



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

FACOLTÀ DI FILOSOFIA, LETTERE, SCIENZE UMANISTICHE
E STUDI ORIENTALI

Corso di laurea in
MUSICOLOGIA

I QUATTRO PEZZI SACRI
DI GIUSEPPE VERDI:

TESTO E CONTESTO

Relatore:
Prof. Antonio Rostagno

Correlatore:
Prof. Andrea Chegai

Candidato:
Cecilia Nicolò
Matricola: 1279315

ANNO ACCADEMICO 2012/2013

INDICE

INTRODUZIONE	pag.	3
CAPITOLO I		
I <i>Quattro pezzi sacri</i>	pag.	11
CAPITOLO II		
Esame dei <i>Quattro pezzi sacri</i>	pag.	63
CAPITOLO III		
Verdi e i suoi contemporanei	pag.	149
CAPITOLO IV		
Esame di composizioni sacre contemporanee ai <i>Quattro pezzi sacri</i> : Gallignani e Tebaldini	pag.	195
CONCLUSIONI	pag.	253
APPENDICE	pag.	259
BIBLIOGRAFIA	pag.	265

INTRODUZIONE

I *Quattro pezzi sacri* sono gli ultimi brani pubblicati di Giuseppe Verdi; la loro composizione si estende lungo circa dieci anni, contemporanei o di poco posteriori alle ultime due fatiche operistiche del ‘gran vegliardo’: *Otello* e *Falstaff*. Su di essi la bibliografia ad oggi esistente è scarsa e perlopiù sommaria, il che colpisce dal momento che si tratta di brani significativi sia in relazione al pensiero verdiano, sia dal punto di vista strettamente musicale. Ma questo è spiegabile, parzialmente, dal fatto che essi fanno parte della non molta, ma certo non trascurabile produzione non operistica di Verdi, sulla quale la storiografia ha a lungo trovato difficoltà critiche ed interpretative, e in alcuni casi ha apertamente espresso scetticismo diversamente motivati. Giuseppe Verdi, nell’immaginario collettivo, è infatti l’emblema del melodramma ottocentesco italiano (certo non a torto), e quindi nel momento in cui esula dal campo operistico risulta difficile ‘classificare’ questo tipo di produzione; unica, grande eccezione, la *Messa da Requiem* in memoria di Alessandro Manzoni (prima esecuzione: 22 maggio 1874, chiesa di S. Marco, Milano). Ma anche questa in realtà può essere vista semplicemente come una sorta di ‘opera religiosa’, un melodramma il cui grande, misterioso soggetto è la morte.

Andiamo allora ad elencare le composizioni non operistiche di Verdi: innanzitutto, bisogna menzionare la sua produzione antecedente alla prima opera lirica, l’*Oberto conte di San Bonifacio* (1839); purtroppo su questa primissima fase della vita di Verdi si hanno poche notizie, poiché egli stesso ha rinnegato (e in alcuni casi distrutto) le sue prime composizioni che non sono state pubblicate; ne portiamo come esempio un episodio accaduto intorno ad un suo *Tantum ergo*, composto nel 1835, che viene narrato da Giovanni

Tebaldini¹:

Al Conservatorio di Parma mi si presenta persona la quale – con molta circospezione – mi mostra un manoscritto musicale con tanto di firma di Giuseppe Verdi. Si tratta di un *Tantum ergo* per baritono e coro con cabaletta ai *Genitori*, dedicato ad un amico farmacista in Busseto, nonché dilettante cantore nella Chiesa Arcipretale. Porta la data del 1835.

La persona interessata mi chiede se ritenga autografa la composizione che mi presenta. [...]

- Trovi modo di recapitare al Maestro la composizione stessa [- rispondo -]. Vedrà che ne confermerà la paternità. [...]

Settimane appresso, la medesima persona torna da me con aria soddisfatta recando un'altra volta nelle mani il prezioso manoscritto, il quale, contenuto su carta di formato rettangolare, è già stato rilegato in marocchino verde con fregi dorati ed angoli d'ottone lucenti. Me lo mostra.

Nella prima pagina, sul frontespizio di sessantatré anni addietro, leggo l'autenticazione del Maestro, concepita in questi termini:

«Purtroppo riconosco per mia questa vecchia composizione e consiglio il possessore di essa a gettarla alle fiamme non essendo di alcun valore ecc. ecc.»²

Oltre a questo *Tantum ergo*, abbiamo notizie di una *Messa di gloria*, uno *Stabat mater*, una cantica sul *Cinque Maggio* di Manzoni³. Inoltre, sempre intorno agli anni dell'*Oberto*, sono state pubblicate delle *Romanze* per voce e pianoforte (sei nel 1838 e sei nel 1845). Recentemente sono stati pubblicati alcuni spartiti inediti di Verdi, a cura del Museo teatrale alla Scala e dell'Istituto di Studi verdiani: fra gli altri, si segnalano un *Tantum ergo* per tenore e orchestra (1836, a cura di D. Rizzo); un Notturmo a tre voci con flauto e pianoforte (1839, a cura di M. Marica); due Romanze per canto e pianoforte: *Cupo è il sepolcro e mutolo* (1843, a cura di A. Rostagno) e *Oh dolore! Ed io vivea* (1846, a cura di E. Senici)⁴.

In seguito scrisse altri brani staccati, fra cui liriche per voce e pianoforte, una romanza senza parole per pianoforte e due brani d'occasione,

¹ Su Giovanni Tebaldini cfr. capitolo III, paragrafo 3.2, *infra*. L'episodio narrato è accaduto nel 1898.

² Giovanni TEBALDINI, Ricordi verdiani, pubblicato a puntate in *Rassegna dorica*, n. 1, pp. 4-8; n. 3, pp. 49-55; n. 4, pp. 73-79; n. 6, pp. 118, 123, Edizioni Arti Grafiche Chicca, Tivoli, Roma, 1940, riportato integralmente in *Idealità convergenti, Giuseppe Verdi e Giovanni Tebaldini*, a cura di Anna Maria NOVELLI e Luciano MARUCCI, Ascoli Piceno, D'Auria, 2001, pp. 58-59.

³ Cfr. Eduardo RESCIGNO, *Dizionario verdiano*, Milano, BUR, 2001, rivisto e ampliato in *Vivaverdi*, Milano, BUR, 2012.

⁴ Giuseppe VERDI, *Giuseppe Verdi: Gli autografi del museo teatrale alla Scala*, Milano, Museo teatrale alla Scala, Parma, Istituto nazionale di Studi verdiani, 2000.

Suona la tromba su testo di Goffredo Mameli nel 1848 e l'*Inno alle nazioni* nel 1862 su testo di Arrigo Boito (la prima collaborazione fra i due). Ma bisognò aspettare trent'anni prima che Verdi si riavvicinasse ad una composizione di carattere sacro: alla morte di Gioacchino Rossini, egli propose a Ricordi di comporre una *Messa* in suo onore a più mani, chiamando "i più distinti maestri italiani" a scrivere ciascuno un singolo brano della messa: egli lascerà per sé il *Libera me*, che verrà poi rielaborato e inserito nella sua *Messa da Requiem*. Questa volta abbiamo davanti un Verdi maturo, all'apice del successo, divenuto simbolo non solo del melodramma, ma anche dell'Italia unita, e per questo particolare punto merita di essere trascritta la lettera indirizzata a Giulio Ricordi nel 17 novembre 1868:

Ad onorare la memoria di Rossini vorrei che i più distinti maestri italiani (Mercadante a capo, fosse anche per poche battute) componessero una *Messa da Requiem* da eseguirsi all'anniversario della sua morte.

Vorrei che non solo i compositori, ma anche gli artisti esecutori, oltre il prestare l'opera loro, offerissero altresì l'obolo per pagare le spese occorrenti.

Vorrei che nissuna mano straniera, né estranea all'arte, e fosse pur potente quanto si voglia, ci porgesse aiuto. In questo caso io mi ritirerei subito dall'associazione.

La messa dovrebbe essere eseguita nel S. Petronio della città di Bologna che fu la vera patria musicale di Rossini.

Questa messa non dovrebbe essere oggetto né di curiosità, né di speculazione, ma appena eseguita, dovrebbe essere suggellata, e posta negli archivi del Liceo musicale di quella città, da cui non dovrebbe essere levata giammai. Forse potrebbe essere fatta eccezione per gli anniversari di Lui, quando i posteri credessero di celebrarli. [...]

Questa composizione (per quanto ne possano essere buoni i singoli pezzi) mancherà necessariamente d'unità musicale; ma se difetterà da questo lato, varrà nonostante a dimostrare, come in noi tutti sia grande la venerazione per quell'uomo, di cui tutto il mondo piange ora la perdita.⁵

Nel momento in cui lo stato italiano si era appena formato, bisognava identificare delle figure che potessero essere rappresentative dell'arte

⁵ AA. VV., *Messa per Rossini, la storia, il testo, la musica*, in *Quaderni dell'Istituto di Studi Verdiani*, n. 5, Milano, Ricordi, 1988, p. 57, appendice I.

nazionale: Rossini era uno di questi⁶, e Verdi voleva qui fare un'azione che potrebbe essere definita politica, oltre che di sincero omaggio nei confronti di un suo importante punto di riferimento. La messa, in realtà, non fu mai eseguita per dei disaccordi fra gli organizzatori, e venne veramente “suggerita e posta negli archivi”.

Nel 1871 venne eseguita per la prima volta l'*Aida*, e Verdi decise che questa doveva essere la sua ultima opera, convinzione che ebbe per quasi dieci anni, fino al momento in cui conobbe (o meglio ri-conobbe) Arrigo Boito. All'età di 58 anni, quindi, decise di abbandonare le scene, ma non per questo si privò di scrivere musica: nel 1873, durante le recite napoletane di *Aida*, Verdi scrisse un quartetto d'archi in mi minore: la cosa è particolarmente curiosa poiché lui stesso era fra i primi a criticare l'eccessivo 'germanizzarsi' della cultura italiana⁷, data l'eccessiva attenzione dedicata alla musica strumentale piuttosto che a quella vocale, erede quest'ultima, secondo Verdi, della vera tradizione italiana. Ovviamente in questo aspetto non manca un risvolto politico sottinteso: non a caso tali critiche aumentavano col passare degli anni, man mano che si modificavano le alleanze nazionali, che dalla Francia stavano passando verso l'Austria e la Germania, e che portarono poi alla Triplice Alleanza nel 1882. E allora viene da chiedersi come mai Verdi scelse di scrivere proprio un quartetto. È difficile dare una risposta: forse, dopo aver chiuso con l'opera, voleva tentare di accostarsi ad altri generi musicali; o forse voleva dimostrare di essere in grado anche lui di avvicinarsi al mondo musicale tedesco senza perdere la sua 'italianità': certamente la vocalità tipicamente verdiana si sente anche in questo quartetto strumentale, non sempre

⁶ Su Palestrina, invece, cfr. capitolo III, paragrafo 2, *infra*.

⁷ Pochi anni dopo, il 20 marzo 1879, scriveva ironicamente a Opprandino Arrivabene: “È una consolazione il vedere come dappertutto si istituiscano Società di Quartetti, Società Orchestrali e poi ancora Quartetti e Orchestra, Orchestra e Quartetti, ecc., ecc.” in *I copialettere di Giuseppe Verdi*, a cura di Gaetano CESARI e Alessandro LUZIO, a cura della Commissione esecutiva per le Onoranze a Giuseppe Verdi nel centenario della nascita, Milano, Stucchi, 1913, p. 627.

apprezzato proprio per questo motivo, mentre al contrario alcuni studiosi, fra cui ad esempio Marcello Conati, lo reputano “forse il maggior contributo di un musicista italiano del secondo Ottocento a questo genere di musica strumentale”⁸. Paradossalmente, Verdi è riuscito a dare un importante contributo perché si è distaccato dal mero fanatismo oltremontano:

Ciò che Verdi infine sembra non sopportare è proprio la “falsariga”, ossia l’imitazione pedissequa, non ragionata di modelli da lui percepiti come ‘stranieri’, ‘altri’, e perciò non immediatamente assimilabili [...] Verdi con il Quartetto si impegna a dimostrare ai “Maestri” milanesi e italiani che si potevano scrivere opere del genere evitando la “falsariga”, ciò che trovava realmente detestabile nel ‘quartettismo’ e nei ‘quartettisti’ italiani degli anni Sessanta e Settanta. Con tale prova riesce a scavalcare in ‘progressismo’ i fautori dello strumentale a oltranza, mostrando che la “pianta fuori di clima”⁹ poteva attecchire qualora si fosse stati in grado – e pochi lo erano – di fondere stile autoctono con una scrittura veramente dialogica. Scrivendo, insomma, quartetti in prima persona.¹⁰

Ma Verdi non dimenticò mai di essere prima di tutto un italiano: un'altra figura altamente rappresentativa dello spirito nazionale, oltre che un vero e proprio idolo per Verdi, era quella di Alessandro Manzoni: conosciuto tramite la contessa Clarina Maffei, Verdi si addolorò sinceramente per la malattia e la morte del suo ‘santo’. Volle anche per lui, come per Rossini, una *Messa da Requiem* per l’anniversario della sua morte, ma questa volta prese l’incarico in prima persona e scrisse l’intera messa, che venne eseguita nella data prevista, il 22 maggio 1874. Tranne alcune critiche da parte del movimento ceciliano in merito alla sua scarsa aderenza alla liturgia in favore di una lettura eccessivamente drammatica¹¹, la *Messa da Requiem* entusiasmò tanto le menti più sinceramente religiose quanto i non credenti, e destò

⁸ Marcello CONATI, *Giuseppe Verdi, guida alla vita e alle opere*, Pisa, Edizioni ETS, 2002, p. 465.

⁹ Termine utilizzato da Verdi in una sua lettera a Bettoli del 27 febbraio 1878, in *I copialettere di Giuseppe Verdi*, cit., p. 302.

¹⁰ Ennio SPERANZA, *Caratteri e forme di una “pianta fuori di clima”. Sul quartetto per archi di Verdi*, in *Studi Verdiani*, 2003 (17), Parma, pp. 110-165: 164-165. Cfr anche, dello stesso, *Una pianta fuori di clima: il quartetto per archi in Italia da Verdi a Casella*, Torino : EDT, 2013.

¹¹ Cfr. pp. 166-167, *infra*.

l'ammirazione non solo degli italiani, ma di tutto il mondo musicale europeo¹². Fu questo, come già abbiamo detto, l'unico vero grande successo del Verdi non operistico.

Sempre nel solco della ricerca di immagini di artisti che rinsaldassero l'unità nazionale, non poteva certo mancare Dante Alighieri, forse il simbolo più emblematico dell'Italia, al tempo stesso letterato coltissimo, figlio della cultura non solo italiana ma europea, e insieme uomo politico, fortemente legato alle sorti della sua terra. E allora, dopo il *Requiem*, Verdi mise in musica due testi religiosi volgarizzati da Dante, o almeno da lui creduti di Dante (in realtà spuri): un'*Ave Maria* e un *Pater noster*. Diretti anticipatori dei *Quattro pezzi sacri*, sono stati eseguiti nel 1880 sotto la direzione di Franco Faccio, e sono stati composti molto probabilmente poco prima dell'esecuzione, forse nel 1879. Qui il testo è religioso, ma essendo una volgarizzazione in italiano non è propriamente liturgico, a differenza dei *pezzi sacri* che invece sono scritti sul testo latino (ad eccezione delle *Laudi*). Ricordiamo che proprio in quegli anni le critiche al germanismo, al wagnerismo si facevano sempre più incalzanti da parte di Verdi¹³; inoltre, da alcuni anni il movimento ceciliano si prodigava nel riproporre l'autentica musica sacra nelle chiese, riprendendo la tradizione vocale palestriniana. Seppure per motivazioni diverse, Verdi concordava con quest'ultima opinione¹⁴, e lo dimostrò scrivendo il *Pater noster* per coro a cinque voci a cappella: voleva, con questo brano, riportare in auge la tradizione vocale italiana e allo stesso tempo rimarcare la tradizione letteraria italiana tramite Dante, scrivendo un brano "alla Palestrina". Anche in questo caso, come per il quartetto, è ovvio che Verdi non imitò semplicemente la forma del brano a cappella ma ci mise del suo, ma questo proprio per

¹² Il caso Hans von Bülow è in questo senso esemplificativo, cfr. p. 62, *infra*.

¹³ Cfr. sopra e vedi nota 6, *infra*.

¹⁴ Cfr. capitolo III, paragrafo 2, *infra*.

dimostrare che, utilizzando forme antiche, si poteva guardare avanti, a patto di evitare un'imitazione pedantesca e sterile del genere polifonico. L'*Ave Maria*, invece, è scritta per soprano ed archi, ed è generalmente considerata l'antenata dell'omonima preghiera di Desdemona nel quarto atto dell'*Otello*. Questo perché anch'essa, come nel caso dell'*Ave Maria* di Desdemona, comincia con un declamato ritmico su una nota sola, per poi espandersi in una melodia di ampio respiro, in tono maggiore; ma mentre Desdemona concludeva il suo canto con un *Amen* in maggiore (poiché lei è il personaggio positivo dell'opera), qui il finale è pessimistico: dopo l'inizio in Si minore con il declamato ed il successivo passaggio al Si maggiore, si torna infine al Si minore, e torna il tema cupo degli archi che accompagna il canto ridiventato anch'esso più scuro; alla fine della preghiera, gli archi intonano un'ultima volta il tema della sezione centrale in maggiore, ma tornano poi definitivamente nel registro grave.

Il suo scetticismo, che già era sottinteso nel *Requiem*, esplose infine nei *Quattro pezzi sacri*. Con l'avanzare degli anni aumentavano le lettere verdiane in cui il compositore si poneva domande sul senso della vita, esprimeva la sua profonda paura nei confronti della morte, cercava, anche nella religione, delle risposte che però non riuscì mai a trovare. E tutte le sue domande esistenziali si riversarono nella composizione dei *pezzi sacri*.

Un ultimo brano d'occasione, il *Pietà Signor* scritto nel 1894, ma questa volta per una buona causa: i proventi della vendita dello spartito sarebbero andati alle vittime del terremoto che aveva colpito duramente la Sicilia e la Calabria. Il testo è una parafrasi dell'*Agnus Dei*, sistemato da Boito sotto richiesta di Verdi: "Pietà Signor del nostro error profondo/ Tu solo puoi

levare il Mal dal mondo”¹⁵. Infine, nel 1900 una richiesta da parte di Giuseppina Negroni Prati: dopo l’assassinio del re Umberto I, la vedova Margherita di Savoia scrisse una preghiera per il marito. La Negroni Prati avrebbe desiderato vederla musicata da Verdi, mentre “Boito saprà col suo genio ridurla a proporzioni musicabili”¹⁶. Ma Verdi, ormai anziano, non poté ottemperare alla richiesta: “fu anche mio desiderio di fare... ma io sono mezzo ammalato e mi è impossibile qualunque occupazione [...]. Spero ch’Ella m’assolverà. Ne sono dolente... ma è impossibile!”¹⁷. Che Verdi avesse veramente desiderato di mettere in musica il testo, è testimoniato dal fatto che nella sua casa a Sant’Agata sono stati trovati alcuni fogli sparsi con un abbozzo di melodia, posta sul testo della preghiera della regina Margherita, rimasta incompiuta¹⁸.

¹⁵ Questo il testo contenuto nella lettera di Arrigo Boito a Giuseppe Verdi del 6 dicembre 1894, in *Carteggio Verdi-Boito*, a cura di Marcello CONATI e Mario MEDICI, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1978, p. 238. Per il carteggio relativo a questo brano cfr. pp. 235-238.

¹⁶ Lettera di Giuseppina Negroni Prati Morosini a Giuseppe Verdi, in Franco ABBIATI, *Giuseppe Verdi*, Milano, Ricordi, 1959, vol. IV, p. 659. Da qui in avanti, ove non segnalato, le pagine relative al testo di Abbiati si riferiscono al volume IV.

¹⁷ Lettera di Giuseppe Verdi a Giuseppina Negroni Prati del 16 agosto 1900, in Abbiati, *Giuseppe Verdi*, cit., p. 660.

¹⁸ Abbiati, *Giuseppe Verdi*, cit., pp. 664-665.

CAPITOLO I

I QUATTRO PEZZI SACRI

1.1

Sulla questione della religiosità di Verdi sono state avanzate moltissime ipotesi, alcune affatto opposte ad altre: c'è stato chi ha voluto vedere un Verdi totalmente ateo e chi, al contrario, ha creduto di ravvisarne un perfetto credente, almeno per quanto riguarda l'ultima fase della sua vita¹⁹. Sebbene sia molto difficile dare una risposta univoca alla questione, bisogna annotare il fatto che ci sono stati casi in cui i dati sono stati volutamente modificati, in modo da dimostrare che il Maestro fosse in realtà assolutamente pio e devoto, il che rivela “l'esistenza di una scuola di apologisti cattolici il cui intento è di dimostrare che, nel caso di Verdi, il nero era bianco”²⁰: Frank Walker, nel suo saggio²¹, cita alcuni scritti di don Ferruccio Botti, ed in particolare i suoi due libri *Verdi e la religione*²² e *Giuseppe Verdi*²³, palesemente travisati nelle azzardate conclusioni; inoltre dimostra, dati alla mano, che alcune lettere di Giuseppina dirette ai suoi confessori don Francesco Montebruno²⁴ e Monsignor Salvatore

¹⁹ Per portare solo alcuni esempi: Mila lo definisce chiaramente “non credente”: cfr. Massimo MILA, *L'arte di Verdi*, Torino, Einaudi, 1980, p. 257; anche Confalonieri lo definisce “privo di fede sicura”, cfr. Giulio CONFALONIERI, *Verdi e la religiosità della musica*, in *XIII Maggio Musicale Fiorentino*, Firenze, Azienda Grafica Artistica Fiorentina, 1950. Rientrano invece nella seconda categoria don Ferruccio Botti (cfr. note 22 e 23), ma anche Mario Rinaldi, secondo cui “Certi temi delle opere religiose di Verdi [...] non possono essere frutto di una mente atea. No.”, cfr. Mario RINALDI, *Verdi Critico*, Roma, Edizioni Ergo, 1951, p. 125.

²⁰ Frank WALKER, *Un problema biografico verdiano, Lettere apocrife di Giuseppina Verdi al suo confessore*, in *La Rassegna Musicale*, anno XXX (1960), pp. 338-349: 347.

²¹ Walker, cit., pp. 338-349.

²² Ferruccio BOTTI, *Verdi e la religione, note storico-critiche*, Parma, Zafferi, 1940.

²³ Ferruccio BOTTI, *Giuseppe Verdi*, Alba, Istituto Missionario Pia Società S. Paolo, 1941.

²⁴ Don Francesco Montebruno (1831-1895), dedicò buona parte della sua attività nell'aiutare i poveri ed i bisognosi. È ricordato in particolare perché fondò a Genova l'Istituto degli Artigianelli, nel quale venivano

Magnasco²⁵, pubblicate da Lorenzo Alpino in due articoli del 1939 e del 1942²⁶, le quali dimostrerebbero una più attiva partecipazione ed interesse da parte di Verdi nei confronti della religione negli ultimi anni della sua vita, siano in realtà apocrife, e che addirittura siano state probabilmente inventate completamente dallo stesso Alpino. In una delle lettere, ad esempio, Giuseppina avrebbe scritto a Magnasco:

C'è chi vuole farlo credere ben diverso da quello che è, specialmente per certi aspetti riguardanti la sua vita intima, spirituale. L'animo di Verdi è molto cambiato da parecchi anni a questa parte: cambiato non sostanzialmente, perché non ce n'era bisogno, ma formalmente ed apparentemente. [...] Se esternamente e per ragioni contingenti di politica, sulle quali io non posso e non debbo pronunciarmi poiché non me ne occupo, Verdi non appare quello che in effetto è, non lo si deve giudicare dalle sole apparenze. Egli è rispettoso della religione, è credente come me, e non manca mai di compiere quelle pratiche necessarie per essere un buon cristiano quale vuole essere. [...] Verdi è un buon cristiano, meglio di tanti altri che vogliono sembrarlo più di lui.²⁷

Le altre lettere pubblicate da Alpino, fra l'altro, servivano non solo per rafforzare l'idea di un Verdi cattolico, ma anche per mettere a tacere le dicerie secondo cui il Maestro avrebbe avuto una relazione extraconiugale con la cantante Teresa Stolz intorno agli anni dell'*Aida*. Tutti i testi citati sono stati scritti in epoca fascista, quando più che mai la figura di Verdi doveva fungere da emblema dell'italica nazione, lui che con le sue composizioni religiose aveva dimostrato, secondo alcuni, l'inequivocabile autenticità della fede cattolica.

accolti ragazzi a rischio, perlopiù orfani, arrivati in città attirati dalla prima industrializzazione italiana ma finiti ben presto per le strade.

²⁵ Monsignor Salvatore Magnasco (1806-1892), fu arcivescovo di Genova. Di origine modeste, egli ruppe il tradizionale rapporto fra l'arcivescovado ed il ceto aristocratico genovese, creando non pochi malcontenti e incidenti diplomatici con il neo-Stato italiano. Si distinse per la sua costante ed intensa attività pastorale, volta soprattutto ad incoraggiare l'insegnamento della religione cattolica ai più giovani, ed alla nascita di nuove congregazioni religiose, sia maschili che femminili. Cfr. [http://www.treccani.it/enciclopedia/salvatore-magnasco_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/salvatore-magnasco_(Dizionario-Biografico)/)

²⁶ Lorenzo ALPINO, *Quattro lettere inedite della moglie di Verdi*, in *Corriere della sera*, 13 ottobre 1939, e *Quattro lettere inedite di Giuseppina Strepponi*, in *Corriere della sera*, 21 luglio 1942.

²⁷ La lettera è senza data, ma Alpino la colloca nel 1872, cosa difficile da credere quando è dello stesso anno la lettera di Giuseppina diretta a Cesare Vigna riportata più avanti. Il testo della lettera citata è in Alpino, *Quattro lettere inedite di Giuseppina Strepponi*, cit., riportata in Walker, *Un problema biografico verdiano*, cit., pp. 339-340.

