

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

*A cura di*  
Paolo Peretti  
Carlo Lo Presti

*ESTRATTO*  
Macerata Comune di Macerata MMVII

Gian Paolo Minardi

Le tentazioni della dodecafonia

Vorrei prendere avvio da un pensiero di Gavazzeni che mi pare dar un senso più intrinseco, più autentico, a questo allargamento di campo, rispetto al percorso monografico proposto da questo convegno: “ ogni musicista di sicura coscienza rivive a suo modo un dramma comune, trascrivendolo sotto diversi segni, impegnandosi in una ricerca cui l'apparente distacco dagli avvenimenti non toglie nulla, quanto a drammaticità ed accanimento, di moti soggettivi”. E' una considerazione che ci consente di guardare al passato ancora prossimo – e pur per altri aspetti lontanissimo – con un'osservazione più modulata, che trascende la rigidità di certi schematismi e soprattutto quella drastica separazione che ci ha accompagnato, fino ad anni non lontani, nella classificazione dei fatti contribuendo non poco ad oscurare certi passaggi rivelatisi poi non meno attivi e significativi. E' avvenuto per la musica, ma altrettanto sollecitanti e chiarificatrici sono state tante “riscoperte” in altri campi, nella letteratura come nella pittura, dove appunto un inquadramento manicheo aveva lasciato inesplorate zone d'ombra rivelatesi poi ricche di fermenti e di significati. In ogni modo, proprio per avere una dimensione più reale del quadro storico entro cui ha operato Liviabella, è parso non incongruo, mentre si disegnavano le linee di questo incontro, pensare ad una sosta lungo quel versante che è stato attraversato da fermenti innovativi più espliciti.

È difficile, naturalmente, ricomporre una realtà tanto complessa e sfaccettata attraverso la varietà e la peculiarità di singole esperienze, tuttavia si può assumere un termine riduttivo che può aiutarci nello stabilire un riferimento sicuro, quello offerto del confronto dei nostri musicisti con l'esperienza della dodecaфония, che ha costituito, senza dubbio, il dato linguistico più avanzato e più nuovo rispetto alla nostra tradizione. Si trattava, in effetti, di un confronto non soltanto di linguaggi, ma di culture: se infatti a Vienna la dodecaфония rappresentava un coerente seguito a quella temperie espressionista della cui libertà di linguaggio proponeva, in certo qual modo, una grammatizzazione, un termine di sostegno per il musicista sgomento di fronte al paesaggio scomposto dall'esaurimento della tonalità, stabilendosi così una naturale saldatura tra espressionismo e dodecaфония, l'approdo in Italia del nuovo linguaggio determinava l'impatto con una diversa tradizione culturale che in quegli anni inquieti, dopo la fine della guerra, appariva assai poco sensibile alle insidie del "dubbio tonale". Se ripercorriamo, infatti, l'incontro con questa nuova apertura culturale da parte dei musicisti della generazione che ha preceduto quella cui apparteneva Liviabella, vale a dire la "generazione dell'ottanta", ci troviamo a considerare un tipo di confronto più ideologico con quel diverso orizzonte aperto dalla cosiddetta "scuola di Vienna" - ancor prima che si parlasse di dodecaфония dunque - più traumatico anche, quale si trovarono a vivere quei musicisti che sono stati i maestri di quella seconda generazione, i Respighi, i Pizzetti, i Casella, i Malipiero; il cui atteggiamento, pur notevolmente variegato, non fu sostanzialmente troppo diverso da quello espresso dai musicisti più tradizionali, impegnati soprattutto sul fronte operistico, verso cui si muoveva la loro spinta innovatrice, ma pure da quello delle punte avanguardistiche più avanzate rappresentate dai futuristi. I primi, infatti, pensavano essenzialmente al pubblico e lo stesso Puccini, nonostante la sua reale curiosità per quanto avveniva fuori confine, non doveva essere da meno ( il famoso incontro con Schoenberg in occasione dell'esecuzione fiorentina del *Pierrot lunaire*, nell'aprile del 1924 ho sempre pensato si dovesse infatti collocare tra i gesti dettati dalle buone maniere). Ma pure da parte futurista l'atteggiamento era di sostanziale distanza, vuoi

per l'ipoteca di fondo, nazionalistica, e pure per il contrasto tra l'animazione meccanica che sospingeva quei musicisti e la dimensione decadentistica che gravava sulle testimonianze viennesi.

Su questo fondale variamente intrecciato colpisce, come unica voce dissonante, quella di Carlo Somigli, singolare figura di studioso e di musicista, che nel 1913 affermava: “ Nessuno potrà tacciare lo Schoenberg di decadente; al contrario egli si annuncia a noi possessore di una forza elementare indiscutibile e di una virilità delle più gagliarde; unitamente ad un'arditezza di percezione e di esteriorità che gli permette le più profonde emozioni dell'anima. In questo senso ed in opposizione alla scuola attuale degli impressionisti...celtici, noi chiameremo volentieri schoenberghiana quella degli emozionisti...mediterranei”. (1) Non siamo molto lontani, anche cronologicamente, dalle suggestioni che Casella provò di fronte ai *Tre pezzi per pianoforte* dell'op.11 e quindi al *Pierrot lunaire*, ed i cui riverberi si possono cogliere nelle composizioni nate in quegli anni travagliati della guerra, da *Pagine di guerra* fino a *A notte alta* e alla *Sonatina*. Sentirà ben presto però il nostro musicista come una liberazione l'uscita da queste atmosfere dominate dal “dubbio tonale”, così che nel 1924, proprio dopo la tournée italiana del *Pierrot* da lui stesso organizzata, poteva affermare: “Quello che pareva sul cominciare libertà assoluta e sconfinato orizzonte, tende oggi a rivelarsi se non angusta prigionia, almeno vasto parco circondato da altissime, invalicabili mura. Così come l'esaltazione cezanniana del volume e della massa portò alle estreme conseguenze del cubismo (già tramontato) – supremo atteggiamento del cromatismo romantico tedesco appare oggi il pensiero tonale. Ciò che fu creduto magnifica aurora, non era dunque che un ricchissimo, ma inesorabile crepuscolo”. (2) Concludeva l'articolo affermando che “le nebbie nordiche non fanno per noi, uomini mediterranei e anti-impressionisti per eccellenza”, non senza tuttavia ribadire la propria ammirazione per l'artista ed esprimere l'augurio che le sue opere potessero trovare una maggior diffusione.

