

CULTURA & SPETTACOLI



GIOVANNI TEBALDINI

IN GLORIA DI VERDI

Italianità musicale

Verdi al Maestro Tebaldini

Milano 18 Dic. 1896
 Maestro Tebaldini -
 Grazie per l'opera che in un
 momento di grande
 un Conservatorio Bresciano
 più spinto Maestro Tebaldini!
 con un'emozione
 L'avevo

Milano, 18 dicembre 1896.

L'«italianità musicale»

■ A sinistra: Giovanni Tebaldini commemora Giuseppe Verdi. Sopra: la lettera con cui il maestro di Busseto si rallegra con il collega per aver fatto eseguire musica italiana in un'esercitazione in conservatorio

«Riportò lo spirituale nelle note sacre»

Anche Brescia celebra il compositore, nato 150 anni fa nella nostra città ma attivo in tutta Italia
 Cugino di Piamarta e amico di Verdi, «riscopri - ricorda la nipote - la tensione interiore della musica»

«**P**ratificava territori difficili, ma era un combattente e difese i suoi principi con metodo scientifico ed estro artistico, senza scendere a compromessi. È stato tra i protagonisti più attendibili della musica tra fine Otto e inizi Novecento, un modello di riferimento oggi indispensabile per fare cultura in modo nobile». Così Anna Maria Novelli parla del nonno Giovanni Tebaldini (Brescia, 1864 - San Benedetto del Tronto, 1952), multiforme figura di compositore, paleografo, organista, critico, didatta, direttore d'orchestra e maestro di coro, di cui ricorrono i 150 anni dalla nascita. Numerose iniziative lo stanno celebrando: a fine maggio, a Roma e a Portogruaro, sono stati eseguiti alcuni suoi brani; il 13 settembre, a San Benedetto del Tronto, il Convegno «San Pio X e Giovanni Tebaldini: la musica sacra per educare alla bellezza» ne fissa alcune coordinate decisive; il 26 settembre, all'Ateneo di Brescia, interverranno i musicologi Alberto Donini, Mariella Sala e Marco Bizzarri; il 19 ottobre, nella chiesa bresciana degli Artigianelli, sull'organo collaudato e inaugurato dallo stesso Tebaldini, concerto di Andrea Macinanti con pagine del maestro bresciano; il 22 novembre, a Brescia, nel chiostro di San Giovanni, Gloria Busi ne canta brani profani; il 30 novembre, a Brescia, nella rassegna dell'Uscl «Musica Divina», concerti corali con molte perle tebaldiniane; in autunno, altra giornata di studi, a Padova, dove l'artista diresse la Cappella della Basilica del Santo; a metà gennaio, il Conservatorio di Parma di cui fu direttore ne illu-



Giovanni Tebaldini e, sotto, la nipote Anna Maria Novelli

commozione procedevano separate. Per usare le sue parole, «basta romanze sentimentali e saltellanti cabalette: si torni all'antico. La musica inserita nella Santa Liturgia ci elevi verso le sue alte finalità» raccomandava recependo le indicazioni dell'enciclica «Motu proprio». «Oggi l'arte musicale è diventata un fine - proseguiva - che rasenta perfino il burlesco: non è raro vedere il sacerdote celebrante, nei momenti più sublimi della Messa, attendere rassegnato che un flauto termini i suoi trilli e le sue volatine, che un violino gema le sue melodie sulla quarta corda, un clarinetto i suoi gorgheggi interminabili, quand'anche una tromba, che sfacciatamente squilli nel modo più stridulo e assordante». La sua opera cercò di «elevare l'animo dei fedeli in una dolce e serena contemplazione». **I suoi rapporti con Brescia?** Un sentimento di odio-amore; fu sostanzialmente ignorato. Fu bresciano nel ca-

rattere; uomo di pensiero e di azione, generoso, concreto, infaticabile e schivo. Una lunga e sincera amicizia lo legò al salodiano Marco Enrico Bossi; sintomatici i suoi contatti con Ada Negri, Antonio Fogazzaro, Luigi Illica; idealità convergenti e ben documentate con Giuseppe Verdi. Il padre di Giovanni, che a Brescia

La Fondazione Levì di Venezia ne sta curando il catalogo tematico

dirigeva il coro della chiesa di Sant'Alessandro, a soli sette anni lo iscrive al «Venturi» per fargli studiare teoria, canto, violino; a quindici anni il ragazzo supplisce l'organista Remondi in Duomo; poi, nel 1881, Padre Piamarta lo manda dal fratello a Milano. In Germania è il primo italiano a frequentare la Kirchenmusikschule

di Regensburg; a Napoli fonda l'associazione «Scarlatti», lavora pure a Bologna, Genova, Cremona, Firenze; crea riviste musicologiche; il ministero della Pubblica Istruzione gli fa incidere dischi; per 25 anni dirige la Cappella di Loreto.

Cosa gli donò la parentela col cugino, San Giovanni Piamarta?

Gli suscitò in cuore un'ardente, umile e operosa religiosità. Spesso padre Piamarta lo esortò ad andare avanti per la sua strada, pur essendo «condannato a soffrire, come tutti i grandi Apostoli, per i più arditi ideali». Un'indicazione che mio nonno perseguì sempre. Esiste una fitta corrispondenza fra i due.

Perché rivalutarne l'opera?

Al di là dei motivi affettivi, credo sia un dovere morale: tutta la sua tensione mira alla riscoperta della dimensione interiore dell'arte, coniugando tradizione e innovazione.

Enrico Raggi

Un convegno di studi all'Ateneo e concerti nelle chiese cittadine

stra il legame con i suoi più promettenti allievi (Ildebrando Pizzetti, in primis) e Tommaso Ziliani ne dirige in prima ripresa moderna scelte pagine corali; infine, la Fondazione Levì di Venezia sta per pubblicarne il catalogo tematico. «Ad Ascoli Piceno abbiamo fondato un Centro Studi (www.tebaldini.it) e gli è stata intitolata una via (come a Roma, Loreto, San Benedetto del Tronto, Brescia) - continua Novelli -; allo stesso modo, l'auditorium di San Benedetto del Tronto gli è intestato e da un decennio esatto vi opera un omonimo gruppo corale». **Cos'era all'epoca la musica sacra?** Era incrostata di mondanità; tecnica e



ATENEIO DI BRESCIA
Accademia di Scienze Lettere
e Arti – onlus

CONSERVATORIO DI MUSICA
“Luca Marenzio”
di Brescia



Venerdì 26 settembre 2014 - alle ore 16.30
presso la sede storica dell'Ateneo di Brescia
in Palazzo Tosio, via Tosio 12

Giovanni Tebaldini
nel 150° anniversario
della nascita

*

Pomeriggio di studio

*

La S. V. è cordialmente invitata

PER L'ATENEIO DI BRESCIA
Sergio Onger

PER IL CONSERVATORIO DI MUSICA
Ruggero Ruocco

Programma

ALBERTO DONINI

(Scuola Diocesana di Musica “Santa Cecilia” di Brescia)

*La riforma della musica sacra
fra Otto e Novecento.*

MARIELLA SALA

(Conservatorio di Musica “Luca Marenzio” di Brescia)

*La corrispondenza di Tebaldini
con gli amici bresciani.*

MARCO BIZZARINI

(Ateneo di Brescia, Università degli Studi di Padova)

*Fra Dante e Palestrina:
l'estetica comparata nei saggi inediti
di Tebaldini.*



MARIELLA SALA*

LA CORRISPONDENZA DI GIOVANNI TEBALDINI CON GLI AMICI BRESCIANI**

Prima di iniziare la breve analisi di alcuni epistolari di Giovanni Tebaldini con corrispondenti bresciani (amici, colleghi o discepoli), mi preme porre l'attenzione su una particolarità da me rilevata proprio nel corso di questa ricerca.