Ma, manipolazioni volontarie a parte²⁸, sulla spinosa questione della religiosità di Verdi è difficile dare un giudizio; d'altronde ci mette in guardia Conati, il quale afferma che è difficile, se non impossibile, conoscere Verdi come uomo: si sanno i fatti biografici più importanti, ma perfino nelle sue lettere egli era reticente, schivo, lacunoso, nonostante il suo carteggio sia fra i più vasti della storia musicale; questa sua reticenza ha dato adito alle più bizzarre ipotesi e invenzioni sulla sua vita, come nel caso di quelle sopra citate, ed effettivamente non si può negare che “dalla lettura dei documenti e dell'epistolario pervenutici emerga un tono di estrema laconicità delle informazioni fornite dal compositore intorno alla propria vita privata, tale da suscitare l'impressione di un geloso e caparbio controllo teso quasi a guidare per mano l'eventuale biografo, non senza talora depistarlo...”²⁹. E allora in questo caso possono aiutare alcune lettere della moglie Giuseppina: profondamente credente, ella a volte si lamentava di non riuscire a trasmettere la sua fede al suo adorato marito; celeberrima, a questo proposito, la frase contenuta in una lettera del 1872 all'amico di famiglia Cesare Vigna³⁰:

Sia detto fra noi, egli presenta il più strano fenomeno del mondo. [...] è una perla di onest'uomo, capisce e sente ogni delicato ed elevato sentimento, eppure questo *brigante* si permette d'essere, non dirò ateo, ma certo poco credente, e ciò con una ostinazione ed una calma da bastonarlo. Io mi smanio a parlargli delle meraviglie del cielo, della terra, del mare, ecc. ecc. Fiato perduto! Mi ride in faccia e mi gela in mezzo ai miei squarci oratorii, al mio entusiasmo tutto divino col dirmi: *Siete matti*, e disgraziatamente lo dice di buona fede.³¹

²⁸ Un altro esempio, di poco successivo, è riportato da Massimo Mila, il quale evidenzia un passo tratto da un testo di Mario Rinaldi, in cui l'autore riferisce una testimonianza del tenore Tamagno, ma senza specificare la fonte da cui deriva tale affermazione: “Uscito da Palazzo Doria dove ero andato a cercarlo, mi indirizzarono alla Chiesa dell'Annunziata, dove ogni mattina, mi aveva detto il portiere del palazzo, non mancava mai alla Messa. [...] Caro Tamagno, aggiunge subito [Verdi], dopo tanti dolori e tanti clamori le ore che passo vicino a Dio sono le più dolci per me. Mi ero un po' sbandato, ma a Lui mi ha ricondotto la Peppina”, in Mario RINALDI, *Verdiana*, Roma, Edizioni Atena, 1961, pp. 219-220, cit. in Mila, *L'arte di Verdi*, cit., p. 276, nota 1 di p. 275.

²⁹ Marcello CONATI, *L'uomo-Verdi*, prefazione alla sua raccolta *Interviste e incontri con Verdi*, Milano, Il Formichiere, 1980, p. XIII.

³⁰ La quale destituisce di fondamento la lettera pubblicata da Alpino: cfr. nota 27.

³¹ Lettera di Giuseppina Strepponi a Cesare Vigna del 9 maggio 1872, in *I copialettere di Giuseppe Verdi*, cit., pp. 500-501.

E ancora, alla Maffei: “Felice lui, e Dio lo faccia felice per lunghissimi anni. Vi sono delle nature virtuosissime, che hanno bisogno di credere in Dio: altre, ugualmente perfette, che sono felici, non credendo a niente ed osservando solo rigorosamente ogni precetto di severa moralità”³².

Ma le lettere sopra citate sono state scritte poco prima della *Messa da Requiem*. Si può forse affermare che la religiosità di Verdi fosse cambiata anni dopo, nell’epoca dei *Quattro pezzi sacri*, oppure è sempre rimasta sostanzialmente la stessa? Ricorriamo allora, in questo caso, ad un’altra testimonianza altamente significativa, che ci dona l’immagine di un Verdi ormai anziano, visto dagli occhi di uno dei suoi più cari amici, Arrigo Boito, il quale scrisse una bellissima lettera indirizzata a Camille Bellaigue, che vale la pena di riprodurre interamente; è stata scritta qualche anno dopo la morte dell’amatissimo Maestro, il giorno della vigilia di Natale del 1910:

Mon cher ami. Voici le jour, d’entre les jours de l’année, qu’il aimait le plus. La veille de Noël lui rappelait les saintes magies de l’enfance, les enchantements de la foi qui n’est vraiment céleste que lorsqu’elle monte jusqu’à la crédulité du prodige. Cette crédulité, hélas, il l’avait perdue, comme nous tous, de bonne heure, mais il en garda, plus que nous peut-être, un poignant regret pendant toute sa vie.

Il a donné l’exemple de la foi chrétienne par l’émouvante beauté de ses oeuvres religieuses, par l’observance des rites (tu dois te souvenir de sa belle tête baissée dans la chapelle de Sant’Agata), par son illustre hommage à Manzoni, par l’ordonnance de ses funérailles, trouvée dans son testament: *un prete, un cero, una croce*. Il savait que la Foi est le soutien des coeurs. Aux travailleurs des champs, aux malheureux, aux affligés qui l’entouraient, il s’offrait lui-même comme exemple, sans ostentation, humblement, sévèrement, pour être utile à leurs consciences.

E qui bisogna arrestare l’indagine: il procedere oltre mi porterebbe lontano nei meandri d’una ricerca psicologica, dove la sua grande personalità non avrebbe nulla da perdere, ma dove io stesso temerei di smarrire la strada. Nel senso ideale morale e sociale era un grande Cristiano, ma bisogna ben guardarsi di presentarlo come un cattolico nel senso politico e strettamente teologico della

³² Lettera di Giuseppina Strepponi a Clarina Maffei, settembre 1872, in *I copialettere di Giuseppe Verdi*, cit., p. 501.

parola: *nulla sarebbe più contrario al vero*.³³

Le lucide affermazioni di Boito e di Giuseppina, che sostanzialmente convergono fra loro, anche se sono espresse in forma molto diversa e sono state scritte in epoche differenti, si sovrappongono a quelle di chi, fra i suoi più affezionati amici, non rinunciava a voler vedere in lui un barlume di fede, e che al momento della sua morte non poteva credere che la sua anima sarebbe finita all'inferno; è il caso di una testimonianza riportata da Bellaigue nella sua biografia verdiana, probabilmente proveniente dalla penna di Teresa Stolz, relativa al momento in cui monsignor Catena si trovava davanti al capezzale di Verdi morente:

Il avait entièrement perdu connaissance. Un seul instant il parut comprendre son état. Lorsque Monseigneur Catena, un de nos plus dignes prélats, le même qui avait fermé les yeux à Manzoni, lui offrit la main, le grand mourant la lui serra, le regarda en souriant, puis ferma ses beaux yeux pour ne plus les rouvrir ici-bas. Monseigneur Catena croit que cet intelligent sourire aura suffi pour sauver cette grande âme³⁴

Cosa dire, allora, della religiosità di Verdi? Come abbiamo già notato, è difficile dare una risposta, ma possiamo azzardarla, parafrasando alcune conclusioni tratte da alcuni studi, pubblicati a partire dal secondo dopoguerra³⁵: nella visione ultraterrena di Verdi, dobbiamo riconoscere nel concetto di *morte* la parola chiave. L'umanità intera si pone la domanda su cosa ci sia dopo la morte, e la religione cattolica (come ogni altra religione) offre la sua risposta; ma tale risposta, evidentemente, non accontentava Verdi, sempre

³³ Lettera di Arrigo Boito a Camille Bellaigue del 24 dicembre 1910 (la lettera originale è parte in francese e parte in italiano, così come è riportata), in Pietro NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, Milano, Mondadori, 1944, pp. 684-685.

³⁴ Bellaigue afferma di aver ricevuto questa testimonianza da una lettera indirizzatagli da una delle più fedeli e più nobili amiche del Maestro, e viene da supporre che sia una lettera inviata da Teresa Stolz prima della morte di lei (avvenuta nel 1902), quando Bellaigue già progettava di scrivere questa biografia. Cfr. Camille BELLAIGUE, *Verdi, biographie critique illustrée de douze reproductions hors texte*, Paris, H. Laurens, s.d. (1911?), p. 91.

³⁵ Cfr. ad esempio Guglielmo BARBLAN, *Problemi e impegni d'arte in Giuseppe Verdi* e Giulio CONFALONIERI, *Religiosità di Giuseppe Verdi*, entrambi in AA.VV., *L'Opera italiana in musica, scritti e saggi in onore di Eugenio Gara*, Milano, Rizzoli, 1965, rispettivamente pp. 103-116 e 117-123; ma anche Massimo Mila, *L'arte di Verdi*, cit., per citarne solo alcuni.

più angosciato dall'idea del nulla, dalla paura dell'annichilimento del corpo e della mente. Ora, nelle lettere di Giuseppina abbiamo visto un Verdi sereno³⁶, sulle soglie dei sessant'anni, "poco credente" sia per ideologia, ma anche aiutato in questo da un forte anticlericalismo, vivo in lui fin dalla giovinezza (e sicuramente fomentato dalle vicende politiche italiane che aveva vissuto in prima persona, dai moti del Quarantotto alla breccia di Porta Pia). Man mano che passavano gli anni, invece, la sua visione del mondo diventava sempre più pessimistica, a partire almeno dagli anni dell'*Otello* (ed è qui che torna utile la testimonianza di Boito), fino a raggiungere il colmo dopo la perdita di Peppina nel 1897, che era stata sua compagna per cinquant'anni. Questo pessimismo è evidente in alcune sue lettere ai suoi più intimi amici, come ad esempio in una lettera a Clarina Maffei nel 1883: "Gli anni cominciano proprio ad essere troppi e penso... penso che la vita è la cosa più stupida, e quello che è ancor peggio inutile. Cosa si fa? Cosa faremo? Stringendo ben tutto, la risposta è una, umiliante e tristissima: NULLA!"³⁷. "La sventura domina il mondo, e nissuno può sottrarvisi"³⁸, scriveva a Ghislanzoni qualche anno dopo. C'è da aggiungere che in quel periodo Verdi aveva perso molti suoi amici di antichissima data: la stessa Clarina Maffei nel 1886, il conte Opprandino Arrivabene nel 1887, il senatore Giuseppe Piroli ed il suo primo (ed unico) allievo Emanuele Muzio nel 1890: già dopo la morte di Clarina scriveva alla sua confidente Giuseppina Negroni Prati Morosini: "E così l'un dopo l'altro tutti sen vanno! Quasi tutti quelli che ho conosciuti a Milano nella

³⁶ Sebbene avesse talora attraversato dei momenti difficili in precedenza. Inutile, forse, citare i lutti che subì prima della composizione del *Nabucco*, quando perse la prima moglie e i suoi due figli. Oltre a questo tragico periodo, vi furono nel corso della sua vita altri momenti in cui il suo innato pessimismo traspariva con maggiore forza, come ad esempio durante la composizione del *Trovatore*. Questi episodi sono narrati in tutte le biografie verdiane: ma cfr. in particolare Franco ABBIATI, *Giuseppe Verdi*, cit. (vol. I), e Carlo GATTI, *Verdi*, seconda edizione, Milano, Mondadori, 1951.

³⁷ Lettera di Giuseppe Verdi a Clarina Maffei dell'11 ottobre 1883, in *I copialettere di Giuseppe Verdi*, cit., p. 503.

³⁸ Lettera di Verdi ad Antonio Ghislanzoni del 26 dicembre 1887, in *I copialettere di Giuseppe Verdi*, cit., p. 505.

mia gioventù non ne resta più alcuno! Due o tre tutt'al più! Povera Clarina!"³⁹. Non solo i suoi coetanei, ma scomparivano anche persone molto più giovani di lui, come il tragico caso di Giuseppe Brentano, architetto, allievo di Camillo Boito, morto a soli 26 anni dopo aver completato il progetto di ristrutturazione della facciata del Duomo; saputa la notizia, Verdi scrisse a Ricordi: "Siamo tutti e due atterriti per la tristissima notizia che ci date del povero Brentano!!! Cos'è la vita?! Dopo tanti studj, tante fatiche, dopo d'aver raggiunto lo scopo che assicurava uno splendido avvenire... un soffio distrugge tutto! Povero giovine!"⁴⁰; e allora era naturale che si trovasse disorientato e solo, mentre mano a mano scomparivano i suoi coetanei, senza capire lo scopo della vita: "Tant'è!" scriveva a Giulio Ricordi nel 1896 "Si lavora... si lavora... E poi?!... s'inceppia col cuore amareggiato, vuoto, senza soddisfazioni, senza speranze, colla certezza di non aver contentato nessuno!... Io che pure ho lavorato... Ora vorrei non aver fatto nulla, ed esser stato sempre l'organista del mio villaggio nativo a 35 fr. l'anno!"⁴¹. Con la Negroni Prati, Verdi mantenne un rapporto confidenziale fino alla fine: soprattutto dopo la morte di Peppina, egli si sfogava con la sua amica, che pochi mesi prima aveva perso l'amata sorella Annetta, e questo lutto comune ha prodotto poche ma intense lettere, come quella riportata di seguito:

La vita è dolore! Quando si è giovani l'ignoranza della vita, il moto, le distrazioni, gli eccessi ci addormentano, ci affascinano, e sopportando un po' il bene un po' il male non ci accorgiamo di vivere! Ora conosciamo la vita, la sentiamo, ed il dolore ci opprime e ci schiaccia. Che fare? Nulla. Vivere ammalati, stanchi, sfiduciati, fino a che...⁴²

³⁹ Lettera di Giuseppe Verdi a Giuseppina Negroni Prati Morosini del 25 luglio 1886, in *Carteggio Verdi-Morosini: 1842-1901*, a cura di Pietro MONTORFANI, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 2013.

⁴⁰ Lettera di Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi del 31 dicembre 1889, in *Carteggio Verdi-Morosini*, cit., p. 223, nota 2.

⁴¹ Lettera di Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi del maggio/giugno 1896, in Franco ABBIATI, *Giuseppe Verdi*, Milano, Ricordi, 1959, vol. IV, cit., p. 593.

⁴² Lettera di Verdi a Giuseppina Negroni Prati Morosini del 23 luglio 1898, in *I copialettere di Giuseppe Verdi*, cit., pp. 505-506.

Il profondo pessimismo verdiano, evidente negli ultimi anni, ma presente fin dall'inizio della sua carriera, si rispecchia certamente nella sua musica: potremmo cominciare almeno da *Ernani*, dramma tratto dall'*Hernani* di Victor Hugo, un testo profondamente cupo, tragico, in cui tutti i personaggi principali finiscono per suicidarsi. Nella versione verdiana muore solo il protagonista, ma è evidente che la scelta è di per sé significativa (tanto più che questo è il primo caso in cui Verdi sceglie da sé il soggetto da musicare). Tornerà a comporre un'opera tratta da un testo dello scrittore francese pochi anni dopo, con *Le roi s'amuse*, che diventerà *Rigoletto*: anche in questo caso, Verdi usa il fosco dramma dello scrittore francese per mostrare tutta la perversione umana (o meglio maschile: la scelta di un coro di soli uomini è di per sé significativa), che finisce per distruggere l'unico elemento positivo del dramma: «non vo' che al tempio», afferma Gilda, ma è proprio in chiesa che conoscerà il Duca, perciò paradossalmente sarà la sua fede, almeno in parte, a scatenare la serie di eventi che porterà alla sua rovina: il pessimismo verdiano, e la sua per molti versi parallela disillusione nei confronti della religione, sono peraltro evidenti in quest'opera. Ma discuterne la presenza in tutte le sue opere diverrebbe troppo complesso, perciò ci limiteremo qui ad accennare solamente alle sue ultime composizioni⁴³.

Non si può non iniziare dalla *Messa da Requiem*: nota giustamente Mila come il protagonista di questo *Requiem* sia l'uomo vivo, e che “la morte è sentita come totale negatività: è la fine di quel valore positivo che è la vita, e lo strazio del distacco vi brucia disperatamente”⁴⁴: ancora una volta, la tragedia sta nella distruzione dell'unico valore positivo esistente; e se nei suoi melodrammi Verdi narrava i tumulti interiori dei singoli personaggi, ora il protagonista è l'intera umanità. E non è necessaria la fede cristiana per

⁴³ Per i *Quattro pezzi sacri* rimandiamo al capitolo seguente.

⁴⁴ Massimo MILA, *L'arte di Verdi*, cit., p. 257.

contemplare il grande mistero della morte: continua Mila affermando che “nella misura in cui vi si affaccia la riflessione sullo scopo e il senso del nostro fare, del nostro soffrire, alla luce della loro brutale estinzione nella morte, consiste il momento religioso della *Messa da Requiem* verdiana”⁴⁵. La totale negatività e soprattutto la paura della morte è ampiamente dimostrata dalla musica, ravvisabile sicuramente nello scoppio del «Dies irae», che ciclicamente ritorna nel corso della messa, “col suo incubo michelangiolesco del giudizio finale”⁴⁶; ma anche nella “tremenda maestà” del «Rex tremendae majestatis» annunciata dai bassi, “reso augusto e realmente venerabile dalla sua stessa grandezza e dalla sua forza, secondo quel fenomeno alfieriano di ammirazione irresistibile per la grandezza del tiranno, che a Verdi fece modellare la figura di Filippo II tanto più nobile che quella irresoluta di Don Carlo, e quella del vecchio Fiesco sostanzialmente complementare a quella di Simon Boccanegra”⁴⁷; ed ancora, nel suono lontano, quasi ultraterreno, delle trombe che annunciano il «tuba mirum». I temi esposti si riuniscono infine nella preghiera finale, il «Libera me», la cui conclusione è in realtà una dimostrazione di disillusione da parte di Verdi della possibilità di salvezza e, forse, della stessa esistenza di una risposta alla sua preghiera: il soprano conclude così come aveva cominciato, con una declamazione su una nota sola (elemento che tornerà qualche anno dopo nell’*Ave Maria* per soprano ed archi⁴⁸ e in seguito nell’*Ave Maria* di Desdemona), mentre il coro e l’orchestra la accompagnano terminando in *pianissimo* sul Do Maggiore. Questa conclusione, apparentemente serena, è in realtà carica di tensione emotiva: il graduale spegnersi delle voci e dei suoni rappresenta l’annichilimento causato dalla morte, ma è anche la dolorosa constatazione dell’assenza di una risposta

⁴⁵ Ivi, p. 259.

⁴⁶ Ivi, p. 260.

⁴⁷ Ivi, pp. 259-260.

⁴⁸ Cfr. Introduzione, p. 9, *infra*.

da parte dell'aldilà.

Il silenzioso spegnersi delle forze vitali stava d'altronde diventando per Verdi il modo prediletto per concludere le sue opere, non più terminanti con un sonoro accordo in piena orchestra come usava precedentemente; ed anche coloro che sopravvivono alla tragedia finale guardano in rispettoso silenzio il morente: viene da pensare che Verdi volesse applicare quello che era sempre stato il suo modo di affrontare un lutto, e che traspare chiaramente in alcune sue lettere, come in questa inviata a Giuseppina Negroni Prati Morosini:

Io credo che i grandi dolori non esigano grandi espressioni, chiedono il silenzio, l'isolamento e, dirò così, il tormento del pensiero. La parola stempra, snerva, e distrugge il sentimento! Tutte le esteriorità hanno qualche cosa di poco sentito, e sono una profanazione⁴⁹.

E allora alla luce di questo pensiero scorriamo alcuni esempi: ricordiamo la preghiera già presente nel *Simon Boccanegra*, in cui il protagonista morente benedice i novelli sposi Gabriele e Maria: dopo la sua morte, egli vuole garantire un futuro migliore sulla sua terra; il popolo prega per la morte del protagonista, e si crea un silenzio tombale al calare del sipario. Stessa cosa avviene per la morte di Leonora ne *La forza del destino*: qui Alvaro, lì Gabriele, Maria e Fiesco, in questo silenzio piangono e meditano sul mistero della morte: non è più l'ira (e i sensi di colpa) di Rigoletto davanti alla morte di Gilda, o del Conte di Luna davanti al cadavere di suo fratello, ma è l'angoscia carica di mistero ad opprimere la mente di questi personaggi. Esempio massimo di questa nuova tipologia di finale è la morte di Aida e Radames, i quali sono accompagnati da una delicatissima melodia dei violini in registro sovracuto, senza materia, mentre «si schiude il ciel»⁵⁰, eppure la vera tragedia non è tanto dei morenti quanto del personaggio che ancora vive, ossia

⁴⁹ Lettera di Giuseppe Verdi a Giuseppina Negroni Prati Morosini del 12 agosto 1897, in *Carteggio Verdi-Morosini*, cit., pp. 266-267.

⁵⁰ A cura di Pietro MIOLI, *Giuseppe Verdi, Tutti i libretti d'opera*, Roma, Newton & Compton editori, 2001, p. 668.

Amneris, che implora pace al suo dio (anche qui, come nel *Requiem*, tramite un declamato su una singola nota). Dunque è da qui che si rivela l'animo di Verdi: non tanto la tragedia della morte, quanto la tragedia del vivo davanti alla morte, è questa la grande domanda presente sia nella *Messa da Requiem* che nei *Pezzi sacri*. Anche la conclusione dell'*Otello* rientra in questo discorso: ma qui è Jago ad annunciare già nel secondo atto che «la morte è il nulla»⁵¹, ed in effetti Otello, dopo aver ucciso Desdemona, capirà quello che ha fatto solo attraverso il silenzio di lei: l'orchestra tace mentre lui grida «Desdemona! Desdemona! Ah! Morta! Morta! Morta!»⁵², ed infine dopo l'ultimo, disperato afflato di forza vitale presente nell'ultima riproposizione del tema del bacio, morirà con l'orchestra che, sempre in *pianissimo*, dopo una progressione di accordi per terze si fermerà sul Mi maggiore. Per concludere, segnaliamo anche la tragica ironia che pervade anche il finale di *Falstaff*, tutto fuorché una semplice opera comica; il concertato finale, già nel libretto, che per tradizione dovrebbe contenere una morale o comunque un augurio di felicità, ne è invece l'esatto opposto: si afferma che noi tutti non facciamo altro che ingannarci l'un l'altro; e Verdi accentua questa salace ironia, costruendo la sua fuga come un grande crescendo, ed alle parole «ma ride bene chi ride la risata final»⁵³ tutti ridono e si fermano in *fortissimo* su una settima diminuita: come spaventati (la «risata final» potrebbe anche essere interpretata come la morte), si bloccano, ed in *pianissimo* riprendono lentamente a dire «tutti gabbati»⁵⁴, per poi tornare a ridere e chiudendo di nuovo in *fortissimo* sul Do maggiore. È proprio in questi anni, fra il «nulla» della morte di Otello e il sarcasmo del finale di *Falstaff*, che si incastona la composizione dei *Quattro pezzi sacri*.

⁵¹ Ivi, p. 717.

⁵² Ivi, p. 733.

⁵³ Ivi, p. 777.

⁵⁴ Ibidem.

1.2

Sulla datazione dei *Quattro pezzi sacri* abbiamo pochi documenti, non sempre sufficienti per comprendere esattamente quando siano stati composti. Almeno inizialmente, Verdi non era intenzionato a pubblicarli, perciò le poche notizie che abbiamo derivano in genere dalle lettere scambiate con gli amici più intimi, ed in particolare il carteggio con Arrigo Boito rappresenta una vera e propria miniera di informazioni. Tuttavia c'è da dire che Verdi e Boito si vedevano spesso, ed è logico che nel carteggio traspariva solo una piccola parte di quelli che potevano essere i loro argomenti di conversazione, perciò ci è difficile immaginare esattamente quanto quest'ultimo fosse a conoscenza del lavoro del Maestro; fra l'altro Verdi era sempre stato molto riservato sulle sue composizioni, ed in particolare proprio su questi pezzi, considerati da lui stesso dei passatempi, tanto da essere paragonati da taluni, anche se un po' forzatamente, ai *Péchéés de vieillesse* rossiniani⁵⁵. Esemplare, sulla questione della datazione, il silenzio di Camille Bellaigue nella sua biografia verdiana. È vero che, in qualità di intimo amico di Arrigo Boito, aveva chiesto spesso al librettista di collaborare insieme a lui per scrivere questo libro, subito dopo la morte di Verdi, ma Boito aveva rifiutato, o meglio rimandato continuamente la richiesta, per via del suo lavoro sul *Nerone*; Bellaigue, quindi, finì per scrivere il testo da solo, dedicandolo però "À Arrigo Boito, en souvenir du maître que nous avons aimé"⁵⁶: al termine della biografia inserì l'elenco delle composizioni di Verdi, aggiungendo fra parentesi le date in cui erano state composte, e l'unico caso in cui manca la segnalazione della data è proprio sui *Quattro pezzi sacri* (altra lacuna insieme a questa è quella degli altri due brani sacri, l'*Ave Maria* per soprano archi e il *Pater Noster*, ma di questi indica almeno la data di prima esecuzione, il 1880); ci sono due ipotesi quindi, altrettanto

⁵⁵ Cfr. Mila, *L'arte di Verdi*, cit., p. 265.

⁵⁶ Bellaigue, *Verdi*, cit., p. 4.

probabili: Bellaigue potrebbe non aver chiesto nulla a Boito, sapendolo impegnato nel suo lavoro, oppure potrebbe averlo fatto ma Boito potrebbe non essere stato in grado di dare informazioni precise. D'altronde Bellaigue, pur sapendo che la prima esecuzione e la pubblicazione risalivano al 1898, sapeva anche che i pezzi erano stati composti molto prima, poiché aveva avuto l'onore di frequentare casa Verdi durante i suoi viaggi in Italia, ed aveva ascoltato alcuni dei pezzi sacri suonati dallo stesso Verdi al pianoforte, come si evince da una sua lettera al Maestro del febbraio 1896: “Mon cher maître, voulez-vous me faire plaisir? Alors faites-moi parvenir le bel *Ave Maria* (alla *Palestrina*) que vous nous avez joué cette année à S.ta Agata”⁵⁷. I coniugi Bellaigue erano stati in visita a Sant'Agata fra la fine di maggio e l'inizio di giugno del 1895, quindi Bellaigue sapeva che l'*Ave Maria* pubblicata nel 1898 era già stata composta almeno tre anni prima⁵⁸. Di conseguenza anche per gli altri pezzi (si può supporre che nella stessa visita del 1895 avesse saputo della composizione del *Te Deum*) non si sbilanciò e preferì non indicare alcuna data nel suo testo.