Non era una contraddizione questa per uno spirito come Casella la cui disponibilità è stata ampiamente riconosciuta da tutti coloro che ebbero occasione di trarre insegnamento da lui. Una testimonianza molto diretta è quella lasciataci da Camillo Togni il quale, recatosi da Casella nel

1940, dietro suggerimento del suo primo maestro, Franco Margola, per approfondire i suoi studi, quando gli presentò la *Serenata* per pianoforte notò la reazione stupefatta, di fronte alla scrittura ipercromatica di quel brano: “ Una virata verso Vienna! “ fu il commento repentino del maestro. E tuttavia la nettezza del giudizio non comportò alcuna limitazione. Ricordava ancora Togni come ai corsi di Siena, quando portò al maestro alcune partiture schoenberghiane, Casella gli disse : “ Si, mi servono forse anche per una dimostrazione, ma non farlo in questa lezione perché è facile che venga il Federale a controllare le cose..facciamolo la settimana prossima. Tutt'al più lo presenteremo come <Anonimo del Ventesimo secolo>”

Quella di Togni è una delle esperienze significative del travaglio vissuto dalla nuova generazione di musicisti nel periodo tra le due guerre, quando dopo una certa apertura verso le scuole europee, in particolare verso il linguaggio cromatico che veniva da Vienna, l'avvicinarsi del conflitto mondiale tornò di fatto ad isolare gli stati rendendo i contatti più che mai precari. Questa considerazione deve guidarci nel comprendere il perché la dodecafonia sia giunta in Italia solo negli anni Quaranta, ciò che da parte di alcuni si è voluto troppo semplicisticamente giustificare con varie cause: l'arretratezza della nostra cultura, i vincoli imposti dal regime, l'estraneità del sistema seriale all'indole musicale latina. Non va dimenticato, innanzitutto, come il lamentato ritardo non sia stato un fatto solo italiano, ma più largamente europeo. “Dopo la fine della Guerra – ha spiegato Roman Vlad – la diffusione della dodecafonia è avvenuta quasi di colpo, con lo slancio con cui scatta una molla alla quale viene tolto improvvisamente il freno inibitorio. Da fenomeno quasi marginale e isolato, la dodecafonia s'impose praticamente in tutto il mondo civile con l'eccezione dell'Unione Sovietica e degli altri Stati in cui la politica culturale di Stalin e Zdanov aveva il potere di impedire il diffondersi bollando quale massima espressione del <formalismo borghese> proprio la corrente che i nazisti avevano considerata come la massima testimonianza del preteso < bolscevismo culturale>”. (3)

Quanto alle limitazioni dovute al controllo del regime fascista è ormai abbastanza appurato come il fascismo non esercitò una vera censura nei confronti della dodecafonia negli anni precedenti il

conflitto mondiale: solo quando la situazione precipitò ci fu l'allineamento con la Germania di Hitler. Basti ricordare, infatti, alcuni avvenimenti: nel 1934 il XII Festival Internazionale della SIMC a Firenze, fortemente appoggiato dal fascismo, presentava brani di Berg e di Apostel mentre in quello stesso anno al Festival veneziano veniva presentato *Der Wein* di Berg, salutato come un capolavoro e una composizione di Vogel; ancora nel 1936 l'omaggio a Berg, scomparso l'anno prima, con l'esecuzione della *Suite lirica*, nel 1937 la *Suite* op.29 di Schoenberg. Per ricordare poi come il Maggio Musicale Fiorentino, nato quale fiore all'occhiello del partito fascista, presentò fin dall'inizio opere della scuola viennese: emblematico infine il *Wozzeck* romano del 1942, che Goffredo Petrassi, uno degli artefici della temeraria impresa, insieme a Casella e a Millos, ancor oggi, in una recente intervista, ha ricordato come “ un gesto di indipendenza verso l'occupante nazista”.

Più problematica, indubbiamente, la questione dell'estraneità dello spirito musicale italiano al cromatismo atonale sviluppatosi a Vienna. In effetti la dodecafonia venne a lungo confusa con l'idea di espressionismo, mentre la cultura italiana del Novecento si è sviluppata fundamentalmente lungo un terreno lontano dalla temperie mitteleuropea: e infatti come, si vedrà, il trapianto della dodecafonia in Italia avverrà attraverso una mediazione con la nostra indole, una via italiana insomma. Per dire come non si tratti di estraneità al cromatismo quale linguaggio ( il che significherebbe ignorare le ascendenze monteverdiane e frescobaldiane) ma di distanza dal significato che aveva assunto in quel tempo il cromatismo, vale a dire negazione di quella dimensione “apollinea” incarnata dalla poetica neoclassica.

Va sottolineato, peraltro, come ogni nuova conquista tecnica e formale della cerchia schoenberghiana trovasse un riscontro abbastanza tempestivo nei più attenti dei nostri musicisti: a fungere da cerniera era la casa editrice viennese “Universal”: Schoenberg e Casella pubblicavano entrambi per questa casa, vicinanza che risulta sottolineata nel primo numero della rivista, emanazione della stessa casa editrice, *Musikblätter des Anbruch*, diretta da Otto Schneider, dove accanto ai nomi di vari collaboratori, tra cui Berg e Hauer, figurano anche quelli di Casella e di

Gatti. Nel numero del settembre del 1924 di questa rivista, un numero speciale per i cinquant'anni di Schoenberg, compaiono anche scritti di Casella e di Malipiero. Ma tante altre le occasioni di confronto: nella rassegna del 1921 della *Neue Musikgesellschaft* fondata a Berlino da Scherchen, sempre sotto gli auspici della Universal-Edition, figura Gian Francesco Malipiero, mentre l'anno seguente, a Salisburgo, nel Festival Internazionale di Musica organizzato da Reti – manifestazione che servirà poi da modello ai successivi Festival della Società Internazionale di Musica Contemporanea – accanto a musiche di Schoenberg e Webern si eseguono opere di Malipiero, Pizzetti e Castelnuovo Tedesco. Coi successivi Festival della S.I.M.C. questo confronto diventerà costante.