Come è noto, Tebaldini studiò pianoforte – da bambino – con il maestro Paolo Chimeri, figura assai importante della Brescia musicale fra Otto e Novecento, stimato didatta, pianista e compositore. Alla sua scuola, all'Istituto Venturi dove svolgeva gratuitamente il suo insegnamento, si formò – anni dopo – anche Arturo Benedetti Michelangeli. Con Chimeri studiò pianoforte anche un altro musicista bresciano (in realtà nato a Toscolano Maderno nel 1885), Giacomo Benvenuti, che con Tebaldini condivide numerose affinità di vita, di interessi e di lavoro. Anche se fra i due non ci fu – almeno così pare – una vicinanza né fisica né affettiva.

Ambedue, infatti, ebbero una carriera in qualche modo errante che li portò – negli anni della giovinezza – a studiare all'estero: a Ratisbona (Regensburg) il nostro Tebaldini (che fu anche il primo italiano a frequentare la *Kirchenmusikschule*); a Dresda e a Monaco Benvenuti. Da queste scuole uscirono con una profonda conoscenza della musica antica, Tebaldini in particolare, ma non solo, del canto gregoriano che già gli era stato insegnato da don Amelli, e Benvenuti

* Musicologa, bibliotecaria del Conservatorio di Musica Luca Marenzio di Brescia, socio effettivo dell'Ateneo di Brescia.

** Conferenza tenuta il 26 settembre 2014 in occasione del CL anniversario della nascita dell'accademico Giovanni Tebaldini.

della musica italiana, che già conosceva tramite lo studio con Luigi Torchi a Bologna. Dopo la scuola tedesca, Tebaldini si orienterà – soprattutto – verso la musica liturgica (dirigendo le cappelle musicali di San Marco a Venezia, del Santo di Padova, per terminare con la cappella di Loreto) e verso le tematiche della riforma cecilianica; Benvenuti, invece, verso le trascrizioni di lavori diversi di vari compositori italiani operanti fra il '500 e il '700. Ricordo anche che uno dei progetti più ambiziosi di Benvenuti fu la collana delle «Antiche musiche italiane», da lui elaborata e resa possibile grazie al mecenatismo di Eugenio Bravi, proprio qui a Toscolano, progetto poi fallito in coincidenza della II guerra mondiale, per cui non era più possibile neanche recuperare il piombo necessario per le stampe.

Né possiamo dimenticare l'attenzione di Gabriele d'Annunzio sempre sul repertorio musicale antico: dal Vittoriale prese forma – negli anni a seguire il 1927 – la prima edizione dell'opera omnia di Monteverdi a cura di Malipiero; e sempre d'Annunzio fu il direttore – insieme a musicisti quali ancora Malipiero e Balilla Pratella – della *Raccolta nazionale delle musiche italiane*.

Questo per dare a Brescia – se ancora fosse necessario sottolinearlo – un posto non secondario nella storia sia della riforma cecilianica, sia della riscoperta della musica antica nei primi decenni del secolo scorso.

Passando ora alle corrispondenze di Tebaldini, corre prima l'obbligo di far notare il numero, davvero elevatissimo, di lettere da lui scritte a tante personalità del suo tempo. L'elenco dei corrispondenti, come si evince nel sito web dedicato al compositore¹, ne riporta una grande quantità, per un numero di lettere che dovrebbe aggirarsi intorno a diverse migliaia. E come non pensare alla ricchezza documentaria che le lettere tramandano, e come adesso – in tempo di e-mail e twitter – tale ricchezza sia ormai da considerarsi perduta!

Fra i corrispondenti bresciani di Tebaldini, più direttamente legati all'ambiente e alle tematiche musicali, possiamo annoverare:

- don Giuseppe Berardi (direttore della *Schola cantorum* del Seminario);
- Vittorio Brunelli (giornalista e direttore didattico);
- Isidoro Capitanio (pianista e compositore);
- Agostino Donini (organista e compositore che per un certo periodo lo affiancò a Loreto);

¹ www.tebaldini.it.

- Carlo Fisogni (pianista che fu sindaco di Brescia nel 1899);
- don Giuseppe Gallizioli (maestro di cappella);
- Alfredo Gatta (giornalista de «Il Popolo di Brescia»);
- don Paolo Guerrini (storico, competente di musica);
- Desiderio Landi (musicista);
- Francesco Pasini (tenore);
- padre Giovanni Battista Piamarta (che gli era cugino);
- Giovanni Premoli (organista, fu docente di Tebaldini);
- Roberto Remondi (organista, maestro di Tebaldini);
- Romano Romanini (compositore e direttore dell'Istituto Musicale Venturi);
- Claudio Sartori (ricercatore musicale);
- Gian Luigi Tonelli (compositore bresciano, fratello del precedente, che operò soprattutto a Cremona);
- Giulio Tonelli (compositore, organista e direttore di coro);
- Giorgio Tosana (presidente della Società dei Concerti di Brescia);
- don Luigi Vismara (organista).

Di questa grande quantità di lettere abbiamo avuto la possibilità di leggere – attentamente – quelle indirizzate a Paolo Guerrini, conservate – ancora inedite – presso la Fondazione Civiltà Bresciana; quelle indirizzate a San Giovanni Battista Piamarta, edite nel volume dei suoi corrispondenti e che – per quanto ci interessa a livello musicale – riguardano l'inaugurazione del nuovo organo degli Artigianelli cui prese parte anche l'organista Arnaldo Bambini; alcune di quelle inviate a don Giuseppe Berardi, trascritte nella tesi di Paola Paganuzzi riguardante la Riforma della musica cecilianica a Brescia (gli originali, però, a oggi non sono rintracciabili), e quelle indirizzate ad Alfredo Gatta, Giorgio Montini e al segretario dell'Ateneo, Vincenzo Lonati. Inoltre, abbiamo anche avuto modo di sfogliare le lettere che il maestro Giulio Tonelli inviò a Tebaldini.

I miei ringraziamenti vanno ad Anna Maria Novelli, del Centro Studi e Ricerche Giovanni Tebaldini, alla figlia di Giulio Tonelli, Maria Grazia, e al figlio di Alfredo Gatta, Costanzo, che mi hanno trasmesso le lettere e – insieme – il permesso di citarle.

CHE DIRE?

La prima cosa che balza agli occhi è la bellezza della scrittura. Non c'è un errore di ortografia né di grammatica né di sintassi. Ciò

è ancor più apprezzabile, se pensiamo a quello che Tebaldini stesso scrive a don Berardi nel 1940:

Lei parla della mia cultura. Quale? Quella che mi sono formata alle Elementari di San Barnaba dove non sono arrivato a conseguire neppure la licenza? Tutto il resto? Farina del mio sacco! Il che non mi ha impedito di parlare al Collegio Romano, all'Università di Cagliari ecc.

Il maestro aveva frequentato poco le scuole e aveva poi studiato molto da solo. In una lettera a Lonati del 1949 si legge:

Senza neppure la licenza elementare da questa misera penna... cavai pure qualche cosa. E chi mi guidò in principio fu premurosamente Angelo Canossi il quale né miei scritti primordiali curò che le virgole fossero separate.

Viene in mente un altro musicista bresciano, anch'egli costretto tutta la vita a esercitare la sua professione fuori dalla nostra città e anch'egli grande scrittore di lettere: Giovanni Consolini, nato 50 anni prima di Tebaldini e – al contrario di lui – per niente amante della musica della riforma cecilianiana. Le sue lettere sono conservate nella «Raccolta Pasini» presso la Biblioteca Queriniana e così scriveva Consolini al tenore Pasini il 3 maggio 1905, solo un anno prima della morte arrivata in tarda età:

Dacché si è inaugurato nelle chiese lo stile liturgico, io sono diventato letargico a tal punto, da rinunciare completamente a qualsiasi lavoro chiesastico. Ho ceduto armi e bagaglio a Don Lorenzo [Perosi], a Ravanello, ad Antonio Cicognani; a tutti insomma quei martiri dell'arte, che si sobbarcano a quel genere di... musica che, a detta di Rossini, non è musica.