Riportiamo allora le informazioni che è possibile raccogliere, provenienti principalmente dai carteggi verdiani: è Verdi stesso ad affermare, in una lettera alla cognata Barberina, che “i pezzi di musica di cui parli [...] sono stati composti a S. Agata nelle ore d'ozio dopo l'*Otello*”⁵⁹. Il pezzo più documentato è certamente l'*Ave Maria* su scala enigmatica, la cui composizione avviene, effettivamente, poco dopo l'*Otello*: il 5 agosto 1888 comparve sulla *Gazzetta musicale di Milano* (rivista pubblicata da Casa Ricordi,

⁵⁷ A cura di Alessandro LUZIO, *Carteggi Verdiani*, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1935, vol. II, p. 310. Nella lettera Bellaigue chiedeva a Verdi di poter scrivere qualcosa sull'*Ave Maria*, e possibilmente anche pubblicarla, nella rivista *Tribune de St. Gervais*, la stessa che proprio in quel momento aveva premiato la *Missa Solemnis in honorem Sancti Antonii Patavini* di Giovanni Tebaldini, cfr. Capitolo IV, p. 217.

⁵⁸ Anche se Bellaigue in quell'occasione doveva aver ascoltato la prima versione dell'*Ave Maria*, cfr. sotto.

⁵⁹ Lettera di Giuseppe Verdi a Barberina Strepponi del 5 marzo 1898, in Aldo MARTINELLI, *Verdi, raggi e penombre. Le ultime lettere nel venticinquesimo anniversario del glorioso trapasso*, Genova, Studio editoriale genovese, 1926, p. 52.

cui molto probabilmente Verdi era abbonato) questo inciso: “Da Bologna ci viene comunicata la seguente SCALA ... che armonizzata a dovere, dice l’inventore, non manca di effetto. Lasciamo ai musicisti, dilettanti di ricerche armoniche, la cura di tale operazione”⁶⁰. Segue un pentagramma con chiave di basso e le note della scala: Do, Re♭, Mi, Fa♯, Sol♯, La♯, Si, Do, e di seguito la scala discendente che ripete le stesse note, tranne il Fa che diventa bequadro. Nei numeri successivi vennero pubblicate alcune delle soluzioni che erano state inviate al giornale da parte di vari compositori italiani, fra cui quella dello stesso autore della scala, Adolfo Crescentini (compositore e pianista bolognese). Due mesi dopo la pubblicazione della scala, fra l’altro, veniva proposta nella *Gazzetta* una soluzione di Ottorino Varsi, il quale anziché limitarsi semplicemente ad armonizzarla, si cimentò nella composizione di un contrappunto a quattro parti reali, con la scala posta ai tenori trasportata sul Fa⁶¹. Questo potrebbe essere stato uno spunto per accendere l’interesse di Verdi, ma sul suo legame con questa scala non abbiamo notizie fino al 6 marzo 1889, data in cui da Genova scrisse a Boito:

Partendo da Milano gettai sul fuoco alcune carte, fra le quali anche quella tale sgraziata Scala. Tengo la prima parte di questa Scala, ma della seconda, fatta lì per lì, ho dimenticato le modulazioni e la disposizione delle parti specialmente di queste tre note [riproduce, su un pentagramma con chiave di basso, il Si, con sotto annotata l’armonizzazione con 4 e ♯3, poi il La♯ e il Sol♯]. Se voi non l’avete abbruciata mandatemi gli accordi del la♯ e del sol♯.

Direte che non val la pena di occuparsi di queste inezie, ed avete ben ragione. Ma che volete! Quando si è vecchi si diventa ragazzi, dicono; Queste inezie mi ricordano i miei diciotto anni quando il mio Maestro si divertiva a rompermi il cervello con *bassi* consimili.

E più credo che di questa Scala si potrebbe fare un pezzo con parole per es: un *Ave Maria* aggiungendo però alla quarta del Tono al Tenore o al Soprano la stessa Scala con modulazioni e disposizioni differenti. Sarebbe però difficile

⁶⁰ *Gazzetta Musicale di Milano*, Milano, Ricordi, numero del 5 agosto 1888, in <http://iccu01e.caspur.it/ms/internetCulturale.php?id=oai%3Awww.lacasadellamusica.it%3A6%3APR0164%3A1888GMM&teca=Casa+della+musica+di+Parma>

⁶¹ Per tutte le vicende legate alla scala enigmatica pubblicate nella *Gazzetta musicale di Milano* cfr. Marcello CONATI, *Le «Ave Maria» su scala enigmatica di Verdi dalla prima alla seconda stesura (1889-1897)*, in *Rivista Italiana di Musicologia*, vol. XIII (1978), n. 2, pp. 280-311, ed in particolare pp. 281-285.

tornare al Tono principale con naturalezza. Un'altra Ave Maria! Sarebbe la quarta! Potrei così sperare d'essere dopo la mia morte, beatificato.⁶²

Si è supposto che fosse stato lo stesso Boito ad attirare l'attenzione di Verdi sulla scala pubblicata⁶³, data la sua innata predilezione per enigmi di tutti i tipi, sia letterari che musicali: ne riporta un esempio Raffaello De Rensis, che nella sua biografia di Boito inserisce un'"appendice...gaia":

Quando Boito, una volta, presentò a Verdi un suo scherzo musicale, ch'è un equivalente di quelli poetici, il Maestro lo lesse e rimase in silenzio. L'autore allora spiegò:

- A leggerlo, torna da una parte e dall'altra.

E aggiunse:

- Costano molta fatica.

- Per questo non si devono fare, concluse Verdi.⁶⁴

Tuttavia non è detto che sia vero: certo, la passione boitiana per i rompicapi deve aver influito in qualche modo anche su Verdi, ma nella lettera sopra riportata quest'ultimo aveva scritto che "teneva" la prima parte della scala, ma la seconda l'aveva fatta "lì per lì", quindi è possibile che Verdi già avesse provato a cimentarsi nell'armonizzazione della scala per conto suo⁶⁵, e poi di seguito, in presenza di Boito il quale probabilmente deve averlo incoraggiato, ha terminato di armonizzarne anche la seconda parte. Boito, comunque, si affrettò a rispondere il giorno seguente:

Ho fatto bene a copiare quelle due paginette della scala sconquassata, sulla quale Lei s'è aggirato sù e giù con tanta facilità.

Ogni difficoltà vinta senza sforzo è una grazia.⁶⁶

In quei contrappunti che cantano c'è una vaghezza mesta che fa venire in mente la preghiera della sera. – Venga questa quarta Ave Maria.

Non lo dirò a nessuno, si fidi. Molte Ave Marie ci vogliono perché Lei possa

⁶² Lettera di Giuseppe Verdi a Arrigo Boito del 6 marzo 1889, in *Carteggio Verdi-Boito*, cit., p. 138.

⁶³ Così ad esempio Conati, in *Le «Ave Maria»*, cit., p. 286.

⁶⁴ Raffaello DE RENSIS, Arrigo Boito, *Capitoli biografici*, Firenze, Sansoni, 1942, p. 223. De Rensis non riporta la fonte della testimonianza, ma è comunque vero che Boito scrisse alcuni pezzi musicali 'bifronti', di cui un esempio è pubblicato proprio nell'appendice del libro di De Rensis, ibidem.

⁶⁵ Il termine "tenere" potrebbe indicare sia il fatto che la tenesse a mente, sia che l'avesse scritta e poi probabilmente trascritta per mostrarla a Boito. Ad ogni modo, in entrambi i casi, è lecito supporre che avesse meditato sull'armonizzazione della scala anche prima di incontrarsi con Boito.

⁶⁶ Prova che Boito ammirava la facilità con cui Verdi aveva affrontato la "scala sconquassata", vedi anche la citazione precedente tratta da De Rensis.

farsi perdonare da S.S. il Credo di Jago. [...] Suonate al cembalo quelle due paginette mi piaciono ancora di più di quando le pensavo coll'orecchio della memoria.⁶⁷

Nel giro di pochissimi giorni Verdi scrisse l'*Ave Maria* (o comunque terminò di scriverla: prima del 6 marzo aveva già in mano la prima parte della scala e soprattutto aveva le idee chiare su come costruire il pezzo), poiché l'11 marzo mise al corrente Boito sui suoi progressi, fra l'altro continuando a scherzare sulla necessità di “farsi perdonare” dal Padre Eterno:

Siete Voi, Voi principale colpevole, che dovete farvi perdonare quel Credo! Ora Voi non potete far a meno di mettere in musica un *Credo* cattolico a quattro parti alla Palestrina; ben inteso dopo d'aver finito quel tal.... che nomar non oso⁶⁸. –

In quanto a me spero d'aver aggiustate bene le cose mie con S.S. Le *Ave Maria* sono diventate cinque in vece di quattro!!

E come?

Quella tal Scala non bastava per tutta la Preghiera; e così credetti di aggiungere al Soprano la stessa Scala alla Quarta del Tono... ma impossibile dopo (e par tanto facile) tornare al Tono Principale con garbo e naturalezza. Allora ho aggiunto un'altra Scala al Contralto in *do*; ed un'altra al Tenore in *fâ*: e così ho fatte le due *Ave Maria*. Strano che con quella sgangherata Scala riescano buone le modulazioni, e buona distribuzione delle parti!! –⁶⁹

E subito Boito rispose incuriosito dal nuovo brano messo in musica dal Maestro:

Ho una gran voglia di vedere la quinta *Ave Maria*. La prima volta che ci vedremo la pregherò d'accontentarmi. Ripensando al disegno che Lei mi ha tracciato nella sua lettera, dubitavo che quella scala sgangherata, riportata al Soprano e alle altre voci non potesse cantare umanamente. Ma poi, ripensandoci meglio e osservando le due paginette che mi sono rimaste, ho capito che l'armonia che la circonda e che la tempera e che la governa trasforma quello sgorbio in una linea che veramente canta e facilmente s'impenna nella modulazione dell'insieme. E così tutti i giorni s'impara qualche cosa.⁷⁰

Non sappiamo se Verdi accontentò la richiesta di Boito. In seguito, a

⁶⁷ Lettera di Arrigo Boito a Giuseppe Verdi del 7 marzo 1889, in *Carteggio Verdi-Boito*, cit., p. 139.

⁶⁸ Ovvio riferimento al *Nerone*.

⁶⁹ Lettera di Giuseppe Verdi a Arrigo Boito dell'11 marzo 1889, in *Carteggio Verdi-Boito*, cit., p. 140.

⁷⁰ Lettera di Arrigo Boito a Giuseppe Verdi del 13 marzo 1889, in *Carteggio Verdi-Boito*, cit., p. 141.

parte un breve accenno contenuto in una lettera ad Aldo Noseda del 1890⁷¹, le fonti tacciono fino al 31 gennaio 1895, quando Verdi scrisse a Gallignani una lettera in cui richiedeva un passo di un *Te Deum* gregoriano⁷², e poi aggiungeva: “E cosa ne avete fatto di quel basso sgangherato su cui ho posto quelle note di *Ave Maria*...? Mandatemele, vi prego, che forse le farò stampare per mio conto in numero ristrettissimo di 8 o 10 copie, e ne manderò una per voi”⁷³. Dunque Verdi aveva ceduto in visione le *Ave Maria* a Gallignani, allora direttore del Conservatorio di Parma⁷⁴, forse nel periodo delle celebrazioni per il terzo centenario della morte di Palestrina del 1894, per le quali anche Gallignani organizzò a Parma varie iniziative⁷⁵. Tale stampa di “8 o 10 copie” in realtà non avvenne mai⁷⁶, anche se Abbiati, confuso da una lettera inviata da Verdi a Ricordi, credeva il contrario⁷⁷; e Gallignani, immaginando che ciò non sarebbe avvenuto, fece trascrivere le *Ave Maria* prima di restituirle al legittimo proprietario. Il giorno 28 giugno 1895 lo stesso Gallignani dirigeva dodici allievi del Conservatorio di Parma, i quali eseguirono in prima assoluta il brano in forma strettamente privata. Difficile credere che Verdi fosse totalmente ignaro dell’avvenimento: sebbene si trovasse a Milano in quel momento, è probabile che avesse saputo, direttamente o indirettamente,

⁷¹ “in questi ultimi tempi ho sovrapposto alcune note ad un basso sgangherato, che trovai nella «Gazzetta Musicale». È cosa da non parlarne.” Lettera di Giuseppe Verdi a Aldo Noseda del 1 aprile 1890, in *I copialettere di Giuseppe Verdi*, cit., pp. 355-356.

⁷² Cfr. lettera del 31 gennaio 1895 citata più avanti, p. 38, *infra*.

⁷³ Lettera di Giuseppe Verdi a Giuseppe Gallignani del 31 gennaio 1895, in *I copialettere di Giuseppe Verdi*, cit., pp. 411-412, nota di p. 411.

⁷⁴ Grazie all’intermediazione di Verdi, cfr. capitolo III, paragrafo 3.

⁷⁵ Su Palestrina e sulle iniziative parmensi per il centenario cfr. capitolo III. L’ipotesi che la cessione del manoscritto sia databile in quel periodo è data da Conati in *Le «Ave Maria»*, cit., pp. 292-293.

⁷⁶ Conati stesso afferma che le sue ricerche presso l’Archivio Ricordi di Milano e presso S. Agata hanno dato esito negativo, cfr. Conati, *Le «Ave Maria»*, cit., p. 293.

⁷⁷ Cfr. Abbiati, *Giuseppe Verdi*, cit., p. 599. La lettera che Verdi scrisse a Giulio Ricordi il 9 dicembre 1896 recita: “Ho ricevuto i due Spartiti e vi ringrazio molto molto! ... ma ohimé! ... ne sento quasi rimorso! Perdere tanto tempo! dare una bella edizione! Darsi tante cure ... e poi? ... Bell’affare per un Editore!”, ma in realtà qui Verdi non si riferiva alle *Ave Maria*, come immaginava Abbiati, bensì ai due nuovi spartiti dell’*Oberto conte di S. Bonifacio* e de *Il finto Stanislao*, primi due volumi della nuova edizione delle opere complete di Verdi, che la casa Ricordi aveva appena cominciato a pubblicare.

dell'esecuzione. D'altronde era già nell'aria il desiderio comune di vedere pubblicata l'ultima fatica del gran vegliardo: due settimane prima dell'esecuzione parmense, il 15 giugno 1895, Giovanni Battista Nappi pubblicava nella *Perseveranza* un articolo⁷⁸ in cui confermava la diceria secondo cui Verdi aveva scritto un'*Ave Maria*; l'articolo faceva riferimento ad un'indiscrezione fatta dal *Corriere della sera* due giorni prima, in cui si affermava che Verdi aveva composto una preghiera dal *Paradiso* di Dante ed un'*Ave Maria*: Nappi in realtà confermava solo la seconda affermazione, non essendo a conoscenza di fonti certe riguardo a quella che invece è una indiscrezione fondata, ossia l'esistenza della preghiera meglio conosciuta come *Laudi alla Vergine Maria*. Conati sospetta, dietro questi articoli e dietro l'esecuzione parmense, lo zampino di Giulio Ricordi e forse di Arrigo Boito, anche loro desiderosi di far pubblicare al più presto le *Ave Maria*. Il giorno seguente la 'prima' del Conservatorio di Parma, apparve un resoconto sulla *Gazzetta di Parma*⁷⁹, ed il 7 luglio fu pubblicato un articolo di Michele Caputo sulla *Gazzetta Musicale di Milano*, dal titolo "La *Scala-Rebus* e le *Ave Maria* di G. Verdi"⁸⁰. Ricordi approfittò di questa particolare attenzione rivolta alle *Ave Maria* per scrivere al Maestro: "Ella avrà visto che le sue *Ave Marie*, anziché religiose, sono rivoluzionarie, che tutto il mondo musicale se ne è occupato. Ma proprio, proprio le vuole tenere nascoste? ... veda, Maestro, come le riesci male questo suo progetto! ... ed allora perché non pubblicare una cosa di tanto interesse artistico? ... Dunque?..."⁸¹. La lettera con cui Verdi rispose a questa di Ricordi dimostra il fatto che non era vero che Verdi considerasse l'*Ave Maria* un semplice gioco, ma al contrario temeva di non essere compreso,

⁷⁸ Trascritto interamente in Conati, *Le «Ave Maria»*, cit., pp. 294-295, nota 16.

⁷⁹ *Gazzetta di Parma*, anno XXXVI, n. 77, sabato 29 giugno 1895. Anch'esso trascritto interamente in Conati, cit., pp. 295-296, nota 17.

⁸⁰ Michele CAPUTO, *La Scala-Rebus e le Ave Maria di G. Verdi*, in *Gazzetta Musicale di Milano*, 1 (1895), pp. 453-454. Anche questo trascritto interamente in Conati, cit., pp. 296-298, nota 18.

⁸¹ Lettera di Giulio Ricordi a Giuseppe Verdi del 16 luglio 1895, in *Carteggio Verdi-Boito*, cit., p. 465.

e forse preferì chiudere la sua carriera con *Falstaff* piuttosto che con quello che poteva sembrare un *divertissement*:

In quanto alle *Ave Maria* non vale la pena di parlarne. È stato uno scherzo ed è quasi un puro esercizio scolastico. Se vi potesse essere qualche cosa di buono sarebbe nella disposizione delle parti; ma all'epoca nostra non si ammira, dirò di più, non si capisce! ... Vi è un Conservatorio in Italia ove un maestro di composizione insegna ed impone di non studiar Palestrina che è mercanzia vecchia ed inutile...

Io mi sottoscrivo all'alta sentenza!! È inutile mostrare il sole ad un cieco.⁸²

Insomma, nel mondo musicale italiano di fine Ottocento, Verdi era molto più vicino di quanto si possa credere a prima vista verso quegli ideali di ritorno all'antico, che in quel momento erano prerogativa quasi esclusiva del movimento ceciliano⁸³, ma che di lì a poco sarebbero stati protagonisti grazie ai compositori della generazione successiva (Respighi, Pizzetti, Malipiero, ecc.).

Sulle *Ave Maria* le fonti tacciono per altri due anni; è vero che nel 1896 Bellaigue chiedeva a Verdi il permesso di pubblicare il brano su una rivista francese⁸⁴, ma il Maestro rimaneva comunque fermo nel rifiuto di pubblicarlo. Nella primavera del 1897 Giulio Ricordi tornava alla carica, e questa volta Verdi fu più morbido: Ricordi gli proponeva di pubblicare il pezzo sulla *Gazzetta Musicale di Milano* senza indicare il nome dell'autore, e Verdi rispondeva: "La sciarada? Non ci ho più pensato, e non sono ben certo d'averla portata qui da Genova. Ci guarderò; ma ohimè sempre con poca voglia di stamparla... sia pure senza nome!"⁸⁵. E qui accadde un episodio curioso: Verdi affermò di non aver trovato "la sciarada", e quindi la riscrisse completamente:

Non ho potuto trovare quella tal *Sciarada* che forse è restata a Genova; ma la

⁸² Lettera di Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi del 19 luglio 1895, in *Carteggio Verdi-Boito*, cit., p. 465, già pubblicata in Abbiati, *Giuseppe Verdi*, cit., p. 575.

⁸³ Cfr. capitolo III, *infra*.

⁸⁴ Cfr. la lettera di Camille Bellaigue a Verdi del febbraio 1896 citata sopra, p. 23, *infra*.

⁸⁵ Lettera di Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi del 1 giugno 1897, in Abbiati, *Giuseppe Verdi*, cit., p. 610.

trascriverò, anzi l'ho quasi trascritta di nuovo ed avrò certamente cambiato qualche battuta qua e là perché non ricordavo del tutto la prima: ma poco male; anzi credo che questa sia più corretta nelle modulazioni e disposizioni di parti. È tutto quello che si può fare su questa strana scala... cioè tutto quello che posso far io: un altro chiunque farebbe ben altra cosa.

Appena finita ve la manderò:

1° per essere stampata soltanto nella vostra «Gazzetta Musicale»

2° senza nome d'autore

3° *Sciarada* non è bel titolo sopra due *Ave Maria*. Diremo solo *Scala cromatica armonizzata a quattro parti*.⁸⁶

Su questo episodio di ricostruzione a memoria di un brano composto otto anni prima, Conati commenta:

È in realtà rivelatore non solo della freschezza di mente davvero eccezionale del quasi ottantaquattrenne maestro che a oltre otto anni di distanza ricordava ancora le soluzioni armoniche adottate per la scala enigmatica, anzi, più esattamente, per le quattro scale enigmatiche, ma anche della solidità tecnica e della coerenza di pensiero che erano alla base della sua visione del mondo dei suoni.⁸⁷

È plausibile, in effetti, che tale dimenticanza dello spartito della *Sciarada* abbia fondamento, dato che è una cosa che accadeva spesso a Verdi, continuamente in movimento fra Genova, Milano, S. Agata, e diversi altri luoghi. Ma si può supporre un'alternativa: questa apparente sbadatezza potrebbe invece essere stata solo una scusa per sistemare la partitura; in effetti, dopo otto anni dalla composizione della *Sciarada*, perché ora tutta questa fretta di pubblicarla? Verdi avrebbe potuto dire a Ricordi di aspettare ancora per cercare lo spartito a Genova o altrove, oppure, ancor meglio, l'avrebbe potuto incaricare di contattare Gallignani, sapendo che le sue *Ave Maria* erano state eseguite da lui due anni prima; e due anni prima il pezzo era già stato ascoltato e commentato da alcuni critici: se Verdi avesse deliberatamente voluto aggiustare il pezzo, la dimenticanza dello spartito avrebbe potuto essere una buona scusa per farlo senza creare scalpore, ed allora la ricomposizione a

⁸⁶ Lettera di Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi del 4 giugno 1897, in Abbiati, *Giuseppe Verdi*, cit., p. 611.

⁸⁷ Conati, *Le «Ave Maria»*, cit., p. 302.

memoria potrebbe non avere fondamento. Ma su questo episodio non potremo mai avere conferma né dell'una né dell'altra ipotesi, entrambe altrettanto probabili.

Fatto sta che poco dopo Verdi ci ripensò nuovamente: nonostante le insistenze di Giulio di far pubblicare sia le *Ave Maria* che gli altri pezzi sacri, Verdi scrisse a Ricordi, dopo un incontro con Boito, l'11 giugno: “Gran stordito quel Boito! Io l'avevo pregato di dirvi (dietro anche sua opinione) di non pensare più alla *Sciarada*... E Voi mi dite che l'aspettate!! [...] Dunque dietro riflessioni fatte è meglio lasciar dormire *Sciarada*, *Pregiera-Paradiso*, *Te Deum* e *Stabat*...”⁸⁸. Ma durante quell'estate, grazie anche a due incontri con Giulio a Milano, Verdi si decise finalmente a far pubblicare i quattro pezzi, inviandoli definitivamente all'editore nell'ottobre di quell'anno.

L'unico dei quattro pezzi di cui non abbiamo alcuna notizia sono le *Laudi alla Vergine Maria*: nei carteggi non vi sono riferimenti né allusioni, di conseguenza sono state formulate varie ipotesi spesso divergenti fra loro. Subito dopo la morte di Verdi la sua figura, già idolatrata, divenne un vero e proprio mito, e si volle pensare che i *pezzi sacri* fossero stati composti dopo la morte di Peppina, quando la mente di Verdi già volgeva verso l'aldilà:

[i *pezzi sacri*] furono gli estremi canti del Cigno di Busseto: dettati poco più d'un anno prima della morte. Chi sa! Forse dopo la sonora canzonatrice risata del *Falstaff*, l'austero Verdi pensò esser bene mettere il punto fermo alla sua feconda produzione con qualche cosa di spirituale e di etereo: forse l'anima sua, presaga della fine prossima, e profondamente colpita dalla perdita della cara compagna della sua vita, volle sollevarsi alla contemplazione di cieli più tersi, d'idealità più immacolate.⁸⁹

Nella prima metà del Novecento questa era convinzione comune, ma ben

⁸⁸ Lettera di Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi dell'11 giugno 1897, in Abbiati, *Giuseppe Verdi*, cit., p. 611.

⁸⁹ Eugenio CHECCHI, *G. Verdi*, Firenze, Barbera, 1901, p. 189. In questo testo, però, Checchi parla solo di *Stabat*, *Laudi* e *Te Deum*, tralasciando di menzionare l'*Ave Maria*, forse perché questa era assente nelle prime esecuzioni dei pezzi sacri; di quest'ultima, Checchi non avrebbe comunque potuto ignorare il fatto che era stata composta molto prima della pubblicazione, cfr. sopra, *infra*.

presto vennero scoperti dati che anticipavano la data della composizione di almeno alcuni dei pezzi sacri, come ad esempio delle lettere pubblicate nei *Copialettere* del 1913⁹⁰; a partire dagli anni Quaranta, quindi, sono state avanzate diverse proposte riguardo alla composizione delle *Laudi*, che riporteremo di seguito. Gino Roncaglia data il pezzo “poco dopo l’*Otello*”⁹¹; a lui fanno eco Carlo Gatti⁹², e Franco Abbiati: secondo quest’ultimo Verdi avrebbe avuto un “disegno accarezzato dopo l’*Otello*”, quello di comporre un *Te Deum*, “deviato allora dalle dantesche *Laudi alla Vergine*”⁹³, ma non esistono dati che possano confermare o confutare questo primo progetto del *Te Deum*. La datazione proposta delle *Laudi*, sebbene priva di dati che ne possano accertare l’attendibilità, è condivisa da moltissimi studiosi: Osborne si sbilancia ipotizzando delle date, affermando che “The ‘Laudi alla Vergine Maria’ and ‘Ave Maria’ were composed in 1888-9, between *Otello* and *Falstaff*”⁹⁴ ed ancora Mila, nel 1980, continua a confermare che le *Laudi* “seguono di poco l’*Otello*”⁹⁵. Ma, dal momento che mancano dati precisi, alcuni studiosi hanno preferito essere più prudenti, come ad esempio Frank Walker, che ne *L’uomo Verdi*, scrive della preghiera: “composta in una data imprecisa fra l’*Otello* e il *Falstaff*”⁹⁶; Wolfgang Osthoff apprezza la cautela di Walker, definendola “vagen, aber ehrlichen Formulierung”⁹⁷. Più tardi Eduardo Rescigno indica come data di composizione il 1886⁹⁸, confermando

⁹⁰ *I copialettere di Giuseppe Verdi*, cit., cfr. in particolare pp. 411-412.