Più ridotta invece l'apparizione in Italia di musicisti della cerchia viennese; occasioni sempre significative, in ogni modo, spesso fonte di reazioni anche molto accese, come quelle suscitate dall'esecuzione di *Verklärte Nacht* all'Augusteo di Roma nel 1921, sotto la direzione di Bruno Walter e, l'anno successivo, dal primo Quartetto, sempre di Schoenberg. Seguì nel 1924 la famosa *tournee* del *Pierrot lunaire*, diretto dall'autore, organizzata dalla Corporazione delle nuove musiche, che toccò Roma, Milano, Napoli, Torino, Firenze, Venezia, Padova. Ne era stato promotore, come si è detto, Casella il quale l'anno successivo, al Festival di Venezia, diresse la *Serenata* op.24, che è la seconda opera, nell'evoluzione del linguaggio schoenberghiano, in cui affiora, sia pur limitatamente all'ultimo movimento, l'organizzazione dodecafonica. Sempre ripercorrendo il cammino dei Festival vediamo l'esecuzione, a Siena nel 1928, del *Trio* op.20 di Webern, mentre a Firenze, nel 1934 furono eseguiti tre brani dalla *Suite lirica* di Berg e cinque liriche di Apóstol. Quanto al Festival di Musica Contemporaneo di Venezia, se durante la gestione Lualdi-Mulé l'orizzonte viennese apparve piuttosto oscurato ( una sola presenza, quella di Krenek nel 1930 con *Lacrymosa* ) con la guida di Casella l'attenzione internazionale si fa più decisa: nel 1934 abbiamo di nuovo Krenek con *Cefalo e Procri* , Berg con *Der Wein* , Vogel con *Tripartita* per orchestra e accanto Dallapiccola con *Rapsodia, studio per la morte del Conte Orlando* per voce e orchestra e Riccardo Nielsen con il *Capriccio* per pianoforte e piccola orchestra.

E va pure ricordato come nel 1938 il giovanissimo Arturo Benedetti Michelangeli eseguì per la Società dei Concerti di Brescia diverse composizioni di Schoenberg, a corredo di una conferenza di Luigi Rognoni sull'espressionismo.

L'intreccio non poco stimolante di questi scambi si interruppe, forzatamente, con la guerra; al termine della quale il dibattito sulla musica contemporanea si riaccese con nuovo, più intenso fervore. Uno dei primi centri di attivazione fu senza dubbio *Diapason*, Centro Internazionale della Musica che prese vita a Milano nel 1948; nel 1950 nasceva anche la rivista *Il Diapason* mentre l'anno prima, nel 1949, si svolse il "Primo Congresso Internazionale per la musica dodecafonica", organizzatori Riccardo Malipiero e Wladimir Vogel, con una partecipazione significativa di musicisti provenienti da vari paesi: Leibowitz, Apostel, Hartmann, Searle, Cage, Liebermann tra gli altri mentre per l'Italia erano presenti Dallapiccola, Peragallo, Adone Zecchi, Maderna, Togni e Riccardo Malipiero. Uno dei punti nodali del dibattito svoltosi in quell'occasione toccava la questione se la dodecaфония fosse da considerare una tecnica oppure implicasse una dimensione estetica, interrogativo tanto complesso quanto ingannevole, cui non fu data risposta univoca, ovviamente. Esito sostanziale dell'incontro fu invece la creazione di una serie di rapporti tra i vari musicisti che si erano accostati al metodo dodecafonico. Il secondo Congresso ebbe luogo nel '51 a Darmstadt dove la rappresentanza italiana era formata da Maderna, Nono e Togni ; questa volta la riflessione investì in maniera più determinata gli aspetti più sottilmente linguistici, lungo un orientamento già chiaramente strutturalistico, secondo la lettura che veniva data all'opera di Webern.

Ma non meno importanti le iniziative nate in altre città italiane: a Roma, con la rivista *Musica* e con l'attività dell'«Accademia Filarmonica Romana» la cui direzione artistica fu affidata nel 1946 a Alfredo Casella, purtroppo scomparso l'anno seguente. A Firenze riprese le attività il Maggio Musicale sotto la direzione artistica di Francesco Siciliani e nella seconda edizione, nel 1948, ebbe

luogo anche un convegno, presieduto da Pizzetti, in cui si dibatterono i problemi legati al linguaggio musicale contemporaneo e la frattura che si era creata col pubblico.

Ma il “problema dodecafonica” trovò la sua più clamorosa evidenza a Venezia, in occasione della ripresa del Festival di musica avvenuta nel 1946, la nona edizione. Erano presenti tutti i musicisti che animeranno poi l’esperienza dodecafonica italiana: vi era anche Petrassi, in qualità di corrispondente per il *Mercurio*. A rompere il ghiaccio, suscitando non poco scandalo, fu la *Sinfonia* op.21 di Webern su cui si riversarono aspre critiche, anche da parte dei critici dei periodici musicali più avanzati, quali Matteo Glinski, corrispondente di *Musica* e Massimo Mila che scriveva per *La Rassegna Musicale*. Cinque compositori italiani si presentavano riuniti sotto l’etichetta di “Giovane scuola italiana”: Maderna con la *Serenata* per undici strumenti, Riccardo Malipiero con il *Piccolo Concerto* per pianoforte e orchestra, Valentino Bucchi con *Rispetti* per orchestra, Guido Turchi con il *Piccolo Concerto* e Camillo Togni con le *Variazioni* per pianoforte e orchestra; vi erano inoltre Riccardo Nielsen con un rigoroso lavoro dodecafonico, *Musica* per archi e Dallapiccola con i *Canti di prigionia*. E proprio sui lavori di questi due ultimi musicisti si concentrarono le maggiori attenzioni: per gli altri cinque, osservava Mila, si poteva cogliere un tratto comune: “ i loro lavori si volgono tutti entro quello stadio di maturità che si può paragonare a quello di chi, imparata più o meno bene la teoria grammaticale e sintattica di una lingua straniera, sostituisce le lezioni con le conversazioni, allo scopo di far pratica e mettere in atto le nozioni acquisite /.../ Le conversazioni non contano affatto per quel che vi si dice, ma unicamente per il giovamento di applicare le regole apprese. Tali i lavori di questi giovani compositori, nei quali si sente l’ingenuo entusiasmo per la pratica della composizione in se stessa, l’illusione che la musica possa nascere così, dalla messa in atto dei suoi elementi, senza l’urgenza di una reale necessità, d’un mondo interiore che incalza e che vuole a tutti i costi venire alla luce”. (4) Di ben altra forza invece, veniva notato, il segno di Dallapiccola, nutrito da un’elevata tensione espressiva; e pure si dava rilievo al lavoro di Nielsen “ per l’elevato mestiere evidenziato e per l’individuazione provvida e sagace di linee di ricerca timbriche” (Zanetti).(5) Nelle edizioni successive del Festival veneziano altre apparizioni orientate



nella direzione dodecafonica furono quelle di Peragallo, con il madrigale drammatico *La collina* tratto dall'*Antologia di Spoon River*, di Dallapiccola con *Due Studi* per violino e pianoforte e il balletto *Marsia*, mentre Nielsen presentò il monodramma *L'incubo*. Episodio destinato a determinare grande entusiasmo fu la realizzazione, durante il Festival del 1950, di *Un sopravvissuto di Varsavia* di Schoenberg.