Come si vede, anche solo da questo inciso, la proprietà linguistica pare unire i due musicisti, praticamente autodidatti. E, come di recente mi ha detto un'insegnante, fa riflettere... .

Dalla lettura delle lettere di Tebaldini potremmo trovare diversi argomenti da discutere. Mi soffermerò su quelli di maggiore interesse musicale, tralasciando – per esempio – la sua marcatissima nostalgia per Brescia, il suo desiderio di tornarvi (al posto – magari – di Premoli, suo passato maestro) e il suo mai nascosto rammarico di essere stato dimenticato dalla città; tutte sensazioni molto presenti anche

nelle lettere di Giovanni Consolini, il musicista di Farfengo appena ricordato per via della bella scrittura. Parlerò, invece, di aspetti importanti dal punto di vista musicale e molto utili anche per delineare la figura di Tebaldini, non tanto come musicista attivo quanto come studioso di rara competenza e di laboriosità davvero infaticabile.

Innanzitutto la vicenda cecilianiana, che viene ben dipinta in numerose lettere con Paolo Guerrini. Come probabilmente saprete, anche don Guerrini visse la fase cecilianiana, schierandosi apertamente per la riforma. Tant'è che egli stesso, nella sua amplissima produzione saggitica, fornì un'appendice voluminosa al volume del cardinale Katschthaler, arcivescovo di Salisburgo, *Storia della musica sacra*, appendice proprio rivolta a illustrare la «storia della riforma cecilianiana in Italia». Siamo negli anni '20 del '900 e Guerrini allora era «bibliotecario della Queriniana di Brescia».

Su questa appendice Tebaldini – e si noti l'aggiornamento costante dello studioso – interviene, in particolare, con una lunga lettera da Loreto, in data 19 agosto 1927:

Mi vien sott'occhio la nuova edizione della *Storia della Musica Sacra* del Card. Katschtaler con la di Lei *Appendice* per ciò che riguarda l'Italia. La ringrazio vivamente per il posto assai onorevole che fa al mio combattutissimo nome.

[...]

Ben ricordato a pag. 269, 281 e 286 la inclusione inconsulta e deleteria, nelle prime Commissioni, di elementi avversi alla riforma, inetti essi medesimi.

Così scrive il Guerrini: «Quanto tempo durarono quelle Commissioni? Quali furono i risultati che esse procacciarono? Perché così presto andarono estinte?».

La diocesi di Brescia – apro un breve inciso – nominò rapidamente (era il 1885) la Commissione di Santa Cecilia: primi membri di tale commissione dovevano essere monsignor Egidio Cattaneo (ispettore diocesano), don Antonio Ferrari, don Vincenzo Elena (segretario) e i musicisti Roberto Remondi, Costantino Quaranta e Giovanni Premoli.

Io – continua Tebaldini – insorsi allora, e a pag. 282 riferisce le mie parole [«Come e quanto la massima parte delle Commissioni cecilianiane sorte in seguito al Regolamento del 1884 abbia corrisposto al suo mandato, il tacere è bello. Ricordiamo però che fin dal 1886 nella

Musica sacra deplorammo vivamente l'inerzia e, peggio ancora, l'inetitudine o l'inutilità di tali Commissioni nominate soltanto pro forma, non certamente col fermo proposito di promuovere la restaurazione della vera musica sacra nelle nostre chiese»] che ebbero l'approvazione del Witt. Ma quali attacchi dovettero sopportare e quali inimicizie – non ancora spente – dovettero affrontare.

Procedendo, Tebaldini rimarca – oltre al fatto che Marco Enrico Bossi morì nel viaggio di ritorno dall'America e non durante l'andata, come Guerrini aveva erroneamente scritto – molti fatti delle seguenti vicende ceciliane:

E vengo a un particolare che andrebbe chiarito meglio per quanto è detto a pag. 287, quando, nel novembre del 1885, P. Amelli si ritirò a Montecassino, per *otto anni*. Mancando di fondi si arrivò al punto di stampare a credito il periodico, metà di un numero in una stamperia, e l'altra metà in un'altra.

Intanto a me piovve addosso l'*espulsione* dal Conservatorio di Milano per una *modesta* critica a una *Messa* del prof. Polibio Fumagalli e di lì a poche settimane mi trovai attaccato dai giornali di Piacenza pei commenti fatti a certe esaltazioni di P. Davide, e dai giornali di Bergamo, *in modo feroce*, per le critiche alla musica della Settimana Santa di Nini. Uno de' miei implacabili accusatori fu il povero D. Casoni col quale per poco non venivamo a reciproca querela.

Ecco come passarono i primi sei mesi del 1886.

Intanto per risolvere la situazione della *Musica sacra*, dopo che Re-mondini e Bonuzzi – a Genova il primo a Verona l'altro – dichiaravano di non poter fare di più che collaborare al periodico, per i quattrini, io e Terrabugio ci rivolgemmo a Lurani e per la sigla artistica a Gallignani prima e a Bossi poi. Sorse così la cerchia Gallignani – Lurani – Bossi – Terrabugio – Tebaldini che cominciò ad *agire* collettivamente nel luglio dello stesso anno.

Si noterà come l'ambiente musicale non era neanche allora dei più tranquilli. Dalla lettura di questa missiva ci si rende conto dell'attivismo di Tebaldini, uomo ancora giovane, direi giovanissimo (nato nel 1864, aveva – nel 1884 – solo 20 anni) ma assai diretto nelle decisioni da assumere. Carattere che gli valse – appunto – l'espulsione dal Conservatorio di Milano. Da notare che allora il direttore era un altro bresciano, Antonio Bazzini.

Accanto a questo attivismo ceciliano, le lettere rivelano l'amore per la ricerca presentando diversi spunti musicologici che paiono ad-

dirittura profetici per i tempi. Così, in una missiva, sempre a Guerrini, in data 27 aprile 1908:

Amo la mia città natia ma penso purtroppo che per molte anime un mezzo litro di vino vale di più di qualsiasi Marenzio di questo mondo. Eppure il povero Quaranta ha avuto una bellissima lapide di cui fra breve nessuno più comprenderà il significato mentre del Marenzio restano le opere gigantesche. Coraggio e avanti. Ho sognato tempo fa un convegno di musicisti a Coccaglio ma con inviti a tutta Europa.

Questo sogno finale non può che ricordarci i convegni di Coccaglio negli anni '80, quando si festeggiò Marenzio con la presenza del *Consort of Musicke*, per la prima volta ascoltato qui nel bresciano, e con relatori invitati – appunto – da tutta l'Europa. Ma ci sono voluti 80 anni per arrivare al coronamento di un sogno... .

Ugualmente l'attenzione e lo studio dei compositori antichi si rivela in particolari assai evidenti, così l'inizio di una lettera ad Alfredo Gatta, in data 28 maggio 1951: «La Missa "Papae Marcelli" di Palestrina, sa da chi è stata edita a Roma la prima volta?», e a seguire tutta una competente spiegazione sui tipografi Dorici e su altri tipografi musicali operanti a Brescia. Oppure in una lettera del 1932 indirizzata a don Guerrini, dove parla delle sue ricerche su Andrea Gabrieli, affermando di possedere – oltre ai brani da lui trascritti – anche «una quarantina di schedine bibliografiche da me compilate sin da allora, quando cioè il materiale dei Gabrieli, alla Marciana di Venezia, era confuso e dimenticato in una Miscellanea cui nessuno badava.» Schedine recentemente ritrovate nel Fondo Guerrini conservato presso l'Archivio Civiltà Bresciana.

