Strauss infine, concepita in *un solo* travolgente atto, mi persuase che la nostra *Antigone* dovesse essere ridimensionata. La proposta fu a lungo meditata da Lino, che non solo condivise il mio dubbio, ma rimase pienamente soddisfatto della sceneggiatura condensata; condensazione che, eliminando zone superflue, avrebbe messo in maggiore rilievo i momenti essenziali dell'opera.

Questa edizione ridotta, rappresentata il 28 maggio 1960 al Teatro Comunale di Bologna, ottenne pieno successo di pubblico e di critica (ottima quella di Franco Abbiati sul *Corriere della Sera*, sopra. riportata).

* * * * *

A scrivere una seconda opera, dopo i positivi esiti della prima, contribuì l'esortazione di un amico di Liviabella, anche lui musicista, il quale, dotato di mezzi finanziari, si proponeva di creare un nuovo repertorio composto di opere brevi ed agili di autori italiani, per sottoporle, prima che nei grandi teatri degli Enti Lirici, al giudizio, spesso assai severo, del pubblico di provincia. E poiché io, in quel momento, ero rimasto impressionato dall'audacia del *Diavolo* di Papini e nel contempo molto interessato alla lettura della novella *The Bottle Imp (Il Diavolo nella bottiglia)* di R.L. Stevenson, proposi a Lino un libretto articolato in due atti, ed ispirato appunto a quella satanica narrazione. Ma evidentemente il Diavolo, da noi chiamato in causa, volle divertirsi a contrariarci in tutti i modi. Anzitutto la collaborazione che, durante l'*Antigone*, si era svolta nel modo più agevole, nel corso invece della stesura de *La Conchiglia* (tale il titolo del nuovo lavoro) si inceppò più volte, per arrestarsi di fronte all'arduo nodo del finale. E poiché io in quel periodo di tempo ero oppresso da preoccupazioni del tutto personali, alcune situazioni della vicenda, specie il finale, rimasero allo stato di abbozzo.

Andato a monte il progetto dell'amico denaroso, l'operina, previa lettura del libretto e audizione al piano della musica, fu accolta senza alcuna esitazione dalla Direzione Artistica del Comunale di Firenze. Ma le difficoltà sorsero poi, e molteplici, sia per l'ostilità di altri musicisti, sia riguardo alla nomina del direttore d'orchestra, sia infine per la realizzazione scenica. Sicché la *Novella drammatica* (questa la qualifica attribuita al lavoro) fu presentata, attraverso un acuto nervosismo e in un ambiente critico del tutto avverso, il 16 febbraio 1955 al Piccolo Teatro di Musica del Teatro Comunale di Firenze, vale a dire nel *foyer* del Comunale, in un palcoscenico rimediato alla meglio e quanto mai disadatto.

L'esecuzione, nonostante la buona volontà del direttore Armando La Rosa Parodi, degli interpreti - Luisa Malagrida (*Elena*), Laura Londi (*Lydia*), Nicola Filacuridi (*Leandro*), Fernando Farese (*Viandante*), e la grande abilità del regista Livio Luzzatto, risultò mediocre e spesso oscura. Il che contribuì a provocare sulla stampa una critica nel complesso ben poco favorevole, nonostante la favorevolissima presentazione fatta nel programma teatrale dall'autorevole Maestro Adelmo Damerini. Il quale, riportandosi al problema se l'opera in musica debba considerarsi morta, si rallegrò anzitutto che

Ogni tanto, vivadio, sorge qualche musicista che, partendo da una visione più larga di cultura e di responsabilità artistica e morale, porta ad esempi che possono ragionevolmente far sperare in un operismo moderno, che trovi più facilmente il contatto con l'anima moderna.