Nel 1946 riprese vita anche la sezione italiana della SIMC che nel 1949 ottenne l'organizzazione del Festival internazionale, tenutosi a Palermo e a Taormina, nell'ambito del quale venne programmato un concerto celebrativo per i settantacinque anni di Schoenberg. Si intensificavano in tal modo i rapporti anche con altri paesi europei dove, attraverso anche la ripresa di festival e di altri appuntamenti internazionali, quali Aix en Provence, Donaueschingen, Darmstadt, nei quali la dodecaфония si pose al centro dei grandi dibattiti. Ma anche in Italia il "problema dodecaфония" divenne centrale, nella dialettica instauratasi tra le varie riviste, diversamente orientate: la *Rivista Musicale Italiana*, la romana *Musica* uscita nel 1946, e più specificamente *Diapason* la cui vita è compresa tra il 1950 e il 1955. E' in questa sede che vengono sollevati gli interrogativi più ardui, come quello posto da Brunello Rondi concernente l'adeguamento della musica alle nuove direttive etiche, mosso dalla convinzione che " la musica contemporanea ha espresso nella più gelosa sede delle proprie intuizioni organiche questo mutamento di società e di civiltà"; e quindi dal pensiero che la dodecaфония costituisse il termine di adeguamento più rispondente: " nello spazio armonico della dodecaфония l'uomo invece ha la responsabilità di una scelta assoluta, è, quasi come nella filosofia di Sartre, condannato a scegliere, a essere libero, ma una volta che ha scelto è legato alla sua scelta e non può più che evolversi nella direzione che ha voluto, accettandone tutte le conseguenze e rinnovando momento per momento, in una 'variazione' capillare, il cui impegno è così meno libero e distaccato di quello che portava il tema all'avventura delle modulazioni". (6) In questa visione che tende a fondere necessità e autenticità le altre esperienze musicali del Novecento sono viste da Rondi come "non autentiche", come una fuga dalle condizioni reali: così il "ritmo" bartokiano e stravinskiano, il contrappunto di Hindemith sono intesi come un tentativo di

esorcizzare il cromatismo incombente, nel segno di una linea che muovendo da *Parsifal* conduce direttamente alla *Sinfonia di Salmi*.

Ma un altro aspetto problematico affrontato in questi dibattiti riguardava la risposta del pubblico alla nuova musica. Un intervento particolarmente importante fu quello di Mila nel saggio *Ascoltare la musica*, apparso nel 1947 su *La Rassegna musicale*, che faceva seguito a quello di Dallapiccola, dallo stesso titolo, pubblicato l'anno prima su *Agorà*; ma il tema rimase centrale anche al Congresso di *Musica* tenuto a Firenze nel 1948 dove si delineò un contrasto nell'interpretazione del distacco tra pubblico e nuova musica, attribuito secondo alcuni, tra cui Torre Franca, Ronga e Damerini, a ragioni di carattere sociale, mentre da parte di altri, come Lualdi, Veretti, pur con diverse motivazioni, tale distacco doveva essere spiegato più specificamente con ragioni inerenti il profondo mutamento del linguaggio. Una particolare attenzione, riguardo a tale aspetto, fu dedicata dalla rivista *Diapason* al problema della dodecafonia e tra i tanti interventi merita una giusta considerazione quello conclusivo di Giulio Viozzi, il quale riconosceva la validità dello spazio conquistato dai musicisti dodecafonicisti, considerandolo però come “uno spazio da aggiungersi a quello di tutta l'esperienza musicale: quindi un arricchimento della grammatica musicale, un nuovo elemento lessicale, non una nuova grammatica che pretenda di sostituire quella scaturente per fisica ineluttabilità dal fenomeno stesso della germinazione sonora. Le punte atonali di un Bartok, ad esempio, acquistano significato ed espressione, inquantoché rapportate, come accade anche nei suoi lavori del periodo più tormentato e sperimentalistico, con quelle della base fisico-tonale”. (7) Lo stesso Viozzi poi ricordava come anche Schoenberg, Vogel, Dallapiccola ed altri avessero sentito il bisogno talora di riannodarsi alla base tonale naturale, concludendo quindi “che il dato dodecafonicista (che come isolato dato evolutivo di ‘acquisto’ deve considerarsi senz'altro legittimo, quale inevitabile conseguenza della progressiva pressione dinamica interna nello spazio cromatico, determinante una certa ‘parità’ di peso fra i dodici suoni) non mi pare giustificare la sua sistematizzazione, e tanto meno la sua elezione come sintassi sonora inalienabile. Ogni acquisto non

annulla il già acquistato, ma lo arricchisce e lo valorizza, cioè ne rinnova il punto di vista, o d'udito che dir si voglia”.

