

PAOLO PERETTI

LINO LIVIABELLA
NELLA CULTURA MUSICALE ITALIANA
DEL NOVECENTO

Estratto da:

CULTURA E SOCIETA' TRA IL 1915 E IL 1970

Atti del XXXVII Convegno di Studi Maceratesi

Abbadia di Fiastra (Tolentino) 17 - 18 Novembre 2001

PAOLO PERETTI

LINO LIVIABELLA
NELLA CULTURA MUSICALE ITALIANA
DEL NOVECENTO

Premessa

Già parlai di Liviabella sei anni fa, in uno degli annuali convegni del Centro di Studi Storici Maceratesi. Si trattava di folclore locale, e il mio intervento era incentrato sul rap-

Abbreviazioni e sigle impiegate nel testo, nelle note e nell'appendice

APL = Archivio privato Liviabella (c/o prof. Lucio Liviabella, v. Tetto Nuovo 33, Pino Torinese - TO)

BCM = Biblioteca comunale «Mozzi-Borgetti», P.za Vittorio Veneto 2, Macerata

a c. = a cura; ad lib. = ad libitum; arm = armonium; aut. = autografo/i; B = basso/i; b./bb. = battuta/e; Bar = baritono/i; C = contralto/i; c./cc. = carta/e; ca. = circa; cant. = cantante; cb = contrabbasso; cel = celesta; cit. = citato; cl = clarinetto; cor = corno/i; cor ingl = corno inglese; datt. = dattiloscritto/a; doc./docc. = documento/i; ed. = edizione/i; esec. = esecuzione; es./ess. = esempio/i; fag = fagotto; fasc. = fascicolo; femm. = femminile; fl = flauto; gc = grancassa; libr. = libretto; masch. = maschile; ms./mss. = manoscritto/i; n. = numero; num. = numerato/a; ob = oboe; orch. = orchestra; org = organo; ott = ottavino; part. = partitura; pf = pianoforte; prec. = precedente; pt = piatto/i; pt sosp. = piatto sospeso; pubbl. = pubblicato/a; quart. = quartetto; rec. = recitante; rid. = riduzione; rielab. = rielaborazione, rielaborato/a; rist. = ristampa; S = soprano/i; segn. = segnaturo; sinf. = sinfonico/a; strum. = strumenti; s. v. = *sub voce*; tamb = tamburo; T = tenore/i; timp = timpani; tr = tromba; trascr. = trascrizione; trasp. = trasposizione; trg = triangolo; unis. =

porto tra il compositore e la musica popolare marchigiana (1); rapporto senz'altro verace e fecondo, che portò Liviabella a creazioni di grande rilievo artistico-estetico, ma che non rappresenta che un aspetto della sua vasta produzione e della sua complessa personalità musicale.

Due importanti ragioni offrono oggi l'occasione di riprendere con maggiore ampiezza il discorso su Liviabella: la prima sta nel tema stesso di questo convegno, cioè il Novecento nel suo periodo 'storico' (e non c'è dubbio che l'epoca annoveri, a pieno titolo, anche il compositore maceratese tra i suoi più significativi protagonisti sul piano artistico e culturale); la seconda ragione è legata a una data imminente, quella del centenario della nascita del musicista (2). Tale ricorrenza

unisono; v. = voce/i; vers. = versione; vl = violino; vla = viola; vlc = violoncello; vol./voll. = volume/i; xil = xilofono.

Nell'analisi delle composizioni, la tonalità maggiore viene indicata con *M*, quella minore con *m* accanto al nome della nota: per es., *SiM* = Si maggiore; *Sim* = Si minore.

(1) Allora fu la prima volta, sia per me come studioso di cose musicali, che in precedenza non mi ero mai accostato a Liviabella, sia per le tematiche congnostiche del nostro Centro Studi: cfr. P. PERETTI, «*L'iridata sorgente*» ovvero *la musica popolare marchigiana nell'opera di Lino Liviabella*, in *Vita quotidiana e tradizioni popolari nel Maceratese. Atti del XXXI Convegno di studi maceratesi (Abbadia di Fiastra-Tolentino, 18-19 novembre 1995)*, Macerata, Centro di Studi storici maceratesi, 1997 (Studi maceratesi, 31), pp. 657-714.

(2) Lino Liviabella nacque a Macerata il 7 aprile 1902, da una famiglia di consolidate tradizioni musicali: il nonno Livio fu maestro di cappella a Tolentino e il padre Oreste a Pausola (oggi Corridonia) e a Macerata; anche la madre, Iraide Zamponi, fu valente pianista; brava cantante la zia Luisa e didatta di pianoforte la sorella Livia. Dopo gli studi liceali, Lino si recò a Roma per conseguire la laurea in lettere, spinto in ciò soprattutto dal desiderio dei genitori: non compì però il regolare corso degli studi universitari, perché preferì perfezionarsi in quelli musicali presso il conservatorio di S. Cecilia, dove conseguì brillantemente i diplomi di pianoforte (1923), organo (1926) e, finalmente, composizione (1927), sotto la guida di Ottorino Respighi, che lo ebbe tra i suoi allievi prediletti. A Roma conobbe anche la futura moglie Lidia Morozzo della Rocca, con cui si sposò nel 1929. Come didatta fu attivo in varie località e istituti musicali italiani: nominato direttore e docente di pianoforte del Liceo musicale di Pescara nel 1928, insegnò poi presso il conservatorio di Venezia dal 1931 e, dal 1940, in seguito a concorso, ottenne la cattedra di Fuga e composizione in quello di Palermo. Dopo aver tenuto la direzione dei conservatori di Pesaro (1953-59) e Parma (1959-63), fu reggente e vicedirettore e, infine, direttore del conservatorio di Bologna dal 1963 alla morte,

non passerà certo sotto silenzio, e già si pensa all'organizzazione di manifestazioni liviabelliane, tra cui un convegno musicologico nazionale sul compositore (Macerata, autunno 2002), che non sia un mero evento celebrativo, ma un privilegiato momento di studio e di approfondimento esegetico dell'opera di Liviabella (3). Perciò, parlare di lui nell'odierno convegno potrà servire – per usare la terminologia musicale – come un “preludio avanti il levar della tela” dell'anno a venire, che si auspica segni la ripresa d'interesse di musicisti, musicologi e pubblico verso il compositore maceratese.

Anche se non risponderebbe al vero dire che Liviabella è un musicista del tutto sconosciuto e dimenticato in patria: a lui la città natale ha dedicato un convegno a un anno dalla sua morte e – in seguito – celebrazioni commemorative diverse, alcune significative pubblicazioni (senza contare numerosi articoli sui giornali), nonché concerti e manifestazioni musicali varie comprendenti brani liviabelliani; alla sua memoria è stata posta una lapide sulla sua casa natale (via S. Maria della Porta 29), intitolata una strada nella frazione di Sforzacosta, un Centro di ascolto musicale (aperto negli anni '80) e una scuola musicale tutt'oggi attiva. Neanche a livello nazionale il nome del musicista è completamente ignorato: è infatti contemplato, seppur concisamente, dai maggiori dizionari musicali storici e correnti (4). Eppure, di

avvenuta in questa città il 21 ottobre 1964. Il catalogo delle composizioni di Liviabella è molto ampio e nutrito (oltre 270 opere) e spazia nei vari generi vocali e strumentali, dalle piccole alle grandi forme, come si avrà modo di vedere dettagliatamente più avanti.

(3) In realtà, mentre questo contributo viene dato alle stampe, il convegno musicologico nazionale «Lino Liviabella e il suo tempo» si è già tenuto, a Macerata, il 26-27 ottobre 2002. Una quindicina di esperti, provenienti da tutta Italia, hanno proficuamente affrontato le tematiche liviabelliane; si attende ora la pubblicazione degli atti.

(4) Per un'ampia informazione bibliografica di base su Liviabella, che non starò qui a ripetere, rimando senz'altro a PERETTI, «*L'iridata sorgente*»... cit., pp. 657-659 (in nota). Limitandomi ad alcuni doverosi aggiornamenti, qui segnalo: a) sul fronte bibliografico, il recentissimo e inedito lavoro di F. CHIAPPINI, *La figura e l'opera di Lino Liviabella*, tesi di laurea in Storia della musica moderna e contemporanea (relatrice G. La Face Bianconi), discussa presso

qui a dire che Liviabella ha avuto la fortuna e la risonanza che merita, ce ne corre. Al compositore in quanto tale e alla sua multiforme e vasta opera non è stata finora rivolta la necessaria attenzione da parte dei musicologi e i suoi brani, anche quelli a suo tempo più conosciuti e dati alle stampe, non rientrano normalmente nei programmi dei concerti sinfonici e cameristici.

Alla base della fortuna – o meglio, della scarsa fortuna – critica di Liviabella (il giudizio del pubblico gli si rivelò invece quasi sempre favorevole) vi sono una serie di fattori, che hanno agito isolati o, più spesso, in concomitanza tra loro. A volte chiaramente individuabili, a volte quasi imponderabili, essi affondano le proprie radici o trovano giustificazione in alcuna – o in più d'una – delle seguenti fondamentali questioni (di natura storico-estetica, ideologica e culturale), ovvero nelle risposte che variamente ad esse sono state date da chi si è di volta in volta misurato con la figura e l'opera di Liviabella. Il discorso è soprattutto postumo rispetto al compositore, cui non mancarono in vita numerosi premi e ricono-

l'Università di Bologna, Facoltà di Lettere e filosofia-corso di laurea in DAMS, a.a. 1999-2000 (presa visione del lavoro, devo purtroppo dire che esso costituisce un'occasione mancata sul piano scientifico: innanzitutto non sviluppa ciò che promette, perché – ad onta del titolo – prende in esame quasi esclusivamente la produzione di Liviabella avente a che fare con la tradizione musicale marchigiana; in secondo luogo, anche in questo settore, non aggiunge nulla di originale, limitandosi a riportare osservazioni e pareri già espressi da altri studiosi e, in particolare, attingendo a piene mani dal mio saggio «*L'iridata sorgente*» cit., di cui si riporta – in una sorta di parafrasi, quando non addirittura alla lettera – la quasi totalità del contenuto, distribuito, o meglio smembrato qua e là, nel corpo del testo senza il consueto virgolettato in modo che non è dato più distinguere l'autentica paternità delle opinioni, né rendono in tal senso giustizia – per il discutibile procedimento illustrato sopra – le sporadiche note a piè di pagina pur con la citazione della fonte); b) sul fronte discografico, due ancor più recenti incisioni che vanno ad aggiungersi alle poche ed ormai pressoché introvabili edizioni su dischi di vinile di musiche di Liviabella: il CD *Lino Liviabella. Musica da camera*, prodotto e distribuito dalla Phoenix classics (02803), Montebelluna-Tv, 2002, contenente brani per pf solo, vl e pf, vla e pf, eseguiti da Paolo Vergari (pf), Fulvio Liviabella (vl), Luca Ranieri (vla); il CD *Liviabella suona Liviabella*, realizzato dal Comune di Macerata per il centenario liviabelliano del 2002, contenente registrazioni inedite di Liviabella che esegue al pf musiche sue, come solista e insieme ad altri interpreti.

scimenti; fu infatti specialmente dopo la sua morte che alcune di queste questioni assunsero, per certa frangia della critica musicale, il peso e la valenza di vere e proprie 'pregiudiziali'. Non esito perciò a individuarne almeno quattro: a) la pregiudiziale generazionale (rispetto alla storiografia musicale ufficiale); b) la pregiudiziale politico-nazionalistica; c) la pregiudiziale cattolica; d) la pregiudiziale linguistica. Le prime tre sono facilmente comprensibili, legate come sono alla posizione cronologica (rispetto alla storiografia musicale ufficiale), storica (il periodo centrale dell'esistenza umana e la prima metà della parabola artistica di Liviabella coincidono con il ventennio fascista) e confessionale; l'ultima deriva principalmente dalla posizione sostanzialmente antidodecafonica di Liviabella, che volle sempre rivendicare a sé la più ampia e libera possibilità di ricorrere all'uso dei vari stili e del bagaglio linguistico-musicale consegnati ai moderni dalla tradizione colta occidentale e di volta in volta temperati dalle urgenze comunicative ed espressive del momento e dell'opera.

Oltre a queste ampie e delicate problematiche, vanno tenuti presenti almeno altri due fattori: da una parte la posizione accademico-istituzionale di Liviabella, direttore di vari conservatori italiani (Pesaro, Parma e Bologna) e didatta di composizione, la quale comportò naturalmente che egli intrattenesse rapporti sia con le personalità emergenti del mondo musicale a lui contemporaneo sia con i giovani musicisti ancora in formazione, gli allievi appunto; dall'altra l'entità e la multiformità del catalogo liviabelliano, che spazia nei vari generi e forme vocali e strumentali.

In questa sede mi basterà aver richiamato l'attenzione, nei punti sopra esposti, sui nodi fondamentali della complessa questione liviabelliana, individuati senza infingimenti. Non pretendo di rispondere puntualmente, passando attraverso gli stadi dell'argomentazione, alle molte domande che giocoforza si affacceranno alla mente del lettore, per i limiti di spazio qui imposti. Darò senz'altro, alla fine, le mie conclusioni, rimandando sin d'ora, per la più ampia ripresa e trattazione di queste problematiche, a quello che sarà il mio intervento in seno al già annunciato convegno musicologico su Liviabella del 2002.

L'opera di Liviabella: rassegna ragionata con saggi di analisi

La fertilità, versatilità e multiformità del compositore è certamente un pregio per Liviabella, ma un problema per la critica, perché comporta una prospettiva d'indagine 'a tutto campo' che finora non è stata mai tentata; così è capitato che siano stati variamente focalizzati solo particolari aspetti di Liviabella: l'operista oppure il sinfonista, il compositore di musica da camera ovvero di musica d'ispirazione folclorica, e via dicendo. Muovendo da quest'assunto, il mio intento sarà qui di fornire al lettore elementi utili perché possa invece formarsi un giudizio possibilmente globale su Liviabella. Nell'impossibilità di esaminarne l'intera produzione, e non solo per facilmente intuibili motivi di spazio, procederò campionando ed analizzando alcune opere particolarmente significative all'interno dei vari generi e forme del suo catalogo.

Comincerò col dire che forse il compositore non pensò mai di redigere un catalogo sistematico delle proprie opere: particolare importante, nessuna delle sue composizioni reca il numero d'*opus* tranne un non meglio individuato *Notturmo Op. 15* per pianoforte, risalente al 1925 e – per di più – andato perduto (5). Oltre ad alcuni parziali elenchi redatti a mano o dattiloscritti (dai fini quasi esclusivamente pratici: indicare i prezzi d'acquisto o di noleggio delle partiture esistenti presso l'autore, fornire liste atte ad essere inserite nei *curricula* personali o nei programmi di sala dei concerti), l'unico tentativo in senso ordinativo-catalografico dato alle stampe durante la vita di Liviabella – e dunque da ritenersi espressamente da lui voluto e ratificato – è l'elenco delle opere che compare in calce ad alcuni suoi brani organistici pubblicati nel 1961 (6). Si deve subito sottolineare la provvisorietà di quest'elenco, nonché la sua incompletezza: non solo vi mancano – ovviamente! – le opere scritte dopo il 1961, ma non vi figurano

(5) Cfr. LUCIO LIVIABELLA, *Elenco delle composizioni musicali di Lino Liviabella*, in *Annuario del Conservatorio «Gioachino Rossini» di Pesaro a.s. 1988-89*, pp. 41-65: 58 (n. 233).

(6) *Opere di Lino Liviabella*, in LINO LIVIABELLA, *Tre intermezzi per organo*, Como, Ed. Schola, 1961 (n. ed. 143), pp. [18-20].

neanche tutte le opere fino ad allora composte, perché, per alcune categorie, Liviabella si limita solo all'indicazione delle più importanti o di quelle da lui evidentemente ritenute tali. Nel primo vero e proprio catalogo completo, redatto poco dopo la morte di Liviabella dal suo ex allievo Carlo Bagnoli (7), la divisione delle opere in sedici gruppi è frutto di un radicale intervento del curatore: partendo dallo schema indicato dallo stesso Liviabella, Bagnoli lo rivisita ed integra ampiamente, ma non sempre in modo opportuno (basti considerare la classe XIII, che contempla un'unica piccola composizione!) (8). Il successivo catalogo, dovuto stavolta al figlio del compositore, Lucio Liviabella (9), ricalca quasi in tutto le partizioni del catalogo di Bagnoli, distaccandosene solo per la soppressione di una classe e l'introduzione di una nuova, l'inversione di altre o la diversa collocazione nell'una o nell'altra di esse di alcune delle opere liviabelliane. Benché quest'ultimo sia il catalogo a tutt'oggi più completo e preciso dell'opera di Liviabella (non vi compare più, però, il riferimento alla localizzazione delle opere, presente nel catalogo di Bagnoli ed utilissimo perché in gran parte si tratta di mss.), tuttavia anch'esso non può dirsi del tutto soddisfacente per la non sempre teoricamente corretta e coerente classificazione delle composizioni. Per fare un solo esempio, basti pensare alla mancanza di un raggruppamento specifico per le grandi cantate, assimilate impropriamente ai lavori solo corali di forma diversa e di più ridotte dimensioni, come i vari inni; altrettanto dicasi per i quartetti per archi e le sonate per strumento solista e pianoforte, composizioni genericamente contemplate all'interno di una troppo vasta e indifferenziata categoria di musica da camera *tout court*.

Perciò propongo sin d'ora una diversa e più scientificamente ordinata divisione delle opere di Liviabella, basata

(7) C. BAGNOLI, *Elenco delle composizioni musicali di Lino Liviabella*, in *Lino Liviabella. La sua vita, la sua musica*, a c. di A. Adversi, Macerata, Provincia di Macerata [ed altri], 1966, pp. 59-75.

(8) Si tratta della *Danza* per vl solo (1926), e la XIII classe è appunto quella della «Musica per violino solo»: cfr. *ibid.*, p. 74 (n. 247).

(9) Cfr. L. LIVIABELLA, *Elenco...* cit.

sulla fondamentale e pratica distinzione tra musica vocale, musica strumentale e trascrizioni (10). Questa mia ipotesi di nuova articolazione del catalogo servirà intanto da griglia per inquadrare ed illustrare la complessiva produzione di Liviabella: ad essa, dunque, rimandano le indicazioni numeriche e le denominazioni dei vari gruppi e sottogruppi di opere, al cui interno sono considerati i singoli brani scelti a campione dei diversi generi e forme del catalogo liviabelliano. L'esame analitico di questi brani è reso in corpo minore (benché non siano presenti esempi musicali, esso è stato condotto sulle partiture, edite o inedite, e non rinuncia perciò al linguaggio tecnico); insieme con ulteriori considerazioni su altre composizioni, aiuterà a inquadrare la produzione liviabelliana per coglierne aspetti tecnici ed estetici a mio avviso fondamentali. A tal fine mi rifarò anche ai non molti scritti illustrativi dello stesso Liviabella, in genere, note stilate per accompagnare i programmi di sala dei concerti in cui furono presentate le rispettive opere, qui raccolti nell'appendice documentaria (se ne veda la nota introduttiva).