Non manca uno sguardo alla vita musicale della nostra città. Così, in una lettera a don Guerrini del 12 dicembre 1907, ricorda gli archivi musicali allora noti; archivi che ancora si conservano, a parte il fondo più antico e più prezioso della Pace che proprio non si sa che fine abbia fatto:

Sono assai lieto nell'apprendere che Lei si propone di illustrare l'archivio musicale del Santuario delle Grazie. Io ignoravo perfettamente che ivi vi fossero cose degne di considerazione e di studio. E sì che ho bazzicato parecchio in quella sacrestia. Ma allora cosa sapevo io di musica sacra? Io non sapevo e gli altri... meno ancora di me.

Un bell'archivio mi ricordo aver veduto in Duomo circa trent'anni sono. Che fine avrà fatto? E alla Pace pure mi sembra aver sentito par-

lare dai miei buoni Padri di allora (Chiarini, Usardi) che esistesse qualche cosa di interessante.

Oppure in una lettera, questa volta indirizzata ad Alfredo Gatta, quando ormai molto anziano (siamo nel 1951), ricorda la Brescia musicale dei suoi anni giovanili e i musicisti dell'epoca:

Se mi fermo a ricordare la Brescia musicale de' miei tempi, rammento che auspice Antonio Bazzini con elementi propri si eseguì il *Deserto* di David, lo *Stabat* e la *Messa* di Rossini, e più tardi la *Messa* di Verdi. Ma c'era una bacchetta: quella di Paolo Chimeri.

È tutto lì!... *el difeto el see nel manego* [il difetto sta nel manico]. Se manca quello, addio!

E la severità cecilianica con cui riprende don Berardi in un'altra lettera sempre del 1951, ancora ad Alfredo Gatta, testimonianza di una mente lucida e fedele nei suoi convincimenti fino alla fine:

Ricevo il *Giornale di Brescia* di jeri e nel resoconto dell'esecuzione al Teatro Grande, da parte del M^o Don Berardi, della *Missa Papae Marcelli* di Palestrina, vedo fatto cenno al mio nome come a quello di uno dei precursori... bastonati... e come!!

Palestrina: "Papae Marcelli" finalmente anche a Brescia con tutto l'onore delle armi! Laus Deo!

L'ho nel sangue e nel cuore il capolavoro polifonico del Grande, da ben 63 anni; da che lo sentii per la prima volta alla Cattedrale di Ratisbona; e per la prima volta anch'io potei farlo eseguire al Santo di Padova nel giugno del 1896.

[...]

Dica a Don Berardi che plaudo *ex imo corde* al suo coraggio, ma che non approvo Palestrina... in teatro.

Occorre creare l'atmosfera e quella, anche in forma di concerti, non viene che dalla Chiesa dove esistono soprattutto opere d'arte che si immedesimano nella musica da eseguire.

A Brescia? San Giovanni, San Faustino, San Giuseppe, ma non il teatro.

Un appunto – negativo – riguarda invece l'archivio musicale del Venturi. Lo riporto perché è la mia casa attuale e anche perché – io credo – le cose siano da allora un poco migliorate. Tebaldini aveva in mente di regalare alla città le sue opere, pensiero continuamente elaborato alla ricerca della migliore soluzione (che poi si realizzò con la donazione all'Ateneo). Ecco, in una lettera del 1924 – sempre a

don Guerrini – il suo pensiero sulla biblioteca dell’Istituto musicale della città:

Tutto ciò che io potrò dare alla Queriniana (all’Istituto Venturi non penso più perché ho veduto che di Archivio musicale colà non vi è traccia... c’è piuttosto un *magazzino*) sistemato secondo le mie idee, richiederà da parte mia un’applicazione non indifferente, ma nelle ore libere mi ci dedicherò con passione. Si tratta di fissare quarant’anni di storia quale io credo di poter dettare.

Concludo questo intervento con due annotazioni che fanno risalire il grande valore documentario degli epistolari.

La prima è contenuta in una lettera scritta da Giulio Tonelli il 4 aprile 1950 a Tebaldini: «Il giorno di Pasqua sarò in Duomo (che si apre per la prima volta) per accompagnare all’organo la Cappella del Seminario». Non so quanti di voi fossero al corrente che il nostro Duomo Nuovo fu tenuto chiuso per quasi 6 anni, alla fine della guerra, a seguito del bombardamento subito il 13 luglio 1944 che portò all’incendio della cupola. Io non lo sapevo, e questa notizia mi ha davvero sorpreso ed è stata confermata – tramite don Tullio Stefani – da monsignor Olmi.

L’altra annotazione – più importante dal punto di vista musicale – è in una lettera scritta da Tebaldini a Berardi, il 19 gennaio 1940:

È lei immagino che dirige il Coro dei Chierici in Duomo sulla cantoria dove io ho cantato da contralto dal 1874 al 1878, cioè dai dieci ai quattordici anni e dove poi ho suonato l’organo, supplente di Remondi negli anni 1879-1880. Basso numerato per le *Messe* e i *Salmi* di Gnocchi, improvvisazioni di ogni genere. Chissà quante quinte e ottave di seguito avrò fatto!”

Si sapeva, dal catalogo delle opere, che Pietro Gnocchi, organista e maestro di cappella della Cattedrale per gran parte del 1700, era stato eseguito fino ai primi decenni del XX sec. Lo si sapeva per copie moderne delle sue opere e per scritte di nomi sulle varie parti per i musicisti. Ma questa di Tebaldini è l’unica testimonianza che parli di quelle esecuzioni e io sono davvero felice di avere trovato un riferimento a Gnocchi che – pur essendo stato per più di 50 anni musicista in Duomo – pare in realtà non essere mai esistito nei ricordi dei nostri musicisti e della nostra città. Così dobbiamo a Tebaldini, «che in patria non ha mai fatto nulla» – come lui stesso scrive a don Berardi – il ricordo di un altro musicista “scomparso” dalla nostra città.



MARCO BIZZARINI*

FRA DANTE E PALESTRINA: L'ESTETICA COMPARATA NEI SAGGI INEDITI DI TEBALDINI**¹

«Vedere dove altri non vede, sentire dove altri non sente o non sente più, o sente male»². Questa straordinaria facoltà, che nel 1929 il giornalista e storico dell'arte Dino Bonardi attribuiva a una leggenda vivente della direzione d'orchestra, Arturo Toscanini, potrebbe del pari essere riconosciuta a Giovanni Tebaldini, impegnato in quegli stessi anni a reinterpretare con forte indipendenza di spirito

* Musicologo, socio dell'Ateneo di Brescia.

** Conferenza tenuta il 26 settembre 2014 in occasione del CL anniversario della nascita dell'accademico Giovanni Tebaldini.

¹ Esprimo un sentito ringraziamento alla prof.ssa Anna Maria Novelli e al Centro Studi e Ricerche Giovanni Tebaldini di Ascoli Piceno per avermi generosamente fornito, in riproduzioni fotografiche o in trascrizione, materiali inediti tebaldiniani sullo specifico tema del rapporto fra Dante e Palestrina, tra cui un insieme di manoscritti di 27 pagine appartenenti al "fascicolo V" *Dante e Palestrina* (Archivio di Stato di Brescia, Fondo Ateneo di Scienze, Lettere e Arti di Brescia, busta 165) e la partitura manoscritta della *Trilogia sacra con melodie gregoriane, mottetti e inni di G. P. Palestrina a commento delle Cantiche dantesche*. L'abbondanza e l'interesse della documentazione sono tali che mi riservo di tornare sull'argomento in futuro.