Il dibattito sulla dodecafonia venne messo a fuoco con particolare intensità in un numero di *Diapason* (il 7/8 del 1952) dove figuravano una serie di interventi molto mirati; a partire da quello di Mila il quale entrava subito nel merito delle polemiche, smentendo l'accusa di cerebralismo che da più parti veniva mossa al sistema seriale: “ l'arte è sempre accettazione di una disciplina liberamente consentita; e appunto perché autodisciplina, l'artista è padrone di andarsi a cercare quello che più gli piace.”(8) Riprendeva quindi l'interrogativo già emerso durante il primo Congresso dodecafonico milanese, se cioè la natura del nuovo metodo dovesse essere intesa in termini tecnici e non estetici. Sarà Riccardo Malipiero, in un intervento su *La Rivista Musicale Italiana* del 1953, a ritornare sul tema da lui posto a quel Congresso: convinto che fosse fondamentale per il futuro dodecafonico affermare che tale metodo non è adatto soltanto a interpretare particolari atmosfere o sentimenti. “ Che poi la dodecafonia – commentava – sia nata in Germania e ad opera di un israelita, non è elemento determinante ad isolare questa tecnica al ruolo di fenomeno nazionalista o, peggio, razziale; in Italia nacque il sentimento della tonalità e questa divenne patrimonio comune di tutto il mondo musicale; in Italia nacque il primo gusto strumentale e divenne poi patrimonio comune; nel nord dell'Europa nacquero le prime forme polifoniche, ma la polifonia si sparse ovunque”. (9) E proprio sulla corrispondenza fra espressionismo e dodecafonia anche Mila, nel citato articolo, affermava che “ la riscossa della dodecafonia è oggi agevolata da un concorso di favorevoli circostanze storiche, e un bagno di espressionismo è il rimedio a cui anela l'umanità duramente provata e quindi stanca di barzellette e d'amabili giochi...”

Il dilemma portava naturalmente a posizioni estremistiche, come quella di Riccardo Malipiero il quale addirittura affermava che “ la dodecafonia non è un'estetica ma il fatto che essa sia nata contemporaneamente all'espressionismo è puramente casuale” (10), dissociando quindi i due aspetti, ritenendo che l'arbitrarietà dell'atonalismo del primo anteguerra, che veramente si collegava all'espressionismo, alla più estrema soggettività dell'artista, lasciava poi il posto ad una “nuova

oggettività”, ad una codificazione che, se da un lato permetteva di mantenere certi assunti linguistici, dall’altro non poteva che rappresentare il superamento della vera essenza di quel primo momento.

Appare interessante, in questo quadro, ricordare anche l’atteggiamento di Mario Zafred, nel suo saggio *Ragioni dell’antiformalismo* apparso sulla rivista *Ulisse* nell’aprile del 1951, dove il musicista triestino esplicita l’accusa di decadentismo rivolta alla dodecafonìa: “ Prima di tutto il suo dichiarato carattere scolastico e dogmatico che fa dei dodici suoni contenuti nell’ottava un’entità quasi soprannaturale e metafisica” Dopo aver ricordato, infatti, quanto Schoenberg fosse incline alle suggestioni teosofiche ( apprese dai riferimenti swedemborghiani contenuti in *Seraphita* di Balzac) esprime la convinzione che il sistema dodecafonico, “che si presenta come qualcosa di organico, ubbidiente a delle leggi precise, fatto per chi domina la tecnica più sottile e raffinata della composizione, è invece il più empirico e irrazionale fra tutti. Ha tutti gli attributi quindi per primeggiare fra i decadenti alla moda di oggi dando corpo alla loro arte per pochi eletti, destinata ad esprimere sottili angosce, vaghissime noie o disperazione e sfiducia. Non neghiamo che per esprimere ciò tale sistema meriti senz’altro la palma”. (11) Osservazioni che offrirebbero anche una loro suggestione se a motivarle non fosse l’arroccamento deterministico che spingeva il musicista triestino ad affermare che “ l’avanguardia della musica è nelle terre del socialismo” dove c’è chi guida “ la lotta per un’arte sempre più degna e rispondente alle esigenze dei popoli più avanzati e liberi della terra” con chiaro riferimento zdanoviano.

E tuttavia risultava difficile separare la nozione di dodecafonìa come tecnica dalle implicazioni estetiche che si portava addosso sin dall’origine; e lo si può cogliere tale intreccio proprio in certe predilezioni che sembrano guidare in quegli anni i giovani adepti, dove appunto l’impiego della dodecafonìa viene non di rado associato a suggestioni poetiche proprie della cultura tedesca. Per citare solo qualcuna delle tante opere nate in tale prospettiva: i *Goethe-Lieder* per mezzosoprano e tre clarinetti di Dallapiccola (1953) e ancora i *Goethe-Lieder* per soprano e orchestra di Nielsen ( 1958), ma soprattutto sono le composizioni di Camillo Togni legate principalmente alla figura di

Trakl a testimoniare un processo di identificazione che nel caso del compositore bresciano è mosso da ragioni autentiche.

In effetti, nonostante il dibattito attorno alla dodecafonia avesse dato vita a tante considerazioni che a fronte della pretesa unicità ritenevano - come Mila il quale diceva che se “si vede benissimo il sistema dodecafónico dentro il nostro tempo, non si vede tutto il nostro tempo dentro il sistema dodecafónico” (12) - potesse convivere una pluralità di esperienze linguistiche, la dodecafonia pareva offrirsi, in quel particolare momento storico, come il tramite più appropriato ad incarnare il senso di un impegno etico. Come scriveva su *Diapason* Brunello Rondi “ Un nuovo senso dialettico è l’esigenza primaria della musica dodecafónica: una dialettica da sostituire a quella costituita dalla glorificazione tonale della forma sonata, con quei tumulti di tesi e antitesi risolti in trionfanti sintesi. Oggi la forma musicale, l’unità, viene raggiunta su una tensione armonica costante, su un costante rinnovamento e su una continua trasformazione di una materia musicale, la serie, che non contiene in sé alcuna verità iniziale” (13). Difficile quindi poter dar pieno credito ad una linea più leggera, quella che Mila definiva “giocosa”, di una dodecafonia sganciata dal terreno di una drammaticità travagliata e liberata invece verso un discorrere più disimpegnato, come potrebbe lasciar credere il *Concerto* per pianoforte e orchestra di Peragallo, che venne presentato al Festival veneziano nientemeno che con la partecipazione di Benedetti Michelangeli e che ad un ascolto attuale non cela le sue crepe ed un certo senso di superficiale artificiosità.