⁹¹ Gino RONCAGLIA, *L’ascensione creatrice di Giuseppe Verdi*, Firenze, Sansoni, 1940, p. 434.

⁹² Carlo Gatti, *Verdi*, cit., p. 763.

⁹³ Abbiati, *Giuseppe Verdi*, cit., p. 570.

⁹⁴ Charles OSBORNE, *The complete operas of Verdi*, London, Pan Books Ltd, 1973 (2° edizione), p. 507.

⁹⁵ Mila, *L’arte di Verdi*, cit., p. 266.

⁹⁶ Frank WALKER, *L’uomo Verdi*, trad. it., Milano, Mursia, 1964, p. 610.

⁹⁷ Wolfgang OSTHOFF, *Betrachtungen zu Verdis Laudis alla Vergine Maria*, in *Una piacente estate di San Martino, studi e ricerche per Marcello Conati*, a cura di Marcello CAPRA, Lucca, Libreria musicale italiana, 2000, p. 287.

⁹⁸ Eduardo RESCIGNO, *Dizionario verdiano*, Milano, BUR, 2001. L’ipotesi viene confermata anche nel suo successivo *Vinaverdi*, Milano, BUR, 2012.

un'affermazione proposta dal *DEUMM* nel 1988⁹⁹; anche Conati, nel 2002, afferma che le *Laudi* “risalgono agli anni di composizione dell’*Otello*”¹⁰⁰. L’ipotesi molto probabilmente deriva da una lettera pubblicata nel 1981, scritta da Giulio Ricordi, che così si rivolgeva a Verdi:

Illustre Maestro, innanzi tutto le mie congratulazioni pei rimarchevoli progressi da Lei fatti nella composizione musicale!... Il brano inviatomi dimostra una certa quale facilità e meriterebbe d’essere pubblicato: ma per fare ciò aspetto qualche cosa di meglio!..... certo che riuscirà a progredire ancora più perseverando negli studi!!.....¹⁰¹

La lettera in realtà è stata mal interpretata, come si evince dal *Carteggio Verdi-Ricordi* pubblicato nel 2010¹⁰², poiché, nella lettera precedente a questa, Verdi aveva scritto uno scherzo musicale su delle parole di Giulio, ed è a questo che Ricordi si riferisce: da qui si può comprendere meglio anche il motivo del tono giocoso con cui Giulio si rivolgeva al Maestro.

Ma già prima che fosse pubblicato il terzo volume del *Carteggio Verdi-Ricordi*, la data di composizione delle *Laudi* era stata posticipata: in effetti la data del 1886 era poco probabile, in quanto per tutto quell’anno Verdi fu occupato nell’orchestrazione dell’*Otello* e nella ricerca dei cantanti adatti per la prima rappresentazione¹⁰³; è dunque difficile credere che tralasciasse queste occupazioni per scrivere un nuovo pezzo. Dunque il *DEUMM*, che nel 1988 indicava come datazione il 1886, nei volumi pubblicati successivamente propone il 1889-1890¹⁰⁴; anche il *new Grove Dictionary* conferma che le *Laudi*

⁹⁹ *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, diretto da Alberto BASSO, Torino, UTET, 1983-1999, in vol. II.8, 1988, p. 207.

¹⁰⁰ Marcello CONATI, *Giuseppe Verdi. Guida alla vita e alle opere*, Pisa, Edizioni ETS, 2002.

¹⁰¹ Lettera di Giulio Ricordi a Giuseppe Verdi del 6 luglio 1886, in *Giuseppe Verdi – Giulio Ricordi, corrispondenza e immagini 1881/1890*, a cura di Franca CELLA e Pierluigi PETROBELLI, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, 1981, p. 25.

¹⁰² *Carteggio Verdi-Ricordi: 1886-1888* (Vol.3), a cura di Angelo POMPILIO, Madina RICORDI, Parma, Istituto nazionale di Studi Verdiani, 2010.

¹⁰³ Cfr. in particolare il *Carteggio Verdi-Boito*, cit., pp. 93-119.

¹⁰⁴ *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, cit., in vol. III.2, 1999, p. 561.

sono state composte circa nel 1890¹⁰⁵. Tuttavia anche questa nuova ipotesi è difficile da accettare: si tratta degli anni in cui Verdi stava componendo il *Falstaff*, il cui primo abbozzo risale all'estate del 1889, e che è stato rappresentato per la prima volta nel febbraio del 1893. Dal *Carteggio Verdi-Boito* si evince che la composizione dell'opera ha avuto fasi altalenanti, ed è probabilmente su questo dato che si basa l'ipotesi secondo cui, durante alcuni periodi di stallo, Verdi avrebbe preferito tralasciare *Falstaff* e dedicarsi alla composizione di un pezzo a cappella. È ovvio che tale ipotesi non può essere scartata a priori, ma è comunque poco probabile: Verdi era doppiamente entusiasta all'idea di comporre *Falstaff*, sia perché finalmente poteva realizzare il sogno di scrivere un'opera comica, sia perché poteva contare sulla collaborazione dell'ormai fidato Boito, al quale all'inizio dei lavori scriveva: “Evviva mi sembra un sogno!”¹⁰⁶. L'anno successivo, però, Verdi rallentava il ritmo: nel maggio 1890 confessò: “In quanto al pancione Ahi ah! Non ho fatto nulla...”¹⁰⁷ e nell'ottobre 1890 disse al librettista: “Ho lavorato poco, ma qualche cosa ho fatto”¹⁰⁸; ma durante l'inverno fra il 1890 e il 1891 non scrisse nulla: “Il Pancione non va avanti Sono sconcertato e distratto... i tristissimi mesi passati, il freddo d'adesso, le feste et. et. m'hanno messo fuori d'equilibrio”¹⁰⁹; ma poi, fra il marzo e il maggio del 1891 riprese a scrivere: “Il Pancione? Poveretto! Dopo quella tal malattia di 4 mesi è smilzo, smilzo! Speriamo di trovare qualche buon cappone per rigonfiargli l'epa!... Tutto dipende dal medico!... Chi sa!. Chi sa!”¹¹⁰. Quindi le *Laudi*, evidentemente, sono state datate durante questi periodi di “malattia del Pancione”. Ma, a

¹⁰⁵ *The new Grove Dictionary of music and musicians*, New York, Grove an imprint of Oxford University Press, 2001, vol. 26, p. 462.

¹⁰⁶ Lettera di Giuseppe Verdi a Arrigo Boito del 2 agosto 1889, in *Carteggio Verdi-Boito*, cit., p. 151.

¹⁰⁷ Lettera di Giuseppe Verdi a Arrigo Boito del 23 maggio 1890, in *Carteggio Verdi-Boito*, cit., p. 175.

¹⁰⁸ Lettera di Giuseppe Verdi a Arrigo Boito del 6 ottobre 1890, in *Carteggio Verdi-Boito*, cit., p. 176.

¹⁰⁹ Lettera di Giuseppe Verdi a Arrigo Boito del 1 gennaio 1891, in *Carteggio Verdi-Boito*, cit., p. 179.

¹¹⁰ Lettera di Giuseppe Verdi a Arrigo Boito del 1 maggio 1891, in *Carteggio Verdi-Boito*, cit., p. 186.

nostro avviso, è poco probabile che Verdi, seppure fermo nei lavori del *Falstaff*, decidesse di dedicarsi ad altro: “L’uomo è nato poltrone”¹¹¹, scherzava con Boito, ed in effetti è plausibile che Verdi avesse talvolta tralasciato l’opera per semplice pigrizia. Se avesse voluto riprendere la penna, perché scrivere altro quando aveva un’opera da terminare? Fra l’altro, fra le reticenze che Verdi aveva mostrato in un primo momento, prima di accettare definitivamente la proposta di comporre *Falstaff*, vi era il suo timore che Boito, impegnato a fargli da librettista, avrebbe trascurato il suo *Nerone*: questo Verdi non l’avrebbe mai permesso, e dunque aveva un altro buon motivo per desiderare che l’opera venisse conclusa:

E se non reggessi alla fatica?!. – E se non arrivassi a finire la musica? – Allora Voi avreste sciupato tempo e fatica inutilmente! Per tutto l’oro del mondo io non lo vorrei. Quest’idea mi riesce insopportabile; e tanto più insopportabile, se Voi scrivendo Falstaff, doveste, non dico abbandonare, ma solo distrarre la vostra mente da Nerone, o ritardare l’epoca della produzione.¹¹²

Se possiamo escludere il periodo della composizione e dell’allestimento di *Falstaff*, che va dal luglio-agosto 1889 al febbraio 1893, dobbiamo pensare che le *Laudi* siano state composte o prima, o dopo questo lasso di tempo. L’ipotesi che risalgano a dopo l’*Otello*, come proponevano Roncaglia, Gatti, Abbiati e Mila¹¹³, non è del tutto priva di fondamento: proprio nel 1887 il pittore Domenico Morelli inviò a Verdi delle foto di alcuni suoi quadri, ed il Maestro, per ringraziarlo, gli scrisse una lettera molto interessante:

Da tre o quattro giorni sono in possesso delle fotografie dei tuoi quadri, magnifici l’uno più dell’altro. Ma, per me, la meraviglia delle meraviglie è la Madonna che ha la testa volta all’insù in mezzo alle nubi, e stringe colla sua la mano del Bambino. Quanta idealità, quanta poesia, e dirò meglio quanta divinità in questa testa *umana*.

Non faccio un gioco di parole coll’*umano* e *divino*. È una impressione profonda che sento nel contemplare quella donna sotto forma umana con espressione divina. Dov’è quella Madonna? L’hai ancora nel tuo studio? Se vi fosse ti direi:

¹¹¹ Seguito della lettera citata del 23 maggio 1890, cfr. pagina precedente.

¹¹² Lettera di Giuseppe Verdi a Arrigo Boito del 7 luglio 1889, in *Carteggio Verdi-Boito*, cit., p. 143.

¹¹³ Cfr. p. 32, *infra*.

«Mandamela subito... È mia!»¹¹⁴

IMMAGINE 1

Domenico Morelli, *Mater purissima*, circa 1880 (www.popscreen.com)



¹¹⁴ Lettera di Giuseppe Verdi a Domenico Morelli dell'11 gennaio 1887, in Abbiati, *Giuseppe Verdi*, cit., p. 307.

Non è del tutto escluso che l'impressione suscitata da questo quadro abbia rievocato nella mente di Verdi i versi di Dante "Vergine madre, figlia del tuo figlio/ umile ed alta più che creatura", come farebbe pensare la lettera sopra citata.

A conclusione di queste considerazioni avanziamo delle ipotesi: se diamo per buona l'affermazione dello stesso Verdi, il quale dice di aver composto i *pezzi sacri* "nelle ore d'ozio dopo l'*Otello*"¹¹⁵, possiamo indicare come *terminus post quem* il 1887, termine che può essere avvalorato dalla lettera che accompagna il quadro di Morelli: se l'idea di comporre un pezzo a cappella sul testo dell'ultimo canto del *Paradiso* sia balenata nella mente di Verdi grazie a questa immagine, ricevuta proprio quando stava per andare in scena l'*Otello*, allora possiamo avallare l'ipotesi secondo cui le *Laudi* sono state scritte dopo l'*Otello* e prima del *Falstaff*, quindi dal gennaio-febbraio 1887 al luglio-agosto 1889. Questa è l'ipotesi più plausibile: in alternativa, se escludiamo il periodo di composizione di *Falstaff*, il pezzo potrebbe essere datato dal febbraio 1893, quando Verdi diede il suo addio definitivo alle scene, al giugno 1895: questo è il *terminus ante quem*, ricavabile grazie all'indiscrezione riportata dal *Corriere della sera* e riferita da Giovanni Battista Nappi nel suo articolo sulla *Perseveranza* del 15 giugno 1895, dove il giornalista lascia intendere che il Maestro potrebbe aver scritto un brano sull'ultimo canto del *Paradiso* di Dante. In entrambi i casi, esso precede (o al limite è di poco contemporaneo) il *Te Deum* e lo *Stabat Mater*, quindi i due pezzi a cappella, le *Laudi* e l'*Ave Maria*, sono comunque antecedenti ai due brani orchestrali.

Non sappiamo su quali basi Abbiati abbia affermato che Verdi avesse

¹¹⁵ Lettera di Giuseppe Verdi a Barberina Strepponi del 5 marzo 1898, cfr. p. 23, *infra*.

avuto l'intenzione di comporre il *Te Deum* “dopo l'*Otello*”¹¹⁶, poi temporaneamente accantonata. Il primo documento in cui viene menzionato il *Te Deum* è una lettera indirizzata a Giuseppe Gallignani il 31 gennaio 1895:

Lo credereste? L'altro giorno prima di partire da Genova, non ho potuto trovare il libriccino di Canto Fermo ove eranvi i canti sul *Te Deum* ed altri inni, che l'egr. sacerdote vostro amico mi mandò. Il libriccino, quando avrò meno fretta, lo troverò; ma intanto non ho qui le due cantilene sul *Te Deum*!... Se non oso troppo, vorrei pregare l'egr. sacerdote di trascrivermi ancora in un pezzettino di carta le dette cantilene. Fin d'ora le mie scuse ed i miei ringraziamenti.¹¹⁷

Evidentemente Verdi aveva già deciso di comporre il *Te Deum*, dal momento che aveva urgenza di consultare “le due cantilene” e non poteva aspettare di tornare a Genova per cercare il libriccino, quando sarebbe rimasto a Milano almeno “per qualche settimana”¹¹⁸. Molto probabilmente fu accontentato, ed effettivamente Verdi utilizzò un canto gregoriano per l'incipit del suo *Te Deum*. Pochi mesi dopo, a Pasqua, Verdi ricevette la visita del direttore d'orchestra ‘Farfarello’ Mascheroni: questi, passato per Genova prima di partire per l'America, aveva notato sullo scrittoio di Palazzo Doria uno spartito, e ne chiese informazioni al Maestro, il quale rispose: “Voi dite d'aver sorpreso sul mio scrittoio qualche foglio di partitura!... Forse è vero! Volevo fare un *Te Deum*!! Un *rendimento di grazie* non per me, ma per il Pubblico per essere liberato dopo tant'anni di sentire altre opere mie!”¹¹⁹

Dopodiché le fonti tacciono fino al febbraio 1896, quando Verdi consultò il catalogo dell'*Archivio musicale della Cappella Antoniana*, curato da Giovanni Tebaldini¹²⁰, e vi trovò citato un *Te Deum* di Padre Vallotti. Scrisse

¹¹⁶ Abbiati, *Giuseppe Verdi*, citato sopra, p. 32, *infra*.

¹¹⁷ Questa lettera a Giuseppe Gallignani del 31 gennaio 1895 è citata sopra: nel seguito della lettera, infatti, Verdi chiedeva a Gallignani di restituirgli il manoscritto dell'*Ave Maria*, cfr. p. 27, *infra*.

¹¹⁸ Affermazione contenuta nella stessa lettera.

¹¹⁹ Lettera di Giuseppe Verdi a Edoardo Antonio Mascheroni del 21 aprile 1895, in Abbiati, *Giuseppe Verdi*, cit., p. 572.

¹²⁰ Giovanni TEBALDINI, *L'archivio musicale della Cappella Antoniana in Padova: illustrazione storica-critica*, Padova, Tipografia e libreria Antoniana, 1895.

quindi a Tebaldini, ringraziandolo per avergli inviato il volume:

Ella parla a lungo del P. Vallotti di cui io sono ammiratore... anzi riconoscente per alcuni studi fatti su suoi temi nella mia gioventù; ed a p. 45 vedo citato un *Te Deum* del P. Vallotti!

È stata una sorpresa per me che cerco da tanto tempo questa Cantica musicata, senza trovarla né in Palestrina, né in altri suoi contemporanei! Di altri *Te Deum* scritti per occasione alla fine del secolo passato, od al principio di questo, mi importa poco: ma mi piacerebbe assai conoscere questo del Vallotti... qualunque ne sia il valore.

Mi rivolgo per questo a Lei, e le domando se è possibile farne estrarre una copia, ben s'intende per conto mio, e mandarmela qua, a Genova. Se non si può, non ne parliamo più, e perdoni l'ardita domanda.¹²¹

In realtà Verdi aveva già completato, o quasi, il suo *Te Deum*, come si evince dalla lettera che scrisse a Boito lo stesso giorno:

Eureka!

Ho trovato un *Te Deum*! Niente di meno!... Autore il P. Vallotti, che io, come sapete stimo moltissimo. Ho scritto a Tebaldini perché ne faccia estrarre per me una copia.

Vi dico tutto questo perché rammentiate che il giorno 14 di Febbrajo 1896 avete visto un mio *Te Deum*, nel caso mi accusassero... Ma nò, nò, non vi è pericolo, perché io non lo pubblicherò.¹²²

Boito quindi aveva appena visto il *Te Deum* di Verdi proprio pochi giorni prima, ed aveva discusso con lui sull'esattezza dell'interpretazione della cantica:

Sono curioso di sapere se nel *Te Deum* del Vallotti le accadrà di ritrovare quella stessa interpretazione musicale che negli ultimi versetti è affermata da Lei; unica interpretazione veramente naturale e giusta. Del resto Lei non ha bisogno di confortarsi con esempi del passato per trovar sanzione al suo concetto, tanto è logico e chiaro. Basta saper leggere e intendere ciò che si legge per approvarlo.¹²³

Nel frattempo Tebaldini rispondeva a Verdi, affermando che la

¹²¹ Lettera di Giuseppe Verdi a Giovanni Tebaldini del 18 febbraio 1896. Parte della lettera è riportata ne *I copialettere di Giuseppe Verdi*, cit., p. 412, nota 1 di p. 411. La lettera completa è trascritta in Giovanni TEBALDINI, *Ricordi verdiani*, pubblicato a puntate in *Rassegna dorica*, n. 1, pp. 4-8; n. 3, pp. 49-55; n. 4, pp. 73-79; n. 6, pp. 118, 123, Edizioni Arti Grafiche Chicca, Tivoli, Roma, 1940, riportato integralmente in *Idealità convergenti, Giuseppe Verdi e Giovanni Tebaldini*, a cura di Anna Maria NOVELLI e Luciano MARUCCI, Ascoli Piceno, D'Auria, 2001, pp. 48-49.

¹²² Lettera di Giuseppe Verdi a Arrigo Boito del 18 febbraio 1896, in *Carteggio Verdi-Boito*, cit., p. 243.

¹²³ Lettera di Arrigo Boito a Giuseppe Verdi del 19 febbraio 1896, *ibidem*.

presidenza dell'Archivio non concedeva il permesso di trascrizione; aggiungeva, però, che se il Maestro avesse voluto scrivere direttamente alla presidenza, certamente questi avrebbero fatto un'eccezione per un uomo di tale importanza¹²⁴. Verdi, allora, rispose a Tebaldini, esplicando (per nostra fortuna) quell'"interpretazione musicale" che aveva già esposto a voce a Boito:

Egr. Maestro Tebaldini

Lodevolissima la proibizione di trascrivere musica esistente nell'archivio dell'Arca, né io sarò mai quello, che cercherà d'infrangere quel divieto.

Io conosco alcuni *Te Deum* antichi, ne ho sentiti altri pochi moderni e mai sono stato convinto dell'interpretazione (a parte il valore musicale) data a quella Cantica.

Questa viene ordinariamente cantata nelle feste grandi solenni, chiassose o per una vittoria, o per un'incoronazione etc.

Il principio vi si presta, ché Cielo e Terra esultano... "*Sanctus sanctus Deus Sabaotb*" ma verso la metà cambia colore ed espressione...

Tu ad liberandum... è il Cristo che nasce dalla Vergine, ed apre all'Umanità *Regnum coelorum...* L'umanità crede al *Judex venturus...* lo invoca. *Salvum fac...* e finisce con una preghiera... *Dignare Domine die isto...* commovente, cupa, triste fino al terrore!

Tutto questo ha nulla a che fare colle vittorie e colle invocazioni; e perciò desideravo conoscere se Vallotti, che viveva in epoca in cui poteva disporre d'un'orchestra, e d'un'armonia abbastanza ricca, aveva trovato espressioni, e colori, ed aveva intendimenti diversi da molti de' suoi predecessori.

Comincio a credere che questo mio desiderio resterà allo stato di desiderio a meno ch'Ella tanto studioso ed erudito non trovasse per azzardo qualche *Te Deum* che pregherei mandarmi musicato secondo le mie, forse storte, idee.

Le restituisco il Volume speditomi, e la ringrazio vivamente. Questi *Te Deum* dell'Anerio e d'altri sono, s'intende, ben fatti, ma non mi illuminano, né sciolgono i miei dubbi.¹²⁵

È interessante il fatto che Verdi cercasse un'"approvazione" da parte dei compositori precedenti, riguardo all'interpretazione che lui stesso aveva dato alla cantica. In realtà è poco credibile che avesse intenzione di modificare quello che aveva già composto: anzi, con ogni probabilità, proprio in quei giorni aveva deciso di orchestrare il *Te Deum*, come si può dedurre da una

¹²⁴ Il testo della lettera di Giovanni Tebaldini a Verdi del 22 febbraio 1896, si trova in Abbati, *Giuseppe Verdi*, cit., pp. 587-588.

¹²⁵ Lettera di Giuseppe Verdi a Giovanni Tebaldini del 1 marzo 1896. Ne *I copialettere di Giuseppe Verdi* viene riportata una parte di questa lettera, ma è erroneamente considerata come il seguito di quella del 18 febbraio (cfr. sopra). Il testo completo è riportato in Tebaldini, *Ricordi verdiani*, cit., pp. 49-50.

lettera a Tornaghi del 21 febbraio 1896: “Ricevuto da Parigi la carta... ma non mi basta ancora! Ora avrei bisogno di altri 8 o 10 cahier da trenta righe”¹²⁶. Nonostante questo, sentiva comunque la necessità di trovare una conferma, di avere la sicurezza che almeno un altro compositore, oltre a lui, avesse interpretato il testo allo stesso modo.

Il mese successivo Tebaldini riuscì ad ottenere il *Te Deum* di Vallotti, ed ancora nel maggio dello stesso anno inviava a Verdi altri *Te Deum* di alcuni contemporanei di Palestrina, nonché uno di Tinel, ma in nessuno di essi Verdi trovò l’interpretazione che stava cercando¹²⁷. Tebaldini proseguì poi le ricerche, e stavolta ne comunicò l’esito a Boito, il quale le riferì a Verdi:

Il Tebaldini mi annuncia d’aver scoperto un *Te Deum* del Vittoria, a due cori alternati con organo esistente nella Biblioteca del Liceo di Bologna.

Se Lei lo desidera il Tebaldini si offre di rintracciare in Bologna un copista che ne faccia una copia per Lei.

Esiste un altro *Te Deum* del Purcell facilmente accessibile a chi lo voglia, perché pubblicato nella grande edizione del Novello di Londra la quale si vende anche a volumi separati. Ma il Tebaldini chiude la sua lettera manifestando il desiderio di eseguire in Novembre a Padova le *Ave Marie di Verdi* per inaugurare con quelle la sala dei concerti.

Chiede a questo intento un intercessore e questo sarei precisamente io ma con pochissima fede d’ottenere la grazia perché so come Lei la pensa circa all’esecuzione di quel pezzo.¹²⁸

Ma nel frattempo Verdi aveva quasi terminato di orchestrare il *Te Deum*, quindi rispondeva a Boito:

Ringraziate tanto Tebaldini delle sue premure pel *Te Deum*: ma oramai quello ch’è fatto, è fatto; ne io potrei dare altra interpretazione a quella Cantica, quant’anche la lettura dei *Te Deum* di Purcell e di Vittoria mi dimostrasse che ho fatto male. Una volta che avrò finito, ché non mancano che pochi squarci d’Istromentale, lo unirò alle *Ave Maria* e dormiranno insieme senza veder mai la luce del Sole... Amen.¹²⁹

Verdi era particolarmente legato a questo *Te Deum*, e non a caso molti

¹²⁶ Lettera di Giuseppe Verdi a Eugenio Tornaghi del 21 febbraio 1896, in *Carteggio Verdi-Boito*, cit., p. 472.

¹²⁷ Così riferisce lo stesso Tebaldini nei suoi *Ricordi verdiani*, cit., p. 51.

¹²⁸ Lettera di Arrigo Boito a Giuseppe Verdi del 9 giugno 1896, in *Carteggio Verdi-Boito*, cit., p. 245.

¹²⁹ Lettera di Giuseppe Verdi a Arrigo Boito dell’11 giugno 1896, in *Carteggio Verdi-Boito*, cit., pp. 245-246.

suoi biografici riportano una sua affermazione, con ogni probabilità risalente a questo periodo, prima della pubblicazione¹³⁰: avrebbe voluto porre la partitura di questo *Te Deum* nella sua sepoltura, sotto il suo capo. Solo l'anno seguente si decise a farlo pubblicare insieme agli altri *pezzi sacri*.

Sulla datazione dello *Stabat Mater* abbiamo poche notizie. Sicuramente è l'ultimo pezzo composto da Verdi, ed è stato scritto fra il 1896 e il 1897. Secondo Abbiati la composizione sarebbe iniziata nell'estate del 1896, quindi subito dopo il completamento del *Te Deum*, durante il consueto soggiorno estivo a Montecatini. Scrive Abbiati:

Sfiorando l'estate, Verdi è chino sullo *Stabat* che terrà sott'occhio fino all'anno successivo, e intanto si esercita, come in passato e per semplice diletto, con brevi saggi di contrappunto vocale e con accurate analisi di canzoni e madrigali cinque e seicenteschi, ch'egli stesso a volte pazientemente si trascrive. [...] Indugia intere giornate sulle bachiane *Cantate* sacre e profane, sulle *Passioni*, sugli *Oratori*; soprattutto si ferma a lungo sulla trascrizione per canto e pianoforte della monumentale *Messa in si minore*, la cosiddetta *Messa cattolica* per l'aderenza al rito romano, ed anzi vi ritrova un certo «chiodo» nella risoluzione di un accordo, che non sa spiegarsi non avendo a disposizione la partitura completa. Ne parla al coltissimo Arrigo e, come dovesse uscirsene un'altra preghiera, gli chiede di trascrivergli il testo di un secondo *Stabat Mater*, pure attribuito a Jacopone (ma la questione è controversa): lo *Stabat Mater di letizia* che, chissà, avrebbe forse potuto seguire lo *Stabat Mater dolorosa* ora in via di compimento.¹³¹

La descrizione di Abbiati è molto colorita: non abbiamo dati certi che possano confermare l'esatto inizio della composizione dello *Stabat*. Ma è comunque plausibile, perché è vero che, nel novembre, Boito scrisse a Verdi per chiarirgli il “chiodo” della *Messa in si minore*, e la lettera proseguiva con la trascrizione della prima parte dello *Stabat Mater di letizia*. Nella lettera di Boito si capisce che i due avevano già discusso a voce di entrambi gli argomenti, probabilmente durante la consueta visita a Sant'Agata, che Boito ormai faceva

¹³⁰ Per esempio in Walker, *L'uomo Verdi*, cit., p. 610, e in Abbiati, *Giuseppe Verdi*, cit., p. 616.