I. MUSICA VOCALE

I, 1 *Opere liriche*

Il primo incontro con il teatro lirico avvenne per il giovanissimo Liviabella nell'ambiente maceratese e in modo del tutto naturale, con la composizione di farse e bozzetti melodrammatici, destinati – senza troppe pretese – all'allestimento sulle scene dei teatrini scolastici ed educativi dell'epoca: *Il sei* (1919), *Santina* (1921-22), *Zanira* (1924). Quando poi, dopo il liceo, egli si recò a Roma per frequentare l'università e

(10) Motivi di spazio non mi consentono qui di render conto di tutti i ragionamenti, i passaggi logici e le considerazioni critiche che hanno portato finalmente a questo schema, né di discutere i casi particolari di alcune opere che, inevitabilmente, vanno a costituire eccezioni in seno a qualche categoria. Tutto ciò sarebbe pertinente a una sede specifica in cui avvenisse un'effettiva – e quantomai auspicabile – riconsiderazione catalogatoria dell'opera di Liviabella.

completare i suoi studi musicali, in un ambiente culturalmente più vivo e stimolante di quello di provincia, ebbe modo di discutere e riflettere sulle problematiche del melodramma, di approfondire il pensiero dei grandi riformatori dell'opera del passato (Wagner soprattutto) e di formarsi, in parallelo con il progredire del suo iter scolastico di compositore, una propria idea sul sempre dibattuto argomento.

Di ciò rimane traccia in uno scritto inedito risalente, appunto, all'età giovanile e nato probabilmente come esercitazione finalizzata a qualche esame di conservatorio a Roma: *Il dramma musicale in una nuova e moderna concezione*, datt. di una trentina di pagine datato 10 marzo 1927, in appendice al quale è aggiunto il testo poetico, dello stesso Liviabella (datato Macerata, 20 luglio 1926), del «poema sinfonico per orchestra, soprano, tenore e coro» *Per la divina vittoria* (11). Questo lavoro teorico prende le mosse da fondamentali e arcinoti scritti wagneriani (*Opera e dramma* e *Musica dell'avvenire*), ampiamente citati e commentati nelle traduzioni italiane allora in circolazione, ma esprime anche posizioni molto personali dell'autore, teorizzanti un «poema psicologico» musicale «statico», da realizzarsi cioè senza il supporto visivo di azione e scena (12). Nella sua maturità d'artista, Liviabella

(11) Ho potuto prendere visione di questo, come di altri materiali inediti liviabelliani citati in questo studio, grazie al prof. Lucio Liviabella, figlio del compositore, che mi ha cortesemente trasmesso copia degli originali conservati nel suo archivio privato di Pino Torinese. A lui va il mio pubblico ringraziamento, che si intende implicitamente rinnovato ogni volta che qui si citeranno pezzi provenienti dal suddetto archivio (APL).

(12) Qui è opportuno riassumerle per punti: a) Liviabella confessa di aver avuto una «tardiva infanzia musicale», essendosi accostato al teatro lirico dei grandi autori dell'Otto e Novecento (la drammaturgia degli operisti più antichi gli sembra senz'altro «ridicola» rispetto alla «squisitezza» della loro musica) solo a diciotto anni, con grande godimento estetico e sincero entusiasmo che gli fece lì per lì esclamare: «Voglio scrivere anche io per il teatro»; b) ben presto però, progredendo negli studi musicali, si accorge che il teatro lirico gli «diminuiva sempre d'interesse», che esso non soddisfa più neanche l'«ascoltatore evoluto ed intelligente», per il quale «è necessaria un'altra forma d'arte più sviluppata»; c) «esaminando me stesso in un lavoro da me composto nelle vacanze estive (il già cit. *Per la divina vittoria*) – scrive Liviabella – trovai in quello una lontana e fortuita luce del dramma avvenire e cercai intensamente

sconfessò di fatto la sua giovanile polemica e si riconciliò con il teatro musicale tradizionale, quello rappresentato sulle scene, e dal libretto scritto da persona diversa dal musicista (13); come altri compositori della sua generazione, e – forse – ancora di più, egli non avrebbe infatti saputo rinunciare del tutto all'opera lirica, proprio quando essa veniva praticamente dichiarata morta. Estrema suggestione di una visione meliocentrica

le ragioni di questa stanchezza e insufficienza nelle opere del nostro repertorio»; d) così Liviabella teorizza il «poema psicologico» quale nuova forma evoluta di dramma musicale, ma un dramma «statico», cioè senza movimento di personaggi e di scene, e, superando anche lo stesso Wagner, propone un poema musicale drammatico in cui: 1. il poeta e il musicista debbano assolutamente identificarsi; 2. la scena e «qualsiasi altra rappresentazione piazzaiola» sia abolita; 3. l'argomento debba essere «ideale leggendario psicologico, non storico, né materiato di inutili realtà romanzesche o di cronaca»; e) Liviabella sa bene che queste sue idee non sono popolari e non gli importa se esse siano attuabili o no nel suo tempo, concludendo idealisticamente con quello che poi sarà il principio che di fatto governerà la sua futura carriera artistica: «Non bisogna farsi apostoli di nessuna speciale idea, di nessuna setta, di nessuna scuola: la filosofia dell'arte è superiore ai concetti che informano le scuole: essa tiene ad esprimere la purezza dell'arte, che ne è la forza, e quella dei principî, senza dei quali non è possibile nessun'arte». Prodotti liviabelliani di questo tipo, oltre al sopra cit. *Per la divina vittoria*, sono da considerarsi – per lo meno – i seguenti lavori giovanili: *Al di là delle stelle e della morte*, poema sinf. in tre parti per T, S e orch. (1923) e *L'ultima luce*, poema per grande orch. e S (1927). Al di là di queste composizioni, prevalentemente rimaste allo stadio di spartito per canto e pf, si può dire che le teorizzazioni di cui sopra non diedero luogo a ulteriori prodotti nella fase matura della produzione liviabelliana; si deve tuttavia parimenti osservare che la giovanile intuizione di dramma psicologico venne sostanzialmente ripresa nell'ultimo grande lavoro di Liviabella, la *Sinfonia in quattro movimenti* per S e orch. su testi di Eliot, con la non irrilevante differenza, però, che in questo caso l'autore del testo poetico non coincide con chi lo mette in musica.

(13) Significativa, in proposito, l'annotazione ms. aut. in calce al frontespizio del suo giovanile scritto cit. nella nota precedente, vergata quand'egli si accingeva a musicare l'*Antigone*, cioè verso il 1939: «Dichiaro di aver scritto questo lavoro durante i miei studi musicali nel 1927; dopo le mie esperienze nell'arte ho appreso che più delle parole valgono le opere a formare la maturità. Valga a giustificare gli errori di allora che così erano da me creduti con sincerissima fede e che ora sto scrivendo un'opera l'*Antigone* con eguale fede anche se su libretto non mio». Questa aperta ritrattazione denuncia tutta l'onestà intellettuale di Liviabella e la sua avversione a qualsiasi teorizzazione aprioristica nel campo dell'arte, ancorché legata a proprie precedenti prese di posizione.

della musica? Ultimo, ineludibile retaggio di un preponderante tratto musicale e culturale schiettamente italiano? Quali siano state le motivazioni che hanno spinto Liviabella verso il teatro musicale, esse lo hanno periodicamente sollecitato lungo tutta la seconda metà della sua parabola creativa: *Antigone* (1941 vers. in 3 atti, 1960 rid. ad atto unico; libr. di Emidio Mucci), *La vagabonda* (libr. di Mucci da *I miserabili* di Victor Hugo), *incompiuta e perduta* (14), *La Conchiglia* (1952, libr. di Mucci), *Canto di Natale* (1962, libr. di Enzo Lucio Murolo).

La scelta dei soggetti operistici, di volta in volta, mette a fuoco esigenze drammaturgiche ed espressivo-musicali diverse, e rappresenta altrettanti tentativi di Liviabella di risolvere – o, perlomeno, di adeguatamente comporre – quelle contraddizioni già lucidamente rilevate agli inizi della sua carriera: *Antigone* è l'eroina tragica, direttamente assunta dal mito classico (15) e come tale musicalmente trattata con uno stile omogeneo e paludato dall'inevitabile sapore post-wagneriano, anche per l'uso intensivo di temi-guida ricorrenti (16); *La Conchiglia* (dalla novella di Robert Louis Stevenson *The Bottle Imp*) si aggancia con i suoi personaggi fuori dal tempo all'estremo filone romantico e mitteleuropeo della *Zauberoper*, nonché alle suggestioni diaboliche più recentemente recuperate dallo Stravinskij di *The Rake's progress* (1951), con musiche raffinate e stilisticamente non scevre di varie contaminazioni (17); in *Canto di Natale* (da *A Christmas carol in prose* di Charles Dickens), il soprannaturale s'insinua nel quotidiano tanto sottilmente da trasformarlo. E forse non è un caso che quest'opera liviabelliana sia stata presentata al pubblico attraverso la televisione, che proprio in quegli anni si

(14) Nel 1946, Liviabella subì il furto della valigia durante una sosta nella stazione ferroviaria di Ancona: in essa erano contenuti vari spartiti, tra cui quelli del melodramma *La vagabonda*, in avanzato stadio di composizione.

(15) Il librettista ha tratto l'argomento soprattutto dall'*Antigone* sofoclea, ma non senza contaminazioni di altre fonti letterarie: cfr. App., doc. C, 1.

(16) L'autore stesso li spiega e commenta nelle note alla musica dell'opera: cfr. App., doc. C, 2.

(17) Cfr. App., doc. F.

stava rapidamente diffondendo nelle case degli italiani: l'opera fu infatti tra le primissime trasmesse dalla RAI (il filone operistico televisivo internazionale era stato inaugurato nel 1951 dalla NBC con *Amabal e gli ospiti notturni* di Giancarlo Menotti), e andò in onda sul programma televisivo nazionale la sera del 24 dicembre 1963, con la regia di Eros Macchi e la direzione musicale di Elio Boncompagni (18).

I, 2 *Cantate*

Questo importante gruppo è fatto di sei lavori di vaste proporzioni ed annovera, in ordine di composizione: *Manina di neve*, 1935 (per 2 S, coro femm., orch., testo di Adriano Prandi dalla novella *Il bimbo povero dal Bambino Gesù* di F. Dostojevskij); *Sorella Chiara*, 1943 (per S, Bar., v. rec., coro e orch., in 3 parti: I. *L'offerta*, II. *Il miracolo delle rose*, III. *Il manto di luce*, testo di Emidio Mucci); *Caterina da Siena*, 1947 (per S cant. e rec., coro e orch., testo di Mucci); *O crux, ave!*, 1950 (per S, T, coro e orch., testo a c. di Mucci); *Pax*, 1956 (per B, coro masch. e org., in 3 parti: I. *Oratio deprecatoria*, II. *Vox Christi*, III. *Preconium*; anche in trascr. per orch. d'archi e 2 cor); *Le sette parole di Gesù sulla Croce*, 1957 (19).

Le sette parole di Gesù sulla croce, cantata per T (Gesù), v. rec. (storico), coro a 4 v. miste (inizialmente previsto solo masch. e di fanciulli), org e pf (esiste anche una vers. del 1958, non pubbl., per orch. da camera). Testo latino (coro e Gesù)/italiano (storico) a c. di Emidio Mucci, che allo scopo ha assemblato brani evangelici e dell'ufficio del Venerdì santo (antifona *Ecce lignum crucis*, inno *Vexilla regis prodeunt*, ecc.); prima esec.: Venezia, 1959. La triade minore, nella sua posizione fondamentale, è uno degli elementi-perno di questa composizione: trascinata impietosamente su e giù per lo spazio diastematico, essa delinea la stessa fondamentale idea tematica principale, che si ripresenta – senza trasposizioni tonali, ma in forme più concise – in altri cinque luoghi del

(18) Stupirà (e indignerà) sapere che la registrazione dell'esecuzione televisiva, già conservata negli archivi della RAI, è stata successivamente distrutta, come informa il prof. Lucio Liviabella. Ci fu poi, postuma, una prima teatrale dell'opera al Teatro Comunale di Bologna il 14 gennaio 1966.

(19) Part. successivamente pubblicata dalle Ed. Schola, Como, 1964 (n. 210).

brano (una sola volta tale formula coinvolge le voci, in corrispondenza delle parole «redemisti mundum» nel coro finale, mentre in tutti gli altri casi fa la sua comparsa nel tessuto strumentale). Accanto a questo elemento tematico-accordale, ve ne sono altri di natura eminentemente melodica, che spesso però sono anche usati per serrati sviluppi contrappuntistici: si tratta di cellule di poche note, strettamente imparentate tra loro, che ora compaiono in parti melodiche e solistiche, ora nella tessitura grave strumentale, in quest'ultimo caso a formare ostinati ritmico-melodici sui quali si innesta il soprastante svolgimento del pensiero musicale, a volte nettamente contrastante. Sono altresì ravvisabili altri temi, come ad es. quello che risuona nello strumentale nella sezione centrale (Allegro minaccioso), assimilabile a un segnale di tromba. Particolarmente efficace, ai fini drammatici, il contrasto tra la recitazione in lingua italiana (ritmicamente obbligata) dello storico, ed il canto del tenore (Gesù) e del coro, che si esprimono entrambi in latino, con linee melodiche che vanno dal declamato sillabico al canto spiegato, tuttavia sempre essenziale e privo di orpelli. L'ambientazione armonica del brano non è propriamente tonale, anche se sono ravvisabili vari luoghi in tonalità ben determinate; frequente il ricorso alla politonalità, come nell'ampia zona in corrispondenza delle parole di Gesù «Ecce mater tua» (T e pf in SiM/coro e org in SolM). L'opera si svolge con ritmo serrato e concisione drammatica, nulla concedendo alla retorica o a inutili ripetizioni.

Per le composizioni più ampie e impegnative del genere cantata, Liviabella ebbe inevitabilmente davanti agli occhi il modello dell'oratorio perosiano: da una parte, appunto, termine ineludibile di riferimento; dall'altra 'limite' da superare, soprattutto per l'aspetto formale. La soluzione della cantata, scelta come esclusivo contenitore delle sue più impegnative creazioni di musica sacra (o, in senso più lato, d'ispirazione religiosa: l'autore stesso pone *Manina di neve* tra la «musica di genere sacro» del suo catalogo) (20), è certo la più congeniale a Liviabella, perché consente un'articolazione di volta in volta modellabile sulle esigenze 'drammatiche' del soggetto trattato (21). Perciò la cantata liviabelliana prevede vari personaggi (dai soli al coro, cui compete sempre il carattere di interlocutore e/o commentatore dell'azione), che si esprimono nelle forme consegnate dalla tradizione per il genere (recitati-

(20) *Opere di L. Liviabella*, in LIVIABELLA, *Tre intermezzi...* cit., p. [18].

(21) Per la trama di *Manina di neve*, cfr. App., doc. A.

vi, ariosi, arie vere e proprie, cori), modernamente trattate – anche attraverso la voce recitante, oltreché cantante – ed innestate sopra un vero e proprio tessuto orchestrale (dalla compagine sinfonica all'insieme cameristico) o un essenziale sostegno strumentale, come quello scarnissimo delle *Sette parole* (pf e org, nella prima vers.; poi furono anche strumentate). Personalmente, credo che le migliori realizzazioni di Liviabella si abbiano proprio con queste cantate.

I, 3 *Composizioni corali*

I, 3a: *Composizioni corali sacre*

Senza potermi fermare sugli inni religiosi scritti per la solennità di qualche santo, da *Il sogno di D. Bosco* (1925) all'*Inno popolare a S. Giuseppe da Copertino* (1962), e sui pezzi sacri o d'ispirazione religiosa brevi (antifone e simili), che richiedono varie compagini corali, a volte con impiego di solisti, dalla più classica formazione a v. dispari a quella solo femm., masch. e di fanciulli, a più v. o all'unis., ricorderò almeno *Fiorestella*, risalente al 1943 (22).

Per v. di bambini all'unis. (altra vers. coeva, trasp. in *Fam*, per S e 12 strum.: fl, ob, 2 cl, fag, cor, cel, arpa, quart. d'archi). Questa è una pagina breve ma intensa, in cui Liviabella musica un testo in lingua di autore non identificato dedicato alla Madonna: c'è lei, infatti, dietro il poetico nome di *Fiorestella*. La composizione è d'impianto tonale (Rem/M) e formalmente costruita come un'aria bipartita ripetuta variata (A-B/A'-B'), la cui melodia, fatta di frasi reiterate e variate con tecnica quasi minimalista, è sostenuta da un leggero ed aereo accompagnamento in parte costituito da un ostinato ritmico-melodico nel registro medio e acuto.

Un bell'esempio di musica corale su testo latino è dato dall'unica messa scritta da Liviabella: la *Messa funebre* a 2 v. (S e C) e org o arm (1944). L'opera, passibile di esecuzione sia solistica che corale, è dedicata alla memoria del fratello Lauro, morto tragicamente solo ventiquattrenne nelle acque di Porto Recanati nel 1930. L'autore, nel suo epistolario, co-

(22) Ms. inedito in APL.

munica all'amico compositore Vieri Tosatti (Roma 1920-1999) di averla scritta in una sola settimana, parlando inoltre di essa come di una «melodiosa messa funebre» composta «in tono affettuoso elegiaco» (23): in effetti, il tratto distintivo del lavoro è quello di una fondamentale cantabilità temperata dall'uso sapiente, ma mai pesante, del contrappunto.