Più interessante osservare, invece, come la nuova tecnica sia stata assimilata da alcuni nostri musicisti nella coerenza di percorso dettata da una tradizione e in tal senso mi pare che l’esperienza più eloquente, proprio in termini di una mediazione di sostanza, sia stata quella di Dallapiccola. Il cui avvicinamento alla dodecafonia avvenne in maniera graduale, senza il passaggio diretto attraverso i maestri storici né dei loro allievi: è essenzialmente con l’esercizio dell’analisi, soprattutto dopo che a seguito dell’*Anschluss* la circolazione di riviste fu interrotta, che il compositore cominciò a prender coscienza delle possibilità di utilizzare questa tecnica: “ Già nel primo periodo della mia attività di compositore ( quello che va dal 1934 al 1939, dal *Divertimento*

*in quattro esercizi a Volo di notte*) in modo innegabilmente molto timido, fanno capolino delle serie di dodici note; in qualche opera impiegate a scopo coloristico, in altre con intento esclusivamente melodico”. (14) Ed in effetti l’ambito del sistema dodecafonico che più interessava Dallapiccola era quello melodico; ossia lo interessava la concezione orizzontale della serie prima ancora di quella verticale in cui invece Schoenberg sviluppa a pieno, nell’articolazione contrappuntistica, le virtualità racchiuse nella serie. In ogni modo anche lo sviluppo polifonico di Dallapiccola non sarà quello di stampo fiammingo-bachiano che stava alla base del lavoro e della cultura schoenberghiana, bensì la polifonia della musica rinascimentale italiana che il compositore istriano aveva avvicinato sin dai suoi primi lavori, la polifonia liturgica del “mottetto”, con l’alternanza di sezioni imitative e omoritmiche. Un contrappunto spoglio, dunque, come quello impiegato nei *Canti di prigionia*, dove il compositore realizza una convivenza davvero magistrale tra il tessuto complesso derivato dalla serialità che attraversa la parte strumentale e il più chiaro andamento delle parti corali. E proprio questa attenzione per la coralità da parte di Dallapiccola in molti altri suoi lavori sembra indicare un rinnovato interesse per l’uso della voce, non più sentita come freno inibitore alla riscoperta di una tradizione strumentale interrotta, come invece indicava Casella, agli inizi del suo apostolato, segnalando “ la decadenza del vocalismo primitivo, e la tendenza ad allontanarsene sempre più mirando verso una musica puramente strumentale”. A metà degli anni trenta Dallapiccola mostra di possedere pienamente i principi della tecnica dodecafonica, è attratto dalla personalità di Schoenberg, tuttavia non si sente spinto ad un’adesione piena: “ L’applicazione più rigorosa del metodo resterà forse una prerogativa di Schoenberg e di qualche suo diretto discepolo; ma la tendenza ha in sé tali possibilità che, adattata alle varie personalità di coloro che studieranno il sistema, potrà dare o prima o poi frutti a tutt’oggi neppure sospettati” (15) dirà nella conferenza tenuta nel 1936 al Conservatorio di Firenze, conferenza che si concludeva con la commossa rievocazione di Berg, da poco scomparso. Risulta non facile, in ogni modo, individuare nei lavori di Dallapiccola di quel periodo il primo segno di un’applicazione consapevole e conseguente del processo di cromatizzazione, e ciò a causa della continuità che sembra fare di ogni

nuovo lavoro come uno sviluppo dei precedenti, di cui a volte ripresentano pure lo stesso materiale tematico: come ad esempio avviene con la *Siciliana*, ultimo movimento del *Divertimento in quattro esercizi*, composto nel 1934 su testi duecenteschi, le cui quattro note ascendenti sono alla base della serie su cui verranno costruiti i *Canti di prigionia*, come pure l'*incipit* del motivo seriale della prima *Lauda* deriva sempre dalla stessa *Siciliana*. E ancor più intenso appare questo processo di autogerminazione motivica in opere tra loro molto diverse dall'analisi che fa Roman Vlad di *Volo di notte*, dove si vede, appunto, la contiguità motivica con le *Laudi*. Posta dunque questa complessità che sembra regolare lo sviluppo del percorso dall'apiccoliano, un primo segnale più rilevante di come il cromatismo si insinui e cominci a diventare operante lo si può cogliere nel *Coro degli Zitti*, terzo della prima serie dei *Cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane*, dove il tema della "Ciaccona" presenta undici suoni diversi e disposti a distanza di tritono: importante è l'inversione (coincidente con la retrogradazione) dove Dallapiccola aggiunge il dodicesimo suono, e inoltre tutto il trattamento polifonico sembra riflettere quello della dodecafonia storica, ne fosse o meno Dallapiccola pienamente consapevole. Ma il movente che si scorge dietro tale intensificazione tecnica in senso cromatico è sempre legato a situazioni "espressive", da cui il compositore sembra nettamente distaccarsi col mutare di scenario: nella *Gagliarda* successiva, ad esempio, che ci riporta in ambito modale, culminando in un luminoso do maggiore. Con una funzione più determinata entra la serie quale sostegno di un lavoro nato da un forte coinvolgimento emotivo del compositore, i *Canti di prigionia*, composti tra il 1938 e il 1941. "Il sistema dodecafonico mi affascinava – rievoca Dallapiccola- ma ne sapevo così poco. Stabilii, comunque, una serie di dodici suoni alla base dell'opera complessiva e vi contrappuntai, a mo' di simbolo, un frammento dell'antico canto della Chiesa, *Dies irae, dies illa*" (16), operazione che sembra in effetti sovrapporre e consolidare insieme due percorsi, convergenti nella sostanza, quello scaturito da una forte situazione simbolica, se non addirittura esistenziale, e quello musicale che coniuga, nel rapporto cromatismo-modalismo, l'attualità più sollecitata con la tradizione. Che, d'altra parte, tale convergenza non fosse in Dallapiccola un obiettivo predeterminato quanto piuttosto l'accettazione

di situazioni linguistiche diverse lo si può scorgere da altre composizioni di quegli anni: da un'opera, ad esempio, dal carattere assolutamente sereno, dopo la drammaticità dei *Canti di prigionia*, qual è il *Piccolo Concerto per Muriel Couvreur*, del 1941, che si offre con tutta la sua luminosità di segno diatonico; e tuttavia abbiamo l'apparizione, inattesa, di una serie, nel momento di collegamento tra di due movimenti, un momento di estrema rarefazione sonora in cui lo svelarsi della serie, esposta nelle quattro forme fondamentali, assume una valenza lirica emozionante che ci lascia capire come l'assunzione dei modi dodecafonici in Dallapiccola non fosse il riflesso di problematiche linguistiche di saturazione cromatica e via dicendo, ma rispondesse essenzialmente a ragioni sonore, musicali. “ In tal modo – commenta acutamente Sandro Perotti – si accetta la convivenza –senza tentarne improba conciliazione – di lessico diatonico-modale e di agglomerati dodecafonici, di melodie tradizionalmente curvate e di irrelate successioni di suoni diversi, di figurazioni ritmiche ben disegnate e di inerziali scansioni isocroniche. Ciò che qui serve a comprendere l'evento – primo in ordine di tempo nell'exkursus strumentale – è da ricercarsi nel semplice ambito della facoltà a creare immagini sonore: i dodici suoni surrogano in qualche modo l'usuale alchimia timbrica e hanno il peso strutturale di ignota strumentazione, di innominati accadimenti acustici: essi altro non sono che sensibili vibrisse d'un corpo esplorante la propria area vitale”.(17)