E proseguiva:

Con questa opera (...) Liviabella propone vari problemi di contenuto poetico, di realizzazione scenica e di linguaggio musicale: ciò lo pone alla avanguardia del movimento in favore di un rinnovato teatro musicale moderno. Certo che il librettista Emidio Mucci (...) ha tentato in quest'opera per Liviabella vie diverse dalla librettistica corrente, rielaborando liberamente la novella drammatica *The Bottle Imp* che Stevenson scrisse durante il suo soggiorno in Polinesia e agli indigeni polinesiani dedicò (...) V'è sempre agitato l'annoso problema dell'esistenza nel mondo del Bene e del Male, che ha affaticato filosofi e Padri

della Chiesa fino all'idealismo moderno, che dichiarò il problema della coesistenza dei due termini opposti, una necessità della dialettica della vita spirituale. (...) Lino Liviabella deve aver dato il suono a questa vicenda con intimo convincimento e passione d'artista colto e moderno, se ne ha curato, con squisitezza di stile asciutto, talvolta allucinato, talaltra denso di profondo lirismo schivo di ogni ombra di retorica, la partitura che offre vari aspetti di originalità. (...) N'è sortita un'opera, alla quale un pubblico intelligente non può non concedere la più simpatica delle attenzioni.

Ed il pubblico infatti manifestò unanime festosi consensi anche alla rappresentazione di replica, tanto che la « novella » fu registrata e successivamente trasmessa dalla RAI in data 16 aprile 1955. Quanto al giudizio dei critici, come risulta dal capitolo delle *Recensioni*, qualche elogio tuttavia non mancò, in considerazione, ritengo, di taluni ardimentosi apporti di originalità (: il duetto d'amore telepatico, a distanza, non mi consta abbia precedenti).

* * * * *

Rimasto io profondamente ferito dalla incomprendione della maggior parte dei critici e nel contempo deluso nel proposito di accedere, in sintonia con le aspirazioni estetiche del momento, a nuove prospettive librettistiche, decisi di astenermi, almeno per il momento, di scrivere altri lavori per il teatro lirico. Lino invece, sia pure addolorato per l'ostilità della critica, rimase pienamente convinto dei valori e della novità del nostro lavoro, pronto anzi a dedicarsi subito ad altro cimento. Avvenne così che, avendo io declinato l'invito relativo ad altra collaborazione teatrale, egli si rivolgesse al poeta Enzo Lucio Murolo e con lui componesse *Canto di Natale*, in un atto, derivato dall'omonima novella di Dickens. Il lavoro, trasmesso primamente per televisione, venne poi presentato sulle scene del Comunale di Bologna nel gennaio del 1965, purtroppo già scomparso l'Autore.

Passato qualche tempo, mi parve opportuno ridurre *La Conchiglia* in un solo atto, apportando, ovviamente, i necessari ritocchi e risolvendo il finale, che era rimasto sempre in equilibrio instabile. L'idea riuscì a Lino di piena soddisfazione, ma il diavolo fece nuovamente capolino nelle pagine della nuova sceneggiatura, ora insinuando un dubbio, ora prospettando altre difficoltà. Conclusione: non si venne a capo di nulla e la *Novella drammatica* rimase nella originale edizione.

Di un'altra opera - *La Vagabonda* - il libretto, da me scritto e già musicato da altro musicista (il quale poi dell'opera si era disinteressato), mi fu insistentemente richiesto da Lino durante l'ultima Grande Guerra. L'argomento era tratto da *I Miserabili* di Victor Hugo e *La Vagabonda* sarebbe stata la indimenticabile *Eponina*. Ma il testo letterario, oltre a peccare di inattualità, mi sembrava inadeguato al temperamento di Lino; il quale tuttavia ne pose in musica, quasi interamente, i primi due atti. Caso volle - e secondo me providenzialmente - che una notte, mentre Lino si era assopito in una stazione ferroviaria eravamo nel 1946), un ladro gli portasse via la busta contenente lo spartito! Avrei potuto consegnare a Lino altro esemplare del libretto, da me posseduto, ma riuscii a persuaderlo di abbandonare l'impresa e passare ad altro cimento.

* * * * *

Nel campo religioso la nostra collaborazione si svolse sempre in concordanza felicissima di intenti e in un crescendo di elevazione spirituale.