¹³¹ Abbiati, *Giuseppe Verdi*, cit., p. 594.

tutti gli anni in ottobre: “Ed ora per passare ad un tema più sereno le trascrivo quelle stanze dello *Stabat Mater di letizia* [...]”¹³². Quindi non è da escludere che Verdi, nell’ottobre, avesse già scritto (magari non interamente) lo *Stabat Mater dolorosa*, e avesse avuto l’idea di farne seguire quello di *letizia*: lì il dolore della madre davanti al figlio morente, qui la gioia di Maria alla nascita di Gesù. L’ipotesi che Verdi avrebbe voluto comporre lo *Stabat Mater di letizia* è confermata dalla frase con cui Boito prosegue la lettera: “Nel S. Francesco del Sabatier da cui lo trascrivo mancano le altre stanze ma si possono rintracciare nel Tomo V° delle opere dell’Ozanam e se questo breve saggio la invoglia, lo dica, e gliele troverò”¹³³; ma evidentemente Verdi rinunciò a questa idea. Sullo *Stabat Mater dolorosa*, Mila scrive semplicemente che è stato composto nel 1897, ma aggiunge che “ci pensava già dal 1894”¹³⁴; anche in questo caso non conosciamo la fonte di tale affermazione.

Possiamo indicare come data di inizio di composizione dello *Stabat* il periodo che va dal giugno all’ottobre 1896. Nell’aprile del 1897 era stato parzialmente orchestrato: “Non ho più pensato allo *Stabat* di cui l’orchestrazione è allo *statu quo*”¹³⁵, scrisse a Boito. Ma meno di due mesi dopo era certamente concluso, insieme agli altri pezzi, poiché l’11 giugno 1897 scrisse a Ricordi: “Dunque dietro riflessioni è meglio lasciar dormire *Sciarada*, *Pregbiera-Paradiso*, *Te Deum* e *Stabat*”¹³⁶; quindi poco dopo aver scritto a Boito che “l’orchestrazione è allo *statu quo*”, deve aver ripreso il lavoro, e lo *Stabat Mater* è stato terminato nel maggio, o al limite nei primi di giugno, del 1897.

¹³² Lettera di Arrigo Boito a Giuseppe Verdi del 9 novembre 1896, in *Carteggio Verdi-Boito*, cit., pp. 248-249.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ Mila, *L’arte di Verdi*, cit., p. 263.

¹³⁵ Lettera di Giuseppe Verdi a Arrigo Boito del 17 aprile 1897, in *Carteggio Verdi-Boito*, cit., p. 250.

¹³⁶ Lettera di Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi dell’11 giugno citata sopra, p. 31, *infra*.

1.3

Durante tutto il lasso di tempo che copre la composizione dei *pezzi sacri*, sia Boito che Giulio Ricordi avevano più volte espresso il desiderio di vederli pubblicati ed eseguiti; ma Verdi era fermamente deciso a tenerli sotto chiave. Ruscirono a fargli cambiare idea solo durante l'estate del 1897, e non senza continui ripensamenti da parte di Verdi. Il 4 giugno, Verdi accettò di far pubblicare l'*Ave Maria*, a patto che non venisse indicato il nome dell'autore¹³⁷; ma in realtà era molto riluttante alla proposta di Giulio, e infatti già una settimana dopo aveva cambiato idea: "Gran stordito quel Boito! Io l'avevo pregato di dirvi (dietro anche sua opinione) di non pensare più alla *Sciarada*... E Voi mi dite che l'aspettate!"¹³⁸, aggiungendo che non avrebbe fatto pubblicare nessuno dei quattro pezzi. Era molto reticente anche riguardo all'esecuzione: Boito deve aver premuto molto sull'argomento, e sicuramente ha espresso il desiderio di far eseguire almeno lo *Stabat*, ma Verdi non si sentiva pronto. È vero che anche prima di iniziare sia *Otello* che *Falstaff* era stato più volte pregato, prima di essere convinto definitivamente: ormai era il grande Verdi, ed ogni volta che si esponeva di nuovo al pubblico, l'evento creava un'eco enorme: era comprensibile, quindi, che mostrasse le sue riserve, prima di affrontare una nuova impresa. Ma nel caso di *Otello* e *Falstaff* aveva Boito come collaboratore, e si fidava ciecamente della sua abilità e del suo senso drammatico. Questa volta, invece, era solo, davanti a testi liturgici sui quali si erano cimentati i più grandi compositori di tutti i tempi. È normale, quindi, che i suoi timori fossero ancora maggiori. Questi timori sono espressi chiaramente nella lettera che scrisse a Boito, che evidentemente gli aveva proposto un'esecuzione dello *Stabat*:

Non ho più pensato allo *Stabat* di cui l'orchestrazione è allo *statu quo*. Non vi

¹³⁷ È a questo periodo che risale la seconda stesura del brano, cfr. pp. 30-31, *infra*.

¹³⁸ Lettera di Verdi a Ricordi dell'11 giugno, cfr. p. 31.

ho più pensato né vi penso!. e se ci penso mi ripugna espormi di nuovo al Pubblico. Difatti perché affronterei giudizi, ciarle inutili, critiche, lodi, odii amori cui non credo?... Ora proprio non saprei dire cosa desideri fare! Tutto quello che farei mi pare cosa inutile! Ora non ho testa a decidere nulla! – Nel caso finisca d’istrumentare ve lo scriverò!¹³⁹

Non sappiamo in che modo sia maturata l’idea di far pubblicare i pezzi, ma certamente essa risale all’estate del 1897, probabilmente grazie a due incontri avuti con Giulio durante le consuete visite a Milano. Giulio, in realtà, era sempre stato fiducioso: più volte aveva insistito col Maestro, dicendogli che i numeri di pubblicazione della sua Casa stavano per raggiungere quota 100000. Quale maggiore onore, se non quello di assegnare a questa cifra tonda un’altra composizione del grande Verdi. Questi aveva rifiutato, ma Giulio, per sicurezza, aveva lasciato da parte quel numero, e il tempo gli diede ragione. Dopo la lettera dell’11 giugno, in cui Verdi rifiutava la proposta della pubblicazione, le fonti a riguardo tacciono fino all’ottobre dello stesso anno, durante il quale Verdi si decise a sistemare i pezzi in vista della stampa. Evidentemente Verdi aveva ceduto a Ricordi i manoscritti per la bozza di stampa, perché nell’autunno gli chiedeva preoccupato: “Cosa fanno le *Ave Marie*¹⁴⁰, *Te Deum*, *Stabat*?... Aspettano d’essere giustiziati? Io opino per le... Ne parleremo andando o ritornando da Genova”¹⁴¹. Nella metà di ottobre Verdi sistemò le bozze che gli erano state inviate da Giulio, e gliele rispedì corrette: il 21 ottobre scrisse a Giulio: “... Mando oggi stesso due soli pezzi: la *Scala enigmatica* e *Te Deum*. Manderò fra pochi giorni la *Pregghiera del Paradiso* e

¹³⁹ Lettera di Verdi a Boito del 17 aprile 1897, citata sopra, p. 43.

¹⁴⁰ Verdi parlava dell’*Ave Maria* sempre al plurale, poiché in realtà il testo vi viene ripetuto due volte (vedi sopra). Ma, stando al contesto, questa volta il plurale potrebbe comprendere anche le *Laudi alla Vergine*, il cui testo è pur sempre una preghiera a Maria. Non vi sono dati che possano confermare questa ipotesi ma, mancando completamente dei documenti sulle *Laudi*, è possibile che in alcuni casi esse fossero sottintese quando Verdi parlava di *Ave Marie* al plurale.

¹⁴¹ Abbiati, *Giuseppe Verdi*, cit., p. 614. Abbiati data questa lettera prima del lavoro di revisione che Verdi operò sui *pezzi sacri* nella seconda metà di ottobre. Ma potrebbe anche essere che la lettera risalga ad una fase successiva, quando Verdi già aveva spedito i pezzi corretti al suo editore. Il riferimento a Genova non aiuta molto a datare con precisione la lettera, ma sappiamo che i coniugi Verdi ad un certo punto rinunciarono all’idea di andarvi, a causa della malattia di Peppina.

lo *Stabat*. [...] Non ho mandati questi pezzi perché desideravo darvi un'ultima occhiata"¹⁴². Il 25 inviò gli altri due pezzi:

... Vi spedisco, ahimè, anche questi altri due pezzi. La *Pregghiera del Paradiso*, e lo *Stabat*... con immenso dolore!

Finché esistevano sul mio scrittojo li guardavo qualche volta con compiacenza e mi parevano cosa mia! Ora non sono più miei!!

Non sono ancora pubblicati, direte voi. È vero: ma non esistono più per me esclusivamente e non li vedo più sul mio scrittojo!! È un vero dolore!¹⁴³

Il 14 novembre morì Giuseppina Strepponi. Naturalmente per il momento non si parlò più della pubblicazione, che venne posticipata all'anno seguente, in contemporanea con la prima esecuzione. Il numero di lastra 100000 fu assegnato alla partitura singola del *Te Deum*, mentre la partitura dello *Stabat Mater* e lo spartito comprensivo dei *Quattro pezzi*, ridotti per pianoforte da Gaetano Luporini, furono pubblicati rispettivamente con i numeri 101720 e 101729.

Quando Verdi accettò di far pubblicare i *Quattro pezzi*, deve aver assentito anche alla loro esecuzione. Sappiamo che, nel novembre, Boito era a Parigi per accordarsi col direttore d'orchestra Paul Taffanel: è lo stesso Taffanel ad informare Verdi che "L'audition des quatre pièces avait été bien convenue entre M. Boito et moi lors de notre entretien le soir des *Maîtres Chanteurs*"¹⁴⁴; sappiamo che la sera in cui Taffanel diresse la prima francese dei *Maestri Cantori* corrisponde alla data del 10 novembre 1897¹⁴⁵. Boito era a Parigi, quando lo colse la notizia della morte di Peppina: si precipitò a

¹⁴² Lettera di Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi del 21 ottobre 1897, in Abbiati, *Giuseppe Verdi*, cit., p. 616. Effettivamente lo *Stabat*, e soprattutto le *Laudi* (qui ancora chiamate *Pregghiera del Paradiso*), sono quelli che presentano il maggior numero di correzioni, cfr. capitolo seguente.

¹⁴³ Lettera di Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi del 25 ottobre 1897, in Abbiati, *Giuseppe Verdi*, cit., p. 616.

¹⁴⁴ Lettera di Paul Taffanel a Giuseppe Verdi del 21 gennaio 1898, in *I copialettere di Giuseppe Verdi*, cit., pp. 411-412.

¹⁴⁵ Abbiati, erroneamente, crede che i *Maestri Cantori* fossero stati eseguiti il 10 dicembre, e che quindi Boito fosse andato a Parigi due volte, prima e dopo la morte di Peppina: ma Abbiati confonde le date, poiché molto probabilmente questo secondo viaggio non è mai stato effettuato. Cfr. Abbiati, *Giuseppe Verdi*, cit., p. 620. L'errore di Abbiati è segnalato in *Carteggio Verdi-Boito*, cit., p. 480.

Sant'Agata, e l'ipotesi dell'esecuzione venne per il momento lasciata in sospeso. Non sappiamo se Verdi conoscesse o meno il motivo per cui Boito si trovava a Parigi: spesso viene affermato che ne fosse totalmente ignaro¹⁴⁶. Ma Walker esclude questa ipotesi:

Si legge nelle biografie che Boito aveva preso degli accordi, in segreto, per l'esecuzione del *Pezzi sacri* a Parigi nella Settimana Santa del 1898, dicendolo a Verdi soltanto a cose fatte. Ciò sembra molto improbabile, benché egli possa aver preso dei contatti preliminari mentre Verdi era ancora incerto su quel che intendeva fare.¹⁴⁷

Effettivamente, nel momento in cui Verdi si decise a far pubblicare i pezzi, è probabile che avesse accettato anche di farli eseguire: anzi, è possibile che fosse stato lui stesso a proporre la Francia piuttosto che l'Italia, stando alle reticenze che mostrò, l'anno successivo, in vista di una esecuzione alla Scala¹⁴⁸. Parigi, al contrario, era il luogo dove aveva ricevuto gli ultimi trionfi; non è forse un caso che molti degli esecutori dei *Quattro pezzi* avevano contribuito ai successi parigini di quattro anni addietro: Taffanel aveva diretto la prima francese di *Otello*; la Grandjean e la Delna, due soliste delle *Laudi*¹⁴⁹, erano state rispettivamente le prime Alice e Quickly.

A partire dal gennaio del 1898, vennero ripresi i contatti con Parigi, e Taffanel propose l'esecuzione de *Quattro pezzi sacri* nei giorni 7 e 8 aprile, in occasione dei *Concerti spirituali* che si sarebbero tenuti durante la Settimana santa. Verdi accettò la proposta, e sperò di poter andare egli stesso a Parigi per vigilare sulla prima esecuzione: “Si mes 84 années et ma santé le permettront je viendrait vous admirer à Paris vers la fin Mars”¹⁵⁰. Ma ormai Verdi era anziano, ed un viaggio a Parigi lo avrebbe debilitato eccessivamente:

¹⁴⁶ Ad esempio in Abbiati, *ibidem*.

¹⁴⁷ Walker, *L'uomo Verdi*, cit., p. 612.

¹⁴⁸ “Il mio nome è troppo vecchio e seccante! Mi secco anch'io quando mi nomino”, scrisse a Boito il 15 dicembre 1898, cfr. *Carteggio Verdi-Boito*, cit., p. 270.

¹⁴⁹ Verdi propose a Boito di far eseguire alla Grandjean anche il *solo* del *Te Deum*, «In te, Domine, speravi». Cfr. lettera del 2 aprile, in *Carteggio Verdi-Boito*, cit., p. 258.

¹⁵⁰ Lettera di Giuseppe Verdi a Paul Taffanel del 24 gennaio 1898, in *I copialettere di Giuseppe Verdi*, cit., p. 413.

Ohimè ohimè. Mi è impossibile andare a Parigi! Ha detto il medico: io non posso sottoscrivermi! Ed ora cosa fare? Se fossimo in tempo, sarebbe meglio abbruciare tutto!! È possibile? Ditemi voi cosa si può fare, che io non ho testa! Mia salute era migliore jeri! Oggi così così!... Mandatemi un telegramma qualunque per mia tranquillità.¹⁵¹

Giulio gli rispose immediatamente, rassicurandolo, poiché Boito sarebbe andato in sua vece a sorvegliare l'esecuzione. Verdi allora si tranquillizzò: "Quando egli passerà per Genova sarebbe bene portasse seco le tre partiture, o almeno le riduzioni in stampa¹⁵² dei tre pezzi, ché io con un *crayon* rosso farei tutti i segni e le annotazioni che gli potrebbero servire"¹⁵³. I pezzi, nel frattempo, erano diventati tre: Verdi volle escludere dall'esecuzione l'*Ave Maria*, e l'aveva deciso poco dopo aver preso contatti con Taffanel nel gennaio: "Bisognerebbe anche dirgli [a Taffanel] che i pezzi da eseguirsi non sarebbero più quattro, ma tre"¹⁵⁴.

Dopo la partenza di Boito per Parigi, Verdi si trovò in uno stato di continua trepidazione: raramente gli era capitato di non assistere ad una sua prima esecuzione; era successo nel caso del *Corsaro* a Trieste, del *Macbeth* rinnovato a Parigi, e dell'*Aida* al Cairo¹⁵⁵. Perciò scrisse a Boito ogni giorno, specificando a quali punti critici avrebbe dovuto porre maggiore attenzione; Boito, però, gli scrisse di non essere contento dei cori¹⁵⁶, e questo allarmò Verdi:

Boito mi scrive che non è contento dei Cori. Non sono tutti Cori dell'Opéra ma vi sono frammisti i vecchi Coristi della Società del Conservatorio! Ahimé! se l'avessi previsto non avrei fatto eseguire questi pezzi... Ma tutti dicevano tanto bene dei Cori dell'Opéra!! e mi sono fidato!?! Boito è contentissimo invece del Quartetto a Voci Sole!¹⁵⁷

¹⁵¹ Lettera di Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi del 20 marzo 1898, in Abbiati, *Giuseppe Verdi*, cit., p. 623.

¹⁵² Questo riferimento ad una "riduzione a stampa" potrebbe forse significare che i pezzi erano già stati stampati prima dell'esecuzione.

¹⁵³ Lettera di Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi del 21 marzo 1898, in Abbiati, *ibidem*.

¹⁵⁴ Lettera di Giuseppe Verdi a Arrigo Boito del gennaio 1898, in *Carteggio Verdi-Boito*, cit., p. 253.

¹⁵⁵ Così scrive Conati nel *Carteggio Verdi-Boito*, cit., p. 485.

¹⁵⁶ Nel *Carteggio Verdi-Boito* mancano le lettere di Boito corrispondenti a questo periodo: alcune sue risposte si possono dedurre solo dalle lettere di Verdi. Cfr. pp. 255-265.

¹⁵⁷ Lettera di Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi del 2 aprile 1898, in *Carteggio Verdi-Boito*, cit., p. 486.

E ancora: “Ah se avessi immaginato che all’Opéra per Concerti v’erano sempre i vecchi Cori del Conservatorio!!!... Boito mi scrive un po’ color di rosa, ma io so bene quali effetti mancheranno... che pur non dovrebbero mancare!”¹⁵⁸.

Giunse infine la sera della prima: Verdi ormai era più tranquillo, dal momento che Boito doveva avergli narrato degli “effetti” che era riuscito ad ottenere: “Il vostro telegramma smentisce le previsioni e tutti i miei timori; e potete ben immaginare quanto io sia felice d’aver mal pensato. Speriamo dunque!”¹⁵⁹. L’esecuzione dei tre pezzi sacri fu un vero e proprio evento:

Al grande avvenimento artistico assisteva un pubblico numerosissimo e scelto, composto in gran parte da parigini e da moltissimi forestieri, dai rappresentanti tutti della stampa locale, di quella di Londra e di molti venuti da fuori.¹⁶⁰

E, infine, Verdi fu immensamente grato a Boito per tutto quello che aveva fatto a Parigi per lui. Gli inviò una lettera molto bella, che riporteremo integralmente:

Caro Boito

Voi, andando a Parigi in vece mia, mi avete reso un servizio di cui vi sarò per sempre grato. Ma, se Voi respingendo qualunque mio atto riconosce[n]te agite cavallerescamente, io resto schiacciato da un peso, che io non posso né debbo sopportare.

Or via, mio caro Boito, parliamoci francamente, senza reticenze, senza veli, da veri amici, come sono io per Voi, e Voi per me:

Per mostrarvi, la mia gratitudine, io potrei offrirvi un oggetto... ma a che servirebbe? Sarebbe imbarazzante per me, ed inutile per Voi.

Permettete dunque che ora, ritornato da Parigi, io qui vi stringa la mano... e per questa stretta di mano Voi non pronuncerete una parola, né mi direte, *grazie*. Di più un’assoluto silenzio sulla presente lettera -

Amen... Così sia¹⁶¹

Dopo l’esecuzione, Boito riportò un resoconto entusiasta; ma Verdi

¹⁵⁸ Lettera di Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi del 3 aprile 1898, in *Carteggio Verdi-Boito*, cit., p. 487.

¹⁵⁹ Lettera di Giuseppe Verdi a Arrigo Boito del 7 aprile 1898, in *Carteggio Verdi-Boito*, cit., p. 264.

¹⁶⁰ Telegramma inviato alla *Gazzetta Musicale di Milano*, in *Carteggio Verdi-Boito*, cit., p. 489.

¹⁶¹ Lettera di Giuseppe Verdi a Arrigo Boito dell’8 aprile 1898, in *Carteggio Verdi-Boito*, cit., pp. 264-265.

lesse la recensione che Tebaldini scrisse sulla *Gazzetta di Parma*: anche l'allora direttore del Conservatorio di Parma, infatti, era presente all'evento, e tramite il suo articolo Verdi capì che in realtà il successo descrittogli era stato in parte gonfiato. Scrisse quindi a Ricordi:

Tebaldini (è proprio fegatoso) ha scritto un articolo sulla «Gazzetta di Parma» sui tre pezzi.

Trova quel pubblico non capisce.

Dice le quattro artiste stonavano.

Di fare quel pezzo [ossia le *Laudi*] un Coro.

Di dare a Parma il *Te Deum* solo.

Ciò non può essere!!...¹⁶²

Abbiati commenta questa lettera: “uno [...] era stato il torto del musicologo bresciano anche consulente liturgico già interpellato dal maestro: quello d'aver reso pubblico un giudizio così acre”¹⁶³. È probabile che Boito e Ricordi avessero ingrandito il successo parigino per tranquillizzare Verdi, ma è altrettanto probabile che Tebaldini avesse esagerato nell'altro senso: si può comprendere la sua opinione secondo cui “quel pubblico non capisce”¹⁶⁴, ma è possibile che si sbagliasse sul conto delle *Laudi*, le cui esecutrici furono tanto decantate da Boito sin dall'inizio.

Subito dopo l'evento parigino, i tre pezzi vennero portati in Italia per iniziativa di Giuseppe Depanis: questi volle farli eseguire a Torino, in occasione dell'Esposizione organizzata per il cinquantenario dello Statuto Albertino. Furono diretti dal giovane, ma già affermato, Arturo Toscanini. Questi, Depanis, e il direttore del coro Aristide Venturi, fecero visita a Verdi, a palazzo Doria, nell'aprile del 1898¹⁶⁵, per ottenere istruzioni sull'esecuzione dei pezzi (che continuavano a rimanere tre: l'*Ave Maria* venne di nuovo

¹⁶² Lettera di Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi del 15 aprile 1898, in Abbiati, *Verdi*, cit., p. 625.

¹⁶³ Abbiati, *Verdi*, cit., p. 626.

¹⁶⁴ Giudizio fra l'altro condiviso da Boito (anche se Boito si riferiva al pubblico della Scala, non a quello parigino). Cfr. lettera di Boito a Verdi del 19 aprile 1899, citata più avanti, pp. 52-53, *infra*.

¹⁶⁵ Non si conosce con esattezza il giorno della visita, ma si può includere fra il 18 aprile, data in cui Verdi scrisse a Depanis per confermarli la sua disponibilità ad ospitarli, e il 26 aprile, data in cui Verdi andò a Milano.

esclusa). L'incontro ci viene raccontato tramite una testimonianza dello stesso

Depanis:

Al pianoforte sedette il Toscanini, ed il vecchio maestro ed il giovane direttore non tardarono ad intendersi. Verdi era ammirato dalla prontezza di percezione del Toscanini. Dal mio canto ammiravo quel vegliardo ottantacinquenne che ritrovava al piano l'antica energia. La voce prima velata ridiventava chiara ed imperiosa, gli occhi sfavillarono, nessun particolare dell'esecuzione gli sfuggiva. Egli spiegava i proprii intendimenti con frasi brevi, precise, pittoriche, eppure dicevano assai più di un lungo commentario.¹⁶⁶

A Torino, i pezzi vennero eseguiti il 26 maggio 1898, ed ottennero un enorme (e stavolta innegabile) successo. In seguito vennero riproposti in tutta Europa: risalgono al mese di settembre le prime esecuzioni di Londra e Colonia (e pochi mesi dopo vennero riproposti anche a Berlino). Il 13 novembre 1898, a Vienna, per la prima volta vennero eseguiti tutti e quattro i *pezzi sacri*, inclusa quindi l'*Ave Maria*, sotto la direzione di Richard von Perger. In Italia, pochi mesi dopo il concerto torinese, venne avanzata la proposta di far eseguire i tre pezzi alla Scala, ma Verdi cercò di impedirlo, e le ragioni della sua titubanza in merito sono racchiuse in una lettera inviata a Boito:

C. Boito.

Nella seduta che oggi avrete alla Scala vi sarà una domanda di Giulio per impedire l'esecuzione dei miei pezzi sacri.

Perorate Voi la mia causa, e fate in modo che lascino in pace quei poveri pezzi.

Perché? Direte Voi

1.° Perché non credo all'effetto di quei pezzi alla Scala data la *montatura* e le circostanze attuali.

2.° Perché il mio nome è troppo vecchio e seccante! Mi secco anch'io quando mi nomino.

Aggiungete a questo le osservazioni dei critici! È vero ch'io posso non leggerli...

Mi raccomando e Ad¹⁶⁷

Tuttavia, i tentativi di Verdi furono vani, e i tre *pezzi sacri* vennero effettivamente eseguiti alla Scala il 16 aprile successivo, di nuovo con

¹⁶⁶ Giuseppe DEPANIS, *I concerti popolari ed il Teatro Reggio di Torino. Quindici anni di vita musicale. Appunti-Ricordi*, Società Tipografico-Editrice Nazionale, Torino, 1914-15, 2 voll: vol. II, cap. XVII, pp. 234-240, in Marcello Conati, *Interniste e incontri con Verdi*, cit., p. 296.

¹⁶⁷ Lettera di Giuseppe Verdi a Arrigo Boito del 15 dicembre 1898, in *Carteggio Verdi-Boito*, cit., p. 270.