L'esperienza di Dallapiccola mi pare riassume essenzialmente la reale portata che ha avuto la diffusione in Italia del verbo dodecafonico, proprio nel modo con cui il compositore ha saputo appropriarsene in stretta coerenza con le proprie istanze culturali e poetiche. Un'idea di relatività, dunque, che risulta ancor più marcata se si considerano le interferenze che la serialità ha esercitato entro l'opera di Goffredo Petrassi, il musicista che convenzionalmente viene contrapposto a Dallapiccola in quanto portatore di una poetica, grosso modo, di segno classicistico, e che invece non poco interessato è stato dalla novità linguistica venuta da Vienna: facendone un impiego estremamente personale, quanto mai libero. Già nelle opere nate alle soglie degli anni quaranta, il *Magnificat* quindi il *Coro di morti*, l'allargamento dello spazio sonoro, fino ad occupare talora



l'intero spazio cromatico, indicava un tipo di tensione espressiva che nelle opere successive si sarebbe decantato attraverso scelte che parevano per certi versi accostarsi all'esperienza viennese: la ricerca timbrica e la perdita del tematismo, termini appunto riferibili alla schoenberghiana *Klangfarbenmelodie*. Più esplicito risulterà l'accostamento seriale nel *Terzo Concerto* per orchestra, dove una breve introduzione prepara l'entrata della serie completa, una serie peraltro contrassegnata dalla presenza di terze maggiori (e i loro rivolti), vale a dire l'intervallo più lontano dall'ortodossia seriale. Tante in effetti in questo Concerto sono le contravvenzioni alle regole della dodecafonia, a partire dal divieto di ogni relazione d'ottava, come pure a momenti in cui l'adozione del metodo appare rigorosa si alternano zone di più libera invenzione o altre in cui i due statuti convivono; altro aspetto di contrasto è la visione ritmica, proprio nel passo di presentazione della serie, all'inizio dell'*Allegro spiritoso*, la cui regolarità così spiccata "è la più lontana alle atmosfere care allo *Schoenbergkreis*" (Bortolotto). Per cui si può concludere, con Porena, "non la dodecafonia come tale interessa il musicista, bensì lo spazio sonoro che ne costituisce il presupposto, e in questo spazio sonoro egli dispone con assoluta libertà le sue strutture figurali, attento unicamente alle loro immanenti leggi di sviluppo organico". (18)

Proprio questa diversità di esperienze nel modo di confrontarsi con la dodecafonia da parte dei due musicisti più significativi della propria generazione, offre la misura della varietà di filtri attraverso cui è avvenuto l'incontro; ben riconoscibile nelle stesse testimonianze teoriche, come quella del trattato di Carlo Jachino, *Tecnica dodecafonica*, pubblicato nel 1948, lo stesso anno in cui apparvero in versione italiana gli *Studi di Contrappunto* di Ernst Krenek; rispetto a quello del musicista austriaco, infatti, il trattato di Jachino appare meno radicale: mentre Krenek considera la dodecafonia solo nel suo aspetto contrappuntistico, Jachino si sofferma anche sull'armonia dodecafonica, riflettendo quindi, in una proiezione di continuità, l'atteggiamento proprio della nostra tradizione rappresentato dalla melodia accompagnata. Pur con le astrazioni del metodo, la posizione di Jachino non è mai dogmatica, in quanto considera la tecnica nuova come un mezzo linguistico: "Si ha occasione talvolta di ascoltare musica dodecafonica brutta o del tutto

insignificante. E' indiscutibilmente vero: ma gli autori di questa musica avrebbero scritto egualmente musica brutta o insignificante se avessero adoperato il comune sistema tonale. Non è il sistema che conta, ma la natura musicale del compositore. E' quindi assurdo ostacolare, in base a preconcetti estetici o per colpa di una inescusabile pigrizia mentale, l'espansione di una tecnica che offre nuove risorse ai compositori ed apre future imprevedibili vie all'arte dei suoni". (19)

Sono prospettive che possiamo ben cogliere nell'opera di quei compositori che aderirono in maniera più dichiarata al nuovo metodo: Riccardo Malipiero, innanzitutto, nella cui produzione, pur improntata ad un'applicazione sistematica della dodecafonia, appare come una costante la naturale cantabilità delle parti, l'attenzione sempre mirata ad una certa eleganza nel plasmarsi delle frasi. Ma pure in altri compositori, attratti dalla novità linguistica, emerge sempre un atteggiamento di mediazione: dichiarata in Mario Peragallo ( che Stuckenschmidt indicava come una delle "poche personalità", insieme a Dallapiccola e Petrassi emergenti dal nuovo orizzonte italiano) il quale operava con " un'assoluta indipendenza dalle regole e dall'estetica della dodecafonia storica"; indicazione che potrebbe ripetersi, pur con altra declinazione, per Gino Contilli, allievo come Liviabella di Respighi, quindi di Pizzetti; per Contilli, infatti, l'obiettivo non era tanto quello di impadromirsi di un nuovo ordine musicale, quanto quello di rivitalizzare la tonalità, allargandone il campo d'azione con l'innesto del serialismo e del cromatismo; e infatti il suo temperamento, portato alla continua ricerca di un'identità linguistica, lo portò anche a lasciare la tecnica dodecafonica per approdare ad una spoglia e arcaica modalità. Un caso a parte può essere considerato quello di Camillo Togni , nel senso di un'adesione più totale alla dodecafonia, non solo in termini di linguaggio ma pure nelle premesse estetico culturali: movente, lo ricorderà lo stesso compositore, il famoso incontro con lo Schoenberg pianistico nell'esecuzione del giovane Benedetti Michelangeli, occasione per scoprire quanto gli fosse congenita la tendenza al cromatismo e una profonda adesione alla temperie morale dell'espressionismo. Un universo il suo intriso di suggestioni mitteleuropee e nutrito di profonde convinzioni filosofiche, da Kant a Heidegger, orientato, anche musicalmente, lungo la linea discendente per filiazione diretta dal romanticismo tedesco. La

dodecafonica, dunque, intesa come logica soluzione ai problemi posti dal wagnerismo ; una tecnica non svincolabile perciò dalle premesse che si configurano come impegno dell'artista in senso etico. E proprio in ideale sintonia con il prediletto Trakl, Togni ha percorso con assoluta coerenza il proprio cammino, con la certezza di perseguire un ideale artistico assoluto; in questo distante, appunto, da tutti gli altri coetanei che si erano accostati alla dodecafonica, come Malipiero la cui verve elegiaca e insieme satirica non escludeva lo spunto autoironico, oppure come Peragallo che scioglieva con disinvolta leggerezza l'assolutismo del metodo.