L'ambientazione armonica delle varie sezioni, nonostante inflessioni modaleggianti qua e là, obbedisce coerentemente alla sintassi tonale nelle aree: *Rem* (*Introito, Kyrie, Dies irae* – con parte centrale in *DoM/Lam* –, *Communio*), *DoM/MibM* (*Offertorio*), *Rem/ReM* (*Sanctus e Benedictus*), *FaM* (*Agnus Dei e Libera me Domine*, che però partecipa anche del *Rem* poiché richiama temi ed incisi di *Introito, Dies irae e Kyrie*, con la cui ricapitolazione si conclude simmetricamente l'opera). Il *Dies irae* costituisce una sezione molto interessante: le strofe della sequenza sono musicate senza inutili lungaggini, con invenzione sempre nuova (tranne per *Confutatis* e *Oro supplex*, che reimpiegano – rispettivamente – le melodie delle prime due strofe) e particolare attenzione ai luoghi consegnati come 'teatrali' da una plurisecolare consuetudine compositiva. Del resto l'ossequio alla tradizione avviene già nell'incipit, con il tema palesemente derivato – cambia solo l'ampiezza degli intervalli – dalla parallela melodia gregoriana del *Dies irae* (il cui disegno melodico è ripreso anche nell'accompagnamento strumentale di strofe successive: *Quarens me* e *Lacrimosa*); e se si può cogliere l'inevitabile accenno agli squilli della tromba del giudizio nelle prime note strumentali di *Tuba mirum* oppure reminiscenze del *Requiem* di Verdi nei contrattempi di *Mors stupebit* e nell'ambientazione pastorale dell'accompagnamento di *Inter oves*, è tuttavia tipicamente liviabelliana l'espansione melodica dell'assolo sopranile di *Quid sum miser* e del tema di *Recordare*, esposto in canone e caratterizzato da un salto di settima magg. ascendente che fa da appoggiatura inferiore alla successiva ottava.

I, 3b: *Composizioni corali profane*

Tralasciando vari inni scritti da Liviabella per particolari occasioni conviviali o civili, da *Bubum! Inno della terza liceale* (1920, parole del compagno di classe Fulvio Appignanesi), all'*Inno dell'Italia imperiale* (1936, su testo di Bruno Fattori),

(23) Lettera di Liviabella a Vieri Tosatti, datata Macerata, 21.1. 1944 in APL (cortese informazione del prof. Lucio Liviabella). Nello stesso archivio è conservata anche la part. ms. e inedita della *Messa*.

all'*Inno alla Libertà* (1944), all'*Inno a San Marino* (1958, su testo di Giosuè Carducci), mi soffermo brevemente sulla produzione corale su testi in dialetto marchigiano, che assume un'importanza particolare all'interno dell'opera di Liviabella. Abbiamo sia rielab. polifoniche e armonizzazioni di canti popolari del patrimonio musicale piceno (a suo tempo raccolti dall'amico marchigianista Giovanni Ginobili) (24), sia brani di originale invenzione dell'autore su versi di poeti dialettali marchigiani (*L'amore mia e Bellezza!*, testi di Mario Affede; *Stornello*, versi di Giuseppe Procaccini). È tra questi ultimi che si hanno le composizioni più interessanti, anche se Liviabella è abilissimo anche come 'semplice' armonizzatore.

Bellezza! (1938) (25) si presenta come un brano di grande suggestione sonora, ma di non facile esecuzione per la compagine a 4 v. miste a cui è destinato: i sei versi della strofa sono posti in musica con sapiente tecnica contrappuntistica, attraverso imitazioni strette e forti ma efficaci urti di seconda e settima. Di sapore decisamente più popolare il ritornello, di volta in volta parzialmente variato nel testo, per l'andamento generalmente omoritmico e la prevalenza degli intervalli di terza, l'uso di un bordone nei B divisi e di interiezioni esclamative in varie voci, benché vi affiori pure qua e là qualche peregrino intervallo come la quinta aumentata. L'impressione complessiva è quella di un popolare molto raffinato e artefatto, volutamente contaminato da elementi stilistico-armonici di ascendenza dotta.

I, 4 *Composizioni solistiche*

I, 4a: *per voce e pianoforte*

All'interno delle oltre cento liriche per voce e pf scritte da Liviabella dalla prima giovinezza fino alle soglie degli anni '60, con la massima densità nel periodo 1925-1945, si potrebbero individuare – in base agli autori dei testi – vari

(24) Le raccolte in questione sono: O. LIVIABELLA-G. GINOBI, *Canti popolari e derivati della Regione Marchigiana*, Firenze, Biagiotti, 1937 (precedente vers., con i soli testi letterari: ID., *Canti della regione marchigiana che verranno eseguiti dalla Società corale «D. Silveri» di Macerata nel Raduno nazionale del canto in coro e della danza a Firenze (...)*, Macerata, Unione Tip. Operaia, 1930) e G. GINOBI, *Canti popolareschi piceni*, voll. I-V, Firenze, Biagiotti, 1940-1959.

(25) Ms. inedito in APL.

filoni: quello delle liriche dialettali (per lo più marchigiane, scritte da Manlio Massini e Giovanni Sebastiani, ma non solo: anche Venezia ispirò varie canzoni a Liviabella, tra cui, premiata, *La gondola*, del 1936); quello delle liriche su testi propri, in gran parte risalenti al periodo giovanile (a queste si possono assimilare le liriche su testi scritti dalla moglie Lidia); quello delle liriche su testi di autori del Novecento (da poeti famosi come Diego Valeri, Aldo Palazzeschi e Sergio Corazzini, all'amico Bruno Arzeni di Corridonia, più noto come germanista). Quanto ai temi, si va dall'immancabile Natale, trattato attraverso le numerose pastorali, al bambino indifeso o sofferente, considerato anche in relazione alla madre, alle numerose liriche spirituali, con in primo piano quelle dedicate alla Madonna, alle tematiche esistenziali, dall'amore tormentato fino alla considerazione della morte. Per la maggior parte, queste pagine nascono come pezzi singoli, con l'eccezione di qualche piccolo ciclo (26). Altre liriche, ma solo in un secondo momento, vengono riunite in più o meno ampie raccolte (27).

In una così copiosa produzione lirico-cameristica, dunque, c'è solo l'imbarazzo della scelta. Quasi simbolicamente, mi piace qui prendere in considerazione un solo es., la *Ninnananna al Bambino Gesù* (1926), lirica scritta da un Liviabella appena ventiquattrenne, autore anche del delicato testo poetico: un piccolo capolavoro, rimasto insuperato da successive e analoghe composizioni del più maturo musicista.

Con mezzi musicali semplici ed ossequanti alla tradizione (l'andamento ritmico tipico della pastorale, una melodia dolcissima ma non leziosa, un accompagnamento discreto ma non banale del pf, un'armonia sapientemente dosata tra il modo minore d'impianto e le modulazioni ad altre tonalità), Liviabella costruisce una pagina di altissima poesia, di stupore e d'incanto. Originariamente scritto per v. di bambini

(26) *Tre liriche tristi* (testi di Liviabella, 1929), *La madre* (3 liriche, testi di Adriano Prandi, 1934), *Sette liriche brevi* (testi di Enrico Turolla, 1936), *Trittico lirico* (testi di Diego Valeri, 1937), *Quattro liriche brevi* (testi di Antonio Ermini, 1945).

(27) Come *Le liriche del tempo passato* (9 brani, composti dal 1920 al 1922) e *Otto canti di Natale*, (1921-1956).

all'unis. e pf o arm, in *Fam*, il brano venne assunto ben presto dallo stesso autore nella sfera più propriamente cameristica (tacendo del reimpiego della melodia nell'opera *Canto di Natale* e nel poema sinfonico *La mia terra*), con vari adattamenti e trascrizioni (28).

I, 4b: *per voci e strumenti od orchestra*

In questa categoria, oltre ad alcune successive trascrizioni per voce e strum. di liriche originariamente nate per canto e pf (29), sono accomunate opere di natura diversa ed ibrida: imparentate con il genere del poema sinfonico, prevedono una o più voci soliste, a volte anche l'intervento del coro, e traducono – forse – quella singolare concezione musicale liviabelliana di «poema psicologico statico» alternativo al melodramma tradizionale (cfr. I, 1). Esse appartengono ai periodi estremi della parabola artistica di Liviabella, perché – con un salto di quasi quarant'anni – si va da prodotti giovanili scritti tra il 1921 e il 1927 alla *Sinfonia in quattro tempi per soprano (o tenore) e orchestra* su testi di T. S. Eliot, ultimata nel 1963, un anno prima della morte del compositore. I primi lavori sono per lo più rimasti allo stadio di spartito; lo stesso Liviabella li considerò 'cose' giovanili, escludendoli dagli elenchi di opere da lui più tardi redatti (30). Tralasciando la più antica produzione vocale-sinfonica, dei cui testi è autore lo stesso Liviabella, mi fermerò sulla *Sinfonia* su testi di Eliot, vero e proprio testamento spirituale e musicale del composi-

(28) Compare con il titolo di *Notte di Natale*, quale secondo brano (per soli archi) di *Tre pagine d'argento* (1932); successivamente, trascritto per S e pf in *Otto canti di Natale* (1956); infine, insieme con *Dono di vischio*, in una specie di dittico per S e arpa. Due le edizioni a stampa: la prima delle Ed. Pélissier, Roma 1931 poi della Suvini Zerboni, Milano 1948 (rist. 1973, 1982).

(29) *Notturmo veneziano*, *Tre pagine d'argento*, *La madre*, *Tre liriche* su testi di carattere popolare.

(30) Ricorderò solo i titoli: *Tramonto!*, romanza sinf. per T e orch., su testo proprio (1921), *Vibrazioni violacee* e *Giovinazza mia*, poemi sinf. in tre tempi (1921 e 1922); *Al di là delle stelle e della morte* e *Per la divina vittoria*, poemi sinf. in tre tempi per T, S e orch., su testi propri (1923 e 1927; il primo in tre tempi, il secondo con coro); *L'ultima luce*, poema per S e grande orch., su testo proprio (1927).

tore. Non senza prima, però, aver evidenziato il sottile filo che lega il più maturo frutto dell'ultima stagione creativa di Liviabella con i lontani ed acerbi lavori giovanili sopra ricordati, anche se stavolta l'autore del testo poetico musicato non coincide più con il compositore (ma, come già per il melodramma, Liviabella si era riconciliato – nella sua maturità d'artista – con le più tradizionali concezioni).

L'incontro con i *Four Quartets* di Eliot (31) fu molto intenso per Liviabella. Con l'intuizione del compositore, egli colse subito la struttura intimamente musicale del ciclo poetico, in cui ogni *Quartetto* è formalmente scandito in cinque 'movimenti', e decise di musicare le sole parti liriche, cioè le singole quarte sezioni di ciascuno. Ciò diede luogo a una struttura musicale quadripartita, a cui Liviabella diede a sua volta – e ambigualmente – il titolo di *Sinfonia*, con accezione particolare del termine (32). L'adesione di Liviabella alla poesia di Eliot non si limita però alla forma; egli infatti vi trovò soprattutto una particolare consonanza di contenuti a lui congeniali, nella meditazione di grandi temi esistenziali, religiosi e metafisici dalla portata universale: la natura del tempo e della fede, il valore della vita, la condizione dell'uomo, il significato della poesia. L'integrazione necessaria tra contenuti e forma diede luogo al nuovo schema liviabelliano: I. Preludio. Adagio misterioso. Il giardino della fanciullezza (*I ricordi e l'umiltà*); II. Andante angoscioso. La notte oscura e Gesù (*Il Venerdì Santo*); III. Scherzo luminoso. La Vergine e il mare (*La speranza*); IV. Il fuoco (*La consumazione*).

Dal punto di vista linguistico ed estetico, con la *Sinfonia* ci troviamo di fronte a una sorta di parziale riconciliazione di Liviabella con la dodecafonia: infatti il compositore usa dichiaratamente la serie dodecafonica, annotata sul frontespizio della partitura (33). L'impiego della serie, però, è molto personale e spurio: avviene al di fuori dell'"ortodossia" dodecafonica, nella sola dimensione melodica (serie originale per moto retto e/o retrogrado: traduzione musicale del concetto eliotiano «Finire è cominciare», espresso nei primi tre versi della quinta parte dell'ultimo *Quartetto*, che Liviabella eccezionalmente ingloba proprio a siglare la chiusa della *Sinfonia*) e non in tutti i movimenti (il secondo non ne reca tracce). Questa contaminazione dodecafonica rende la *Sinfonia* un'opera

(31) Editi unitariamente a New York nel 1943, benché singolarmente pubblicati a partire dal 1936, i *Quartets* eliotiani furono conosciuti in Italia dal grande pubblico solo una quindicina di anni dopo, grazie alla trad. di Filippo Donini: T. S. ELIOT, *Quattro Quartetti*, Milano, Garzanti, 1959.

(32) Cfr. App., doc. H.

(33) Part. ms. inedita in APL.

particolare, l'opera 'espressionista' per eccellenza nella produzione di Liviabella. Ne è riprova il pressoché costante senso di angoscia che permea tutta la partitura e si trasmette all'ascoltatore, il quale stavolta non riesce a trovare barlumi di speranza serenatrice: nemmeno nella preghiera alla Vergine del Mare del terzo movimento (si ricorda, per inciso, che un'invocazione simile è presente anche nel concertato finale dell'atto II de *La conchiglia*, affidata a Lydia) che, per quanto inserita nel contesto di uno Scherzo di ascendenza classicheggiante, non ha più nulla dei fiduciosi e teneri abbandoni altrove manifestati dal compositore; qui i flutti del mare profondo e tenebroso – metafora dell'esistenza umana assediata e sommersa dal peccato, da cui può salvarsi solo per l'incarnazione del Verbo – sembrano avere il sopravvento su qualsiasi speranza di salvezza che non sia escatologica. Il movimento finale, il quarto, accentua ancor di più l'inquietudine e il tormento: a un'atmosfera allucinata di parossismo apocalittico, dominata da visioni di fuoco purificatore che per Liviabella evocano *tout court* i bombardamenti vissuti durante la seconda guerra mondiale, segue un doloroso tempo lento che, sulla partitura, reca: «Questo finale va espresso con grande pietà». Tutto ciò fa di questa emblematica ed enigmatica *Sinfonia* un'opera di concezione altamente religiosa, mistica direi, e – nello stesso tempo – un'opera 'laica', in quanto destinata all'intera umanità che ricerca il senso più profondo dell'esistenza. Ma per Liviabella, è bene ricordarlo, questo senso è insito in Dio, e tanta è la fiducia nel suo misterioso disegno che egli arriva fino a considerare il paradosso del 'provvidenziale abbandono'.

II. MUSICA STRUMENTALE

II, 1 *Balletti*

I balletti non hanno grande incidenza nell'opera di Liviabella, ma pure sono significativi. Due soli prodotti del genere si ritrovano nel suo catalogo, e risalgono entrambi al periodo giovanile del compositore: *L'usignolo e la rosa*, balletto in un atto (dall'omonimo racconto di Oscar Wilde, 1925); *Favola di poeta*, balletto in un atto, su trama di Adriano Prandi (1935), da cui fu poi tratta la suite sinfonica *Il poeta e sua moglie* (1938), tutto giocato – anche musicalmente – sui due piani distinti ma compenetrati del mondo ideale (poeta) e di quello reale (moglie), con amaro trionfo finale del più prosaico (34). Il genere ballettistico delle prime decadi del

(34) In APL è conservato, insieme con la part., il canovaccio con la trama e

Novecento non può non richiamare alla mente la lezione parigina dei balletti russi e di Stravinskij; ma forse – a mio avviso – non c'è nessun musicista tanto distante dalla sensibilità dei balletti liviabelliani quanto l'autore della *Sagra della primavera*. I balletti di Liviabella, sia per soggetto sia per clima emotivo e sonoro inestaurato, sono agli antipodi di quelli stravinskiani, ritmicamente violenti e a tinte forti; e se qualcosa di 'esotico' pure c'è, esso è legato ad atmosfere rarefatte e trasognate, sciolte da qualsiasi precisa ambientazione; come, per converso, l'apparente verismo descrittivo di certe situazioni (in *Favola di poeta*) sfocia preferibilmente nel grottesco e nella parodia più che in un realismo musicale vero e proprio.

L'usignolo e la rosa è un'opera giovanile, che risale agli anni degli studi di composizione con Respighi (la prima vers. è datata in calce «Roma, Natale 1925» (35) e fu pubblicamente eseguita durante i saggi del conservatorio di S. Cecilia nel 1926); la part. fu poi rielab. dall'autore nel 1960 per essere presentata a un concorso indetto dall'Associazione Italiana Diffusione Educazione Musicale di Firenze, ma non riuscì tra i lavori premiati. In quest'ultima vers., l'organico prevede un quartetto d'archi solisti, un'orch. d'archi (con cb) più fiati (oct, fl, cl, fag, 2 cor, tr), pf e percussioni (cel, timp, pt sosp.); la v. rec. è ad lib. (nella prima vers. è anche presente una parte d'org, di mero sostegno armonico, aggiunta su consiglio di Respighi). Il «poemetto per orchestra da camera» (così sulla part.) si svolge in un unico movimento diviso però in più quadretti che trapassano l'uno nell'altro senza soluzione di continuità, corrispondenti ad altrettante sezioni di andamento ritmico-agogico e impianto tonale differenti, le cui intitolazioni così si succedono: *Il desiderio e L'usignolo* (Andante, Mim); *Il primo canto (l'amore dei fanciulli)* (Allegretto grazioso, LaM/Do#M); *Il secondo canto (l'amore giovane)* (Molto espressivo, Do#m); *L'ultimo canto (l'amore tragico)* (Intenso e poco più mosso, Re#m); *La rosa* (andamento come il prec., MiM); *La delusione* (Andante, Mim). Per essere il prodotto di uno studente appena ventitreenne, il lavoro era ben congegnato e sapientemente svolto nelle sue

le indicazioni scenografiche e di azione (cortese informazione del prof. Lucio Liviabella).

(35) Part. ms. inedita in APL. Le parti per orch. si conservano anche a Roma, Bibl. Musicale del Conservatorio «S. Cecilia» (G. Mss. 3297), insieme con quelle di un altro lavoro giovanile di Liviabella, *L'ultima luce* (G. Mss. 3319).

varie parti, con spunti di novità e di una certa originalità; ma quando esso venne ripreso, sostanzialmente invariato a distanza di 35 anni (!), si può ben comprendere che non rispondeva più ai canoni di un universo estetico-compositivo profondamente mutato. Per questo, forse, non destò l'interesse della giuria fiorentina, benché formata da compositori di diverse generazioni e vari orientamenti stilistici come Vito Frazzi e Goffredo Petrassi.

II, 2 *Musica sinfonica*

Come creatore di pagine sinfoniche, Liviabella fu sin dagli inizi apprezzato in modo particolare; se una sua dote non è stata mai messa in discussione, anche dai critici a lui meno favorevoli, è proprio quella di bravo e raffinato orchestratore. In ciò, l'etichetta di «respighiano» che gli fu – a torto o a ragione – appiccicata addosso, a volte addirittura con connotazione negativa, può senz'altro costituire una garanzia dei suoi prodotti sinfonici. Nel prenderli in rassegna (qui si considerano i lavori sinfonici 'puri', cioè senza la voce), li distinguerò in base alle dimensioni dell'organico orchestrale di destinazione, come già fece Liviabella nei suoi elenchi di opere (36).