² D. BONARDI, *Toscanini*, Milano, Libreria Editrice Milanese, 1929. Citato in G. TEBALDINI, *Domus Aurea. Orizzonti di estetica gregoriana e palestriniana da San Gregorio, Dante, Palestrina alle rappresentazioni spirituali. Saggio storico critico*, bozza di stampa inedita (gennaio 1930), p. 43 in nota. Di quest'opera incompiuta e inedita si conservano abbozzi dattiloscritti, manoscritti e una parziale prima bozza di stampa nella citata busta 165 depositata nel Fondo dell'Ateneo dell'Archivio di Stato di Brescia. Nel presente studio si specificherà in modo sistematico se le citazioni provengono dagli abbozzi dattiloscritti o dalla bozza di stampa.

la millenaria storia della musica liturgica. Una delle provocazioni più interessanti del Tebaldini saggista riguardò senza dubbio l'audace accostamento di Dante a Palestrina. All'epoca nessuno storico della musica di formazione accademica si sarebbe mai avventurato in un simile campo d'indagine. Del resto Tebaldini, privo di peli sulla lingua e per giunta dotato di uno spirito battagliero, non esitava a liquidare gli avversari più rigidi e ottusi con l'eloquente epiteto di «mummie addottorate della critica musicologica»³. Aveva una gran fiducia nelle proprie intuizioni ed era disposto a difenderle a spada tratta.

All'Archivio di Stato di Brescia, nel fondo dell'Ateneo di Scienze, Lettere e Arti, si conservano vari gruppi di carte tebaldiniane. Fra numerosi testi manoscritti e dattiloscritti spuntano le prime bozze (parziali) di un libro dal titolo singolare: *Domus Aurea / Orizzonti di estetica gregoriana e palestriniana / Da San Gregorio, Dante, Palestrina/alle rappresentazioni spirituali / Saggio storico critico*. Una nota autografa, in data gennaio 1930, precisa: «Bozze di un libro che a Catania si è fermato a mezza strada». Di Catania era infatti il dottor Enrico Muccio, l'editore che avrebbe dovuto pubblicare l'ampio e coraggioso saggio. La stessa casa editrice, per quel poco che si sa, doveva essere interessata a opere di didattica musicale, presumibilmente rivolte a studenti avanzati di istituti musicali, se nel 1928 licenziò il volume *Analisi della forma delle Sonate per pianoforte di Beethoven* di Alessandro De Bonis. Non è chiaro il motivo per cui il libro di Tebaldini rimase «a mezza strada»: le bozze, i fogli dattiloscritti e manoscritti finora rinvenuti fanno pensare a un'opera incompiuta, rimasta anch'essa in sospeso.

Si può in ogni caso ricostruire il lungo percorso che portò Tebaldini a concepire in età matura (il musicista aveva all'epoca sessantasei anni) il vasto saggio storico-critico che avrebbe compendiato interi decenni di personali esperienze e riflessioni. Il movimento della riforma musicale cecilianica diffusosi nell'Europa cattolica tra Otto e Novecento poggiava su due immensi pilastri: da un lato il canto gregoriano, dall'altro la polifonia classica cinquecentesca con Palestrina in primo piano. Tebaldini ebbe l'audacia di inserire Dante quale "medio proporzionale" fra i due estremi. Si creava in tal modo un'inedita triade – San Gregorio, Dante, Palestrina – il cui significato simbolico trascendeva l'ambito puramente musicale.

³ G. TEBALDINI, op. cit. 1930, p. 43.

Era stato don Guerrino (poi padre Ambrogio) Amelli, uno dei maestri di Tebaldini, a sottolineare mediante conferenze e saggi l'importanza del canto liturgico nella *Commedia* dantesca⁴. Il suo pensiero si può così riassumere: il viaggio ultraterreno di Dante si svolse durante la Settimana Santa, ovvero nel periodo dell'anno liturgico più denso di riti e dal quale dipende l'intera liturgia della Chiesa. Amelli si preoccupò di classificare le citazioni dantesche di canti liturgici, particolarmente copiose nel *Purgatorio* e nel *Paradiso*, con riferimento sia all'Ufficio delle Ore (mattutino, laudi, ore canoniche, vesperi, compieta), sia alla Messa (parti mobili e immobili). È facile immaginare quanto le riflessioni di Amelli abbiano esercitato una profonda influenza su Tebaldini.

Ma forse si trattò di un'influenza reciproca. Infatti, già nel 1906, era apparso sulla «Rivista musicale italiana» uno studio tebaldiniano intitolato: *L'elemento lirico nella musica sacra*⁵. Ognuno può vedere che fra *L'elemento liturgico nella Divina Commedia* e *L'elemento lirico nella musica sacra* sussiste un palese parallelismo. Non solo: anche il saggio del 1906, fondamentale premessa per i futuri sviluppi di *Domus aurea*, includeva precisi riferimenti a Dante. Per esempio, Tebaldini notava acutamente che l'incipit del XXIV canto del *Paradiso* sembra presentare una parafrasi in versi delle ultime due strofe della sequenza *Lauda Sion*: un'osservazione, quest'ultima, tutt'altro che banale o scontata, dato che non ricorre con frequenza neppure nei più diffusi commenti odierni della *Commedia*. Vale dunque la pena di confrontare i due testi.

Lauda Sion si conclude con i seguenti versi:

*Bone pastor, panis vere,
Iesu, nostri miserere:
Tu nos pasce, nos tuere:
Tu nos bona fac videre
In terra viventium.*

⁴ A. AMELLI, *L'elemento liturgico nella Divina Commedia*, Ravenna, Scuola tipografica Salesiana, s.d. L'opuscolo è senza data, ma la conferenza riportata dalla pubblicazione venne tenuta nel 1910 quale *Lectura Dantis* inaugurale in Orsanmichele a Firenze. Don Guerrino Amelli fu inizialmente dottore e vicecustode della Biblioteca Ambrosiana di Milano, ma in seguito entrò nell'ordine benedettino e assunse il nome di Ambrogio. All'epoca della conferenza dantesca padre Amelli era abate della Badia fiorentina.

⁵ G. TEBALDINI, *L'elemento lirico nella musica sacra*, «Rivista musicale italiana», XIII n. 2 (1906), pp. 258-309.

*Tu, qui cuncta scis et vales;
 Qui nos pascis hic mortales;
 Tuos ibi commensales,
 Coheredes et sodales
 Fac sanctorum civium. Amen.*

Ed ecco l'inizio del XXIV canto del *Paradiso*:

*O sodalizio eletto a la gran cena
 del benedetto Agnello, il qual vi ciba
 sì, che la vostra voglia è sempre piena,*

*se per grazia di Dio questi preliba
 di quel che cade de la vostra mensa,
 prima che morte tempo li prescriba,*

*ponete mente a l'affezione immensa
 e roratelo alquanto: voi bevete
 sempre del fonte onde vien quel ch'ei pensa.*

Le corrispondenze semantiche e lessicali (*sodalizio/sodales*; *mensa/commensales*; *vi ciba/nos pasce*) sono evidenti. Ma bisognerebbe tener conto anche della melodia legata al testo della sequenza e Tebaldini non esitò pertanto a riportarne una trascrizione musicale. Secondo lo studioso, infatti, testo e melodia di *Lauda Sion*, con i corrispondenti echi nella poesia dantesca, costituivano un caratteristico esempio di “elemento lirico” (come tale, contrapposto al “narrativo” e al “drammatico”) nel canto liturgico. Un “elemento lirico” talvolta latente, nascosto, dunque suscettibile anche di una lecita attualizzazione se rivestito e arricchito «da una sapiente armonizzazione diatonica»⁶. Perché, evidentemente, a Tebaldini non stava a cuore tanto il mero recupero archeologico di un antico testo musicale, quanto piuttosto la riappropriazione – in altra epoca storica – dei suoi valori permanenti e delle sue potenzialità, incluse quelle rimaste inesprese nel passato.

Con il suo esame della sequenza *Lauda Sion* Tebaldini ci offriva un precoce saggio di “estetica comparata”. Obiettivo dell'estetica comparata *era* (si usa a bella posta l'imperfetto perché l'esercizio di

⁶ *Ibid.* p. 263.

tale pratica pare oggi desueto) quello di indagare le affinità spirituali fra arti diverse: musica, poesia, pittura, scultura, architettura. Grandiose coincidenze fra espressioni appartenenti non solo alla medesima epoca, ma anche a periodi storici ben diversi, come nei casi di Dante e Palestrina. Affinità spirituali che spesso, anche per pigrizia mentale o per eccesso di scetticismo storico, non è sempre agevole individuare. Si rammenti la già citata esortazione: «Vedere dove altri non vede, sentire dove altri non sente o non sente più, o sente male».