Altri compositori hanno adottato, chi occasionalmente, chi in maniera solo parziale, il dettato dodecafonico, come Ghedini o come Turchi il quale, pur non accettando il pancromatismo come principio, fin dal suo primo periodo creativo mostra tuttavia una predilezione per le linee cromatiche molto lunghe tanto da avvicinarsi al punto di saturazione. E' comunque un movimento più generale in senso cromatico quello che muove dai primi anni quaranta e penetra profondamente nei cinquanta: successioni di dodici note compaiono in musicisti insospettabili e ormai lontani, anche sotto il profilo generazionale, dai più giovani adepti. Si pensi solo al basso ostinato del *Crucifixus* dalla *Missa "Pro Pace"* di Casella del 1944, che svolge una serie completa, utilizzata anche nella sua forma retrograda; oppure alla serie della *Fantasia* per violoncello e orchestra di Gian Francesco Malipiero , pur configurata in senso dodecafonico ma tematico. E in tale paesaggio più allargato ritroviamo anche Liviabella: in alcune delle sua opere, la *Sinfonia in quattro tempi* per soprano e orchestra del 1963 ( ma pure nelle precedenti cantate *O crux, ave!* e *Le sette parole di Gesù sulla Croce*) fa la sua apparizione una serie; che non deve, naturalmente, essere interpretata come una conversione ad una disciplina verso la quale il compositore aveva ben espresso le proprie ragioni nel prenderne distanza. Riteneva infatti prevalente nel nuovo metodo quella che lui indicava, nelle annotazioni di *Diario*, come " un'intellettuale geometria" di fronte alla quale la sua prima reazione, confessava, fu quella di dire " non m'interessa", riconoscendo poi tale affermazione come " la reazione della troppo sincera giovinezza". " Poi è sopraggiunta la saggezza e la serenità della maturazione" ed ecco una considerazione più temperata, che gli consente di

guardare alla dodecaфония come a “ un linguaggio rispettabile”; ciò che invece riteneva impropria era “ la presunzione di voler diventare il linguaggio ufficiale della musica contemporanea” . (20)

Quanto tale timore fosse fondato le vicende della Nuova Musica, già in atto quando Liviabella annotava questi pensieri, lo andavano ben mostrando: nell'imperatività che il linguaggio dello strutturalismo, figlio esasperato della dodecaфония, andava esercitando, proprio come temeva Liviabella quando parlava di “ una specie di esperanto imposto per confusionare tutte le nazioni”. Un integralismo destinato tuttavia a rallentare via via le proprie istigazioni, per sostituirne magari altre, quelle del disordine, di una stimolante casualità, oppure del più o meno comodo compromesso.

#### N O T E

- 1) CARLO SOMIGLI, *Il modus operandi di A.Schoenberg* (Chicago, febbraio 1913), in “ Rivista Musicale Italiana”, XX, 1913, fasc.3, pp.583-606
- 2) ALFREDO CASELLA, *Arnold Schoenberg a la nuova musica italiana*, in “ Musica d'oggi”, n.10, ottobre 1924
- 3) ROMAN VLAD, voce “*Dodecaфония*”, in “Dizionario della Musica e dei Musicisti”, U.T.E.T., Torino 1992
- 4) MASSIMO MILA, *Lettera da Venezia*, in “ Rassegna Musicale”, 1947, n.1, pp.65-71
- 5) ROBERTO ZANETTI, *La musica italiana nel Novecento*, Bramante ed., Busto Arsizio, 1985, pp.1143-44
- 6) BRUNELLO RONDI, *Chiarimenti sulla dodecaфония*, in “ Diapason”, anno IV, n.1/2, pp.5-12
- 7) GIULIO VIOZZI, ALFREDO MANDELLI, NICOLA COSTARELLI, *Pubblico medio e musica contemporanea*, in “ Diapason”, anno II, n.10-11, pp.17-22
- 8) MASSIMO MILA, *La dodecaфония e la sua offensiva*, in “ Diapason”, anno II, n.7/8, pp.9-15
- 9) RICCARDO MALIPIERO, *La dodecaфония come tecnica*, in “ Rivista Musicale Italiana”, 1953, pp.277-300

- 10) RICCARDO MALIPIERO, op.cit
- 11) MARIO ZAFRED, *Ragioni dell'antiformalismo*, in “ Ulisse”, fasc.XIV, aprile 1951, pp.138-143
- 12) MASSIMO MILA, *La dodecaфонia e la sua offensiva*, cit.
- 13) BRUNELLO RONDI, *La dodecaфонia e il messaggio dell'ordine nello spirito contemporaneo*, in “Diapason”, anno III, n.7/8, p.17
- 14) LUIGI DALLAPICCOLA, *Parole e musica*. Il Saggiatore, Milano 1980, p.452
- 15) LUIGI DALLAPICCOLA op.cit. p.211
- 16) LUIGI DALLAPICCOLA op.cit. pp.408-9
- 17) SANDRO PEROTTI, *Iri da Iri*, Guerini ed., Milano 1988, pp.43-46
- 18) BORIS PORENA, *I concerti per orchestra di Petrassi e la crisi della musica come linguaggio*, in “ Nuova rivista musicale italiana”, n. 1, 1967, p.102
- 19) CARLO JACHINO, *Tecnica dodecaфонica*, ed. Curci, Milano, 1948, p.12
- 20) PAOLO PERETTI, “*L'iridata sorgente*” ovvero la musica popolare Marchigiana nell'opera di *Lino Liviabella*, in “ Vita Quotidiana e Tradizioni Popolari nel Maceratese”, Pollenza 1997, pp.702-3