II, 2a: *per grande orchestra*

E come non dire respighiano, sin dal soggetto (a Monte Mario sorgeva la Villa dei Pini, eletta dimora romana del maestro bolognese) e dalla dedica (37), il più noto ed eseguito poema sinfonico di Liviabella (*Il Vincitore* fu ben presto di-

(36) Manterrò, sebbene con qualche perplessità di ordine epistemologico, il sottogruppo dei «lavori per piccola orchestra» (cfr. LIVIABELLA, *Tre intermezzi...* cit., p. [19]) nell'ambito della musica sinfonica, sottraendoli alla sfera della musica da camera, della cui natura sostanzialmente partecipano (vedi II, 3c), in ossequio a Liviabella.

(37) In testa alla partitura, edita a Milano da Ricordi nel 1939 (n. ed. 124667), si legge: «Alla memoria di Ottorino Respighi», a cui segue la citazione: *Or né canta, né ode: abita pressol' il brusio di una fonte e d'un cipresso*; benché non vi sia indicato il nome del poeta, i versi sono tratti da *L'usignolo e i suoi rivali* di G. Pascoli (*Canti di Castelvecchio*).

menticato per motivi... ideologici), quel *Monte Mario* che, premiato al concorso nazionale indetto dalla stessa Fondazione Respighi (1937), segue dichiaratamente nei motivi ispiratori e nella forma i celeberrimi poemi sinfonici romani del maestro?

Il poema sinfonico liviabelliano è diviso in quattro sezioni, che corrispondono ad altrettanti quadri di sapore descrittivo o perlomeno allusivo-simbolico, che trapassano l'uno nell'altro senza interruzioni: *Profili di cipressi tra la nebbia dell'alba* (Lento), *Rami fioriti fra voli di rondini* (Allegro), *La quercia schiantata* (Lento-funebre/ Più mosso/ Violento/ I Tempo), *La fonte e il cipresso* (Calmo e sereno). Nei primi tre quadri gli echi di vari luoghi musicali de *I Pini di Roma* di Respighi sono abbastanza evidenti, ma non starò a richiamarli (solo che in Liviabella i pini diventano funerei cipressi); ma l'impronta respighiana è data soprattutto e pervasivamente dall'accuratissima orchestrazione. Nel quarto quadro, l'autore riprende – solo con piccole varianti e l'aggiunta di un'ampia coda – il materiale musicale di una sua precedente composizione pianistica, il preludio *L'Attesa*, secondo dei tre *Miti d'acqua*, di cui si dirà più sotto (cfr. II, 3d). Inoltre non è difficile vedere nell'altra essenza arborea espressamente nominata, cioè la quercia (con tutti i valori simbolici collegati a quest'albero), la poderosa figura artistica del maestro di Liviabella venuto da poco a mancare: per questo la quercia è «schiantata» e protagonista di un movimento che è una vera e propria marcia funebre.

Se ancora respighiano può essere visto il successivo poema sinfonico di ispirazione etnofonica marchigiana, *La mia terra* (38), sarebbe però improprio considerare tale anche un prodotto dell'estrema stagione creativa di Liviabella quale il *Concerto per orchestra* (1964).

Questo lavoro mantiene lo schema tripartito di ascendenza classica (I. Allegro violento, II. Adagio molto espressivo, III. Allegro vivace), ma non c'è stacco tra i movimenti, l'ultimo dei quali è assimilabile più a uno scherzo di sinfonia che a un finale di concerto: forse non a caso si basa su un impulso ritmico che ricalca quello dello Scherzo della *Nona* beethoveniana. L'invenzione melodica, in gran parte fondata su temi ciclici (la parentela più evidente si ha tra quelli principali di I e III movimento) e l'elaborazione motivica sono ormai molto distanti dai

(38) Per maggiori informazioni intorno a questo lavoro sinfonico è alla sua genesi cfr. PERETTI, «*L'iridata sorgente*»... cit., dove se ne troverà anche un'approfondita analisi musicale.

modelli respighiani; anche l'orchestrazione – salvo nel movimento lento, con l'indulgenza verso certi amalgami timbrici (ad es. cor ingl e fag) – sente più di Stravinskij e Bartók (attraverso una nutrita batteria di percussioni: timp, gc, pt, tamb basco, trg, xil, a cui spesso si uniscono pf e arpa usati percussivamente), in qualche punto persino di Gershwin e del jazz, che dell'antico maestro.

II, 2b: *per piccola orchestra*

Rientrano in questa categoria lavori di rielaborazione o amplificazione di precedenti composizioni, come *L'usignolo e la rosa* (vedi II, 1), *Il Natale e Riderella* (vedi II, 3e). Per brillantezza di orchestrazione, spiccano senz'altro *Suite per una fiaba* (1933 e la successiva definitiva versione intitolata *Suite fiabesca*, del 1948), nonché le argute *Tre serenate* (1959): I. *Umoristica (a Dulcinea)*, II. *Soave (a Beatrice)*, III. *Bisbetica (a Santippe)*, anch'esse però derivate dal tripartito e cameristico *Divertimento per fl, vl, vla, vlc e arpa* (1953).

II, 2c: *per strumento solista e orchestra*

Due sole opere dell'ultima produzione liviabelliana figurano in questo sottogruppo: il *Poema per pianoforte e orchestra* (1952) e il *Concerto per violino e orchestra* (1956). Delle due, il *Poema* pianistico ha avuto maggior fortuna; la sua prima esecuzione avvenne a Tunisi, presso il Théâtre Municipal, il 2 febbraio 1955: solista Lya De Barberiis, direttore Luigi Gava (39).

II, 3 *Musica da camera*

La musica da camera occupa una cospicua parte del catalogo di Liviabella, perché scandisce con prodotti vari e diversificati tutta la parabola creativa del compositore. I generi sono svariati e gli organici in essa impiegati vanno dallo strumento solo al duo, al trio, al classico quartetto d'archi e ad

(39) Cfr. App., doc. E, contenente l'analisi stilistico-formale che Liviabella fa di questa sua composizione.

altri meno consueti insiemi strumentali. La musica cameristica liviabelliana può essere ripartita nei seguenti raggruppamenti.

II, 3a: composizioni per trio e quartetto d'archi

Sorvolo sull'unico *Trio* per vl, vlc e pf in un tempo (1948) e vengo al capitolo quartettistico per archi di Liviabella, che non è quantitativamente molto nutrito, ma senz'altro artisticamente valido e assai interessante per la qualità e la diversificazione contenutistico-formale dei suoi prodotti. Una schematica ricapitolazione mostra l'incidenza e la cronologia dei quartetti nella produzione liviabelliana, nonché le principali caratteristiche formali di ciascuno di essi:

- [Primo] *Quartetto in tre tempi* (Macerata e/o Roma, 1925-26). Esiste la part. ms. del solo primo tempo *Allegro brillante* (Fam) in APL; erano previsti e forse furono composti un *Adagio* e uno *Scherzo*.
- *Due espressioni liriche*, per quartetto d'archi (Macerata e/o Roma, 1927). I. *Andante espressivo* (Rem); II. *Allegro appassionato* (Fam). Part. e parti mss. in APL.
- [Secondo] *Quartetto in Fa minore* (Pescara, 1929): *Allegro* (*Mattinata*, Fam), *Andante nostalgico* (*Il deserto*, Rem), *Allegro* (*È primavera*, FaM). Ed. Suvini Zerboni, Milano, 1940 (ed. n. 791).
- [Terzo] *Quartetto in un tempo* (Macerata-Bologna, 1946-48): *Allegro affannoso-con eccitazione impetuosa* (Lam). Part. e parti mss. in APL.
- [Quarto] *Quartetto «La melanconia»* (Bologna, 1954-55): *Torbido e concitato*, *Andante-Tristemente sereno*, *Scherzo-Vivo*, *Andante appassionato-Allegro*. Part. e parti mss. in APL.

Come si può vedere, solo per l'ultimo lavoro vale la quadripartizione tipica del quartetto classico-romantico: infatti primo e secondo sono in tre tempi, mentre le *Due espressioni liriche* (a tutti gli effetti assimilate al genere quartettistico dallo stesso Liviabella, che parla di esse come di «quartetti» nel suo epistolario) (40) e il terzo quartetto si sviluppano in un unico movimento (in quest'ultimo caso, con ulteriori suddivisioni interne). Per quanto riguarda l'impianto tonale e le

(40) Cortese informazione del prof. Lucio Liviabella.

relazioni armoniche tra i vari movimenti, dove presenti, siamo pienamente nel solco della tradizione: una particolare preferenza sembra accordata alla tonalità di *Fam*, mentre la relazione di terza domina soprattutto i rapporti tra i piani tonali dei tempi. Ho senz'altro rinunciato a una classificazione tonale del quarto quartetto: esso sembra infatti scritto in una libera dimensione atonale (in nessuno dei movimenti è adottata una qualsiasi armatura di chiave). Riferimenti programmatici si hanno solo per il secondo e l'ultimo quartetto: nel primo caso, possono leggersi nell'autografo titoli per ciascun movimento – staccati tra loro, quasi come tre quadri indipendenti: l'atmosfera orientaleggiante della melopea de *Il deserto* è fin troppo smaccata – che però non sono stati accolti nell'ed. a stampa (vedi sopra); nel secondo caso, tutta l'opera è costruita intorno a un preciso riferimento filosofico-letterario: il *Ritratto della malinconia* del teologo Romano Guardini (41).

Di gran lunga il più complesso e problematico di tutti, il quartetto *La melanconia* merita particolari approfondimenti esegetici. Costretti entro un'apparentemente rigida gabbia formale classica, esso infatti presenta contenuti straordinariamente densi e simbolici, tradotti dall'autore in termini musicali altrettanto enigmatici e intensi. Si può ben dire che in questo quartetto praticamente 'a programma' si consumi – e in senso altamente conflittuale – la più dolorosa e necessaria simbiosi tra attualità di contenuti e classicità della forma che caratterizza l'ultimo Livia-bella. È come se l'autore si fosse chiesto: «Può la solita forma musicale sonatistica classico-romantica accogliere le problematiche esistenziali e le inquietudini dell'uomo moderno?» e avesse dato una sua risposta, positiva ma estremamente sofferta, all'annosa domanda. Questa centrale

(41) Romano Guardini (Verona 1885-Monaco di Baviera 1968), filosofo e teologo tedesco di origine italiana, fu sacerdote e docente di dogmatica e filosofia cattolica a Bonn e a Berlino; perseguitato dal nazismo, dopo la guerra riprese l'insegnamento a Tubinga e a Monaco. Propugnò una visione cattolica del mondo ed elaborò una metafisica della bipolarità dell'essere (nessun concetto, nessun elemento può venire pensato senza il suo opposto), in base alla quale la persona è intesa come «totalità possibile» e centro unificatore degli atti intenzionali. Il suo *Vom Sinn der Schwermut* fu tradotto in italiano con il titolo – invero abbastanza libero – di *Ritratto della malinconia* da Romana Guarnieri e pubblicato per i tipi della Morcelliana (Brescia) nel 1954; nel libro sono riportati anche ampi brani tratti da opere del filosofo danese S. A. Kierkegaard.

e conflittuale dicotomia tra forma e contenuto è palesata da una frase che l'autore ha scritto, tra le altre, in testa alla partitura quartettistica: «Il contenuto è più urgente della tecnica e della forma. Non c'è preoccupazione se la "veste" è attuale (il palpito è d'ogni tempo)» (42). Eventuali legami di questo quartetto liviabelliano con precedenti rappresentazioni musicali della malinconia sono difficili da stabilire. Se probabilmente Liviabella non conobbe la complessa simbologia barocca sottesa al tempo centrale di un pur celeberrimo concerto vivaldiano come *La primavera* (43), non si può però non pensare che egli non abbia in qualche modo tenuto presente il beethoveniano tempo lento di quartetto dallo stesso titolo (*La malinconia*, dall'op. 18 n. 6, in SibM), se non altro come antecedente ben conosciuto all'interno di uno stesso genere; ma tale collegamento sembra solo nominale. Liviabella infatti muove da una personalissima e «particolare sofferenza psichica» (44), che oggi chiameremmo uno stato depressivo; proprio negli anni in cui componeva il quartetto, nei suoi taccuini di pensieri intimi ebbe a scrivere: «State lontani; io sono un fabbricante di melanconia. È una malattia e non è colpa mia» (45). Stabilita quindi la motivazione esistenziale più profonda dell'opera (benché fu l'incontro con il libro di Guardini a determinare la composizione del quartetto), resta da dire dei mezzi musicali usati dal compositore per tradurre in musica stati d'animo e concetti esistenziali. Poiché il discorso si fa particolarmente arduo, lasciamoci senz'altro guidare dalle stesse spiegazioni di Liviabella, che ha redatto un preciso schema delle corrispondenze tra forma musicale e significato dei vari momenti del quartetto: «I Tempo: contenuto tragico: la tortura umana nel senso negativo/ II Tempo: contenuto mistico: il prezioso divino e l'aspirazione a Dio/ III Tempo: contenuto ritmico: l'impazienza di raggiungere una meta per una via fantastica/ IV Tempo: contenuto lirico: la penosa nascita dell'eterno = (introduzione)/ la gioia aerea e viva e la te-

(42) La partitura, ms. e inedita, si conserva in APL.

(43) Cfr. W. BRAUN, *Concerti grossi op. 8, nn. 1-4 Le stagioni di Antonio Vivaldi*, trad. di S. Tuja, Milano, Ricordi, 1993, pp. 19, 23. Vasta è la letteratura su musica e malinconia, argomento sul quale segnalo solo un paio di titoli per chi volesse approfondire l'interessante tematica: M. J. VAN LIEBURG, *Depression and music. Prelude to a historical theme*, Organon International bv, Oss (The Netherlands), 1989; *Melancolia e musica. Dalla nostalgia dell'essere alla poetica del suono*, a c. di V. Volterra, Venezia, Il Cardo, 1994: in entrambi i testi sono contenuti saggi sul *Quartetto per archi* op. 18 n. 6 di Beethoven.

(44) Dai *Taccuini* inediti di Liviabella: quattro quaderni mss. di pensieri intimi e appunti vari di lavoro, redatti dal 1954 al 1964 e oggi conservati in APL. Riprendo le citazioni da parziali trascrizioni approntate dal prof. Lucio Liviabella e cortesemente fornitemi.

(45) *Ibid.*

nerenza di Dio» (46). Per quanto preziose, queste indicazioni non aiutano tuttavia a penetrare a fondo le complesse relazioni che si instaurano tra i vari aspetti del linguaggio musicale, anche — e soprattutto — a livello simbolico. Subito evidente, invece, è la dialettica musicale sonatistica, che informa di sé l'intero quartetto. Solo per dare un'idea dell'alto livello di rappresentazione simbolica che raggiunge la musica di Liviabella in questa partitura, farò osservare che l'intervallo-cardine sul quale s'impenna il primo tema del movimento di apertura, che rappresenta tra l'altro metaforicamente il «demonio», è quello di tritono (quarta aumentata o quinta diminuita), anticamente chiamato appunto *diabolus in musica*, che non per nulla divide l'ottava a metà, come scisso e diviso è l'animo umano finché non ritrovi la sua originale unità.

II, 3b: composizioni per strumento solista e pianoforte

Liviabella ha composto sonate per gli strumenti 'nobili' della tradizione cameristica, con accompagnamento di pianoforte: tre per violino (1920-28, 1932, 1934), due per viola (1950, 1957), una per violoncello (*Sonata ciclica*, 1931). Tranne la prima sonata per violino (quadripartita) e la seconda per viola (tripartita), tutte le altre sonate sono in un unico tempo; anche in questa produzione è evidente un sostanziale ossequio alle regole formali della tradizione, temperate da personali soluzioni specialmente nei lavori dell'ultimo periodo. L'interesse precipuo liviabelliano insiste sempre sulla cantabilità ed espressività della linea melodica dello strumento solista, dal quale, se si richiede generalmente un giusto impegno tecnico, tuttavia non si pretendono mai gratuite prestazioni virtuosistiche.

Nella terza *Sonata in un tempo* per vl e pf, del 1934 (47), tutto scaturisce da una minima cellula ritmico-melodica, quasi un mordente inferiore; da essa si sviluppa il vero e proprio tema-cardine dell'intero lavoro: accompagnato al suo primo apparire da accordi di quarte sovrapposte, esso più avanti si presta a varie trasposizioni tonali e modificazioni ritmico-agogiche. Non mancano però altri temi importanti

(46) Sempre dal primo degli inediti *Taccuini* liviabelliani di cui alle note precedenti. A questo essenziale schema fanno séguito dettagliati riferimenti alla struttura musicale di ciascun movimento, nelle sue articolazioni interne.

(47) Ed. Ricordi, Milano, 1940, rist. 1953 (n. ed. 124666).

nell'economia della sonata, ora melodicamente ampi e sviluppati, ora stentati e quasi embrionali. L'interazione tra vl e pf è continua e serrata; la parte pianistica è così complessa e tanto spesso autonoma che mal gli si attaglia la definizione di accompagnamento del solista, al quale peraltro non sono riservati veri e propri episodi virtuosistici. Poco è concesso anche alla ricerca timbrico-sonoriale sul vl: mentre risorse ed effetti in tal senso impiegati sono quelli tradizionalmente sperimentati, tutto invece si consuma nella più pura dialettica dello svolgimento del discorso musicale. La forma, dunque, assume ancora una volta importanza determinante nel pezzo: i ritorni del tema principale e di quelli secondari determinano i vari momenti e le partizioni dell'unico tempo. E se, in ultima analisi, la logica formale che governa questo brano può sempre ricondursi all'architettura del primo tempo di sonata secondo i canoni classico-romantici, pure è significativa la personale rivisitazione di Liviabella dei più comuni e scolastici schemi.

Ma per vl e pf Liviabella non scrisse solo sonate: oltre a un *Concerto* in un tempo (1956), abbiamo piccoli pezzi caratteristici (*Canzonetta*, 1925; *Canto andaluso*, 1930; una *Pastorale* 1943; la marcetta *Lucio e Renato*, 1944) tra i quali spicca *Bululù* (1930), un brano ispirato all'omonima marionetta meccanica di Massimo Bontempelli (48).

Per vla e pf Liviabella scrisse, nel 1956, *Tre momenti*, dedicandoli al figlio Lucio, allora giovane violista (49).