Il Trittico *Sorella Chiara*, in versi italiani, per donna recitante, due solisti, coro e orchestra, rievoca Chiara di Assisi tra storia e leggenda, e i finali corali di tutte e tre le parti del lavoro concludono con un dolce tema musicale sul medesimo popolare tetrastico:

Laudato sii, mio Signore,
per nostra Chiara sorella:
fonte viva, placida stella,
di rosai rosa novella!

Eseguito per la prima volta all'Accademia di S. Cecilia nel maggio 1947, direttore Gianandrea Gavazzeni e protagonista Leonarda Piombo, il *Trittico* è stato poi registrato e trasmesso più volte alla RAI, interpretato da Luisa Maragliano e diretto da Nino Antonellini.

La cantata drammatica *Caterina da Siena*, pure in versi italiani, venne presentata la prima volta in Assisi nel 1949 durante la IV Sagra Musicale Umbra, protagonista Maria Caniglia, direttore Angelo Questa. I vari episodi musicali, in sequenza di ritmo cinematografico, sono collegati da un'unica cellula melodica:

il tema della pace, che appare trasfigurato nelle singole atmosfere di ciascun soggetto, ora disteso, ora violento, ora solenne, ora allucinato, ora tempestoso, ora estatico. Il finale si spegne su accenni gregoriani del tema *In paradisum deducant te Angeli* (coro a bocca chiusa), mentre in trasparenza l'orchestra ripete ancora, lontano, il tema della pace.

La cantata religiosa *O Crux, ave!* fu inserita nella IV Sagra Musicale Riminese del 1953, direttore Francesco Molinari Pradelli; fu riprodotta poi al Comunale di Bologna nel 1954, direttore Ennio Gerelli. Il testo, in latino, risulta dalla libera congiunzione di versetti di salmi, responsori, inni liturgici, e si conclude con l'esaltazione della Croce (inno *Vexilla Regis* di Venanzio Fortunato) che fornisce il titolo al lavoro. Testo di estrema difficoltà, per soli, coro e orchestra, la cui « vena musicale tende decisa alla poesia » ed in cui « la cultura non sovrasta mai la carica emotiva ».

L'altra cantata religiosa - *Le sette parole di Gesù sulla Croce* - per solo, voce recitante, coro e orchestra, ricevette il battesimo a Venezia, nel giugno 1959, nel corso delle Manifestazioni di chiusura dell'Anno Accademico 1958-59, direttore Gabor Otvös; fu ripetuta a Firenze nel 1960, direttore Carlo Franci; poi ancora al Comunale di Bologna nel 1964, direttore Robert Zeller; trasmessa infine per Televisione e per Radio. Ricavai il testo dai Vangeli di Luca, Matteo e Giovanni, con inserzioni di frammenti dell'inno *Vexilla Regis* e con antifone dell'azione liturgica del *Venerdì Santo*. Mentre le parole e le inserzioni corali sono state mantenute nella solenne dignità del latino, lo Storico si esprime in italiano, per rendere più agevole la rappresentazione degli ultimi momenti della Passione. Le *Sette Parole* si differenziano l'una dall'altra, in una scala di intensità emotiva, sino al grido finale dell'offerta.

Per tutti e quattro i lavori religiosi, ovunque e sempre calorosissime le adesioni del pubblico; favorevoli anche le recensioni della Stampa, sia pure con qualche riserva.

Quando, all'inizio del 1964, Lino cominciò ad accusare fastidiosi disturbi, mi sembrò che le sue energie si moltiplicassero. Veniva di frequente a Roma, chiamato dal Ministero per la costituzione della Scuola Media nei Conservatori Musicali, e nei nostri fugaci incontri (egli doveva combattere sempre con l'angustia del tempo), insistentemente mi esprimeva il desiderio di comporre, con la mia collaborazione, altre opere teatrali, altri lavori di carattere sacro. E ciò mentre stava ponendo termine alla *Sinfonia in quattro tempi* (dai *Quattro Quartetti* di Eliot) e mentre abbozzava il *Concerto per orchestra*, eseguito poi con grande successo dalla RAI di Torino sotto la direzione di Fulvio Vernizzi.