Toscanini in qualità di direttore d'orchestra. Stando alle testimonianze, l'esecuzione dovette essere buona, ma probabilmente i pezzi non furono del tutto compresi, e certamente si trovarono fuori contesto all'interno di un grande teatro. Nella serata, i pezzi furono eseguiti insieme ad una Marcia di Schubert e alla Quarta Sinfonia di Schumann: nel complesso, il concerto non ricevette il successo sperato, e la *Gazzetta Musicale di Milano* commentò in questo modo:

Peggio di così non si poteva organizzare, mancando ogni preparazione necessaria; oltre a ciò, male combinato il programma in se stesso, per l'infelicissima scelta di un'arida e insipida Sinfonia [la IV] dello Schumann (stupendamente eseguita del resto) e per una barocca marcia dello Schubert, baroccamente strumentata da Liszt.¹⁶⁸

Verdi non assistette mai ad una esecuzione dei suoi *pezzi sacri*: dopo il divieto, da parte del suo medico, di affrontare il viaggio per Parigi per la prima, al Maestro fu impedito anche di esporsi ad emozioni eccessive, e quindi decise di rimanere a Genova quando i pezzi vennero eseguiti a Milano. Poté conoscere l'esito dei concerti solo tramite gli occhi (e le orecchie) del suo fidato Boito, il quale, subito dopo l'evento scaligero, scrisse a Verdi raffrontando le varie esecuzioni cui aveva assistito e le diverse reazioni del pubblico:

Riconfermo le notizie del mio dispaccio e faccio un confronto fra il successo dei *pezzi sacri* ottenuto a Parigi, a Torino, a Milano. Il più clamoroso fu, senza dubbio, quello di Torino; attribuisco questa differenza all'ambiente d'una sala da concerto, assai più opportuno per le musiche affidate alle masse, d'argomento sacro, *dove non ci sono solisti che brillino*, assai più opportuno dell'ambiente d'un Teatro in corso di rappresentazioni. Gli abbonati ai Concerti del Conservatorio di Parigi sono tutti di questo parere e deplorano lo sforzato trasloco di quei concerti all'*Opéra*. L'immenso successo ottenuto dai suoi *pezzi sacri* in Germania dalle società corali nelle grandi sale da concerto è una prova luminosa che riconferma questa verità. Conclusione: abbiamo avuto torto d'includerli nel programma d'una stagione teatrale e lei aveva ragione quando propose di non eseguirli. Ma infine, per dir tutta la verità, quale fu il

¹⁶⁸ Articolo della *Gazzetta Musicale di Milano*: non viene specificato il nome dell'autore e la data dell'articolo (presumibilmente pubblicato subito dopo il 16 aprile 1899); riportato in Gatti, *Verdi*, cit., p. 773.

risultato di codesta esecuzione? Un *bis* calorosamente, insistentemente richiesto delle *Laudi*, le quali furono assai meglio cantate che a Torino.

Fra lo *Stabat* e il *Te Deum* la palma è toccata al *Te Deum* (mentre a Parigi fu l'opposto, tanto che lo Stanford che era presente volle, quando riprodusse i pezzi a Londra, terminare con lo *Stabat* il concerto) qui il pubblico non cessò dall'applaudire finché non ottenne che il Maestro Venturi si presentasse a ringraziare col Toscanini e che le masse corali si alzassero per rispondere all'applauso pieno e solenne. Lo *Stabat* fu applaudito anche ma con minor foga e fu il primo dei tre pezzi e il *Te Deum* l'ultimo.

La stampa diede prova d'aver intuita tutta la immensa grandezza e idealità di quei tre pezzi che per me sono tre cupole del Correggio e tali resteranno nella storia. Ma il pubblico della Scala ebbe o non ebbe la comprensione di quest'altissima idealità? per le *laudi* sì, per gli altri due pezzi, malgrado gli applausi, no. Ed io che m'aspettavo per lo *Stabat* e pel *Te Deum due irrefrenabili scoppi d'entusiasmo*, rimasi addolorato. Forse il pubblico della Scala oltre alle ragioni già dette, aveva delirato troppo ai *si* del Tamagno ed era stanco.

L'esecuzione affidata al Toscanini ed al Venturi, che appresero l'interpretazione da Lei e che produssero a Torino una così imponente impressione, non poteva che essere ottima, *ed ottima fu e colorita mirabilmente*; solo i nostri coristi (specialmente i soprani e i contralti) stanchi dalle lunghe fatiche della stagione, parvero deboli in certi punti malgrado il rinforzo d'altri cinquanta coristi che aiutarono poco.

Ecco i fatti e le cose che volevo dirle perché lei le sapesse.¹⁶⁹

Verdi comprese perfettamente le considerazioni di Boito, ma vedeva la cosa in modo più negativo: “Qualche caritatevole applauso, qualche indulgente critica, come a conforto del *Gran Vegliardo* non possono intenerirmi. Nò nò: né indulgenza né pietà. Meglio i fischi!”¹⁷⁰.

È esagerato pensare che gli applausi ricevuti fossero “caritatevoli”, poiché dai resoconti riportati si capisce che i *pezzi sacri* ebbero un buon successo di critica e di pubblico. Ma è anche vero quello che affermava Boito nella sua lettera, e cioè che non si ebbe “la comprensione di quest'altissima idealità”. Ciò che colpisce di più è il fatto che questa mancanza di “comprensione” perdurò per moltissimo tempo; e ad oggi, a più di un secolo di distanza dalla prima esecuzione, in quasi tutti gli scritti di critici e biografi verdiani, pubblicati lungo tutto il Novecento, trapela un certo imbarazzo nel

¹⁶⁹ Lettera di Arrigo Boito a Giuseppe Verdi del 19 aprile 1899, in *Carteggio Verdi-Boito*, cit., pp. 273-274.

¹⁷⁰ Lettera di Giuseppe Verdi a Arrigo Boito del 20 aprile 1899, in *Carteggio Verdi-Boito*, cit., p. 275.

momento in cui ci si trova davanti a queste composizioni. Probabilmente il fatto che i *pezzi sacri* siano stati raggruppati insieme nella pubblicazione (e nell'esecuzione), ha rappresentato contemporaneamente la loro fortuna e la loro sfortuna: fortuna, perché rappresentano un *corpus* significativo per mole ed importanza, che non si può certo ignorare, a differenza, ad esempio, di altri brani singoli non operistici, come il *Pater Noster*, l'*Ave Maria* per soprano e archi, o il Quartetto in mi minore, normalmente quasi del tutto dimenticati all'interno della produzione verdiana; sfortuna, perché l'accorpamento di brani talmente diversi l'uno dall'altro, ha fatto sì che in moltissimi casi sia stata effettuata una sorta di 'classifica', ignorando (o fingendo di ignorare) le peculiarità di ogni singolo pezzo. E allora, nel momento in cui il critico si trova a dover trattare dei *Quattro pezzi sacri*, finisce quasi sempre per dare un giudizio personale: riporteremo di seguito alcuni esempi.

Innanzitutto, i due brani orchestrali, su testo liturgico ma pensati per una sala da concerto, sono stati subito definiti "Cantate", per disambiguare questo loro doppio aspetto apparentemente in contrasto. Gino Monaldi scrive che

Tanto il *Te Deum* quanto lo *Stabat*, per la sensualità che emana dal contenuto melodico, e per la esteriorità degli effetti, dei contrasti e dei colori, debbono infatti considerare *Cantate* di carattere religioso e atte quindi, come tali, ad essere trasportate in una sala da concerti, e anche in un teatro.¹⁷¹

Ma già subito dopo la prima parigina, Tebaldini recensiva i pezzi sacri in un articolo sulla *Rivista Musicale Italiana*: "mi pare evidente che il *Te Deum* di Verdi – come pure lo *Stabat* - vadano considerati piuttosto come *Cantate* di carattere religioso, invece che quali composizioni sacre e veramente liturgiche"¹⁷². In genere, dei due brani orchestrali, al primo posto della 'classifica' viene posto il

¹⁷¹ Gino MONALDI, *Verdi 1839-1898*, Torino, Fratelli Bocca Editori, 1899, p. 288.

¹⁷² Giovanni TEBALDINI, *La musica nella settimana di Pasqua a Parigi - Tre pezzi religiosi di Giuseppe Verdi (Stabat Mater - Laudi alla Vergine Maria - Te Deum)*, in *Rivista Musicale Italiana*, anno V (1898), fasc. 2, pp. 321-361, riportato integralmente in *Idealità convergenti*, cit., pp. 111-126: 113.

Te Deum: lo stesso Tebaldini, nella stessa recensione, dice del “*Te Deum*, che, lo dico subito, mi pare la più importante fra le nuove creazioni sue”¹⁷³. Anche Camille Bellaigue, nella sua biografia verdiana, non fa mistero della sua preferenza, affermando che “plus riche de substance musicale que le *Stabat*, le *Te Deum* est plus beau”¹⁷⁴; Carlo Gatti concorda su questa posizione: “Il *Te Deum* è migliore dello *Stabat*, per ampiezza di linee, per vigore di concetti, per efficacia di espressione”¹⁷⁵. Ma questi ultimi due, Bellaigue e Gatti, concordano anche nel dare un giudizio positivo sulla delicata polifonia delle *Laudi*, in cui “la pura bellezza del disegno melodico, incalzante, compiuto, penetra nell’animo di chi ascolta e lo commuove”¹⁷⁶. Viceversa altri, come gli stessi Monaldi e Tebaldini, criticano la scelta di un testo capitale della letteratura italiana quale è il *Paradiso* di Dante: Tebaldini lo lascia intendere¹⁷⁷, mentre Monaldi è più diretto:

Genio altrui, peccò, a mio avviso, d’ardimento soverchio vestendo di note musicali la sublime preghiera dantesca di Bernardo alla Vergine. Vi fu chi disse, e disse bene, che la musica incomincia là dove finisce la parola! Se havvi, ora, una parola infinita, immersa in una aspirazione poetica immortale, è appunto questa di Dante. Tentar di accompagnare col suono la musica ideale di simile poesia, sarebbe stata follia per altri, per Verdi fu un’audacia inutile.¹⁷⁸

Ma i giudizi più crudi sono senza dubbio quelli di Abbiati. Anche lui, come tutti i precedenti, salva il *Te Deum*, ma negli altri pezzi non riesce a ritrovare il grande Verdi che tanto ammira:

I tre *Pezzetti sacri* eseguiti a Parigi, in realtà, avevano un valore relativamente modesto, che appena si delineava nella cangiante vigoria d’accenti del *Te Deum* per doppio coro a quattro parti e orchestra. Le *Laudi alla Vergine Maria* per quattro voci bianche, due soprani e due contralti, dal testo ricavato dall’ultimo canto del *Paradiso* dantesco, apparivano invece inferiori, nella ingenua impostazione imitativa, al mistico fervore delle terzine che le avevano ispirate.

¹⁷³ Ivi, p. 112.

¹⁷⁴ Camille Bellaigue, *Verdi, biographie critique*, cit., p. 85.

¹⁷⁵ Carlo Gatti, *Verdi*, cit., p. 770.

¹⁷⁶ Ibidem.

¹⁷⁷ Giovanni Tebaldini, *La musica nella settimana di Pasqua*, cit., pp. 116-118.

¹⁷⁸ Gino Monaldi, *Verdi 1839-1898*, cit., p. 290.

A sua volta lo *Stabat Mater* per coro a quattro voci e orchestra – non già, come fu scritto, il canto del cigno dell’artista, che resta per noi il *Falstaff*, ma il canto del cigno del credente – appariva un pezzo vigoroso, bene intonato alla realistica tragicità funerea di un testo che più degli altri si prestava a visioni teatralmente drammatiche; ma per questo, appunto, risultava sfasato nella estrinsecazione musicale, che al posto di un poeta come Jacopone pareva sottintendere un librettista come Piave, e al posto di un inno pareva sfociare in una scena di melodramma [...]. Il *Te Deum* no. Quello, se non si scostava molto dai concetti informatori e ispiratori della musica religiosa verdiana, di cui rimane modello imperituro la *Messa da Requiem*, nella severità del pensiero dominante dimostrava che Verdi aveva studiato a fondo, con le leggi del contrappunto, i dogmi della fede.¹⁷⁹

Piccola annotazione: sia Abbiati che Gatti parlano dei tre pezzi sacri eseguiti a Parigi, escludendo quindi l’*Ave Maria*¹⁸⁰: evidentemente, il fatto che Verdi stesso la considerasse un *tour de force* deve aver contribuito a farla escludere dalla trattazione inserita in due delle più ampie biografie verdiane, seppure siano state scritte decenni dopo la prima esecuzione.

All’esatto opposto, rispetto ad Abbiati, troviamo Scherchen, il quale ritiene i *Quattro pezzi sacri* un capolavoro assoluto. Ma, un po’ come nei casi precedenti, anche lui non si concentra sulle peculiarità di ogni brano, ma al contrario li considera una composizione unitaria, pensata come un blocco unico, e addirittura deplora i casi in cui vengono eseguiti solo alcuni dei pezzi, quando invece lui li ritiene complementari, ed ognuno può essere completamente compreso solo accanto all’altro¹⁸¹.

Massimo Mila condanna l’opinione di Scherchen:

Non è detto che si debbano salvare o condannare in blocco. Vi si può, vi si deve esercitare la suprema esigenza critica, che è quella di distinguere: discernere il buono dal meno buono [...]. Anche sulla migliore delle macchine non potete sempre correre al massimo di velocità: si raccomanda di sollevare ogni tanto il piede dall’acceleratore.¹⁸²

¹⁷⁹ Abbiati, *Verdi*, cit., p. 626.

¹⁸⁰ Questo vale anche per Tebaldini, fra i casi citati finora; ma nel suo caso tale esclusione è più che ovvia, dal momento che il suo saggio citato è una recensione fatta sulla prima esecuzione parigina dei *pezzi sacri*.

¹⁸¹ Hermann SCHERCHEN, *I quattro pezzi sacri*, in *Il diapason*, II (1951), pp. 13-15.

¹⁸² Mila, *L’arte di Verdi*, cit., p. 266.

E allora anche Mila, volente o nolente, finisce nella trappola della ‘classifica’, la quale però è leggermente diversa rispetto a quelle precedenti: egli salva i due pezzi orchestrali, mentre non mostra apprezzamenti per *Ave Maria* e *Laudi*: “Ammettiamo pure che nei due pezzi per voci sole il genio di Verdi abbia sollevato un pochino il piede dall’acceleratore”¹⁸³. In realtà Mila aveva esordito in modo molto più duro, nel paragrafo dedicato ai *Quattro pezzi sacri*. Viene posta la domanda: “Appartengono alle vette dell’arte di Verdi?”, e la risposta è decisamente poco rassicurante: “L’ultima composizione di Verdi è spesso considerata con rispettosa indulgenza. Nessuno osa dirlo chiaro, ma in fondo sembra di avvertire l’opinione che i *Pezzi sacri* siano quel che Rossini chiamava dei «péchés de vieillesse»”¹⁸⁴. Eppure, nella trattazione successiva, vengono fatti rientrare in questa “rispettosa indulgenza” solo i due brani a cappella; di questi due, egli non ritiene necessario dilungarsi per una analisi più approfondita, limitandosi a raccogliere testimonianze sul rapporto fra Verdi e la polifonia palestriniana¹⁸⁵. Viceversa, dedica una maggiore attenzione ai due pezzi orchestrali: di questi mette in luce i punti salienti, e ne evidenzia, anche lui, il carattere di *Cantata*: religiosi sì, ma non liturgici. E proprio questo li ha trasformati in un caposaldo della musica colta europea:

Una via maestra della musica dell’Ottocento passa attraverso queste tre tappe: *Inno alla gioia* nella *Nona Sinfonia* – Cantate sinfoniche di Brahms – *Quattro pezzi sacri* di Verdi. Sono le sole pietre gettate dentro l’alta corrente del sinfonismo, per assicurare la continuità storica della Cantata dai tempi di Bach a quelli di Stravinskij. Senza di loro, il filo della tradizione si sarebbe spezzato.¹⁸⁶

Dal valore puramente intrinseco, quindi, si passa al considerarne il valore storico: essi hanno trasportato l’antico genere della cantata verso il Novecento, ed hanno infine portato non solo alla *Sinfonia dei Salmi* di Stravinskij, ma anche

¹⁸³ Ivi, p. 267.

¹⁸⁴ Ivi, p. 265.

¹⁸⁵ Ivi, pp. 263-265. In realtà le considerazioni sulla polifonia in Verdi si concentrano più in relazione al *Te Deum* piuttosto che ai due brani a cappella.

¹⁸⁶ Ivi, pp. 269-270.

allo *Stabat Mater* di Szymanowski, alla *Messa glagolitica* di Janáček, alla *Cantata profana* di Bartók, e così via¹⁸⁷. Nessun altro ha messo in evidenza questo particolare aspetto dei *Quattro pezzi sacri*, cioè non solo la loro contestualizzazione all'interno della vita compositiva e spirituale di Verdi, ma anche il loro inserimento all'interno della musica religiosa della tradizione eurocolta.

Fra i tanti, Osborne¹⁸⁸ e Conati¹⁸⁹ sono gli unici due che, brevemente, descrivono i *Quattro pezzi sacri* senza fare confronti fra l'uno e l'altro: ne ammirano la bellezza, ma senza gli entusiasmi (forse eccessivi) di Scherchen. Dell'*Ave Maria*, è apprezzata la delicatezza delle melodie ottenuta nonostante la durezza degli intervalli della scala: "Charade or not, its virtuosity does not conceal the beauty of its shifting harmonies"¹⁹⁰. Delle *Laudi*, Conati scrive:

Lo spiegamento del canto attraverso il movimento delle parti per gradi congiunti alternato a passaggi in cui le voci si muovono per accordi, tecnica rivelatrice di una profonda conoscenza del contrappunto palestriniano, si traduce in un'espressione di delicata religiosità, che sorprende chiunque conosca Verdi solo attraverso le sue opere teatrali.¹⁹¹

Dello *Stabat Mater*, entrambi sono concordi nel dire che si tratta di un brano altamente drammatico: "L'economia dei mezzi si fa quasi assoluta"¹⁹², eppure queste poche ma significative pennellate dipingono il dolore della madre davanti al figlio morente. Osborne trova alcune somiglianze con la *Messa da Requiem* di Fauré (1888), in particolare nella frase «Tui nati vulnerati»¹⁹³. Ritiene inoltre il *Te Deum* "more ecclesiastical in tone than the overtly dramatic 'Stabat Mater', and less extravertly joyous than most other composers' settings of the

¹⁸⁷ Ibidem.

¹⁸⁸ Charles OSBORNE, *The complete operas of Verdi*, seconda edizione, London, Pan Books Ltd, 1973.

¹⁸⁹ Conati, *Giuseppe Verdi. Guida alla vita e alle opere*, cit.

¹⁹⁰ Osborne, *The complete operas of Verdi*, cit., pp. 507-508.

¹⁹¹ Conati, *Giuseppe Verdi*, cit., p. 467.

¹⁹² Ibidem.

¹⁹³ Osborne, *The complete operas of Verdi*, cit., p. 508.

“Te Deum”¹⁹⁴; anche qui trova somiglianze con il *Requiem* di Fauré, il cui *Libera me* sarebbe ravvicinabile alla sezione del «Dignare Domine»¹⁹⁵. Il motivo per cui Osborne trovi questo *Te Deum* meno ‘gioioso’ rispetto a quello di altri compositori, è esplicito dallo stesso Verdi nella sua lettera a Tebaldini¹⁹⁶. Ma il fatto che il *Te Deum*, secondo Osborne, sia meno drammatico rispetto allo *Stabat Mater*, è implicitamente confutato da Conati, il quale afferma che

Il pensiero musicale ancora una volta aderisce totalmente ai concetti verbali. E in tale adesione il compositore ritrova tutta l’energia espressiva della voce umana, piegandola agli squilli di gloria come alla preghiera sommessa, ai toni dello sgomento come agli accenti del pianto.¹⁹⁷

E tale adesione ai concetti verbali è evidente sino alla fine, quando

Dopo l’ultima disperata invocazione la luce lentamente si spegne. La chiusa è sommessa, divaricata sulle due estremità del suono: il sospiro di un *mi* acuto dei violini, l’eco cupa del *mi* dei bassi. Come un’anima che esala.... come un corpo che sprofonda....¹⁹⁸

In conclusione, potremmo dire che la *drammaticità* è la chiave di lettura valida per tutti i *Quattro pezzi sacri*. Questa è senz’altro evidente in *Te Deum* e *Stabat*; meno forse, ma certo tangibile, nei due pezzi a cappella. E *drammatico*, per un uomo di teatro come Verdi, può diventare sinonimo di *umano*, ossia capace di provare passioni; tale umanità, nei pezzi sacri, diventa emblematica, di carattere universale: il pianto della madre, la paura della morte, la speranza della vita eterna. Con questa chiave di lettura, possiamo comprendere meglio anche la scelta dei singoli testi: perché, fra tanti, Verdi ha scelto proprio questi? È semplice capire la scelta del testo della preghiera del *Paradiso*: il desiderio di Verdi era quello di rafforzare l’identità nazionale, e quindi la decisione di musicare un testo di Dante non è certo casuale, e non è la prima

¹⁹⁴ Ivi, p. 509.

¹⁹⁵ Ivi, p. 510.

¹⁹⁶ Lettera del 1 marzo 1896, cfr. sopra, p. 40, *infra*.

¹⁹⁷ Conati, *Giuseppe Verdi*, cit., pp. 467-468.

¹⁹⁸ Ivi, p. 468.

volta: già pochi anni prima aveva scritto il *Pater Noster* e l'*Ave Maria* volgarizzati da Dante¹⁹⁹, e quindi le *Laudi* si pongono chiaramente su questa linea²⁰⁰. In ogni caso, è evidente la preponderanza della figura mariana: tre su quattro dei *pezzi sacri* sono dedicati alla Vergine. Se le *Laudi* sono una preghiera a Maria volgarizzata da Dante, a fianco a questa si pone il testo liturgico dell'*Ave Maria*: la scelta del testo sembra quasi casuale, stando alla lettera inviata a Boito in cui nominava per la prima volta la scala enigmatica: “E più credo che di questa Scala si potrebbe fare un pezzo con parole per es: Un *Ave Maria*”²⁰¹; ma casuale sicuramente non è. È vero che Verdi ne aveva già scritte altre nel corso della sua carriera: il *Salve Maria* di Giselda nei *Lombardi alla prima crociata*, l'*Ave Maria* per soprano e archi, l'*Ave Maria* di Desdemona nell'*Otello*, e probabilmente a questa altezza cronologica aveva già composto anche le *Laudi*: si era sempre cimentato con una volgarizzazione in italiano, ma mai con il testo liturgico vero e proprio, e quindi potrebbe aver avuto il desiderio di comporre, almeno una volta, l'*Ave Maria* in latino, e l'occasione potrebbe essergli stata data proprio dalla scala enigmatica.

Qualche anno dopo aveva ancora in mente questa figura femminile, materna, ma questa volta decise di musicare lo *Stabat*, ossia la Passione di Cristo vista dagli occhi della madre. Il testo di Jacopone, in realtà, non si limita a descrivere i sentimenti di Maria, ma aggiunge il pathos del singolo fedele, che vuole soffrire e piangere con lei: «fac me tecum plangere». Jacopone da Todi, vissuto nel XIII secolo, entrò nell'ordine dei francescani, e si schierò con la corrente degli spirituali, in contrasto con quella più moderata dei conventuali. Appoggiò Celestino V e fu nemico di Bonifacio VIII, il quale lo

¹⁹⁹ Ora noi sappiamo che i testi del *Pater* e dell'*Ave Maria* sono spuri, ma allora Verdi era convinto di mettere in musica dei testi di Dante.

²⁰⁰ Per il rapporto fra Verdi e i punti cardine dell'identità italiana cfr. Introduzione e Capitolo III, paragrafo 2, *infra*.

²⁰¹ Lettera di Giuseppe Verdi a Arrigo Boito del 6 marzo 1889, citata sopra, cfr. pp. 24-25, *infra*.

scomunicò per aver firmato l'atto che dichiarava nulla l'elezione di Bonifacio al soglio pontificio. Già lo schieramento a favore di Celestino V è di per sé significativa: la religiosità di Jacopone, fedele alla linea dei francescani spirituali, rappresenta un totale rifiuto della mondanità, della ricchezza, della vanità; la penitenza del peccatore e la contemplazione del dolore umano si riversano interamente nel testo dello *Stabat Mater*. Non è un caso che Verdi abbia scelto questo testo: la sofferenza di Maria da un lato, e la preghiera dell'uomo dall'altro, sono presenti in egual misura, e tali sono stati avvertiti dal compositore, che ha voluto musicare questo testo proprio perché è molto vicino al suo modo di sentire, essendo al contempo 'drammatico' ed 'umano'.

Più difficile da comprendere la scelta del *Te Deum*, un testo prettamente liturgico, antichissimo (addirittura attribuito a sant'Ambrogio e sant'Agostino), utilizzato per le cerimonie più solenni, come elezioni di re, pontefici, ma intonato anche ogni 31 dicembre, come ringraziamento per l'anno appena trascorso. Verdi scherzava col direttore d'orchestra Mascheroni: "Volevo fare un *Te Deum*!! Un *rendimento di grazie* non per me, ma per il Pubblico per essere liberato dopo tant'anni di sentire altre opere mie!"²⁰². In questo "rendimento di grazie", però, Verdi vedeva qualcos'altro: per questo ci aiuta moltissimo la lettera inviata a Tebaldini, in cui Verdi scriveva:

Il principio vi si presta, ché Cielo e Terra esultano... "*Sanctus sanctus Deus Sabaotb*" ma verso la metà cambia colore ed espressione...

Tu ad liberandum... è il Cristo che nasce dalla Vergine, ed apre all'Umanità *Regnum coelorum*... L'umanità crede al *Judex venturus*... lo invoca. *Salvum fac*... e finisce con una preghiera... *Dignare Domine die isto*... commovente, cupa, triste fino al terrore!

Tutto questo ha nulla a che fare colle vittorie e colle invocazioni.²⁰³

Quindi per Verdi anche il testo del *Te Deum* diventa 'umano', nella accezione che abbiamo dato sopra a questo termine. Eppure egli era l'unico a vederla in

²⁰² Lettera di Giuseppe Verdi a Edoardo Antonio Mascheroni del 21 aprile 1895, citata sopra, p. 38, *infra*.