Il trittico non è unificato da temi specifici (si colgono però assonanze tra alcuni degli spunti melodici dei vari brani, con l'intervallo di seconda maggiore discendente e il suo rivolto di settima che rivestono particolare importanza costruttiva), bensì dal medesimo clima malinconico e meditativo che pervade i tre pezzi. Su questo uniforme fondale, o stato d'animo predominante, s'innestano le peculiarità dei singoli quadri: le ampie e pacate melodie del tripartito *Largo Appassionato*, giocato sul filo della politonalità; le scherzose movenze, quasi di trasfigurato minuetto, dell'*Allegretto timido*; il descrittivismo sonoro dell'*Andante mistico (L'Angelus)*, che tende appunto a tradurre in suono il clima del parallelo momento liturgico-temporale della giornata, quand'era ancora scandita dai rintocchi delle campane, qui imitate in lontananza dagli accordi del pianoforte costituiti da quarte sovrapposte.

(48) Dal romanzo *Eva ultima* (Roma 1923). Il brano fu stampato da Pélissier, Roma, 1931 (n. ed. 10066).

(49) Ms. inedito in APL.

Il *Largo* per vlc e pf non è altro che un adattamento del tempo lento della prima sonata per vl e pf. Il trittico *Adagio, Pastorale e Scherzo* per ob e pf riunisce a posteriori brani isolatamente composti dal 1926 al 1948.

II, 3c: composizioni per strumenti diversi

Sono classificabili in questo composito gruppo una quindicina di brani strumentali diversi per natura e genere (alcuni di chiara destinazione sacra), accomunati dal fatto di non chiamare in causa le formazioni più tradizionali consacrate dall'uso cameristico. Si va da pezzi destinati a un minimo di due strumenti (ad es., i *Sette duetti miniatura* per vl e vla, 1957), a tre (ad es. i *Tre pezzi* per fl, ob, pf o arpa, 1956) fino ai più nutriti insieme di *S. Francesco* (meditazione per vla, vl I e II, cb e org, 1926) e del *Divertimento* in tre tempi (per fl, vl, vla, vlc e arpa, 1953), con i quali siamo alle soglie della piccola orchestra, tanto che non sempre è facile mantenere una netta distinzione classificatoria con alcuno dei brani ascrivibili al sottogruppo II, 2b.

3d: composizioni per pianoforte solo

Il pianismo liviabelliano è, per così dire, un pianeta ancora in gran parte da scoprire. Gli esecutori che hanno avuto l'opportunità di frequentare questo repertorio, occasionalmente o con sistematicità (tra questi ultimi vorrei ricordare il grande pianista di origine torentinate Gino Brandi, legato a Liviabella da motivi di studio: fu suo allievo per la composizione, e familiari: ne sposò la figlia Laura), sono concordi nel ritenerlo non solo artisticamente validissimo, ma altresì molto interessante per l'impiego espressivo e timbrico dello strumento, nonché impegnativo sul piano tecnico. Né c'è da stupirsi di ciò: Liviabella fu un valente pianista, dotato di una tecnica brillante e spiccatamente propenso, per questa sua specifica formazione e per la sua particolare sensibilità di compositore, a porsi in un costante atteggiamento di ricerca di fronte allo strumento.

I *Tre preludi* per pf, composti dal 1926/27 al 1929 ca., furono per

la prima volta pubblicati come appendice musicale di un singolare libro del letterato e critico d'arte marchigiano Mario Rivosecchi di Grottammare, *Miti d'acqua* (50). I testi di questo volume 'sinestetico', scritto in prosa lirica, riguardano tutti l'acqua nelle sue varie manifestazioni e nella dimensione mitico-simbolica; essi sono illustrati da originali e belle incisioni di Giuseppe Mainini, mentre i preludi liviabelliani forniscono il commento musicale dei brani di cui ripropongono i titoli. Qui la tonalità è ancora capace di offrire uno sfondo adeguato alle intenzioni creative ed espressive del compositore, per quanto trattata con vari correttivi: il primo brano è fondato sul Mi, con la sapiente alternanza di modo minore e maggiore; il secondo sul Rem, che diventa però un antico modo dorico per l'impiego del Si naturale; il terzo è ambientato in un vago ed ambiguo Lam, anch'esso reso quasi modale (solo nelle ultime battute festose di coda il tono volge al maggiore), dove però acquista rilievo un'ampia oasi in MibM al centro del brano. *Silvano e Aretusa* è la narrazione – liberamente reinterpretata dallo scrittore – di un evento che accadde nel 1928, quando un colle presso l'Adriatico «scivolò nel mare, trascinando con sé le case e gli uomini che lo coltivavano, sorpresi nel sonno, inghiottiti senza rumore» (51) (la tragedia si stempera nella malinconia panica dell'amore tra il pastore Silvano e la ninfa acquatica Aretusa, suggellato in extremis dalla morte comune). Musicalmente il brano è tripartito: il tema triste e pastorale di Silvano è forse identificabile con il primo motivo in minore, che torna modificato nell'ultima parte, ed il più disteso tema di Aretusa con la melodia trasognata della parte centrale, in maggiore. *L'attesa* è una pagina intensa, tutta imperniata su un tema malinconico e cantabile che compare nei vari registri della tessitura del pianoforte (nel testo si parla di una sposa che aspetta con i suoi figliolotti l'improbabile ritorno del marito; testimone dell'attesa rassegnata e statica è l'acqua del pozzo). Questo tema musicale dovè essere particolarmente caro a Liviabella, che lo avrebbe anche riutilizzato nel poema sinfonico *Monte Mario* (cfr. II, 2a); nella veste pianistica, il sottile accompagnamento ordito intorno ad esso attraversa come un ostinato ritmico-melodico l'intero brano e richiama lo stillare monotono dell'acqua. *La riverenza della regina* è, nel libro, una vera e propria fiaba: narra di un re che designa tra i suoi tre figli il successore al trono in virtù della bellezza e della grazia della sposa che gli sarebbe toccata in sorte (il più umile e buono dei tre sembra sulle prime beffato, ma poi la sua sposa, miracolosa creatura delle acque, sarà quella che si ingrazierà il re per bellezza e leggiadria). Il relativo preludio musicale è dapprima imperniato su ritmi saltellanti e graziosi, in cui si coglie la gestualità

(50) M. RIVOSECCHI, *Miti d'acqua. Con trenta acqueforti di Giuseppe Mainini e tre preludi musicali di Lino Liviabella*, Tolentino, Tip. F. Filelfo, 1930.

(51) *Ibid.*, p. 217

compita d'altri tempi; nella parte centrale, più distesa e cantabile, una luminosa melodia in MibM può verosimilmente associarsi alle virtù dell'eletta. Benché ci si sia sforzati di cogliere parallelismi tra descrizione poetica e struttura musicale dei brani, si deve però dire che la musica di Liviabella non descrive in senso pittorico; sicuramente, quello che i *Tre preludi* rendono all'orecchio in varie forme e modi è il suono dell'acqua, con la fluidità e la trasparenza della scrittura pianistica. È quasi certo che ai tre pezzi, di cui si ha notizia sin dal 1927, siano stati dati i titoli corrispondenti ai racconti solo in un secondo momento; questo fatto, dunque, basterebbe a scongiurare una riduttiva etichetta di descrittivismo. Si tratta comunque di opere giovanili, in cui sono evidenti influssi impressionistici di matrice francese, ma anche l'impronta originale di una scrittura pianistica già perfettamente formata.

Lo stesso Liviabella definì *Il Presepio* (1943) una «composizione a carattere intimo, di espressione coloristica e di atmosfera impressionistica» (52), fatta di cinque quadri giustapposti a contrasto.

Le stradine d'argento presentano lievi temi disegnati dal «rincorrersi di disegni serpeggianti a timbro argentino» (53), che sfociano in un'aerea melodia librata nel registro acuto (il quadro si spegne con un effetto di campane al basso); *La pecorella* è una pagina pastorale, nel tradizionale ritmo di 6/8, nella quale le seconde ribattute imitano addirittura il belato del tenero animale; con *I bambini* e la loro vivace irrequietezza l'atmosfera cambia repentinamente, per poi tornare meditativa nella pagina successiva: su cupi accordi, «una nota altissima, fortemente vibrata, seguita da una capricciosa scia di note» rappresenta *La Stella cometa*, immagine che sfocia, senza risolvere musicalmente, nella ritmica melodia della fastosa marcia – di sapore orientaleggiante, ma anche dalle lugubri inflessioni – che accompagna il corteo dei Re Magi (prima in lontananza poi sempre più vicino, infine dileguantesi su un misterioso accordo); si passa così, senza interruzione, a *La ninna-nanna della Madonna*, dove si possono riascoltare citazioni di tutti i temi dei quadri precedenti insieme con il popolarissimo canto natalizio *Tu scendi dalle stelle* (estraniato nella sua armonizzazione per quarte), fino a quando la composizione non si chiude con un pedale di campane lontane su cui torna a svolgersi la melodia di apertura.

Su un piano più accademico si pone la *Sonata breve* (1949,

(52) Cfr. App., doc. B.

(53) *Ibid.* Così anche per la successiva cit. tra virgolette riportata nell'analisi del brano.

titolo originale: *Sonatina*), un tributo di Liviabella alla tradizione 'alta' della letteratura sonatistica per pianoforte solo, condotto però con stile molto personale e originalità di soluzioni compositive (54).

Entro gli schemi della forma classica tripartita, il brano presenta un contenuto di ardua e provocatoria modernità, che richiede all'esecutore tecnica agguerrita e capacità interpretativa. Il primo tempo (*Vivo nervoso ed elettrico*) si svolge serrato nel segno della politonalità e della vitalità ritmica, accentuata dal carattere percussionistico dei temi, di sapore quasi bartokiano. L'*Andantino* centrale è invece una pagina di grande cantabilità, dove tuttavia la fiorita linea melodica – che a tratti riecheggia andamenti della quinta *Gnossienne* di Satie – appare sempre estraniata dai suoi contesti armonici. L'ultimo movimento, *Allegro*, ha in alcuni luoghi accenti quasi caricaturali e parodistici (il basso richiama il tipico andamento del boogie-woogie), per poi riprendere il contenuto essenzialmente ritmico che rappresenta l'aspetto più caratteristico dell'intero lavoro.

Non va infine trascurato un aspetto della produzione per pf di Liviabella che si ricollega al glorioso filone delle composizioni d'autore (da Schumann a Debussy a Bartók a Casella) espressamente dedicate «alla gioventù» ai fini della didattica pianistica. Al di là di certi brani liviabelliani che potrebbero essere sfruttati per questo scopo in virtù di una loro ambientazione 'fanciullesca' (per es., alcuni di quelli dedicati al Natale; ricordando però che la tematica, in Liviabella, non è di per sé solo infantile e che, dunque, bisogna distinguere caso per caso, anche perché non sempre essa s'accompagna a facilità di scrittura), considererò *La giornata di Lucio*, del 1943 (55).

È un'operina destinata ai giovani pianisti, con chiaro intento didattico, che però non impedisce a Liviabella di far da essa trapelare il suo più recondito mondo poetico attraverso l'uso dei moderni linguaggi. Il Lucio a cui è dedicata questa «Suite facile per pianoforte» (così il sottotitolo) composta di quattro brevi quadretti (I. *Lucio si sveglia*, II. *Lucio studia*, III. *Lucio giuoca*, IV. *Lucio ha sonno*), è uno dei figli dell'autore, all'epoca bambino di dieci anni. Nel primo e terzo pezzo viene usata

(54) Ms. inedito in APL.

(55) Ed. Suvini Zerboni, Milano, 1947 (n. ed. 4093).

la politonalità, associata a contesti brillanti e di fresca vitalità ritmico-melodica, mentre il secondo brano è parodisticamente costruito sul martellare dei tasti in uno dei tanti anodini e meccanicistici studietti tradizionali per pianisti principianti. L'ultimo pezzo, tagliato sullo schema formale dell'arietta tripartita, rivela un'espressiva e malinconica vena tutta liviabelliana, con un'invenzione melodica sapientemente giocata nell'ambito dell'intervallo di quinta.

Mi fermo qui, perché non posso passare in rassegna le molte altre composizioni per pf che Liviabella scrisse sin dai primi anni '20 (*Scintille*, *La commedia delle marionette*, ecc.) fino a *Rapsodia picena* (56), del 1955; le brevissime ma intense *Sei elevazioni*, del 1956, benché registrate dallo stesso Liviabella al pf, meglio si adattano – se non altro per destinazione ideale ed, eventualmente, funzionale – all'organo o all'armonium (57).

II, 3e: composizioni per pianoforte a quattro mani

Composizione articolata ed impegnativa per i due esecutori è *Riderella* (1927), fiaba musicale in cui è prevista anche la v. rec. ad introdurne i sei quadri: I. *Il ruscello*, II. *La fuga nel mare*, III. *La città azzurra*, IV. *Il pianto di Riderella*, V. *La pietà del sole*, VI. *Il ruscello* (58).

Musica per pf a più mani è contenuta anche in una piccola raccolta di pezzi destinati alla didattica pianistica per la prima infanzia: *Suite-giocattolo* (1953), che ha come sottotitolo «Quadretti pianistici per bambini piccolissimi» (59) ed è così articolata: I. *La gocciolina* (a 3 mani: una del piccolo allievo, due del maestro); II. *Il tamburino* (a 2 mani); III. *Valzer* (a 2 mani); IV. *Cucù* (in braccio); V. *Le campane (omaggio a Musorgsky)* (a 4 mani); VI. *Capriccetto finale* (a 4 mani).

(56) Su questa suite pianistica di canti popolari marchigiani cfr. PERETTI, «*L'iridata sorgente*»... cit.

(57) La Ricordi le ha accolte in *Antologia di pezzi moderni per armonio*, Milano, 1959 (n. ed. 129695). La maggior parte dei brani organistici di Liviabella sono stati però pubblicati dalla Casa musicale Carrara, che recentemente gli ha dedicato un fascicolo monografico: LINO LIVIABELLA, *20 composizioni per organo*, Bergamo, Ed. Carrara, 2001 (n. ed. 4489).

(58) Ed. Suvini Zerboni, Milano, 1949 (n. ed. 4459).

(59) Ed. Suvini Zerboni, Milano 1953 (n. ed. 4830).

Con mezzi semplicissimi e con un sapiente dosaggio tra la parte minima suonata dall'allievo e quella – naturalmente più impegnativa e ricca – del maestro, Liviabella riesce a costruire pezzi funzionali sotto l'aspetto didattico, ma anche musicalmente apprezzabili. Ad esempio, nel *Cucù*, il brano è costituito da due sole parti reali: il caratteristico intervallo di terza minore discendente (Sol-Mi), affidato in ostinato all'allievo nell'ottava centrale del pianoforte, incorniciato da un'unica leggera melodia suonata a distanza di due ottave dalle mani del maestro. La politonalità nella quale è ambientato il brano, gli conferisce inoltre un particolare sapore e stupore.

Restano altri quattro componimenti pianistici a quattro mani di secondaria importanza.

II, 3f: *composizioni per organo solo*

La produzione liviabelliana per organo solo non è molta, ma di qualità: una ventina di pezzi scritti nel corso di tutta la carriera del compositore, dagli anni '20 all'inizio dei '60. La maggior parte di questi brani sono quadretti caratteristici, ora di ispirazione impressionistica, ora programmatici; variamente improntati ad argentea vivacità, ovvero accorati e malinconici, ma sempre caratterizzati da delicate e raffinate atmosfere armonico-timbriche, essi vanno a costituire piccole raccolte (60). Spiccano invece per ampiezza e complessità compositiva il *Preludio e fuga in Do minore* (1932) e il *Tema, variazioni e fuga*. Quest'ultimo fu originariamente composto per pianoforte (1950), ma conobbe ben presto anche una trascrizione per orchestra sinfonica e infine per organo; qui lo considero in questa veste perché così fu premiato a un concorso organistico, ottenendo il Premio Friuli nel 1952. L'organo a cui lo destina l'autore è il moderno strumento sinfonico-eclettico di ascendenza tardo-ceciliana (a due manuali e pedaliera indipendente ed estesa, dalla composizione fonica – come risulta dalle espresse indicazioni di registra-

(60) *Sei elevazioni* (1956), *Tre intermezzi (Il Natale, La Passione, La Pasqua)* (1959), *Tre canti per la morte di un fanciullo (I ricordi, In memoriam, Il girotondo degli angeli)* (1961) e *Tre preludi natalizi (Berceuse, Minuetto, Mattinata)* (1962?).

zione – principalmente costituita da registri di 8 piedi di fondo, flautati, battenti e violeggianti) (61).

L'ampio e nobile tema, di respiro franckiano, è impiantato nella tonalità di *Mim* e costituito da tre parti (A-B-A'), con una sezione centrale più cromatica e movimentata rispetto al diatonismo e al ritmo piano dell'incipit, dove la cellula-motto viene subito ripetuta a distanza di terza inferiore; essa contiene inoltre l'intervallo più caratteristico dell'intero tema, la sesta, presentata poi in varie possibilità melodiche e direzionali. Seguono cinque variazioni: I (Andante più mosso): tema al soprano, accompagnato da un costante disegno armonico-ritmico ribattuto della mano sinistra; II (Andantino): il tema è nel registro di tenore, incorniciato da disegni melodici a terzine nel soprano e da un basso cromatico; III: continua l'andamento terzinato all'acuto, accentuato da un ritmo puntato che dà un sapore quasi di siciliana, mentre il tema è in parte mascherato dalle aggraziate movenze delle altre voci; IV (Lento): accordi solenni dalle suggestive inflessioni cromatiche ripropongono il tema in tutta la sua evidenza, sopra un basso dall'andamento scorrevole; V (Andantino stellare): come vuole l'indicazione agogico-espressiva tipicamente liviabelliana, qui l'atmosfera è eterea e siderale: il tema risalta raggelato nel registro sopracuto, con un accompagnamento arpeggiato anch'esso acuto, leggerissimo e staccato. Conclude il brano una fuga tonale, in tempo ordinario e a 4 parti, dove il soggetto – ovviamente derivato dal tema – fa le sue entrate obbligate nei vari registri, ma che si svolge poi con grande libertà fino alla comparsa di un ostinato ritmico-melodico al basso (sulle note Sol-Re-Mi), che costituisce una sorta di pedale di oltre 20 bb. sul quale si chiude la densa pagina contrappuntistica. Infine, viene riproposto il tema, nel suo più lineare disegno, ormai ritmicamente placato e anche acquietato nelle armonie (tutto si svolge sopra la tonica al basso).

II, 3g: *composizioni per altri strumenti solisti (arpa, fisarmonica, violino)*

Tralasciando l'unico piccolo brano per vl solo (*Danza*, 1926), i due pezzi per arpa solista (*Minuetto* e *Serenatella*) che sono trascrizioni da originali per pf, giova spendere qualche

(61) Al contrario, gli organi che Liviabella conobbe e suonò a Macerata, nella sua fanciullezza e prima giovinezza, furono gli strumenti antichi della tradizione neoclassica veneta della seconda metà del sec. XVIII, soprattutto quelli di Gaetano Callido.

parola sui due brani per fisarmonica. Uno – *Stornello e la Castellana* – è un adattamento delle parallele sezioni della pianistica *Rapsodia picena* (62), l'altro – *Ouverture italiana* (63) – è stato scritto ad hoc per lo strumento nel 1950.