Immaginarsi con quale entusiasmo ricevette dal comune amico Armando Renzi la notizia che forse Don Giovanni Rossi (che non aveva mai voluto consentire l'esecuzione di *Sorella Chiara!*) gli avrebbe però commissionato, per la Pro Civitate Christiana, un oratorio su *La remissione dei peccati*. La conoscenza di Lino sul « Sacramento della penitenza » comprendeva le varie dottrine di Tertulliano, San Cipriano ed Origene, ed io lo ascoltavo ammirato e stupito. Stupito, ripeto, per la sua specifica cultura in materia; ammirato in quanto egli, sempre più consapevole della vera essenza della musica religiosa, si proponeva di superare lo stile fino ad allora impiegato nelle precedenti composizioni, avendo per meta una più luminosa e spirituale bellezza.

* * * * *

Figura di alto rilievo quella di Lino, in cui il ramo artistico coincise - desiderio ripeterlo - con quello della vita empirica, ambedue promananti (giudizio da me espresso e ripetuto da numerosi critici) da un tronco di esistenzialismo cristiano, nutrito cioè di quelle linfe che sono il senso della responsabilità e dell'angoscia, il rifugio nella speranza e nella fede. Con commozione ricordo con quale fervida convinzione egli solea riaffermare i suoi principi estetici:

Fattore primo di ogni creazione artistica: la comunicativa; fattore secondo: l'emozione. 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 sanno e di cui non vogliono sapere l'essenza, perché l'importante per loro non è il sapere, ma il dare.

A coronamento del fervore didattico e creativo, Lino ricevette numerosi premi, di cui è stato già esposto l'elenco. Ma il premio più alto fu quello di avere tre figlioli amorosi (uno dei quali, oggi valoroso violista) ed una compagna di vita che lo ha sempre assistito col più intenso affetto e con le più premurose cure in tutte le contingenze, tristi e liete; una compagna che con pazienza ed amore ha anche riordinato il suo complesso archivio.

Nell'Archivio, in una raccolta di appunti, sono state rinvenute queste parole:

Sto riordinando le mie pastorali. In questa fase mi preparo a morire. Ho sempre avuto vicino un angelo. Voglio lasciare questo angelo a Lvdia... Che farei senza Lydia? Fa, o Signore, che io muoia prima di lei, ma lasciami poi vicino ai miei cari, a vivere delle loro ansie, fino a che saremo tutti riuniti.

AMOR VITAE

Ritengo doveroso approfondire e aggiungere infine alcuni tratti della figura del compianto artista.

Sottolineo anzitutto come Lino, quale compositore, sia stato da molti, ma non da tutti, apprezzato come meritava. Ciò in sede critica, mentre i suoi lavori vennero sempre accolti con schietto e caloroso successo dal pubblico.

Cattolico osservante, ma non bigotto, la sua attività estetica ebbe come pietra angolare saldi principi etico-religiosi e spaziò, durante l'arco produttivo, nei cieli della fiaba, della dialettica fra il Bene e il Male, dell'amore spirituale, della ascesi mistica. Inoltre, tramite l'anima del fanciullo e della donna (: egli conferiva grande importanza alla natura femminile, contemplata al di là della bellezza fisica, nella sua viva spiritualità) nutrì fiducia di cogliere l'essenza della vita universale, che poi identificava (arbitraria associazione schopenhauriana) con l'eterno spirito musicale! Protesse e favori dunque con entusiasmo i *Festival della canzone per bambini*, esigendo però « una lievissima mano d'artista e l'uso di *minimi mezzi*, non già di *facili mezzi* ».