²⁰³ Lettera di Giuseppe Verdi a Giovanni Tebaldini del 1 marzo 1896, citata sopra, p. 40, *infra*.

questo modo: nonostante avesse cercato altri *Te Deum* che potessero contenere una lettura simile alla sua, non riuscì a trovarli, ma rimase comunque convinto della sua interpretazione, che secondo Boito era l'“unica [...] veramente naturale e giusta”²⁰⁴.

L'aspetto ‘umano’ di Verdi era stato perfettamente compreso da Boito: Verdi, specialmente nell'ultima parte della sua vita, era idolatrato e assunto a semidio; Hans von Bülow, nel chiedergli perdono per i velenosi attacchi che gli aveva rivolto in passato, gli scriveva: “Volete perdonarmi, volete valervi del privilegio dei sovrani di ringraziare? Comunque sia, debbo, potendolo, [...] confessare la colpa del passato”²⁰⁵. Verdi stesso talvolta giocava a fare il ministro di dio: “Vi assolve di tutti i peccati”²⁰⁶, scriveva a Boito. Ma in realtà il Maestro non si considerò mai un dio da venerare, al contrario, rimase fino all'ultimo nient'altro che uomo, e lo dimostrò con la sua capacità di far cantare le passioni umane. E allora Boito, dopo la sua morte, scrisse a Bellaigue una lettera che, più di ogni altra cosa, lascia trasparire questo aspetto del carattere del Maestro, certamente ravvisabile anche nella musica dei *Quattro pezzi sacri*:

Il était homme parmi les hommes et il osait l'être; on lui aurait offert d'être un Dieu, qu'il aurait refusé cet avantage, car il aimait se sentir humain et vainqueur dans le cercle ardent de l'épreuve terrestre.²⁰⁷

²⁰⁴ Lettera di Arrigo Boito a Giuseppe Verdi del 19 febbraio 1896, citata sopra, p. 39, *infra*.

²⁰⁵ Lettera di Hans von Bülow a Giuseppe Verdi del 7 aprile 1892, in *I copialettere di Giuseppe Verdi*, cit., pp. 375-376, nota 1 di p. 375.

²⁰⁶ Lettera di Giuseppe Verdi a Arrigo Boito del 14 ottobre 1888, in *Carteggio Verdi-Boito*, cit., pp. 133-134.

²⁰⁷ Pietro Nardi, *Vita di Arrigo Boito*, cit., p. 650.

CAPITOLO II

ESAME DEI *QUATTRO PEZZI SACRI*

Ognuno dei quattro paragrafi del capitolo contiene l'esame di un singolo pezzo. Tuttavia, precediamo tale esame con qualche considerazione preliminare. Si possono suddividere i *Quattro pezzi* in due sottogruppi: i due brani a cappella, e i due con orchestra. In questi ultimi troveremo, senza difficoltà, l'afflato drammatico che caratterizza il modo di comporre verdiano, e all'interno dei testi liturgici vengono evidenziati non solo i concetti delle parole, ma anche il significato che queste assumono per il singolo uomo che contempla la sfera divina: questo aspetto, presente nel *Te Deum*, è ancora più evidente nello *Stabat Mater*, in cui è il testo stesso a contenere un maggiore significato drammatico²⁰⁸.

Mentre i pezzi con orchestra, tutto sommato, si somigliano fra loro, non si può dire altrettanto dei brani a cappella. Essi testimoniano una ripresa, da parte di Verdi, di due aspetti complementari della polifonia cinquecentesca: nel caso dell'*Ave Maria*, è Verdi stesso ad affermare che si è ispirato al contrappunto palestriniano²⁰⁹; viceversa, sulle *Laudi* non esiste alcun tipo di testimonianza, né da parte di Verdi, né di figure a lui vicine (come ad esempio Giulio Ricordi o Boito). Procedendo quindi solo in base all'analisi musicale del pezzo, vi si può riscontrare un omaggio al madrigale del Cinquecento, sia per la scelta testuale (la *Divina Commedia* di Dante, quindi un testo classico della letteratura italiana), sia per il trattamento delle voci, non più costrette nella

²⁰⁸ Cfr. paragrafi 3 e 4 del presente Capitolo, *infra*.

²⁰⁹ Cfr. paragrafo 1 del presente Capitolo, *infra*.

logica ferrea del contrappunto palestriniano, ma strettamente legate al significato della parola musicata²¹⁰. Per fare un paradosso, certamente forzato ma probabilmente efficace, si potrebbe generalizzare la questione affermando che l'*Ave Maria* rappresenta una “prima pratica” contrappuntistica di Verdi, mentre le *Laudi* costituiscono la sua “seconda pratica”.

2.1

Nel pubblicare lo spartito dei *4 pezzi sacri*, Verdi e Ricordi scelgono per il primo la seguente intitolazione: “*Ave Maria*. Scala enigmatica armonizzata a 4 voci miste, sole”²¹¹. La definizione è già di per sé eloquente: il termine “armonizzata” lascia comprendere che su ogni grado della scala è stata costruita un’armonizzazione; ma essa è “a 4 voci miste, sole”, quindi sulla scala enigmatica viene composto un vero e proprio contrappunto a quattro parti, forse il più importante tributo, da parte di Verdi, dedicato all’arte palestriniana (o, come vedremo, alla particolare accezione che allora sia attribuiva allo “stile palestriniano”). In effetti Bellaigue, nella sua lettera già citata, definiva l'*Ave Maria* “*alla Palestrina*”²¹²; e Verdi stesso ammetteva che “Se vi potesse essere qualche cosa di buono sarebbe nella disposizione delle parti”²¹³, ed è vero: il brano sembra essere uno studio di contrappunto, con la scala utilizzata come *cantus firmus*, e tale era considerato da Verdi quando iniziò a scriverlo:

Direte che non val la pena di occuparsi di queste inezie, ed avete ben ragione.
Ma che volete! Quando si è vecchi si diventa ragazzi, dicono; Queste inezie mi

²¹⁰ Cfr. paragrafo 2 del presente Capitolo, *infra*.

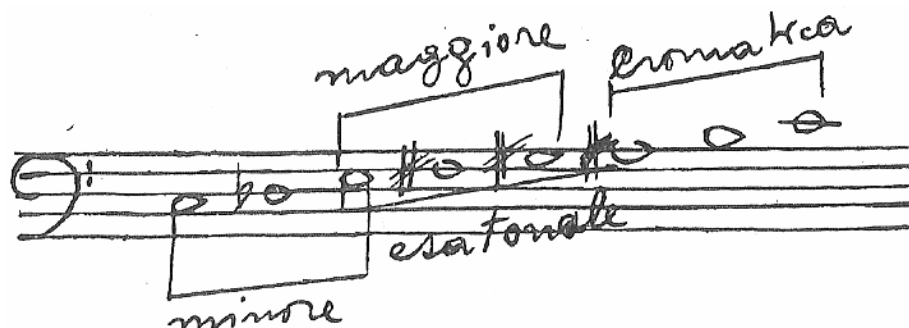
²¹¹ Giuseppe VERDI, *4 pezzi sacri*, riduzione per canto e pianoforte di Gaetano Luporini, Milano, Ricordi, 1898, n.e. 101729, p. 1.

²¹² Lettera di Camille Bellaigue a Verdi del febbraio 1896, in *Carteggi verdiani*, cit., vol. II, p. 310, citata nel capitolo precedente, p. 23, *infra*.

²¹³ Lettera di Verdi a Giulio Ricordi, in Abbiati, *Giuseppe Verdi*, cit., p. 575, citata nel capitolo precedente, p. 29, *infra*.

ESEMPIO 1b

Hermann Scherchen, esame della scala enigmatica (Scherchen, cit., p. 15)



In senso discendente il discorso è leggermente diverso perché il Fa diventa bequadro, quindi viene eliminata la scala esatonale, e dal Fa al Do la scala diventa minore (armonica); in compenso, l'intervallo di un tono e mezzo si ripete per due volte: Sol# - Fa; Mi - Reb, quindi se per il primo aspetto l'armonizzazione della scala discendente diventa più semplice, per il secondo si crea un ulteriore ostacolo.

Sebbene si tratti di un semplice gioco 'enigmistico', esso anticipa curiosamente altri tipi di scale, come quella esatonale, e quella octofonica²¹⁸ (o alternata), il cui primo uso è attribuito a Mussorgskij e Rimsky-Korsakov, ed in seguito teorizzata da Messiaen, basata sull'alternanza fra tono e semitono²¹⁹

²¹⁸ In realtà tale scala oggi è meglio conosciuta come 'ottotonica' o 'ottatonica'. Il termine 'octofonica' è utilizzato in Silvia Mendicino, *Il Te Deum di Giuseppe Verdi: Genesi, contesto storico e significato socio-culturale*, in *Rivista Italiana di Musicologia*, anno XLI (2006), pp. 307-331: 326.

²¹⁹ Oliver Messiaen ha teorizzato una scala già in uso da qualche decennio. Riflessioni sui primi utilizzi della scala ottotonica sono stati effettuati in particolare all'interno di studi sulla *Sagra della primavera*: cfr. Roman VLAD, *Rilettura della "Sagra"*, Roma, Torino, ERI, 1983; dello stesso: *Architettura di un capolavoro. Analisi della Sagra della primavera di Igor Stravinsky*, Torino, BMG Publications, 2005; vedi anche Richard TARUSKIN, *Stravinsky and the Russian traditions, a biography of the works through Mavra*, vol. I, Oxford, Oxford University, 1996.

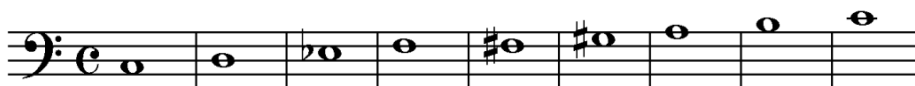
ESEMPIO 2a

Scala esatonale.



ESEMPIO 2b

Scala alternata o octofonica.



Queste sono le due più importanti fra le scale utilizzate dai compositori del Novecento, ed hanno in comune la caratteristica di esulare dalle regole della tonalità: se per tonalità intendiamo una serie di rapporti gerarchici fra la Tonica ed altri gradi (la Dominante, la Sottodominante, la Sensibile), qui questi rapporti non sempre sono presenti; il centro della scala, anziché essere posto sul quinto grado, diventa geometrico (quindi in rapporto di tritono, es.: Do - Fa#), e nella scala esatonale manca perfino la Sensibile. Sebbene la scala enigmatica di Crescentini non abbia conosciuto un seguito (a parte l'*Ave Maria* di Verdi), e sia rimasta allo stadio di semplice gioco proposto per i compositori italiani, ha però in comune con le scale novecentesche l'assenza delle gerarchie caratteristiche del modo tonale e, senza volerlo, ha anticipato questa tendenza del XX secolo.

Verdi deve aver intuito questo particolare aspetto della scala enigmatica, ed infatti l'ha utilizzata per costruirvi il suo contrappunto "palestriniano", quindi ha voluto tornare ad uno stile pre-tonale, sfruttando appunto una scala

non tonale. Dunque la modernità della scala e l'antichità della polifonia hanno in comune la lontananza dalla tonalità, ma allo stesso tempo l'armonizzazione della scala è effettuata basandosi proprio sulle rigide regole dell'armonia moderna, che viene sfruttata in tutte le sue possibili combinazioni per passaggi complessi, spesso per accostamento di tonalità chiaramente definite, ma anche per repentini salti tonali verso toni molto lontani. Verdi, quindi, fa sposare lo stile contrappuntistico cinquecentesco, posto però su una base non tonale, con l'armonia moderna. Questo a dimostrazione del fatto che la sua concezione della musica era prettamente fondata sulla tonalità: pur facendo parte di quella temperie musicale che ne stava allargando i confini, e che di lì a poco, in Germania, avrebbe portato alla rottura del modo tonale, Verdi al contrario dimostra (in particolare proprio con l'*Ave Maria*) che le possibilità combinatorie sono ancora molte, e che si possono esplorare nuovi orizzonti, senza per questo rinunciare alla concezione tradizionale della tonalità.

La scala ascendente-discendente è stata armonizzata per quattro volte con quattro soluzioni diverse. Le prime due, con la scala dapprima ai bassi e poi ai contralti, a partire dal Do; le successive due, con la scala ai tenori ed infine ai soprani, dal Fa (ed anche la scelta di partire dalla Sottodominante, anziché dalla Dominante Sol, può essere indice di una allusione alla modalità e di un allontanamento dalla tonalità). Nella conclusione del brano, sei battute modulanti (senza l'utilizzo della scala), sulla parola «Amen», riportano la tonalità dal Fa al Do. Il testo è ripetuto due volte, come Verdi stesso aveva scritto a Boito:

Le *Ave Maria* sono diventate cinque in vece di quattro!!

E come?

Quella tal Scala non bastava per tutta la Preghiera; e così credetti di aggiungere al Soprano la stessa Scala alla Quarta del Tono... ma impossibile dopo (e par tanto facile) tornare al Tono Principale con garbo e naturalezza. Allora ho aggiunto un'altra Scala al Contralto in *do*; ed un'altra al Tenore in *fa*: e così ho fatte le due *Ave Maria*. Strano che con quella sgangherata Scala riescano buone

le modulazioni, e buona distribuzione delle parti!²²⁰

Questa aggiunta della seconda *Ave Maria* è in realtà abbastanza curiosa: Verdi afferma di aver aggiunto una ripetizione al contralto e poi al tenore, quindi deve aver aggiunto le due sezioni centrali, mentre alla fine rimane sempre la sezione con la scala ai soprani in Fa, come sembra essere stato sin dalla prima stesura: in tal modo risulta incomprensibile perché il ritorno finale al Do sia risultato difficile all'inizio, ed in seguito possibile grazie all'aggiunta della parte centrale, dal momento che l'«Amen» è comunque posto alla fine della ripetizione con la scala ai soprani, così come era progettato già nella prima idea.

Ad ogni modo, il brano è in questo modo più completo e Verdi dimostra di conoscere bene il contrappunto e di essere in grado di costruirlo su un *cantus firmus* posto alternativamente ad ognuna delle quattro voci. Lo stile palestriniano si riconosce anche nel trattamento delle singole voci: esse procedono in genere per gradi congiunti o al massimo con piccoli intervalli, e il campo d'azione in cui ruotano raramente supera un'ottava di estensione.

ESEMPIO 3

Giuseppe Verdi, *Ave Maria*, batt. 1-5 (*4 pezzi sacri*, cit., p. 1)

The image shows a musical score for the first five measures of Giuseppe Verdi's *Ave Maria*. The score is for four parts: Soprano, Contralto, Tenore, and Scala Enigmatica. The tempo is marked 'MODERATO' with a quarter note equal to 84 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat). The Soprano part begins with 'A - ve,..... Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na,'. The Contralto part begins with 'A - ve, Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na, Do - mi - nus'. The Tenore part begins with 'A - ve, Ma - ri - a,..... gra - ti - a ple - na,'. The Scala Enigmatica part begins with 'A - ve, Ma - ri - a,..... gra - ti - a ple - na,'. The lyrics are written below the notes, and the music is written on a grand staff with four staves.

²²⁰ Lettera di Verdi a Boito dell'11 marzo 1889, in *Carteggio Verdi-Boito*, cit., p. 140, citata nel capitolo precedente, p. 26, *infra*.

Il pezzo è ricco di piccoli elementi che ritornano, creando una maggiore uniformità al brano: anche questo è un espediente compositivo tipico della polifonia cinquecentesca, una forma quasi di costruzione motivica che caratterizza per esempio lo stile di Josquin Desprez. Di questi elementi motivici, due in particolare sono significativi, ovvero quello con cui inizia il primo «Sancta Maria» (scala ai contralti), e quello con cui inizia il secondo «Ave Maria» (scala ai tenori). Il primo «Sancta Maria», nella parte dei tenori, presenta un disegno discendente che viene riproposto in senso ascendente alla parola «Dei»; viene poi ripetuto in modo inverso all'inizio della seconda metà dell'invocazione, precisamente alla parola «nunc», sempre ai tenori (vedi esempio 5). Questo disegno è una derivazione del frammento ascendente, ancora una volta assegnato ai tenori, della battuta 3 (vedi esempio 3), ed evidenziato maggiormente nella parte dei soprani poche battute dopo, alle parole «Dominus tecum» (vedi esempio 4).

ESEMPIO 4

Giuseppe Verdi, *Ave Maria*, batt. 6-7 (*4 pezzi sacri*, cit., p. 1)

The image shows a musical score for Giuseppe Verdi's *Ave Maria*, measures 6-7. The score is in G major and 4/4 time. It features four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The Soprano part has the lyrics "Do - mi - nus, te - cum, be -". The Alto part has "te - cum, be - ne -". The Tenor part has "Do - mi - nus, te - cum,.....". The Bass part has "ri -". The music shows a melodic line in the Soprano and Alto parts that rises and then falls, with a "poco cres." marking above the Soprano staff and below the Bass staff.

ESEMPIO 5a

Giuseppe Verdi, *Ave Maria*, batt. 17-19 (*4 pezzi sacri*, cit., p. 2)

SCALA ENIGMATICA

p San - cta Ma - ri - a, Ma - ter De - i,

p San - cta Ma - ri - a, Ma - ter De - i,

The image shows a musical score for Example 5a. It consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'San - cta Ma'. The second staff is a piano accompaniment line with lyrics 'San - cta Ma'. The third and fourth staves are also piano accompaniment lines with lyrics 'ri - a, Ma - ter De - i,'. The score includes dynamic markings like 'p' and 'A'.

ESEMPIO 5b

Giuseppe Verdi, *Ave Maria*, batt. 25-26 (Ibidem)

no - bis

A - ve

p nunc et in

no - bis pec.ca

The image shows a musical score for Example 5b. It consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'no - bis'. The second staff is a piano accompaniment line with lyrics 'A - ve'. The third and fourth staves are also piano accompaniment lines with lyrics 'nunc et in' and 'no - bis pec.ca'. The score includes dynamic markings like 'p'.

Il secondo frammento, posto all'inizio del secondo «Ave Maria» alla parte dei bassi, ed imitato poi dalle altre voci entranti (vedi esempio 6), è la forma retrograda della frase assegnata ai soprani all'inizio del primo «Ave Maria» (vedi esempio 3), e in questa forma originaria viene riproposto, di nuovo ai soprani, nel secondo «Ave Maria», alle parole «gratia plena, Dominus tecum» e qui è ripetuto due volte a distanza di un tono, realizzando un *climax* (vedi esempio 6).

ESEMPIO 6

Giuseppe Verdi, *Ave Maria*, batt. 33-38 (4 pezzi sacri, cit., p. 3)

SCALA ENIGMATICA

A - ve, Ma - ri - - a, gra - ti - a ple - na, Do - minus tecum, be - ne - di - cta

Questi due frammenti sono posti in punti significativi: sia il primo «Sancta Maria» che il secondo «Ave Maria» iniziano con un *bicinium*, formato dall'inizio della scala e da una seconda voce, il tenore nel primo caso ed il basso nel secondo. Quindi, la melodia enunciata da questi ultimi è messa particolarmente in evidenza; inoltre, in entrambi casi il frammento era già presente nel primo «Ave Maria», in particolare si sottolinea la loro enunciazione da parte dei soprani posta in alcuni punti chiave della sezione: il soprano qui, come nella polifonia cinquecentesca, ha un ruolo predominante. In realtà, nella prima versione entrambi i *bicinia* sopra menzionati erano differenti, ed è quindi nel 1897, durante la stesura della seconda versione dell'*Ave Maria*, che Verdi ha deciso di evidenziare ancora di più questi due frammenti. Come si vede negli esempi seguenti, tratti dalla prima versione del brano, il primo «Sancta Maria» aveva sì lo stesso frammento, ma la scala era armonizzata in modo diverso, e quindi l'attacco dei tenori era sul Do anziché sul Sib; nella seconda versione, l'incipit posto su un intervallo di seconda, anziché all'unisono come era precedentemente, permette di evidenziare maggiormente il frammento grazie alla dissonanza che si forma fra il Do della scala posta ai contralti e il Sib dei tenori. In compenso, un attrito dissonante

nella prima versione era posto alla seconda battuta del «Sancta Maria», fra il Sol dei tenori e il Reb/Do# dei contralti e dei soprani, evidentemente per allontanarsi di più dalla definizione della tonalità. Nel caso dell'inizio del secondo «Ave Maria», invece, il frammento viene aggiunto *ex novo*: nella prima versione, il canone che si creava attraverso le varie entrate delle voci era formato da una melodia cromatica (o comunque per gradi congiunti) discendente, e anche in questo caso l'armonizzazione era diversa. Quindi è evidente che le variazioni attuate nella seconda versione non sono casuali, ma servono a dare una maggiore coerenza all'intero brano.

ESEMPIO 7

Giuseppe Verdi, *Ave Maria*, prima versione, batt. 17-19 (in Conati, *Le «Ave Maria»*, cit., p.309)



ESEMPIO 8

Giuseppe Verdi, *Ave Maria*, prima versione, batt. 33-36 (in Conati, *Le «Ave Maria»*, cit., p. 310)

The image shows a musical score for three parts: Soprano, Alto, and Piano. The Soprano part has the lyrics "A - ve Ma - ri - a gra - ti - a" with a long note on "a". The Alto part has the lyrics "A - ve Ma - ri - a" with a long note on "a". The Piano part has the lyrics "A - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - na" with a long note on "a". The score is in G major and 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#).

L'intero brano raramente incontra battute in cui le voci cantano omoritmicamente, poiché in genere queste si inseguono a vicenda e si intrecciano fra loro. Nel primo «Ave Maria», subito dopo un primo accordo di impianto, le singole voci seguono ognuna una propria melodia, e si riuniscono solo per poche battute alle parole «tu in mulieribus, et benedictus» (batt. 9-12). Abbiamo visto come le due sezioni centrali inizino con un *bicinium*, cui seguono le entrate successive delle altre voci, e in queste due parti non esistono momenti di omoritmia. L'inizio del secondo «Sancta Maria», in cui le voci finalmente si riuniscono nella invocazione alla Madonna, acquista una maggiore forza (vedi esempio 9).

ESEMPIO 9

Giuseppe Verdi, *Ave Maria*, batt.49-51 (*4 pezzi sacri*, cit., p. 4)

4

estremamente piano

SCALA ENIGMATICA

pp

pp

pp

pp

A - - -

San-cta Ma - ri - a, Ma - -

San-cta Ma - ri - a, Ma - ter

San-cta Ma - ri - a, Ma - ter

In seguito il brano continua nello stile precedente, e solo nella conclusione le voci si riuniscono per l'«Amen» finale, anch'esso di forte impatto. Questo è slegato dal vincolo della scala enigmatica, ma è comunque costruito su accordi lontani, che per vie complesse, ma risolutivamente, riescono a raggiungere finalmente un ampio Do maggiore.

Merita dunque qualche cenno l'armonizzazione effettuata sulle quattro

scale. Quella che Verdi talvolta chiamava “basso sgangherato”²²¹ è in effetti una sequenza di note difficilmente inquadrabile in una logica tonale. Per passare da una nota all'altra della scala, spesso Verdi utilizza l'intera ampiezza della singola battuta per creare accordi di passaggio che permettano di creare un ponte (questo sì, interno alla logica tonale) verso la nota successiva. A volte basta una singola nota, come nell'incipit del brano: dal Do maggiore iniziale, il soprano passa al Sib, trasformando così l'accordo in una settima di Dominante di Fa minore, che risolve con una cadenza evitata sul Reb, con ritardo 6 – 5 ai soprani (vedi esempio 3). Il passaggio verso toni lontani in alcuni casi richiede l'utilizzo di equivalenze enarmoniche; proseguendo l'esempio precedente, fra le battute 2 e 3, dall'armonia di Reb, ora armonizzato in terza e sesta, si passa ad una settima in secondo rivolto sul La del tenore, che diventa sesto grado abbassato armonizzato con 6♯, in cui il Reb diventa Do♯, il quale può così diventare il primo grado dell'armonia posta sul successivo Mi, con il La del tenore che risolve sul Sol♯ in quarta e sesta. Per portare un altro esempio, possiamo menzionare la soluzione ideata per le tre note discendenti Si – La♯ – Sol♯, di cui Verdi non ricordava l'armonizzazione, come scriveva nella prima lettera inviata a Boito in cui viene nominata l'*Ave Maria*²²²: Verdi in realtà ricordava di aver posto sul Si un punto di cesura: infatti, nella lettera, aveva annotato sul Si la scritta “4 #3”²²³, che indica il ritardo sul terzo grado di Si maggiore, considerato come quinto grado di Mi, poiché veniva da un sesto grado abbassato con terza e quarta (settima semidiminuita sul secondo grado, in posizione di secondo rivolto), per poi diventare sesta francese (quindi con il 6♯: La♯).

²²¹ Ad esempio nella lettera indirizzata a Aldo Nosedà del 1 aprile 1890, in *I copialettere di Giuseppe Verdi*, cit., pp. 355-356, o in quella inviata a Giuseppe Gallignani del 31 gennaio 1895, in *I copialettere di Giuseppe Verdi*, cit., pp. 411-412, nota di p. 411, entrambe citate nel capitolo precedente, *infra*.

²²² Lettera di Verdi a Boito del 6 marzo 1889, in *Carteggio Verdi-Boito*, cit., p. 138, citata nel capitolo precedente, *infra*.

²²³ *Ibidem*.

ESEMPIO 10

Giuseppe Verdi, *Ave Maria*, batt. 9-10, (*4 pezzi sacri*, cit., p. 1)

The image shows a musical score for three vocal parts and piano accompaniment. The lyrics are "tu in mu - li - e - ri - bus, A - - - ve". The piano part includes the instruction "P dim.".