Si sa che la fisarmonica, con la sua antica tradizione nell'area recanatese, è particolarmente legata alle Marche ed ovunque associata alla sfera musicale popolare. Mentre Liviabella era direttore del conservatorio di Pesaro, nel 1955, si ebbe presso l'istituto una singolare manifestazione: in un incontro dimostrativo, alla presenza di alcuni docenti, venne presentata la fisarmonica nel modello a bassi sciolti, che ottenne un positivo giudizio sulle potenzialità espressive dello strumento, suscettibile di essere utilizzato ben al di là della consueta destinazione popolare. Non per nulla la consacrazione accademica della fisarmonica sarebbe avvenuta, trent'anni dopo, proprio nel conservatorio pesarese con l'istituzione della prima cattedra di fisarmonica in Italia (64).

III. TRASCRIZIONI E REVISIONI

Durante il periodo di direzione del conservatorio di Pesaro, Liviabella fu chiamato dalla Fondazione Rossini ad approntare la revisione delle *Sei sonate a quattro* per archi di Rossini (1954) e, cinque anni dopo, delle *Sinfonie* (dette di Bologna e di Odense) e *Le chant des Titans* del grande Pesarese. I risultati di questo lavoro critico possono ancora vedersi nei *Quaderni rossiniani* (65) e dimostrano, da parte di uno la cui vocazione era quella del compositore 'puro', una partico-

(62) Esso costituì il pezzo d'obbligo per i partecipanti della categoria *juniores* al «VI Trofeo mondiale della fisarmonica» (Pavia, 6-9 settembre 1956): Ed. Carisch, Milano, 1956 (n. ed. 20977).

(63) Ed. Farfisa (ora Bèrben), Ancona 1950 (n. ed. 153). Il brano è stato più volte eseguito e registrato dal fisarmonicista Gervasio Marcosignori.

(64) Cfr. PERETTI, «*L'iridata sorgente*»... cit., pp. 692-694, dove si possono leggere anche altre interessanti notizie sul rapporto di Liviabella con la fisarmonica.

(65) Si tratta, precisamente, del primo (Pesaro 1954) e dell'ottavo della serie (Pesaro 1959).

lare attenzione e un insospettato rispetto verso le fonti in tempi in cui la filologia musicale muoveva i primi passi in Italia.

Altri saggi di Liviabella come trascrittore di opere altrui, ma in maniera più libera e creativa, si hanno con una giovanile riduzione per organo del I tempo della *Sinfonia Pastorale* di Beethoven (1925) e una serie di trascrizioni per v. e orch. di cinque brani di autori ed epoche diverse (1947): *Triste est la steppe* (Aleksandr T. Grečaninov), *Insegnatemi a morire* (Marco A. Cesti), *Il mio bel foco* (Benedetto Marcello), *Lungi dal caro bene* (Giuseppe Sarti). Ma diciamo pure che a Liviabella, più che la musica degli altri e di altre epoche, interessò la propria musica, o meglio, la musica come espressione, traduzione (e trascrizione!) della sua stessa esistenza.

Conclusioni

È mio fermo convincimento, contrastante con le opinioni fin qui generalmente espresse dalla critica, che la posizione artistico-estetica di Liviabella non sia quella di un mero conservatore in seno alla sfaccettata cultura musicale della propria epoca. Benché egli non abbia aderito ai più radicali linguaggi delle avanguardie musicali tra le due guerre, nondimeno fu costantemente alla ricerca del nuovo: un nuovo mai gratuito, né compiaciuto di sé e ogni volta partecipatamente ricreato e sofferto, perfino in modo lacerante, ma sempre personalissimo. Significativo, in quest'ottica (ma anche per altri aspetti della sua concezione della musica), è un importante scritto del 1961, pubblicato come lettera aperta all'allora direttore del Terzo programma della RAI, Cesare Lupo. In esso Liviabella lamenta con forza la condizione di emarginazione del compositore 'tradizionale' negli anni in cui la critica dominante non riconosceva che la dodecafonia e la sperimentazione come espressioni della musica colta contemporanea (66).

(66) Cfr. App., doc. G: sul «nuovo», si vedano specialmente i punti 1, 4, 5-7. Il musicologo Quirino Principe, in un suo acuto articolo, ha parlato di Liviabella come di «un musicista colto e raffinato che riuscì a evitare la dittatura dodecafonica [il corsivo è mio]» (Q. PRINCIPE, *Un contemporaneo che non tradi*

La versatilità del linguaggio liviabelliano è stata troppo spesso confusa con un malinteso eclettismo. In realtà, lo stile musicale di Liviabella è a volte tutt'altro che facile e piano; benché il compositore abbia sempre cercato il contatto con il pubblico, essendogli estranea la concezione dell'artista creatore intellettualisticamente isolato in una torre d'avorio, entro una voluta o ineluttabile condizione di incomunicabilità. Egli stesso ebbe a scrivere:

Anzitutto la musica non deve avere bisogno di sofismi, né deve avere le giustificazioni delle parole. Deve vincere invece qualsiasi discorso con il suo linguaggio immediato. Fissiamo quindi la «comunicativa» come primo fattore di ogni creazione artistica (67).

Eppure, nello stesso tempo, Liviabella è uomo del suo secolo, che vive in prima persona le contraddizioni, le tensioni e le lacerazioni del proprio tempo, compresa la crisi della comunicazione.

Egli credette fermamente nell'ispirazione, ed in ciò – è vero – fu lontano dai suoi più disincantati colleghi contemporanei: secondo il suo pensiero, la creazione musicale non può avvenire a tavolino, per mero calcolo, ma solo in virtù di una particolare «grazia» (68), alla quale, naturalmente, deve far da supporto anche un necessario bagaglio tecnico. Infatti «cuore» ed «ispirazione» sono i pilastri del suo credo artistico, come affermò orgogliosamente in una lettera anche un po' risentita al critico Mario Medici, che aveva stigmatizzato sulle colonne del suo giornale la *première* della cantata *O crux, ave!* (69).

le muse, in *Il Sole-24 ore*, n. 281 del 16.10.1984, p. 37). È risaputa l'avversione di Liviabella per la dodecafonia, benché da scrupoloso compositore e didatta egli tuttavia non ignorasse la tecnica dei dodici suoni, da lui stesso impiegata – ma in modo affatto personale – in alcune delle sue opere: cfr. LINO LIVIABELLA, *Dove va la musica?*, «La Scala. Rivista dell'opera», marzo 1960, n. 124, pp. 20-25; questo scritto, contenente una critica impietosa alla dodecafonia, comparve per la prima volta sulla *Gazzetta di Parma* dell'1 ottobre 1959.

(67) *Ibid.*, pp. 20-21.

(68) Cfr. App., doc. G, punto 8.

(69) Cfr. App., doc. D. La lettera costituisce la risposta 'a caldo' all'articolo di M. MEDICI, *Una cantata di Liviabella in prima esecuzione assoluta*, in «Giornale dell'Emilia», 25 agosto 1953.

Se per Liviabella le forme musicali consegnate dalla grande tradizione classico-romantica furono ancora capaci – non senza più o meno arditi adattamenti – di contenere le creazioni del suo spirito, ciò non gli si può certo ascrivere a condanna. Probabilmente egli condivideva pienamente il pensiero di Schumann secondo il quale «*La forma* è il vaso dello spirito. Per essere riempiti, i grandi vasi hanno bisogno d'un grande spirito» (70). Liviabella ne fu dotato, e ve lo seppe infondere.

Perciò la condizione-missione dell'artista, per dirla metaforicamente con poetiche parole liviabelliane, è la seguente:

Gli artisti vivono in una notte piena di sorprese; portano la lampada avvolti penosamente in un cerchio d'ombra; danno la luce, di cui non sanno e non vogliono sapere l'essenza, perché l'importante per loro non è il sapere, ma il dare (71).

Come compositore, Liviabella ottenne in vita numerosi premi per singole sue opere, a partire dal 1928, quando aveva appena ventisei anni. Ma il riconoscimento più significativo, che investe tutta la sua carriera, lo ebbe solo due anni prima di morire, con il diploma d'onore conferitogli solennemente in Campidoglio il 29 gennaio 1962 dal Comitato Internazionale per l'Unità e l'Universalità della Cultura. Questa la concisa, ma pienamente centrata, 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 (72).

Per le sopra esposte ragioni, e per altre qui non dette, credo di poter concludere affermando che Liviabella si colloca in una posizione altamente originale e significativa tra i compositori italiani di maggior spicco della prima metà del Novecento. Lui, marchigiano sempre pienamente e anche dolo-

(70) R. SCHUMANN, *La musica romantica*, a c. di Luigi Ronga, Torino, Einaudi, 78, p. 32.

(71) LIVIABELLA, *Dove va...* cit., p. 23.

(72) A. GARBELOTTO, *Il maestro Liviabella di fronte alla critica moderna*, in *Lino Liviabella. La sua vita...* cit., pp. 99-104: 100.

rosamente cosciente delle proprie 'radici', è tuttavia il meno provinciale dei musicisti di provincia, e non solo perché le esperienze di vita lo portarono ben presto a varcare i confini regionali, ma per intima e innata vocazione universale del suo spirito e della sua arte. Tra i marchigiani della sua generazione, poi (ma questo è un mio personale giudizio e, perciò, assumetelo come tale), egli è il più grande.

APPENDICE DOCUMENTARIA

Scritti di Lino Liviabella

NOTA. I testi qui per la prima volta integralmente pubblicati si conservano nella Biblioteca comunale «Mozzi Borgetti» di Macerata (BCM), insieme con altri interessanti materiali liviabelliani già appartenuti a Giovanni Ginobili, dei quali non si può rendere conto per motivi di spazio. Si è imposta perciò una scelta, che è stata operata tra i pezzi più significativi in relazione alle finalità del presente saggio.

I documenti trascritti sono tutti originali e aut. (ai veri e propri mss. vanno sostanzialmente equiparati i datt., uno anche firmato); in più d'un caso essi hanno avuto una successiva pubblicazione, in genere per iniziativa di Liviabella o di Ginobili (cfr. in proposito le note ai singoli documenti). Comunque, le versioni qui presentate costituiscono le prime stesure dei testi, che presentano interessanti varianti rispetto alle relative e successive edizioni a stampa.

La trascrizione si mantiene il più possibile fedele agli originali, anche nell'impiego di maiuscole e punteggiatura (in particolare, le virgolette alte sono impiegate come nei docc.); tra parentesi quadre i successivi interventi dell'autore [L.] o di Ginobili [G.], le note e integrazioni del trascrittore, ecc.; in corsivo le parti sottolineate negli originali; non si dà normalmente conto degli errori di battitura nei datt., abbastanza frequenti ed evidenti, corretti senza alcuna indicazione, tranne particolari casi.

Il contenuto delle note indicate con [*] si trova in calce al singolo doc. a cui la nota così contrassegnata si riferisce.

Doc. A

BCM, Ms. 1193, fasc. II: *Lino Liviabella - Scritti varii Appunti/ Lettere*, n. 9. Ms. aut. a penna, 2 cc. scritte su entrambe le facciate e succesivamente num. da 1 a 4

Lido [di Venezia] 17.12.38 XVII

Caro [Ferruccio] Giuseppucci,
come stamani V'ho promesso Vi invio oggi la trama del mio lavoro "Manina di neve" che si eseguirà il 2 Gennaio 1939 alla Radio di Torino nel concerto III del sinfonismo italiano. Essa è così delicata e di attualità che non sarebbe male farne l'annuncio e pubblicare la trama sulla vostra stenna, sempre che Voi lo crediate e che la mia arrivi in tempo. Vi confesso anche che a tale lavoro tengo, per ora, più che a tutti gli altri sia per la complessità dei mezzi di espressione, sia per la poesia che me lo ha ispirato.

"Manina di Neve"

- soggetto di Adriano Prandi per la musica di Lino Liviabella - Cantata per coro femminile, voci soliste e orchestra.

Sommario

Una voce racconta.

Notte d'inverno. In un tugurio.

Una madre ha addormentato il suo bambino e gli si è coricata accanto.

Il bimbo si desta d'improvviso e cerca nel buio la sua mamma. Ma la mamma è morta di stenti e di freddo. La mano del bimbo, brancolando, urta contro il corpo gelido della morta e diventa di ghiaccio.

Il grido del bimbo "Mamma!" si spezza nella tragica parola che *la voce* pronunzia: "... la morte!".

* * *

E il bimbo, con la sua manima di neve rigida nell'aria, si pone in cammino per le vie del mondo. *La voce* lo accompagna.

"Cammina, cammina, cammina,
eco di morte, ombra di morte,
gelida nell'aria
si leva sul mondo
Manina di neve"

* * *

Un'onda di festa lo avvolge: una corona di bimbi festeggia il Natale.

Il coro dei bambini felici è interrotto dall'attonito stupore del bimbo sperduto. Egli vorrebbe giocare e gioire. E gli altri lo accolgono, lo prendono per mano... Ma la manina fredda agghiaccia la gioia festosa.

"Bimbo povero,
di chi sei tu?"

Nel silenzio sopravvenuto, il bimbo si accorge che non è lì la gioia che cerca. E scompare. E mentre i bimbi felici riprendono festosi il girotondo, egli, ancora, s'avvia solo per il mondo deserto.

* * *

Un canto lontano lo chiama; da una porta spalancata lo inonda una gran luce d'oro; in una Chiesa s'adora l'avvento del Bimbo divino. I cori di serenità ammantano caldi l'inverno del mondo. In quella luce, in quello scampanio canoro c'è, forse, ciò che il bimbo cerca. Il suo grido doloroso irrompe tra la pace del mistico canto.

"... là c'è il mio cuore,
lasciatemi passare!"

Un breve dialogo; al bimbo una voce risponde che lassù, sull'altare, c'è il cuore del mondo; ma per vederlo bisogna salire e salire, più in alto, al di sopra di tutto.

Il bimbo vuol essere preso in braccio:

"Voglio salire
voglio vedere
là sull'altare"

Ma mentre lo sollevano da terra la sua mano di neve agghiaccia ancora una volta la piet  e l'azione.

Gli chiedono: "Chi sei..."

Emerge dal silenzio, quasi un miracolo, la mistica risposta del coro di adorazione:

"Tu sei l'amore nostro
tu sei la nostra pace,
cuore del mondo
vita del cielo..."

* * *

Ma ora il bimbo sa dove cercare la mamma; gli hanno detto che il sommo bene   in alto e che per possederlo bisogna salire. E corre, corre, corre verso la cima del colle. Non sente pi  lo spasimo, sente solo che la meta   vicina.

Ecco, ora   sulla vetta; di pi  non potrebbe salire. Ma la mamma non   neppure qui. La chiama, l'invoca, le tende le braccia fino a sfinarsi. E a poco a poco, mentre le stelle rivibrano la sua voce, come una viva fiorita di lagrime, il suo respiro esala nel murmure:

"Cuore di mamma, di mamma mia..."

Lontano lontano si leva dal mondo, suadente come un annuncio di pace, l'eco soffice e calda del coro di adorazione.

* * *

"E il cielo, pian piano, discese quaggi . Ogni stella una lagrima del bimbo Ges . Ogni lagrima un bimbo e ogni bimbo tendeva una mano di neve!"

Un albero di Natale meraviglioso sfolgora di eterna primavera; nella festa infinita il gelo si scioglie; ogni bimbo ha ritrovato la sua mamma.

"Bianco-rosa   tutto il cielo,
  Natale,   primavera

.....
Cuor di mamma   come il sole
Che fa sciogliere la neve"

Sul coro celeste il grido del bimbo: "Mamma, mamma!"   finalmente l'inno della gioia pi  alta. Tutte le voci si fondono in giubilo. I cori si compongono festosi in un'onda sola che balza osannante nel tripudio dell'Alleluia.

[ms. a matita da G.:] Al grande maestro onore della citt  di Macerata un fervido augurio/ Giovanni Ginobili

[Questa nota, insieme al fatto che il primo e l'ultimo paragrafo della lettera sono stati cancellati con tratti di matita rossa, fa presumere che

Ginobili abbia usato il testo di Liviabella per qualche articolo giornalistico in cui ha dato notizia dell'opera.]

[segue L.] Vi piace? Sarò anche lieto se vorrete annunciare agli Amici dell'Arte che il 27 Dicembre si darà alla Fenice [di Venezia] un mio lavoro sinfonico dedicato al M.^o Respighi "Monte Mario" e che la vigilia di Natale sarà trasmesso dalle stazioni italiane un mio brano natalizio per organo, arpa e violini [*Il Natale*]. In attesa di Vostre notizie saluto voi e gli Amici dell'Arte molto cordialmente

Lino Liviabella

Doc. B

BCM, Ms. 1193, fasc. II: *Lino Liviabella - Scritti vari/ Appunti/ Lettere*, n. 16. Ms. aut. a penna, 1 c. quadrettata scritta su entrambe le facciate e originariamente num. da 1 a 2 a penna

Il Presepio

[aggiunto, con altra penna, ma dallo stesso L.:] di Lino Liviabella

Le stradine d'argento

La pecorella

I bambini

La stella cometa

La ninna-nanna della Madonna

Composizione a carattere intimo, di espressione coloristica e di atmosfera impressionistica.

Necessita che l'uditorio partecipi attivamente con la sua volontà per entrare nella suggestione della musica.

Il Presepio è un'esposizione musicale di piccoli quadri dove l'unità è raggiunta attraverso toni delicati e forti, messi a contrasto l'uno accanto all'altro.

Nel primo, intitolato "Le stradine d'argento" è un rincorrersi di disegni serpeggianti a timbro argentino; strade di sassolini, di acque, stradine di fantasia e di movimento. Una lieve melodia è il punto centrale emotivo di questo quadro che si spegne con un effetto di campane al basso.

Delle seconde, ribattute a imitazione del belato, aprono il seguente quadro "La pecorella" costruito su ritmi particolarmente agresti. L'atmosfera è qui candida e dolente, spesso commossa da una soave tenerezza.

La visione cambia improvvisamente. Irrompono "I bambini" con le loro grida e la loro gioia irrequieta. Veloci temi di cantilene e di girotondo sono la materia variopinta di questo vivacissimo quadro.

A contrasto seguono degli accordi cupi. Una nota altissima, fortemente vibrata, seguita da una capricciosa scia di note, rappresenta la "Stella cometa". Tutto il quadro è come sospeso su quest'unica nota, fantasiosamente costruito di palpiti e brevi bagliori; con la stessa nota termina senza risolvere.