Qualificai Lino - ed il mio giudizio fu riportato anche in dizionari ed enciclopedie - figura di « *esistenzialista cristiano* », anima cioè compresa di responsabilità e di angoscia, che trova rifugio nella speranza e nella fede. Aggiungo ora che non è da meravigliare se al pari di altri artisti (ma di lontani tempi!), anche lui sia stato talvolta rapito negli *arcani celesti* (per usare il titolo della mistica opera di Swedenborg) e persino a contatto con gli angeli (:così, secondo quel suo misterioso appunto riportato nel capitolo precedente). E qui debbo far presente che la mia osservazione che il rapimento negli *arcani celesti* e relativi *angeli custodi* fossero cose di lontani tempi, ha trovato una recente smentita nell'*Amicizia* del grande musicista Olivier Messiaen con *L'Angelo dell'Apocalisse, coperta la testa dall'arcobaleno!* (Messiaen e l'Apocalisse, ne *Il Tempo*, 12-9-1970). « Là (nella religione) - mi disse un giorno, ripetendo un famoso passo di Hegel - scorre il fiume del bene, da cui l'animo beve l'oblio di tutti i suoi mali; là tutte le nubi del tempo si dissipano nella chiarezza dell'infinito ». Ma proprio questa accentuata religiosità contribuì negli ultimi tempi ad allontanargli molte simpatie, specie di taluni importanti ambienti artistici. E non poteva essere altrimenti, in un periodo in cui da molte labbra si leva, con convinzione o per snobismo, la preghiera di Hemingway: « Nostro nulla che sei nel nulla, che nulla sia il tuo nome e il tuo regno... » !

Liviabella - lo abbiamo già appreso - mirò sempre, ma sempre con la massima dignità, a comunicare col pubblico, al contrario di molti compositori che oggi, lungi dal mediare le aspirazioni artistiche della massa, operano sotto la suggestione di oppressive oligarchie culturali. Sognò una musica che aderisse alla vita e inducesse ad amare la vita; anzi, la sua massima aspirazione sarebbe stata quella di scrivere ed offrire partiture agli operai e ai contadini; musiche semplici ed emotive con alto compito di fratellanza.

In uno dei discorsi da lui pronunciati quale Direttore di Conservatorio, emergono queste parole:

Non siamo soli a vivere, a sonare e a cantare. L'Arte non è fatta per noi soli, ma noi studiamo e suoniamo per gli altri. Le torri d'avorio sono gelide, mentre l'Arte vera è intrisa di sangue e materiata di comunicativa.

Profondamente soffrì che l'Arte venisse sempre più soffocata dalla macchina, sempre più allontanata dalla concezione umanistica. E considerò la *tecnica* soltanto come mezzo (nel penultimo dei suoi lavori - *Sinfonia in quattro tempi* - non mancò di fruire anche del sistema dodecafonico): il che però non poteva che irritare taluni odierni musicisti per i quali, in conseguenza e, per la verità, in armonia con la concezione tecnologica imperante nella nostra epoca, la tecnica costituisce invece il fine dell'arte.

Lungi da Lino la concezione - che pure ha trovato molti proseliti - per cui la musica può essere considerata come *materia lavorabile*, come semplice *oggetto*, *passibile di incessante attività modificatrice*. In proposito e giustamente Adorno osservò che si deve giungere

a una diversa concentrazione della forza compositiva, non sulla pura e semplice organizzazione della materia, ma scrivendo una musica veramente coerente, anche con un materiale che potrebbe di per sé essere squalificato.

(*Dissonanze*, Milano, 1959).

Non già ricercare un linguaggio nuovo, ma scrutare la vita che viviamo; penetrare, attraverso il raggio della religione, nel mistero che ci avvolge; questa la sua costante ambizione.

Liviabella, ripeto, ebbe sempre il pubblico favorevole. Vero che, secondo taluni, il pubblico non conterebbe più nulla, ma codesta avventata sentenza non solo risulta assurda, ma anche contraria ad ogni idealità di umana fratellanza. Ed ebbe il pubblico favorevole per la precipua dote della *spontaneità*, connaturata col suo sentimento d'amore.