La storia della sequenza studiata da Tebaldini inizia nel 1263 con il miracolo eucaristico di Bolsena, allorché il sacerdote boemo Pietro da Praga, dubitando della reale presenza di Gesù nell'ostia e nel vino consacrati, si recò in pellegrinaggio a Roma, sostò a Bolsena e quivi, durante la celebrazione della messa, vide che l'ostia consacrata cominciò a sanguinare sul corporale. Recatosi in sacrestia, alcune gocce caddero sul pavimento e sui gradini dell'altare. Papa Urbano IV, puntualmente informato, inviò a Bolsena il vescovo di Orvieto che certificò il miracolo. Il pontefice decise quindi d'istituire nel 1264 la festa del Corpus Domini, per la quale incaricò Tommaso d'Aquino di scrivere i testi per la corrispondente liturgia delle ore e della messa: nacque così il componimento *Lauda Sion*, ai cui versi – secondo quanto riporta Tebaldini – venne applicata una preesistente melodia, già appartenente a una sequenza di Adamo da San Vittore. Infine, per custodire il corporale insanguinato del miracolo eucaristico, si edificò a partire dal 1290 il magnifico Duomo di Orvieto. In questo processo appare serrato l'intreccio fra storia ecclesiastica, liturgia, poesia (di Tommaso d'Aquino e di Dante), musica e architettura.

Lo stesso principio di ricerca, esteso però a epoche differenti, viene applicato nel volume *Domus aurea*. Contrariamente a quello che si potrebbe pensare, il titolo non si riferiva alla storica dimora dell'imperatore Nerone sul colle Oppio: il testo e la bozza illustrata del frontespizio dimostrano che con la locuzione *Domus aurea* Tebaldini intendeva la “basilica aurata” di San Marco a Venezia, vale a dire un monumento insigne di architettura religiosa che aveva svolto un ruolo determinante – assieme alla cattedrale di Regensburg e alla basilica di Sant'Antonio di Padova – nel rivelare allo stesso studioso, in un ambiente spiritualmente adeguato (non certo in un teatro d'opera), l'incomparabile bellezza e la profondità del canto gregoriano e della polifonia palestriniana⁷.

⁷ Si ricordi che Tebaldini nel 1889, era stato nominato maestro della *Schola Cantorum* di San Marco a Venezia.

Sullo stretto collegamento con la *Divina Commedia*, evidenziato da Tebaldini fin dal sottotitolo del libro *Orizzonti di estetica gregoriana e palestriniana*, meritano di essere citate un paio di pagine degli abbozzi. A proposito di Dante, lo studioso premetteva alcune righe tratte da una conferenza dello storico dell'arte Corrado Ricci dedicata a quella che oggi definiremmo la *Rezeption* del sommo poeta:

Venerarono ed esaltarono Dante il Trecento e un po' meno il Quattrocento. Il Cinquecento – il gran secolo – fu quello della Gloria. Basta la parola e l'arte di Michelangelo, ossia dell'anima più prossima a lui per altezza e per rettitudine.⁸

È vero – aggiungiamo noi – che le *Prose della volgar lingua* (1525) di Pietro Bembo avevano decretato quale modello di poesia italiana il Petrarca piuttosto che l'Alighieri, con conseguenze di enorme portata per la lirica cinquecentesca, ma è altrettanto vero che nella seconda metà dello stesso secolo Jacopo Mazzoni pubblicò un significativo *Discorso in difesa della Comedia del divino poeta Dante* (1572). Ricci, in ogni caso, ben poco si curava delle mutevoli opinioni nella trattatistica letteraria del XVI sec.: gli bastava invece evidenziare la contiguità spirituale fra il poeta e Michelangelo. Una volta accettata questa vicinanza, per Tebaldini era molto facile proporre, a sua volta, il binomio Dante-Palestrina. Ed ecco le sue infiammate parole:

Ma noi dobbiamo sentire e proclamare sin a questo punto che pur l'anima di Pier Luigi [Palestrina] fu tanto prossima a Dante, anzi forse più d'ogni altra, precisamente per lo spirituale amplesso che ebbe a compiersi, a innalzarsi a ingigantirsi dal fatto che entrambi – il Divino Poeta e il Princeps Musicae – attinsero gli elementi concettuali delle loro grandi creazioni e delle loro più alte ispirazioni, a fonti comuni: la Bibbia, le Sacre Scritture e i Vangeli.

La storia della musica in nessun tempo ha badato a questa coincidenza grandiosa la quale circonda di una aureola e di un nimbo luminoso la figura di Palestrina riavvicinandola, per forza spirituale, alla figura di Dante. E perciò oggi, d'innanzi a questo ideale connubio, noi dobbiamo sentire e proclamare che per la nostra anima rinnovata “lo spirito antico – come disse Giuseppe Lipparini⁹ – è ancora il miglior

⁸ Citato in G. TEBALDINI, op. cit. 1930, pp. 56-57. Corrado Ricci (1858-1934) fu un archeologo e storico dell'arte ravennate.

⁹ Giuseppe Lipparini (1877-1951) fu uno scrittore bolognese; nelle sue prose e poesie sono riconoscibili influssi dannunziani.

punto di partenza onde giungere al fondo delle cose presenti” in quantoché “se il pensiero e lo spirito medioevale ne appaiono esempio mirabile di unità universale (in questo senso si espresse il Cardinale Camillo Laurenti in un suo discorso tenuto all’Università Cattolica di Milano) è pur evidente che l’umanesimo (qui s’intenda l’Umanesimo in filosofia e in morale) e il protestantesimo, che del primo raccolse i relitti morali e filosofici, frantumarono questa cristiana universalità gettando l’Umanità in una profonda e tremenda crisi le cui conseguenze – pur troppo – la nostra generazione va dolorosamente e faticosamente sopportando”.¹⁰

Questo passo è importante anche per comprendere l’intera concezione storica (non solo storico-musicale) sottesa al pensiero di Tebaldini. L’età del Medioevo veniva considerata come un culmine di civiltà in quanto esempio di mirabile “unità universale” favorita da un forte spirito religioso cristiano ed espressa attraverso manifestazioni artistiche di sommo valore, quali il canto gregoriano, la poesia di Dante, le grandi cattedrali. Era una concezione, dopo tutto, non molto lontana da quella del critico d’arte ottocentesco John Ruskin, altro autore sovente citato da Tebaldini¹¹, per il quale il carattere “corale” intrinseco dell’architettura gotica dava modo a ciascun artigiano od operaio di esprimere un significativo margine di creatività artistica, nonostante il suo apporto fosse coperto dall’anonimato, a differenza di quello che sarebbe poi avvenuto nei tempi successivi. I primi sintomi della “tremenda crisi” dell’età moderna e contemporanea, all’insegna della frantumazione della precedente “cristiana universalità”, venivano invece fatti risalire alla filosofia dell’umanesimo e ai successivi sviluppi del protestantesimo, questi ultimi, secondo Tebaldini, particolarmente rovinosi in ambito artistico. A tal proposito il musicista amava citare una suggestiva pagina sulla cattedrale di Rotterdam, tratta dal libro di viaggio *Olanda* (1876) di Edmondo de Amicis:

Il protestantesimo, vandalo della religione, entrò nella chiesa antica col piccone e col pennello dell’imbianchino, ruppe, scrostò, sdorò, intonacò, lacerò con pedantesco fanatismo tutto quello che vi rinvenne

¹⁰ G. TEBALDINI, op. cit. 1930, pp. 57-58.