Da lontano si ode il passo cadenzato di un ampio corteo [cancellato: correggio]. Sono "I Re Magi". La marcia si avvicina festosa e fastosa sull'ostinato ritmo dei bassi, ornata di volute e da arabeschi, che danno un sapore orientale al quadro costruito su un respiro di crescendo fino a raggiungere una potente sonorità. Il tema si allontana fino a spegnersi in un accordo misterioso.

Senza fermarsi si passa all'ultimo quadro "La ninna-nanna della Madonna". L'armonia è qui incantata sull'ultimo accordo dei Re Magi e si protrae in una tensione di estasi e d'immobilità, mentre nell'acuto si odono le note del tema popolare: - Tu scendi dalle stelle - insieme ai temi di tutti i quadri precedenti. Il pedale come [aggiunto nell'interlinea: in] un velo di sonorità-campane avvolge il quadro, che termina con la melodia iniziale delle "Stradine d'argento" chiudendo, con lievi tocchi-ricordi di poesia e di leggenda, il delicato poemetto.

Doc. C

BCM, Ms. 1193, fasc. II: *Lino Liviabella - Scritti varii/ Appuntii Lettere*, n. 6.

1)

Allegato datt. (1 c. non num. scritta solo sul recto) a una lettera ms. di Liviabella a Ginobili, datata [Bologna] 11.5.1960, che esordisce così: «Caro Giovanni, ti accludo quanto riguarda Antigone; puoi servirtene a suo tempo quando vorrai parlarne sulla stampa e *ai maceratesi* (!)»; vi sono altri 2 allegati datt. qui non riportati.

LA TRAGEDIA DELLA PIETÀ RELIGIOSA

L'argomento è quello dell'*Antigone* di Sofocle con ampio finale ispirato ad una commossa pagina dell'*Opera e Dramma* di Wagner.

Altri elementi, come il personaggio di *Argia* ed il coro dell'*Amore e l'ape*, derivano rispettivamente dall'*Antigone* di Alfieri e da un'odicina di Anacreonte.

Il centro vitale del dramma è costituito dal conflitto fra l'*imperativo del cuore* (tutti i morti devono ricevere sepoltura) e la *norma della legge* (i rinnegatori 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 sino a sfidare la morte, convinta che la vera Giustizia si identifichi con l'Amore. Anche secondo Papini, "non sempre a torto si è voluto vedere nell'*Antigone* una dolce prefigurazione della pietà cristiana".

Alla vicenda etico-religiosa si sono ispirati, a traverso i secoli, numerosi drammaturgi [*sic*] e musicisti, tra i quali ultimi: Honegger e Orff.

La musica di Lino Liviabella, sebbene concepita secondo un piano architettonico unitario, contiene *cellule tematiche* di particolare rilievo le

quali, più che riferirsi ai personaggi, caratterizzano i momenti salienti della vicenda. Essenzialmente melodici sono i *temi del cuore* e della *Pietà religiosa*, a contrasto con quelli ritmici di *Creonte* e della *Legge*. Il linguaggio armonico, pur non rinunciando alla tradizione, adopera talvolta, quando l'azione lo comporta, procedimenti aspri e politonali.

[in calce, aggiunto a matita da G.:] All'insigne Maestro gli auguri di rinnovato, vivissimo successo da parte di tutti i Marchigiani e particolarmente dai suoi concittadini, i Maceratesi.

[Questa nota fa presumere che Ginobili abbia usato il testo di Liviabella per qualche articolo giornalistico in cui ha dato notizia dell'opera.]

2)

BCM, Ms. 1193, fasc. II: *Lino Liviabella - Scritti vari/ Appunti/ Lettere*, n. 4. Ms. aut. a penna su 5 cc. di color azzurrino, scritte solo sul recto e successivamente num. da 1 a 5 a matita blu (probabilmente da Liviabella); il pezzo non è datato, ma risale ai primi anni '40 (nella stessa posizione e fasc., al n. 5, si ha un'altra lettera di Liviabella a Ginobili, datata «Bologna 7.1.1943-XXI», redatta su carta dello stesso colore e filigrana); sul verso dell'ultima c., a matita blu, aut. di Liviabella: «per Ginobili».

Gli ess. musicali sono stati riprodotti anastaticamente dal ms.

La musica dell'Antigone [*]

L'opera, pur 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 delle 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 s'identificano con queste persone.

I due elementi a contrasto del dramma: *il cuore* e *la legge* convergono infatti il primo su Antigone, il secondo su Creonte.

I temi del primo essenzialmente melodici sono:

I.° della disperazione di Antigone:

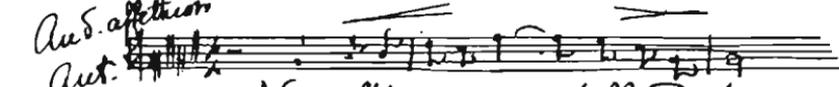


II° della commiserazione:

② *Andante espresso.*
And. esp. 
 Chi mai non sente ghiacciarsi l'anima

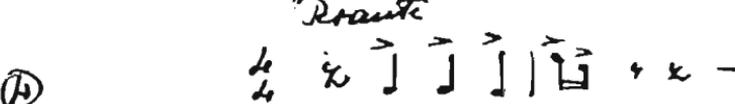
(È caratteristico in questo tema il salto iniziale di settima, salto che è particolarmente usato [cancellato: caratteristico] in tutta l'opera, sia ascendente che discendente, espressione melodica di tensione dolorosa o minacciosa.)

III° della religiosa pietà:

③ *And. affettuoso*
And. 
 Veg. go' l'immagine della Pietà.

Di carattere ritmico i temi:

I° dell'inesorabilità di Creonte:

④ *Creonte*


II° della legge:

Trombe
Marziale
Marziale 

(espresso quest'ultimo da trombe sulla scena, quasi a significare un elemento prepotente e incompatibile con la sonorità della massa orchestrale.)

Il linguaggio armonico dell'opera, pur non rinunciando alla tradizione, non rifugge da nessun ardimento, adottando, quando l'azione lo comporta, procedimenti aspri e politonalità, come per esempio nelle scene della battaglia e nella scena della follia di Creonte.

Ogni atto ha una sua impronta particolare.

Nel primo atto il personaggio principale è il coro.

Nel secondo atto prevale l'elemento lirico: Antigone.

Nel terzo l'elemento tragico della follia di *Creonte*.

La musica attraverso i tre duetti d'amore contenuti in ogni singolo atto sale verso una graduale conquista della melodia.

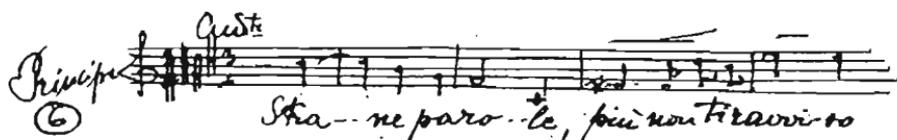
Il primo duetto ha infatti una semplice base ritmico-affannosa e ostinata:



Nel secondo duetto si distinguono tre momenti:

- di accoramento
- di crescendo emotivo a cominciare dalle parole "Non uomini ai remi"
- del canto melodioso della religiosa pietà ("Veggio l'immagine della Pietà")

Il terzo duetto riassume tutti gli elementi ritmici melodici dei due precedenti e si appassiona dando luogo a un nuovo canto d'amore:



* * *

Ogni atto è costituito da principali blocchi sonori di compiuto respiro, che ne dividono nettamente l'azione, orientando chiaramente lo spettatore alla comprensione dei brani scenici e musicali.

Il primo atto si compone [cancellato: è costituito da] di quattro quadri:

Il I° - eroico - iniziante dalla battaglia e culminante nel vittorioso Inno al Sole.

Il II° di carattere affannoso-lirico imperniato sul duetto fra Antigone e il Principe.

Una brusca interruzione ci conduce al III° quadro di carattere tragico: Corteo funebre e trenodia delle sorelle Antigone e Ismene.

Nel IV° quadro scoppia il dramma, enunciandosi in tutto il suo terribile contrasto fra l'inflessibile Creonte e la dolorosa Antigone.

Nel secondo atto vi sono tre particolari stati di animo.

Il I° di atmosfera torbida e tempestosa.

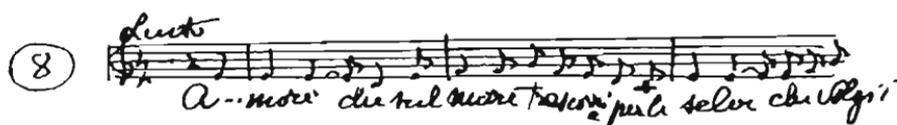
Si affaccia in esso un motivo determinante in tutto l'atto:



Antigone compie contro la legge, sotto l'imperio del cuore, il suo nobile gesto. (Di particolare suggestione, all'inizio dell'atto, la voce recitante di Argia).

Il II° contiene il duetto con la rivelazione del tema della religiosa pietà ([tema] 3), essenzialmente lirico evanescente nello sfondo del coro femminile lontano.

Nel III° il dramma si manifesta nella sua essenziale concitazione che culmina con il concertato, dove, mentre Antigone estranea segue delirando un suo pensiero melodico (tema 7), i cori a contrasto si dividono fra Creonte ([tema] 2), Primati (la legge) e il Popolo (la pietà). Prevale quest'ultimo calmandosi nell'invocazione melodica (su base armonica di triadi perfette):



A termine dell'ultimo quadro sta il soave e straziante addio di Antigone alla giovinezza, mentre il coro femminile commenta lievemente: "Fiore di Tebe! Fiore dell'anima".

Il terzo atto dopo un preludio di carattere turbinoso-violento (tema 4 di Creonte) si inizia con la profezia di Tiresia, cantata da un coro lontano di bassi all'unisono.

Segue il duetto d'amore e di morte fra Antigone e il Principe.

Conclude con la follia di Creonte, mentre fra gli squilli di rivolta, orchestra e coro ripetono i motivi iniziali della profezia. Una brevissima interruzione finale fa udire – cantato da un coro lontano – il tema della Pietà ([tema] 3) mentre il [cancellato: l'ultimo] rogo degli amanti illumina per l'ultima volta la tragedia che si chiude fra la commiserazione e il terrore del coro.

[* Questo testo con 9 es. musicali (benché qui numerati da 1 a 8 per la ripetizione del 6 in relazione a due successivi temi diversi) fu poi per la prima volta pubblicato, con non lievi varianti testuali ed un es. musicale in più, in E. MUCCI-L. LIVIABELLA, *Note sull'Antigone*, Roma, Ed. De Santis, 1942, pp. 12-16.]

Doc. D

BCM, Ms. 1193, fasc. II: Lino Liviabella - *Scritti varii/ Appunti/ Lettere*, n. 8.
Copia carbone datt., 1 c. non num. scritta solo sul recto

Bologna, 26 agosto 1953

Al Maestro MARIO MEDICI [*]
Critico del Giornale dell'Emilia
BOLOGNA

Permetti che pure ammirando la tua fatica di scrivere sul mio lavoro "O crux ave" ben 4 colonne nel tuo giornale ti confessi il mio parere assai discorde.

È chiaro che noi siamo agli antipodi della sensibilità musicale. Partiti da uno stesso diploma di composizione, io mi sono indirizzato al compito ardente e generoso del compositore creatore e tu a quello analitico e frigidamente del bistorista critico.

Il successo del mio lavoro che non hai potuto tacere, l'atmosfera di stima e di ammirazione di molti musicisti presenti all'esecuzione e infine l'entusiasmo commovente degli esecutori, Orchestra e Coro di Bologna, significano per me qualcosa di più dei soliti complimenti di convenienza. Del resto sarà il tempo che deciderà chi di noi due ha ragione.

Mi domando solo se sono io il "viziato e vizioso artista che per tante note negative sono degno di stare in qualsiasi galleria di arte moderna" e non sei tu che per le stesse ragioni non sei degno di stare nell'aeropago della snobistica e partigiana cerchia critica ufficiale del tempo.

Infine un solo rilievo: non sarebbe stato meglio che invece di spulciare nei tuoi vocabolari e di sfoggiare riportando tutte le interpretazioni alleluiatriche della tradizione avessi studiato e letto il mio spartito o almeno assistito (come si usa tra i più coscienti critici) alle prove generali del mio lavoro? Il mio maestro Respighi quando ascoltava un mio lavoro voleva che glielo risuonassi due e anche tre volte: ed era Respighi. Non saresti caduto nell'errore di tacciare di collera isterica (indagine di psichiatra e non di critico musicale) le interpretazioni del mio alleluia che sono sempre invece pervase da una particolare tenerezza lirica. Collera ed eccitazione ritmica sottolineano invece le parole del principio delle due parti, la prima di una umanità smarrita prima della venuta di Gesù (Miserere, dies irae), la seconda espressione del tumulto della folla nella disperante atmosfera della passione (Haeu!).

Penso inoltre che oltre l'abilità del tuo mestiere di appuntare impressioni frettolose durante l'esecuzione, dovresti sentire la coscienza di artista e di italiano di conoscere più addentro il musicista Liviabella che esclude per principio qualsiasi metodo e preconetto, tutto creando e bruciando con la forza del cuore e dell'ispirazione. Non la presunzione vana di un nuovo linguaggio, ma rinnovo di accenti e riconquista degli eterni canoni dell'arte valorizzati da più tesi contrasti e da una solida architettura contrappuntistica e corale in esposizione di chiare idee con compiuti respiri musicali.

Idee queste, caro Medici, anacronistiche col tuo tempo, è vero? Ma ne vado superbo.

I miei più affettuosi saluti.

(Lino Liviabella)

[* Lettera parzialmente pubblicata da A. BARBADORO, *Lino Liviabella direttore a Pesaro*, in *Annuario del Conservatorio «Gioachino Rossini» di Pesaro a.s. 1988-89*, pp. 25-40: 30]

Doc. E

BCM, Ms. 1193, fasc. II: *Lino Liviabella - Scritti varii/ Appunti/ Lettere*, n. 17.
Copia carbone datt., 2 fogli di c. velina num. da [1] a 2, scritti solo sul recto

Dal programma della I esecuzione avvenuta a Tunisi [Théâtre Municipal, 2.2.1955] dalla pianista Lya De Barberiis, sotto la direzione del M.^o Luigi Gava.

Il pianista e compositore Lino Liviabella nato il 1902, allievo di Respighi e attuale direttore del Conservatorio Rossini di Pesaro, ha al suo attivo musica da camera per voci e strumenti, poemi sinfonici, cantate, oratorii e per teatro un balletto, la tragedia lirica "Antigone" e la novella drammatica "La Conchiglia".

Questi lavori ebbero grande successo in Italia e all'estero.

Il "Poema per piano e orchestra", una delle opere più recenti del maestro, composto nella forma classica della sonata bitematica, si compone di tre movimenti "Allegro andante scherzo" che senza interruzione portano dopo una cadenza a una perorazione che corona, con una specie di angoscia romantica, il dramma compiuto. L'autore si è proposto di dominare in una forma classica un contenuto neo-romantico germe vitale ed eterno, sorgente di tutte le arti particolarmente della musica.

Un principio tempestoso costruito su dei ritmi violenti e incisivi e nervosi delle trombe conduce attraverso un'eccitazione romantica a un secondo tema più lirico, presentato dal piano in tre accordi ripetuti: la violenza si tempera in una particolare tenerezza.

A questa esposizione segue lo sviluppo dove riappaiono con un ardente fervore i temi dell'inizio, temi che si fondono in un episodio di poesia nell'*andante espressivo* che tiene il posto della classica riesposizione.

Qui nuovamente il piano espone in un abbandono lirico la sua melodia che l'orchestra trasforma in palpiti che salgono in una progressione di emozioni verso il tema iniziale del poema. L'*adagio* si sviluppa nella forma classica del lied.

L'*allegro* che segue "leggero e brillante" si snoda con fantastica ansietà su ritmi di danza; ai ritmi ternarii si sovrappone un tema binario folcloristico che crea un'atmosfera bacchica per sfociare in fine nell'ampiezza quasi religiosa di un inno nel *lento* finale.

Qui ritornano i tempi del principio rinforzati e in aumentazione in un largo disegno canoro.

Il poema termina con un risveglio dinamico e con l'affermazione vittoriosa della tonalità in maggiore, accentuata dai tratti incisivi e violenti delle trombe iniziali.

Doc. F

BCM, Ms. 1193, fasc. II: *Lino Liviabella - Scritti varii/ Appunti/ Lettere*, n. 12.

Datt., 3 cc. num. da [1] a 3 e scritte solo sul recto, con correzioni aut. di Liviabella a penna e a matita

[in testa, ms. aut. a matita:] La musica

LA CONCHIGLIA

Quest'opera per cantanti, recitanti e orchestra da camera [corretto a matita su: di venticinque strumenti] è stata composta come reazione al consueto vasto impiego di masse orchestrali e corali, coll'intenzione di semplificare il melodramma e rendere più agile l'espressione con pura essenzialità di mezzi.

Tale impostazione ha anche il compito di impreziosire la materia sonora, riducendo l'orchestra al ruolo di strumenti solisti, così da permettere una trasparenza che rende sempre più comprensibile la parola, sempre in primo piano sia nel canto sia nella declamazione [questo paragrafo è stato cancellato con tratti di matita].

Ogni quadro è ambientato in particolari atmosfere contrastanti per colore, per rarefatte armonie e per caratteristici ritmi, sui quali si innesta liricamente o drammaticamente il canto dei personaggi, creando suggestive zone espressive.

Nel preludio domina sul vocalizzo del mare il canto di Lydia, dolcemente triste, che tornerà all'inizio del secondo atto e, rasserenato, nel duetto finale dell'opera. All'aprirsi del velario il coretto dei marinai e di Elena sottolinea un carattere realistico, quasi brutale di una canzone. La seconda scena si apre sul tema musicale della conchiglia, modellato su un disegno tortile e ansioso, che rende quasi smagata la melodia su un ritmo volutamente smarrito. Segue a contrasto la sequenza diabolica declamata, imperniata su un solo accordo generato dalle quinte sovrapposte degli archi pizzicati in un ritmo ostinato che in fugaci contrappunti di scintillanti strumentini e di paurosi ottoni cresce di intensità e si estingue sulla sinuosa linea di un flauto solo che illumina il declamato della Sibilla.

La seguente scena del giardino risveglia il fervore della musica più vicina al prodigio umano; una melodia iniziata dal salto di ottava del violoncello e ripresa dalle voci di Elena e Leandro, avvolge quasi romanticamente la visione musicale impostata sulla successione di tre triadi politonalità e polimodali. Sul pedale del vocalizzo a bocca chiusa che chiude la scena, la Sibilla annuncia la tragedia su un torbido commento musicale. Si innesta una nuova melodia di Lydia che è il nucleo centrale e spirituale dell'opera: la gemente evocazione di Alceste.