Nella Enciclopedia della Musica Ricordi (voce *Liviabella Lino*), Angela Maria Bonisconti così presenta il Nostro:

La tendenza congenita al descrittivismo e alla densità e coloritura dell'istrumentale, derivata al Liviabella anche dal suo Maestro Respighi, si è esplicita dapprima in composizioni orchestrali e cameristiche. Nel suo convinto e costante tradizionalismo, le più « aggiornate risorse tecniche » da lui accolte - « purché esse però gli giovino ad esternare il suo fantasma poetico » - come specifica il suo fedele librettista Emidio Mucci, sarebbero quelle del cromatismo e del politonalismo; o, non appena egli affronta il genere vocale e teatrale, quelle di un certo declamato, accanto alla più congeniale metodicità. Tale aspetto presentano le due opere teatrali *Antigone* e *La Conchiglia* le quali, come atteggiamento spirituale del contenuto drammatico e del tono espressivo, rapportabile ad un *esistenzialismo cristiano*, sempre secondo il Mucci, si affiancano ai lavori sul genere dell'oratorio e della cantata, quali *Sorella Chiara*, *Caterina da Siena*, *O Crux, ave!*, *Le sette parole di Gesù sulla Croce*, tutti eseguiti più volte e con successo.

Ora, a prescindere dal fatto che - come precedentemente ho già spiegato - il *descrittivismo* è talvolta un tenue velo che lascia però trasparire l'essenza delle cose, e che esso poi, con l'andar del tempo, man mano ebbe ad estinguersi, il rapporto all'*esistenzialismo cristiano*, secondo la mia opinione, non si limitò ai soli lavori teatrali, ma investì tutta la figura dell'uomo-artista, così come le « aggiornate risorse tecniche » non si limitarono al cromatismo, al politonalismo e al declamato, ma, estendendosi alla struttura, alla ritmica e alla timbrica dei lavori, si spinsero, nella *Sinfonia in quattro tempi*, sino alla dodecafonia, usandola cioè al di fuori dei casi ipotizzati nel citato articolo *Dove va la musica?* Quanto poi alla sua convinzione della precarietà del sistema

dodecafonico, è interessante notare come Mario Rinaldi si sia poi professato dello stesso parere (*Ritratti e Fantasie Musicali*, Edizioni De Santis, Roma, 1970).

Il *Canto di Natale* non fu creato con finalità televisive, ma il ritmo cinematografico dell'opera ne favorì l'acquisizione da parte della TV, data la carenza tutt'ora persistente di opere liriche espressamente concepite per televisione o per film. A trasmissione avvenuta però, Lino si rese pienamente conto della forte comunicativa del mezzo audiovisivo e della *intimità di comunicazione* che l'accompagna, potendo penetrare nell'interno delle famiglie ed indirizzarsi al cuore e alla mente del singolo.

Grande il suo amore per la terra natale - le Marche -, cui dedicò, come si è visto, uno dei suoi migliori poemi orchestrali - *La mia terra* - e, come ha rilevato pure il M° Ginobili, numerosi lavori di carattere folkloristico. Amore per la terra natia che, identificandosi con l'amore per la *melodia popolare* e riannodandosi nell'inconscio (sempre in virtù del fondamentale sentimento religioso) alla *monodia* dei primitivi cristiani, costituiva la sua ardente aspirazione al puro *canto* o - come ha notato la Bonisconti - la sua più *congeniale melodicità*. Tanto grande il suo amore per la natia terra, che negli ultimi tempi mi espresse il desiderio di creare un nuovo lavoro teatrale, la cui vicenda attingesse ad una leggenda marchigiana; desiderio che io, benché romano ma con nelle vene sangue marchigiano (: i miei antenati marchigiani, a cominciare dal nonno paterno, risalgono al 1600), accolli con non poco interesse. Ricordiamoci infatti che Liviabella aveva scritto al Ginobili:

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 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 del veleno di una malintesa cultura.

Purtroppo la crudele falce troncò una vita esemplare, un artista di classe, e il proposito di tentare di ritrovare in cielo, con la mia modesta collaborazione, qualche sperduta stella!

INDICE

Curriculum vitae e bibliografia essenziale	pag. 5
Attività didattica	» 9
Criteri estetici	» 12
Le composizioni musicali, e i premi conseguiti	» 15
Recensioni	» 17
La mia collaborazione	» 34
Amor Vitae	» 40