¹¹ Per esempio, a p. 65 del dattiloscritto di *Domus Aurea* si legge: «John Ruskin, colui che rivelò al mondo il suggestivo linguaggio delle pietre di Venezia e la gloria dei maestri del pennello che precedettero Raffaello [...]». Tebaldini osservò anche la coincidenza della morte di Tintoretto con quella del Palestrina, avvenute nel medesimo anno, 1594: «In quel giorno e in quell’ora – scriveva Ruskin – di cui si può prendere quale segno esteriore la morte del Tintoretto avvenuta nel 1594, l’arte di Venezia finisce».

di bello e di splendido, e la ridusse un edificio nudo, bianco, freddo, quale avrebbe dovuto essere, al tempo degli Dei falsi e bugiardi, un tempio consacrato alla Dea della Noia. Un organo immenso, composto di quasi cinquemila canne, che rende, fra gli altri suoni, l'effetto dell'eco; alcune tombe d'ammiragli ornate di lunghi epitaffi olandesi e latini; molti banchi, qualche ragazzo col cappello in capo, un gruppo di donne che chiacchieravano ad alta voce, un vecchietto col sigaro in bocca in un canto: non vidi altro. Quella era la prima chiesa protestante in cui mettevo il piede e confesso che mi fece un senso sgradevole, misto un po' di tristezza e di scandalo. Confrontai quell'aspetto di chiesa devastata colle magnifiche cattedrali d'Italia e di Spagna, dove sulle pareti rischiarate d'una luce soave e misteriosa, a traverso le nuvole d'incenso, s'incontrano gli sguardi amorosi degli angeli e delle sante, che ci mostrano il cielo; dove si vedono tante immagini d'innocenza che rasserenano, tante immagini di dolore che aiutano a soffrire, che ispirano la rassegnazione, la pace, la dolcezza del perdono; dove il povero senza tetto e senza pane, respinto dalla porta del ricco, può pregare fra i marmi e gli ori, come in una reggia, nella quale non è disdegnato, fra uno splendore e una pompa che non lo umilia, che anzi onora e conforta la sua miseria; quelle cattedrali, in fine, dove c'ingnocchiamo da fanciulli accanto a nostra madre, e sentimmo per la prima volta una dolce sicurezza di riviver un giorno con lei in quei profondi spazi azzurri che vedevamo dipinti nelle cupole sospese sul nostro capo. Confrontando quella chiesa con queste cattedrali, mi accorsi ch'ero assai più cattolico che non credessi, e sentii la verità di quelle parole del Castelar: – Ebbene, sì, sono razionalista: ma se un giorno dovessi tornare in seno a una religione, tornerei a quella splendida dei miei padri, e non a codesta religione squallida e nuda, che rattrista i miei occhi e il mio cuore!¹²

Commentava in proposito il musicista bresciano che: «anche sull'animo e sullo spirito di Emilio Castelar e di Edmondo de Amicis, non credenti per agnosticismo religioso, secondo la teoria dell'Eliot, di cui verrà detto a parte, agiva imperiosamente la forza della Tradizione mantenutasi sempre vivente e operante». Il riferimento al poeta e teorico anglo-americano Thomas Stearns Eliot, premio Nobel per la letteratura nel 1948, riguardava in particolare la raccolta di saggi *The Sacred Wood* (1920), noto all'epoca anche in Italia grazie alle recensioni di Carlo Linati. Nel capitolo *Tradition and the Individual*

¹² E. DE AMICIS, *Olanda*, Firenze, Barbera, 1876. Citato in G. TEBALDINI, op. cit. 1930, p. 59.

Talent, Eliot dimostrava che le parti migliori di un'opera d'arte, incluse quelle apparentemente più personali, nella loro essenza animatrice risalivano «ai più antichi maestri che già ebbero modo di palesare la propria vigorosa sopravvivenza». Dunque la Tradizione era intesa come un tutto vivente, “*a living whole*”, sempre in progresso, sempre operante nel presente e in continua trasformazione¹³.

Sulla supposta influenza negativa del protestantesimo in ambito musicale Tebaldini sapeva di andare incontro alla sin troppo facile obiezione che Johann Sebastian Bach e Felix Mendelssohn avevano composto sublime musica sacra pur essendo di fede luterana. Si preoccupò quindi di specificare che entrambi i musicisti «erano cristiani e credenti per fede sincera e professata, non razionalisti e panteisti al modo di Wagner». Aggiungeva inoltre:

Bach nella Thomaskirche di Lipsia, che un tempo era stata cattolica, portò lo spirito vivente e pulsante sia del canto gregoriano che del nostro Gerolamo Frescobaldi. Musicando in modo grandioso la Passione secondo S. Matteo e secondo S. Giovanni, componendo la Messa in Si minore egli non falsò in blasfemi adattamenti i sacri testi e, quantunque protestante, rimase fedele alla tradizione cattolica.¹⁴

Nella visione di Tebaldini, se l'umanesimo e il protestantesimo (a cui si potrebbero facilmente aggiungere l'illuminismo e il positivismo, con i relativi processi di secolarizzazione) si rivelarono esiziali per l'arte sacra, al contrario l'età della controriforma, pienamente rappresentata dal Palestrina, segnò una sorta di ritorno ai fasti del Medioevo e dunque, implicitamente, allo spirito di Dante:

Egli [Palestrina], creatura gigante della controriforma, quindi della rinascita cristiana che si illuminava e si riscaldava al fuoco sacro della dottrina tradizionale della Chiesa, vale a dire della vita medioevale più intensa e più alta, tenne fede a quei principi di estetica i quali, sorretti dal fervore della mente e dell'anima umanizzata, erano stati trasferiti nella generazione sua dalla classica tradizione non mai spenta ma acquisita alle nuove idealità; principi che pur il cattolicesimo più ortodosso aveva accolto e fecondato di novello vigore.

Non dunque umanista nel senso filosofico dottrinale fu il Palestrina, come qualcuno vorrebbe far credere e come non lo furono

¹³ G. TEBALDINI, op. cit. 1930, p. 37.

¹⁴ *Ibid.* op. cit. 1930, p. 61.

né Dante né Michelangelo, ma soltanto umanista nell'estetica dell'Arte sua, tutta pervasa del fremito di intensa e accesa passione ideale¹⁵.

L'impulso benefico della controriforma, secondo Tebaldini, si sarebbe irradiato anche sui maestri post-palestriniani coinvolgendo importanti compositori del XVII e XVIII sec.: Emilio de' Cavalieri, Giovanni Gabrieli, Giovanni Legrenzi, per scendere poi fino al Settecento veneziano di Benedetto Vinaccesi, Benedetto Marcello e Antonio Lotti¹⁶. Lo stesso Bach, pur operando in ambito luterano, avrebbe nonostante tutto attinto alle medesime fonti dei colleghi italiani (peccato soltanto che all'epoca di *Domus aurea* la Vivaldi *Renaissance*, anch'essa potenzialmente utile al sostegno della tesi, fosse appena ai suoi albori).

Il concetto di Eliot di una Tradizione intesa come "*living whole*" implicava tutta una serie di rilevanti conseguenze. Tebaldini prendeva coscienza che «una data composizione [...] per questo processo organico di trasformazione spontanea, può anzi svelare proprietà congenite e un contenuto espressivo di cui lo stesso compositore, nel creare l'opera propria, non ebbe forse né l'intuizione, né la visione»¹⁷. In una nota a piè di pagina lo studioso precisava in dettaglio il suo pensiero:

I maestri compositori postpalestriniani dell'epoca barocca settecentesca, inconsapevoli essi stessi dell'influenza esercitata su di loro dalla tradizione instaurata due secoli innanzi dalla scuola della polifonia vocale, anzi, disposti piuttosto a negarla che a riconoscerla, dettano composizioni a sole voci – o al più rette dal basso numerato per l'organo – nello stile cosiddetto a cappella, le quali, in origine, si eseguivano rigidamente a rigor di battuta, senza colorito, in maniera affrettata e quasi meccanica. Tali composizioni destinate ai servizi di poca importanza, dagli stessi autori, venivano riguardate, tutt'al più, quali dotte esercitazioni contrappuntistiche a quattro, a sei o pure a otto voci. Ebbene, col ridestarsi del senso della tradizione polifonica, in tempi a noi più prossimi, esse rivelarono un contenuto profondissimo, tale da prestarsi a una ben più ampia e libera interpretazione (dicesi

¹⁵ *Ibid.* op. cit. 1930, p. 54

¹⁶ Cfr. G. TEBALDINI, *L'elemento lirico nella musica sacra, passim* e Id., op. cit. 1930, *passim*.