Essa è svolta nella tradizionale forma del pezzo chiuso; la sua tematica tornerà per commentare i punti più toccanti e più penosi del sacrificio di Lydia.

L'angosciosa proposta ad Elena, rotta da un accenno dell'interna sequenza diabolica, preludia al duetto finale di Elena e Leandro nel giardino. Fantastici arabeschi orchestrali commentano la melodia e la sensualità di

questa pagina, che si svolge in una accesa progressione, per poi degradare su un disteso pedale alle parole "dolcissima è la morte".

Il secondo atto si apre con l'evocazione accorata del mare; al canto (con cui s'inizia il primo atto) di Lydia, liricamente più compiuto, segue la scena con la tortura interiore di Leandro a cui invano Elena contrappone l'oblio della sua sensualità. Il tema della conchiglia si eccita come un velenoso filtro che culmina col grido di Lydia "L'ora è scoccata!". Le parole della Sibilla spengono l'annunzio tremendo. Segue in forma di pezzo chiuso il duetto-rimpianto di Lydia e di Leandro lontani fisicamente, ma vicini nell'eguale disperata tenerezza. Rompe la nota elegiaca della favola la scena declamata della seduzione del Viandante. L'orchestra sottolinea in volute sempre più stringenti l'incubo del tema tortile della conchiglia. Il canto spaventato della fanciulla erompe con una incontenibile necessità canora [cancellato: espressiva] dopo il declamato. Si ritorna nella taverna; il Nocchiero contrappunta il canto brutale dei marinai con le spavalde parole: "La mia anima? un lurido cencio!". Sulla dissolvenza di questo quadro ha inizio, dopo il compassionevole declamato della Sibilla, il concertato finale. Tutti i temi dell'opera si sommano in un'angoscia di incubi e di grida deliranti, in un pauroso crescendo che culmina con l'invocazione di Lydia alla Vergine. Fortissimo appare il tema del sacrificio di Alceste nello scroscio del fulmine che fa crollare il magico castello. La tempesta si placa nella preghiera di Lydia. Tragico ed eccitato il duetto fra Leandro e il Nocchiero. I temi della conchiglia, dei marinai e della sequenza diabolica si stringono finché il pauroso groviglio non si dissolve nel ritorno dell'atmosfera iniziale dell'atto. Le voci del mare sembrano benedire con le campane, in distesi accordi, il canto sereno e il bacio di Lydia a Leandro.

[in calce, ms. aut. a matita:] Lino Liviabella

Doc. G

BCM, Ms. 1202-II, n. 2

Copia carbone datt., 4 fogli di c. velina num. da [1] a 4 e scritti solo sul recto, con correzioni a penna nel testo (forse di Liviabella) e annotazioni marginali di Ginobili mss. a penna e a matita

Ch.mo

Dott. Cesare LUPO

Direttore del 3° Programma

Via del Babuino n. 9

ROMA

[in testa, ms. a matita da G.:] È l'esposto del M.^o Lino Liviabella, esperto per i concerti sinfonici nel Comitato di Vigilanza Rai T.V. che vorrebbe presentare al Dott. Cesare Lupo, ma non ha presentato (ed io consiglio di non presentare) fino ad oggi 3 luglio 1961.

Egregio Dott. Lupo, [*]

penso che Lei gradirà una mia chiarificazione in seguito ai miei appunti esposti nell'ultima seduta del Comitato di Vigilanza nel quale mi rammaricavo che nel campo musicale il Terzo Programma, che dovrebbe essere, secondo universale riconoscimento, l'élite del pensiero moderno, limitasse il programma delle sue trasmissioni a una sola tendenza rappresentata prevalentemente da soli [corretto a penna su: solisti] noti musicisti contemporanei.

- 1) Se il III° programma deve avere nelle sue finalità le conquiste artistiche rivolte alla ricerca del nuovo, penso che ci sono diverse maniere di affrontare i problemi di questo nuovo.

Possono essere cioè semplici esperimenti e anche colpi d'ala.

Ora ogni esperimento avrà a sua volta una gerarchia di valori, quanto più esso esperimento si avvicina al colpo d'ala a cui deve tendere.

Io vorrei sapere a titolo di esempio su quale gerarchia di valori si può impostare la cantata improvvisazione su testo di Shelley di R[obert] Mann trasmessa recentemente dall'esecuzione avvenuta nell'ultimo festival veneziano di musica contemporanea.

Non entro in merito alla musica. Mi riferisco alle spiegazioni dell'annunciatore che ha voluto precisare che il testo di Shelley era prima cantato da capo a fondo e poi inversamente dalla fine al principio e poi prendendo varie parole del testo ad arbitrio "si sarebbe formato un nuovo testo poetico". A mio parere questo esperimento mi ha lasciato molto perplesso.

- 2) Sugerirei, se mi permette, anche una direttiva storico-cronologica mostrando anche nel passato i momenti dei trapassi generati e determinati dall'eguale ansietà del nuovo, percorrendo a ritroso la storia della musica dei più importanti balzi innovatori quali:

Dalla monodia alla polifonia

Dal contrappunto al recitar cantando

Dal Dio Bach al Dio fatto uomo Beethoven

Dalla ordinata forma classica al disordine geniale dei romantici

Dalla generosa melodia romantica al pallido contenuto del più intimo impressionismo.

- 3) Si passa poi ai musicisti novecentisti rappresentati nelle trasmissioni del III° programma. Qui si può osservare che il nuovo ha un'accentuata base polemica per cui esso è più frutto di esclusioni che di sereno e naturale trapasso costruttivo.

I neoclassici non sopportano le sensualità del colore

I dodecafonici " " l'armonia tradizionale

I puntalisti " " la dinamica del suono

I musicisti

elettronici " " la grafia e i consueti timbri delle partiture antecedenti.

- 4) Penso che tutto quello che forma soggetto di ribellione e d'innova-

zione può entrare a far parte del III programma. Secondo me anche questo può essere una buona direttiva, ma non può essere la sola unica in quanto si rischia di stringere troppo le porte d'ingresso, limitando l'accesso ai soli artisti in possesso del passaporto delle novità solo perché novità.

Non pensa Lei che scovare il genio che può stare sotto la cenere o nella fiamma delle nuove esperienze dovrebbe essere la onesta e faticosa ricerca di chi sottopone nuovi programmi senza standardizzarli nel comodo e pigro accentramento dei soliti nomi?

Il vanto di questo terzo programma dovrebbe essere proprio nel trovare anche dei nomi che non siano i soliti e che pure essendo inconsueti possono suscitare l'interesse di questo eccezionale programma.

- 5) Faccio poi notare che non sempre gl'inventori di nuovi sistemi (e peggio i loro seguaci) arrivano al nuovo per una necessità espressiva; spesso sono giuocatori di cabale, che nascondono e giustificano la loro aridità sotto la maschera di assurde matematiche.

Proprio questi ultimi sono intolleranti e pretendono imporre il loro sistema con furia devastatrice, iconoclasti anche del più valido passato e affossatori sistematici di tutti quegli artisti contemporanei che non la pensano come loro.

[a margine del punto 5, nota ms. a penna di G.:] È vero! Ma ci condanna implicitamente la miopia musicale della commissione e del direttore. Ciò suona eresia, secondo loro.

[segue L.:]

- 6) Come la RAI non ha mai palesato — e lo trovo giusto — i nomi dei componenti delle Commissioni che noi tacciamo di unicentrismo nel determinare la scelta dei programmi di musica (vedi domande di Allegra e mia) e di prosa (vedi domanda di Possenti) la RAI stessa a sua volta non può chiedere a noi i nomi dimenticati o ingiustamente scartati nel terzo programma. Quelle commissioni, se devono rimanere sempre quelle, necessariamente riderebbero delle nostre segnalazioni. [aggiunta ms. a penna:] e infierirebbero

Non è quindi il singolo nome, ma il criterio che io vorrei suggerire.

- 7) Ognuno di noi, se è veramente artista, ha delle rinnovate e insospettate cariche di energia per vivere e per superarsi. Non ammetterei un artista se per presunzione di avere trovato tutta la verità o per stanchezza sia esente da questi lampi di ribellione che fanno parte della musica viva e della giovinezza. Questa però è anche la fine degli standardizzati accademici dell'antiaccademismo, che hanno spesso perduto ogni personalità in un grigio uniforme e di una sola sigla internazionale.

L'arte è fatta anche di fantasia e di generosità e tutti hanno diritto alla conquista e alla fiducia.

Non ci devono essere gli accaparratori di un determinato nuovo.

La fiducia in tutti può generare delle sorprese che rimarranno [cor-

retto a penna su: rimarrebbero] sepolte se alle prevenzioni dei tradizionalisti si aggiungono le prevenzioni degli antitradizionalisti.

- 8) Spesso anche un semplice allievo di Composizione può scoprire nel proprio stupore e nella propria reazione delle cose che possono essere sfuggite ad altri artisti più maturi e più saturi.

Ci dovrebbe essere, fra le essenzialità novecentiste del III programma, anche la necessità di linguaggi semplici (il che non significa puerili) e ispirati, di quella ispirazione che s'invoca a mani giunte e che non si trova in nessun trattato. Lei sa meglio di me, caro Dott. Lupo, che l'ispirazione è una grazia. Chi non ce l'ha non sa che cosa sia. È come la fede. È inutile parlare di luce a un cieco nato. È sicuro Lei che fra i propinatori dei lavori del III programma non si nascondano uomini senza fede e ciechi nati?

- 9) Perché gli "affossatori" di oggi imperano con o senza genialità nel III programma?

Può far comodo e agilità nella formulazione dei programmi. Ma può chiamarsi questa equa distribuzione?

Forse che per Beethoven, Wagner, Verdi, Debussy, Strauss, non vennero i{n} determinati momenti dei loro formidabili archi di creazione dei folgoranti culmini di rinnovamento? Eppure nessuno di questi nei momenti di attesa fu scartato nel proprio tempo con quella comoda facilità come le Commissioni del III programma scartano a priori tanti compositori contemporanei.

- 10) Siamo d'accordo che oggi geni di questo livello non esistono (solo il tempo e il domani deciderà le opere che hanno diritto a rimanere in vita) ma si può escludere che potenzialità in germe o in atto non si nascondano in certi reparti ai quali c'è l'ordine di non prestare la nonché minima attenzione {?}

Se l'arte, come ho già scritto, è un miracolo e spesso una sorpresa, perché non si può e non si deve vigilare in tale aspettativa?

- 11) Una volta sia pure con coraggiose battaglie artistiche, Sgambati, Martucci, Pizzetti, Respighi, Alfano, Malipiero, Casella, Giordano, Mascagni, Wolf-Ferrari, Puccini e altri (per parlare solo dei nostri) avevano nel loro tempo riputazione e il loro prestigio pur rappresentando diverse tendenze.

Viceversa quante [corretto a penna su: queste] aridità dei cosiddetti arrivati nel III programma sono crollati [*sic*] e passati [*sic*] nel più sacrosanto e giusto dimenticatoio!

I ribelli bastiancontrari da una parte e gli ipocriti costruttori di verginità artefatte dall'altra e infine gl'innovatori in ritardo con le mode del verdianismo o del dannunzianesimo o del crepuscolarismo, questi sono da condannare e giustamente non si vedono nel III programma! Ma gli altri?

- 12) Quando un arido si impunta a fare una melodia che non sente, fa pietà. Fa pietà anche se si ostina a mostrare la sua capacità di fare un contrappunto a 60 parti.

Tutto quello che era stupendo si scolora se chi lo tocca non ha risonanze di segreta magia. La melodia slavata e standardizzata, il colore ridotto a un vestito di un'idea gracile o inesistente, l'armonia affastellata, messa in disordine e inconcludente, la dinamica senza un'interiore necessità, il puerilismo delle snobistiche rinuncie [*sic*], questi possono creare forse equivoci e illusioni per chi crede di avere un diritto a essere considerato artista.

D'accordo che non può essere il III programma a chiarire tutti questi possibili equivoci. Non ne avrebbe nemmeno il tempo, né è questo il suo compito.

- 13) Ma questo non vuol dire rinunciare a cercare l'oro fra [corretto a penna su: per] la zavorra da una parte, né d'altra parte limitarsi a guardare l'oro bene illuminato nelle vetrine dei gioiellieri. Mi permetta una digressione: credo che lo stesso equivoco avvenga anche nel campo morale fra i fatalisti quietisti e tormentati eroi della nota [*sic*, ma si legga: notte] oscura di S. Giovanni della Croce. Non assenza, ma dolorosa presenza.

Fare la volontà di Dio non è il passaporto della sonnolenza.

Le cose altissime e tragiche come la morte non si possono confondere con la superficialità sprezzante degli astensionisti.

Non si fabbricano piani di nobiltà come non si fabbricano santi da terzo programma. Nobili, santi e artisti si nasce e non si diventa.

- 14) Fuori della snobistica cricca di una certa ambiziosa élite del III programma di cui molti artisti o no si sono autoeletti rappresentanti ci possono essere altrettanto autentici valori che nessuno ha il diritto di scartare.

Ed è per questo che passate le bufere inflazionistiche di questi odierni rappresentanti mi auguro che venga la serenità di una distribuzione migliore senza impacci di tendenze e di tendenziosità. Nella arte c'è posto per tutti. Gli unici da escludere sono, come ho detto, e ripeto, i dilettanti e i superficiali.

La RAI che ha dato la prova di aprire le porte a tutti i musicisti nei suoi programmi quanto mai vivi e interessanti per tutti i gusti e per tutte le tendenze, vorrà certamente sotto la Sua intelligente e illuminata guida, egregio dott. Lupo, anche nel terzo programma, pure mantenendo i limiti e le caratteristiche specifiche di tale rete, tenere conto con sereno e democratico turno non solo di tutti gli artisti (specie italiani) che meritano di essere vagliati e trasmessi in detto programma, ma anche avvicinando il compito della scelta ad altre Commissioni per impedire di fronte alla fiducia della RAI e alle spalle degli autori che non le conoscono (o le conoscono troppo) che siano sempre le stesse persone a prendersi le responsabilità e l'arbitrio di fare a modo loro il buono e il cattivo tempo.

La ringrazio e saluto molto cordialmente.

[in calce, ms. a penna da G.:] E credi poi che Lupo (terribile) non farà

conoscere la tua ai componenti (sconosciuti) la Commissione? Che ne avverrebbe allora di te e della tua musica?

Ma tu hai la convinzione con queste tue proposte e condanne di cambiare modo di vedere e pensare a quelli della Commissione e recar giovamento a tanti m.i compositori ingiustamente dimenticati? Io penso [segue spazio bianco]

Io me la conserverei per tempi migliori d'esposizione.

[* Questo testo è stato pubblicato come «Lettera aperta al dott. Cesare Lupo» (così l'occhiello) su *La Gazzetta di Parma* del 13 settembre 1961, con il titolo *Il terzo programma*. Pur essendo scomparsi nella stampa i numeri che contraddistinguono i vari punti, il contenuto – sostanzialmente – rimane lo stesso: la più vistosa eliminazione riguarda il punto 13 (nell'articolo a stampa scompare la «digressione» sulla fede); inoltre, alcune espressioni verso il Comitato di vigilanza e la politica artistica della RAI risultano più addolcite e meno forti che nel datt.]

Doc. H

BCM, Ms. 1193, fasc. II: *Lino Liviabella - Scritti vari/ Appunti/ Lettere*, n. 10. Copia carbone datt., 3 fogli di c. velina non num. e scritti solo sul recto, con aggiunte, correzioni e integrazioni mss. (aut.?) a penna e a matita

[in testa, ms. aut.? a matita:] In prima assoluta il 17 aprile [1964]

LINO LIVIABELLA

SINFONIA in quattro tempi per soprano e orchestra [*]

Testo tratto dai FOUR QUARTETS di ELIOT (traduzione di F[ilippo] Donini) "Frammenti epico-lirici" o "testimonianze poetiche alla maniera dei grandi mistici", come vennero definiti i FOUR QUARTETS sembrano avvicinarsi alla concezione miltonica [di John Milton] della poesia, nella musicalità del verso, nell'apertura verso una maggiore liricità [cancellato: musicalità], intesa in senso tradizionale. Vi sono affrontati i grandi temi metafisici e religiosi: il valore e la condizione dell'uomo, la natura del tempo e della fede, il significato della poesia, in definitiva essi riasumono e concludono l'esperienza morale e poetica di Eliot.

La struttura dei quattro poemetti giustifica con la sua divisione di ciascuno in cinque parti con la sua alternanza di recitativo, "meditazioni" e liriche, con i suoi temi introdotti e variati in svolgimenti e riprese, il loro titolo musicale. Essi, pur pubblicati separatamente in epoche diverse, compongono un poema solo, che ha una fondamentale unità d'ispirazione e di forma [cancellata con tratti di penna quest'ultima frase].

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 ho fatto il lavoro inverso a quello letterario, ricercando le recondite origini musicali dalle quali è germinata questa poesia.

Avendo trovato nel quarto tempo di ogni quartetto quella sezione [aggiunto a penna: lirica] che concentra la sensibilità dei concetti [aggiunto a penna: 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 avvicinano 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 moto retto e inverso (finire è cominciare), perché reputo il linguaggio dodecafonico più efficiente per esprimere la drammaticità del testo e anche più aderente alla sintassi dei versi.

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 formale di ogni singolo tempo.

I sottotitoli e il significato dei quattro tempi sono:

I. Preludio. Adagio misterioso.

Il giardino della fanciullezza. (I ricordi e l'umiltà)

II. Andante angoscioso.

La notte oscura e Gesù. (Il Venerdì Santo)

III. Scherzo-luminoso.

La Vergine e il mare. (La speranza)

IV. Il fuoco. (La consumazione)

A conclusione delle quattro liriche ho creduto aggiungere gli ultimi versi del poema nei quali ritornano in forma ciclica i temi della tristezza spaventata del principio divenuta melanconia e dolcezza stemperata in un dolore quasi assente 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 pensato in tre anni di lavoro su tale mirabile testo coincida con la lettera fatta 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.

T. S. ELIOT"

Lino Liviabella. Bologna - 10/3/64

[in calce, ms. aut.? a penna:] Traduzione: Io sarò onorato se il maestro Liviabella vorrà mettere in musica i frammenti lirici dei miei quartetti, ma preferibilmente nessun'altra parte dei quartetti per favore

[* Questo testo di Liviabella è parzialmente inserito, con varianti

sostanziali e formali, nel programma di sala redatto per la prima dell'opera da M. BRUNI, *Stagione sinfonica della Radiotelevisione italiana (Auditorium di Torino, dicembre 1963-maggio 1964). XIX concerto, venerdì 17 aprile 1964*, Torino, Ed. ERI, 1964.]