¹⁷ G. TEBALDINI, op. cit. 1930, pp. 40-41.

libera nel senso della libertà ritmica che trae origine dal ritmo libero gregoriano basato sulla forza degli accenti) in confronto di quella dapprima ammessa, e a una amplificazione di linee, come a una intensificazione di colore, non sospettate sin allora, né intravedute.¹⁸

Si creavano quindi i presupposti per un'interessante teoria dell'interpretazione musicale:

Per noi adunque e per i fatti accennati, nell'ordine estetico interpretativo, l'assoluto, in un'opera d'arte musicale, non esiste, perché le linee iniziali di essa e le sue proporzioni possono anche ampliarsi, i colori che la rivestono intensificarsi sempre più e illuminarsi di nuove vivide luci a seconda dell'atmosfera in cui l'opera medesima è fatta rivivere.

In atto essa rimane tal quale è stata concepita, quindi allo stato oggettivo; mentre attraverso la visione e la percezione soggettiva dell'interprete può trasformarsi, così come i raggi del sole, dall'alba al mezzogiorno al tramonto, diversificano, crescono o si attenuano nel colore, nell'intensità, nel calore e nelle rifrazioni sugli altri corpi.

Noi riguardiamo a un'opera d'arte come a un blocco di cristallo faccettato e prismatico il quale, a seconda della luce cui viene accostato e rivolto, cangi e modifichi raggi e colori passando dall'opaco al fulgente, o dal vivido sprazzo al più tenue tono dell'iride che racchiude, e questo pur conservandosi sempre al suo stato primitivo.¹⁹

Se dunque un compositore poteva non essere consapevole di tutte le potenzialità della sua opera musicale e se, in parallelo, la Tradizione in ogni tempo esercita un "diritto assoluto e ineluttabile su ogni nuova forma di arte che vada sorgendo" facendo sì che il canto gregoriano e la polifonia vocale siano "riappararsi dopo secoli di oblio, in tutta la loro grandiosa purezza [...] quali elementi rigeneratori e vivificatori della stessa arte moderna"²⁰, allora veniva automaticamente meno, per Tebaldini, la ragion d'essere di quella che oggi chiameremmo prassi esecutiva storicamente informata, ovvero di una presunta filologia – quella delle "mummie addottorate della critica musicologica" – preoccupata di ancorare indissolubilmente

¹⁸ *Ibid.*, nota 1 (cancellata con un tratto di penna).

¹⁹ *Ivi.*

²⁰ *Ibid.*, p. 40.

un'opera d'arte musicale alla propria epoca storica, impedendole di trascenderla:

Per taluni, tuttavia, la fedeltà alla tradizione palestriniana consisterebbe nel pretendere che le grandi creazioni del *Princeps musicae*, perché dettate in origine, per sedici o diciotto cantori relegati nella piccola tribuna della Cappella Sistina, siano mantenute permanentemente in questi confini... e ciò... in omaggio allo spirito del tempo!

Tanto varrebbe negare alle melodie gregoriane, perché nate nelle catacombe, fra le prime comunità dei fedeli, nelle vetuste antiche basiliche, eseguite dalle piccole *scholae cantorum* formate di poche voci, il diritto di uscire da tali confini per echeggiare, come è avvenuto e avviene da diciotto secoli, sotto le volte delle Cattedrali, nei Monasteri, e nelle Chiese di campagna, o pur fra le strade e le piazze ove si celebrano funzioni liturgiche al cospetto di migliaia di fedeli, uniti, *corde et animo*, in una sola voce per inneggiare, col canto gregoriano, a Dio creatore.²¹

Citando un passo del libro di Bonardi su Toscanini, chiosava Tebaldini che sarebbe ben più opportuno «giungere immediatamente al cuore dell'opera d'arte per restituirla alla sua dignità originaria, riattualizzando gli spiriti trascorsi non per restaurare, ma per farli rivivere nella attualità»²².

Lo spirito pragmatico del musicista bresciano si era speso per mettere in atto questi principi in un progetto ambizioso finalizzato a celebrare il sesto centenario della morte (1921) di Dante nella città di Ravenna: per l'occasione era stata concepita la *Trilogia sacra con melodie gregoriane, mottetti e inni di G. P. Palestrina a commento delle Cantiche dantesche*. In quest'opera la *Divina Commedia* era stata riletta con un commento musicale "gregoriano e palestriniano", scelto, impaginato e trascritto dallo stesso Tebaldini. All'esecuzione diretta dall'autore partecipò un coro di ottanta voci, provenienti dall'Associazione Alessandro Scarlatti di Napoli (maestro Emilia Gubitosi), dalla *Schola Cantorum* di San Salvatore in Lauro di Roma (maestro Francesco Pacifico) e dalla Cappella Musicale della Santa Casa di Loreto;

²¹ *Ibid.*, op. cit. 1930, p. 42, nota 1.

²² Ivi si legge l'ulteriore precisazione polemica: «L'omaggio allo spirito del tempo, signori archeologi, non consiste nella riesumazione pura e semplice delle forme esteriori e contingenti dell'opera d'arte, bensì in quello più grande e ineffabile che permette e concede la gioia e il tormento di scrutare nell'anima secolare di essa facendola vibrare e vivere attraverso tutte le età, attraverso tutte le anime».

la parte strumentale prevedeva interventi dell'organista Giuseppe Calamosca, allora direttore della Cappella Metropolitana di Ravenna, oltre a suggestivi "effetti speciali" con presenza di arpe e campane²³.

Qualcuno, oggi, potrebbe forse valutare la *Trilogia* tebaldiniana come il velleitario relitto di un passato remoto e di un gusto irrimediabilmente tramontato (l'*œuvre* gregoriano-palestriniana debuttò con successo nella chiesa di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna il 17 settembre 1921 e fu ripresa negli anni successivi a Milano, Bologna, Napoli e Loreto), ma vi sono anche fondati motivi per considerarla, al contrario, come una visionaria prefigurazione di progetti culturali e multimediali postmoderni di cui si potrebbero trovare numerosi esempi ai giorni nostri²⁴. In altre parole, sia il progetto della *Trilogia sacra*, sia l'apparato teorico contenuto negli appunti inediti di *Domus aurea*, per non parlare di altri aspetti delle profonde riflessioni musicali di Tebaldini, contengono nuclei di bruciante attualità.

²³ Sulla *Trilogia sacra* di Tebaldini si legga, fra l'altro, P. PERETTI, *La Divina Commedia in musica. Dante e i compositori marchigiani nell'Ottocento e primo Novecento*, «Studia Picena», LXXVIII (2013), pp. 277-352, in particolare le pp. 324-327.

²⁴ Penso, in particolare, ad alcuni fortunati progetti discografici del musicista catalano Jordi Savall per l'etichetta Alia Vox che prevedono un'alternanza di testi recitati e di musiche del tardo Medioevo o del Rinascimento, dedicati a disparati argomenti storici quali Cristoforo Colombo o la dinastia Borgia, in cui l'esecuzione di antichi repertori viene sovente "attualizzata" (anche ben al di là delle dichiarate intenzioni dei rispettivi interpreti) ricorrendo al gusto e alla sensibilità di musicisti etnici contemporanei, instaurando così un "dialogo interculturale" che è al tempo stesso un dialogo fra epoche diverse.