In effetti il passaggio verso il Fa non è semplice, poiché in sole due battute dal Si maggiore (5 diesis) si deve passare al Fa minore (4 bemolli). Verdi decide di fare una modulazione rimanendo all'interno della logica tonale, considerando il La \sharp come secondo grado, quindi armonizzato con una settima di Dominante in secondo rivolto, che passa al primo grado, Sol \sharp maggiore. Questa tonalità però enarmonicamente corrisponde a Lab maggiore, relativa di Fa minore: nell'accordo di Lab, quindi, il tenore passa da Re \sharp a Mi, sensibile di Fa, mentre il Sol \sharp e il Si \sharp vengono tenuti nella battuta successiva, diventando rispettivamente Lab e Do:

ESEMPIO 11

Giuseppe Verdi, Ave Maria, batt. 11-13

ppp
et be-ne-di-ctus..... fructus
ppp
et be-ne-di-ctus fru-ctus...
ppp
et be-ne-di-ctus fru-ctus
ppp
A - ve Ma -

Infine dal Fa al Do viene seguita l'armonizzazione canonica della scala minore armonica di Fa minore, e si conclude sul Do lasciandolo in sospeso come quinto grado di Fa. La chiusura di una frase con l'armonia sospesa sul quinto grado, ancora una volta, è un altro espediente che richiama alla mente alcuni procedimenti della polifonia cinquecentesca, in cui

Durante la composizione, le formule [...] evitano spesso la conclusione più ovvia per risolvere su altre consonanze: ciò avviene soprattutto all'interno dell'episodio perché abbia continuità il naturale fluire del discorso. Allo stesso scopo l'episodio può terminare con la cadenza sospesa sulla dominante, lasciando la conclusione eventualmente all'attacco dell'episodio successivo.²²⁴

²²⁴ Renato DIONISI, Bruno ZANOLINI, *La tecnica del contrappunto vocale nel Cinquecento*, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 2001 (2° edizione), pp. 186-187.

ESEMPIO 12a

Luca Marenzio, madrigale *La pastorella mia* (esempio riportato in Dionisi, Zanolini, *La tecnica del contrappunto vocale*, cit., p. 188)

(in modo eolio)

C. no - me ri - sol - ta mi

C. no - me ri - sol - ta mi

A. no - me ri - sol - ta mi

T. no - me ri - sol - ta mi quest'al - be - ri

B. no - me ri - sol - ta mi que - st'al - be - ri

ESEMPIO 12b

Orlando di Lasso, madrigale *Come la notte ogni fiammella è viva* (esempio riportato in Dionisi, Zanolini, *La tecnica del contrappunto vocale*, cit., p. 188)

(in tetrardus)

C. - mel - la è vi - va e

A. o.gni fiam - mel.la è vi - va e ri.man

T. - gni fiam - mel - la è vi - va e

T. - gni fiammel.la è vi - va e ri.man spen -

B. - te o - gni fiam.mel.la è vi - va e ri.man spen -

La cadenza sospesa sulla Dominante viene ripetuta nella conclusione delle prime tre sezioni. Solo al termine del brano, nel finale dell'ultimo «Sancta

Maria», si giunge all'accordo di Sib maggiore, che rispetto all'armonia precedente risulta essere una vera e propria conclusione sul primo grado, alla quale giunge tramite una cadenza plagale (anche il polo armonico IV – I è un rimando alla pre-tonalità). Ma da questo Sib maggiore, nell'«Amen», si passa subito altrove: nella prima versione non c'era la battuta vuota che Verdi ha aggiunto in seguito, e che crea una maggiore attesa prima di passare all'accordo successivo: questa volta non c'è una modulazione, ma dal Sib si passa direttamente al Reb maggiore, sfruttando il Fa in comune come punto di raccordo. Dal Reb si passa alla Dominante Lab, che con cadenza d'inganno risolve sul Sib. Questo, con settima di seconda specie, diventa IV grado di Fa, risolvendo quindi sul Do in qualità di dominante con ritardo 4-3 (lo stesso Fa era la nota di raccordo fra il Sib e il Reb con cui era iniziato l'«Amen»; dunque ancora non si compie un allontanamento certo dal Reb iniziale). Il Do passa al Sol, che diventa Dominante, risolvendo di nuovo sul Do. In sostanza, lo spostamento dal secondo abbassato Reb a Do, è come una allusione al una relazione II abbassato – I allusiva al secondo grado napoletano. A ciò va aggiunto che gli accostamenti di accordi non sintattici sono condotti per moti lineari a gradi vicini o per salti di quarta, quindi di sicura intonazione. La cadenza perfetta sul Do maggiore, dopo tante e tali arditezze armoniche, diventa finalmente un momento di distensione conclusiva.

ESEMPIO 13

Giuseppe Verdi, *Ave Maria*, batt. 65-71 (4 pezzi sacri, cit., p. 4)

The image shows a musical score for Giuseppe Verdi's *Ave Maria*, measures 65-71. The score is for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 4/4. The score includes dynamics such as *pp* (pianissimo) and *allarg.* (ritardando). There are also markings for *men.* (meno) and *A* (Ave). The vocal lines are written in a style that suggests a polyphonic texture, with overlapping phrases and melodic lines.

2.2

Se l'*Ave Maria* è stata definita “alla Palestrina”, si può asserire che le *Laudi alla Vergine Maria* siano “alla Monteverdi”²²⁵. Negli scritti di Verdi non ci sono molti riferimenti al compositore cremonese, eccetto una lettera in cui scriveva a Boito che Monteverdi “disponeva male le parti”²²⁶: tuttavia questo aggettivo “male” è riferito in relazione alle regole canoniche della polifonia, da insegnare nei conservatori, ma non indica affatto un disprezzo da parte di Verdi, il quale anzi senza dubbio apprezzava le doti espressive proprie di tale “mal disposizione delle parti”²²⁷. Le *Laudi* ne sono una dimostrazione: mentre, con l'*Ave Maria*, Verdi ha voluto rendere un omaggio alla polifonia

²²⁵ Antonio Rostagno parla delle *Laudi* come di uno dei primi esempi del ‘neo-madrigalismo’, sviluppatosi fra gli anni ‘80 dell’Ottocento fino a tutta la prima metà del Novecento. Cfr. Antonio ROSTAGNO, *Chormusik in Rom: Zwischen Liszt und der Rückkehr zum alten Stil*, in „Dahin!“ *Musikalisches Reiseziel Rom. Projektionen und Realitäten*. Jahrbuch Musik und Gender Band 4, hg. V. Sabine Meine und Rebecca Grothjan, Hildesheim, Olms, 2012; dello stesso: *War Images in Italian Music in early 20th Century*, in *Musik bezieht Stellung. Funktionalisierung der Musik im Ersten Weltkrieg*, Stefan Hanheide, Dietrich Helms, Claudia Glunz, Thomas F. Schneider hrsg, Univ. Osnabrueck, Osnabrueck, 2013, pp. 269 – 286.

²²⁶ Lettera di Verdi a Boito del 5 ottobre 1887, in *Carteggio Verdi-Boito*, cit., p. 129.

²²⁷ Ma cfr. Capitolo III, paragrafo 2, *infra*.

palestriniana, utilizzando il testo latino della preghiera, con le *Laudi* ha invece voluto riproporre la tradizione, altrettanto *italiana*, del madrigale profano: non a caso questo è l'unico brano con testo di argomento religioso ma non liturgico, scritto in lingua volgare e non in latino. Così come i madrigalisti del XVI secolo spesso utilizzavano testi classici della letteratura italiana, in particolare quella trecentesca, allo stesso modo Verdi decise di musicare un brano della *Divina Commedia* di Dante. Il riferimento cui guarda Verdi è quindi doppio: da un lato il sommo poeta italiano, e dall'altro la tradizione del madrigale, ed in particolare la *seconda prattica* teorizzata da Monteverdi, di cui Verdi fa tesoro. Nella partitura delle *Laudi*, infatti, si riscontrano spesso errori di quinte ed ottave, intervalli dissonanti, false relazioni, e tutto questo per una scelta deliberata, a fini espressivi, per dare maggiore risalto al significato della parola. La riscoperta dello stile monteverdiano merita una particolare attenzione: mentre la *Palestrina-renaissance* era un fenomeno ormai vivo da almeno mezzo secolo²²⁸, l'altra faccia della polifonia cinquecentesca, ossia il madrigalismo monteverdiano, era ancora pressoché sconosciuto, e stava risalendo alla luce proprio nel periodo in cui Verdi stava componendo le *Laudi*, quindi a partire dagli anni Ottanta dell'Ottocento.

Senza altro una peculiarità del brano è l'organico scelto: quattro voci femminili sole, a cappella; questo gli dona un colore particolare ed una delicatezza che smorza tutte le scelte armoniche più ardue. Naturalmente non c'è la complessità armonica dell'*Ave Maria*, che era legata alla scala enigmatica, ma presenta comunque dei passaggi significativi in punti particolari. La scelta delle sole voci femminili potrebbe essere un riferimento al *femineo eterno*, concetto goethiano che identifica un principio femminile in quanto Amore

²²⁸ Cfr. Capitolo III, paragrafo 2.

spirituale sopra il tempo²²⁹, inserito nel finale del *Faust* come elemento salvifico (a Faust viene concesso il dono della grazia da parte della Vergine, interpellata da Margherita), le cui caratteristiche sono facilmente ravvisabili anche nella visione della Madonna dantesca.

L'appellativo iniziale «Vergine madre» viene dato dalle tre voci superiori, in Sol maggiore, e solo alla terza battuta si aggiunge il secondo contralto, che svolge la funzione di definizione delle armonie, essendo la voce corrispondente al basso (e che fra l'altro anche nell'estensione richiede una voce decisamente profonda: nella partitura arriva fino al Fa#2, quindi è necessaria una voce femminile con una buona gamma di note basse). L'inizio è quindi aereo, senza materia, accentuato dal timbro esclusivamente femminile: le donne intonano una preghiera dedicata alla Donna per eccellenza²³⁰. L'andamento del brano è suddiviso in singole frasi, che normalmente contengono uno o due endecasillabi. La prima frase contiene i primi due versi: «Vergine madre, figlia del tuo Figlio/ Umile ed alta più che creatura». Ogni frase è chiaramente definita da un punto di chiusura, in genere su una triade (spesso il primo grado della tonalità su cui ruota la frase), ma qui, ad esempio, si chiude con una settima di Dominante in terzo rivolto (vedi esempio 14)

²²⁹ Johann Wolfgang GOETHE, *Faust*, con un saggio introduttivo di Thomas Mann, traduzione e note di Guido Manacorda, note al testo di Giulio Schiavoni, Milano, BUR, 2005. Vedi il commento al coro finale, pp. 1057-1062.

²³⁰ Per una panoramica sulle figure retoriche impiegate da Verdi nelle *Laudi*, cfr. Antonio ROSTAGNO, *Dante e la musica dell'Ottocento*, in *Quaderni dell'Accademia dell'Arcadia*, 2013, di imminente pubblicazione.

ESEMPIO 14

Giuseppe Verdi, *Laudi alla Vergine Maria*, batt. 1-8 (*4 pezzi sacri*, cit., p. 31)

MODERATO ♩ = 84
P
 1° SOPRANO Ver - gi - ne ma - dre, fi - glia del tuo Fi - glio,
 2° SOPRANO Ver - gi - ne ma - dre, fi - glia del tuo Fi - glio,
 1° CONTRALTO Ver - gi - ne ma - dre, fi - glia del tuo Fi - glio,
 2° CONTRALTO
 fi - glia del tuo Fi - glio,

PPP
 U - mi - le ed al - ta più che cre - a - tu - ra,
 U - mi - le ed al - ta più che cre - a - tu - ra,
PPP
 U - mi - le ed al - ta più che cre - a - tu - ra,

Il pezzo contiene anche molti madrigalismi: un esempio è il verso «Termine fisso», musicato, appunto, con una nota fissa: Mi⁴ nel primo soprano, seguito dal Do^{#3} del secondo contralto (batt. 9-11). Questo intervallo di decima definisce la tonalità della seconda frase: «Termine fisso d'eterno consiglio»; nella chiusura della frase precedente vi era una settima di Dominante sul Mi (proveniente dal La minore), e quindi a questa segue una sezione in La maggiore, che poi modula e conclude in Mi maggiore. Da qui di nuovo si passa al La minore alle parole «Tu se' colei», dapprima intonate dai due soprani (con l'utilizzo delle quinte dei corni), e poi seguite dal primo contralto.

Nella bozza di stampa, conservata presso l'Archivio Ricordi di Milano²³¹, in questo punto vi è una variazione significativa. Nelle bozze di stampa dei *Quattro pezzi sacri*, che con ogni probabilità sono state revisionate da Verdi nell'ottobre del 1897²³², in genere sono stati apportati piccoli interventi, perlopiù sviste del copista: mancanza di alcuni diesis o bemolli, aggiunte di indicazioni dinamiche e agogiche, e così via. Nel caso delle *Laudi*, invece, ci sono alcune variazioni sostanziali²³³, ed una di queste è proprio alle battute 16-20:

ESEMPIO 15a

Giuseppe Verdi, *Laudi alla Vergine Maria*, batt. 15-20, trascrizione della prima versione (*Laudi alla Vergine Maria*, manoscritto conservato presso l'Archivio Ricordi di Milano, PART00086, carta c01v)

S.1
Tu se' co - lei che l'u - ma - na na - tu - ra No - bi - li - tas - ti si, che'l suo Fat

S.2
Tu se' co - lei che l'u - ma - na na - tu - ra No - bi - li - tas - ti si, che'l suo Fat

Cont.
che l'u - ma - na na - tu - ra No - bi - li - tas - ti si, che'l suo Fat

A
che l'u - ma - na na - tu - ra No - bi - li - tas - ti si, che'l suo Fat

ESEMPIO 15b

Giuseppe Verdi, *Laudi alla Vergine Maria*, batt. 15-20 (*4 pezzi sacri*, cit., p. 32)

Tu se' co lei che l'u ma - na na tu - ra No bi - li - ta - sti, si,..... che'l suo Fat. *dolciss.*

Tu se' co lei che l'u ma - na na tu - ra No bi - li - ta - sti, si,..... che'l suo Fat. *dolciss.*

che l'u ma - na na tu - ra No bi - li - ta - sti, si,..... che'l suo Fat. *dolciss.*

che'l suo Fat.

²³¹ Cfr. Appendice, *infra*.

²³² Cfr. Capitolo I, paragrafo 3, *infra*.

²³³ Ed infatti le partiture delle *Laudi* e dello *Stabat* sono state trattenute da Verdi per qualche giorno in più rispetto ad *Ave Maria* e *Te Deum*, per avere il tempo di apportare le correzioni necessarie, cfr. Capitolo I, paragrafo 3, *infra*.

La quarta voce è stata eliminata nella revisione, cosicché la frase successiva, in forte, ha un maggiore risalto: nel momento in cui si nomina il Signore, tutte le voci si riuniscono alle parole «che'l suo Fattore/ Non disdegnò». Qui tutte le voci iniziano all'unisono, sul Sol, ma anziché andare sul Do maggiore, dal momento che l'accordo precedente era una settima di Dominante sul Sol, si passa ad un Mi♭ maggiore, sfruttando come perno proprio la nota Sol; e questo accordo, in *forte*, è ancora più d'impatto poiché non è preparato da alcuna modulazione. Anche questo potrebbe essere definito un madrigalismo, tanto più che, alle parole «di farsi sua fattura», la melodia scende e viene inserito un *piano* improvviso e dolce, poiché dio, il “Fattore”, scende sulla terra e si fa “fattura” attraverso Maria.

ESEMPIO 16

Giuseppe Verdi, *Laudi alla Vergine Maria*, batt. 20-26 (4 pezzi sacri, cit., p. 32)

The image shows a musical score for four voices and piano accompaniment. The lyrics are: "si,..... che'l suo Fat. - to - re Non di - sde - gnò di far - si sua fat - tu - - - ra. che'l suo Fat. - to - re Non di - sde - gnò di far - si sua fat - tu - - - ra. - to - re Non di - sde - gnò di far - si sua fat - tu - - - ra." The score includes dynamic markings such as *forte*, *piano*, *dolce*, and *morendo*. The piano part features a prominent chord on the note Sol, which is the key to the modulation described in the text.

Il Re maggiore appena raggiunto diventa dominante di Sol minore nella frase seguente, «Nel ventre tuo si raccese l'amore,/ Per lo cui caldo nell'eterna pace», primo momento in cui c'è un vero e proprio canone fra le voci, le prime due inizianti con una scala ascendente, e le seconde due con una scala discendente. Nella frase successiva, alle parole «Così è germinato questo

fiore», di nuovo un madrigalismo, che presenta l'immagine del germogliare di un fiore. Pienamente nell'alveo della *seconda prattica*, vengono utilizzati errori di contrappunto a fini espressivi: la voce superiore ha un disegno ascendente che arriva fino al La₄, in *piano*, ma vi arriva da un Si e un Re della battuta precedente, quindi la somma dei due intervalli è una settima minore, il che non sarebbe contrappuntisticamente accettabile; questa melodia è accentuata dall'armonia sul IV grado e poi sul VI abbassato che poi raggiunge il V, e vi è una falsa relazione fra il Si del primo soprano ed il successivo Sib (quindi il VI abbassato) del secondo contralto; questo dona al frammento melodico una maggiore spinta verso l'alto. La parola «fiore» rimane sospesa sulla Dominante La e non conclude sul Re.

ESEMPIO 17

Giuseppe Verdi, *Laudi alla Vergine Maria*, batt. 32-36 (*4 pezzi sacri*, cit., p. 33)

Ora il La diventa Tonica e tutte le voci si riuniscono all'unisono per cantare «Qui se' a noi meridiana», quindi Maria è un punto di riferimento, e tutte le voci insieme salgono verso di lei, per poi ammorbidirsi immediatamente in «face/ Di caritate», in Fa[#] minore (qui il punto della frase non corrisponde alla conclusione di un endecasillabo, ma è posto a metà verso, cosa che in questo

caso accade già nel testo dantesco stesso). «E giuso, in tra i mortali,/ Se' di speranza fontana vivace», inizia di nuovo con un canone, questa volta i due contralti con una quinta discendente, e i due soprani con un disegno ascendente; l'immagine della «fontana» è resa tramite un *crescendo* che conclude sul «-ta» di «fontana», per poi diminuire con una cadenza in Mi maggiore. Da qui si passa improvvisamente al Re minore di «Donna, se' tanto grande, e tanto vali», e qui c'è la seconda modifica sostanziale apportata nella fase della correzione finale: nella bozza vi sono due battute cancellate, e sopra un'annotazione con penna rossa: “In luogo di queste 2 battute le 4 aggiunte”²³⁴, ed in allegato vi è un foglio pentagrammato più piccolo con le quattro battute inserite nella versione finale.

ESEMPIO 18a

Giuseppe Verdi, *Laudi alla Vergine Maria*, batt. 48-49, trascrizione della prima versione (*Laudi alla Vergine Maria*, manoscritto conservato presso l'Archivio Ricordi di Milano, PART00086, carta c03v)

The image shows a musical score for four voices: Soprano 1 (S.1), Soprano 2 (S.2), Contralto (Cont.), and Alto (A.). The music is in G major (one sharp) and common time. The lyrics are: "Don-na, se' tan-to gran-de, tan-to". The score consists of four staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp. The lyrics are written below each staff. The first measure is marked with a rehearsal mark #8.

²³⁴ *Laudi alla Vergine Maria*, manoscritto conservato presso l'Archivio Ricordi di Milano, PART00086, carta c03v. Le battute aggiunte si trovano alla carta c03ALLr.

ESEMPIO 18b

Giuseppe Verdi, *Laudi alla Vergine Maria*, batt. 48-51 (*4 pezzi sacri*, cit., p. 34)

Evidentemente Verdi aveva voluto definire la “grandezza” della donna attraverso dei sonori accordi in *fortissimo*, ma poi ha deciso di distendere la frase in un canone, in cui le armonie rimangono le stesse di prima, ma si dà maggiore accento al concetto espresso ed in particolare viene messa in risalto la parola «Donna» con cui inizia ciascuna delle voci. La “grandezza” è un attributo che entra costitutivamente nella concezione del *femineo eterno*, opposto alla piccolezza dell’uomo. Segue di nuovo un canone alle parole «Che qual vuol grazia, ed a te non ricorre», per poi riunirsi omoriticamente in «Sua disianza vuol volar senz’ali», che chiude in Sol maggiore. Poi di nuovo tre note ribattute all’unisono sul Sol, che questa volta si distendono in un Do maggiore, alle parole «La tua benignità» (altro attributo del *femineo eterno*), e la frase si conclude con un passaggio brusco dal Re minore al La minore in primo rivolto, non cadenzante, ma che rende l’idea del punto di domanda proprio alla parola «dimanda» (e anche qui il punto della frase è posto a metà verso anziché alla fine). Dal La minore in primo rivolto si passa alla dominante Mi maggiore, per poi transitare verso una progressione alla parola «Liberamente»: ancora una volta torna il *femineo eterno* goethiano (la Vergine

attraverso la sola comunanza di una nota (in questo caso il Si)²³⁵; ma qui, nei *pezzi sacri*, diventa un vero e proprio segno caratteristico. Questo a dimostrazione del fatto che Verdi aveva una grandissima conoscenza e una padronanza assoluta dell'armonia.

ESEMPIO 21a

Giuseppe Verdi, *Il Trovatore*, Atto II, scena I (Giuseppe Verdi, *Il Trovatore*, Milano, Ricordi, 2005, p. 57). Esempio di passaggio dal Mi maggiore al Do maggiore, sfruttando la comunanza della nota Mi.

ESEMPIO 21b

Giuseppe Verdi, *Otello*, Atto I (Giuseppe Verdi, *Otello*, Milano, Ricordi, 1886, p. 106). Passaggio dal Mi maggiore al Do maggiore in secondo rivolto, con Mi come nota comune.

²³⁵ La modulazione per affinità di terza è frequentissima anche in Donizetti, tanto che Budden la considera una caratteristica generale della musica operistica italiana fino al Verdi di mezzo. In realtà questo tipo di modulazione verrà utilizzato e affinato da Verdi fino alla sua ultima produzione. Cfr. Julian BUDDEN, *Le opere di Verdi*, vol. I, *Da Oberto a Rigoletto*, Torino, EDT musica, 1985. Cfr. l'Introduzione, *Verdi e il mondo del primo Ottocento*, pp. 3-26, ed in particolare pp. 15-22.

2.3

Dopo i due pezzi a cappella, Verdi ha deciso di cimentarsi nella composizione di due pezzi sacri con orchestra, dove “ritorna, per così dire, a giocare sul proprio campo”²³⁶. Vent’anni prima aveva scritto un’intera *Messa da Requiem*; ora, nel leggere il testo del *Te Deum*, ha voluto dare a questa cantica un’interpretazione tutta sua. Per questo brano ha scelto un organico imponente: doppio coro e orchestra. Da grande operista quale era, ha dato una chiave di lettura ad ogni frase, rafforzandone il significato, ma a questo ha aggiunto dell’altro: abbiamo visto Verdi alle prese con la polifonia cinquecentesca; sappiamo che nell’ultima fase della sua vita dedicò particolare attenzione allo studio degli antichi, e i *pezzi sacri* ne sono una diretta dimostrazione. Per il *Te Deum*, guarda ancora più indietro, mostrando un vivo interesse verso il canto gregoriano. Questa attenzione verso qualcosa di tanto lontano dal concetto moderno di musica, non è tanto scontato come può sembrare. È vero che, soprattutto nell’ultima fase della sua vita, Verdi si era dedicato allo studio di compositori precedenti, soprattutto Palestrina, ma non solo; finì per apprezzare perfino Bach, quando l’aveva sempre considerato piuttosto noioso. Aveva anche richiesto a Riccardo Gandolfi, bibliotecario dell’Istituto Musicale di Firenze, una copia del *Conte Ugolino* di Vincenzo Galilei²³⁷, per andare alla ricerca delle origini di quello che sarebbe diventato il dramma per musica. Ma, nei confronti della musica pre-palestriniana, mostrava le sue riserve: “Ho ricevuto il suo libro *Canti d’Israele*, e gliene sono gratissimo. Quantunque io sia un po’ incredulo sull’autenticità di questi *Canti* arrivati fino a noi per tradizione, non posso che ammirare i suoi lunghi studj

²³⁶ Mila, *L’arte di Verdi*, cit., 271.

²³⁷ Lettera di Giuseppe Verdi a Riccardo Gandolfi del 5 luglio 1894, in *I copialettere di Giuseppe Verdi*, cit., p. 634.

ed il talento con cui ha saputo armonizzarli”²³⁸. E, in una lettera mordace, ironizzava sulla mania di monumentalizzare figure di cui si sapeva poco o nulla, in occasione della proposta di innalzare un monumento a Guido d’Arezzo:

Ammiro però questo santo entusiasmo della nostr’epoca [...] e lo pregherò²³⁹ di pubblicare una mia proposta: [...]

“D’innalzare un Monumento a Pitagora”.

Se questo avrà effetto, proporremo più tardi un altro monumento a Jubal, e per mezzo di un *Medium* evocheremo lo spirito di Guido Monaco perché ne faccia la Cantata... Non sono però certo se Guido sapesse la musica.²⁴⁰

In realtà, il tono sarcastico usato da Verdi è accentuato dal fatto che esso è indirizzato principalmente al critico Filippo Filippi, uno degli antesignani del wagnerismo in Italia, che aveva più volte riservato acerbe critiche al melodramma verdiano. Ad ogni modo, la proposta ironica di innalzare monumenti a Pitagora, colui che per primo ha teorizzato il sistema musicale greco, e a Jubal, padre della musica secondo la Genesi, porta poi alla frecciata verso Guido d’Arezzo: il fatto che Verdi non fosse “certo se Guido sapesse la musica” non è da intendere in senso letterale, ma va vista secondo i criteri esposti nella lettera a Consolo citata precedentemente, ossia la sua incredulità (del tutto legittima peraltro) verso dei canti tramandati oralmente o comunque (nel caso di Guido) tramandati per iscritto ma con un tipo di scrittura ormai non del tutto comprensibile ai lettori di oggi. Le sue perplessità sono espresse più ampiamente in un suo giudizio riguardo al recente ritrovamento dell’*Inno ad Apollo*, rarissima testimonianza del mondo musicale greco; scrive Arnoldo Bonaventura, riportando una testimonianza di una sua conversazione con

²³⁸ Lettera di Giuseppe Verdi a Federico Consolo del 2 febbraio 1891, in *I copialettere di Giuseppe Verdi*, cit., p. 366.

²³⁹ Si riferisce al critico musicale Filippo Filippi: questi avrebbe scritto che Verdi sarebbe diventato membro della Commissione per il monumento a Guido Monaco, ma Verdi in realtà aveva rifiutato la proposta, e qui ne espone i motivi.

²⁴⁰ Lettera di Giuseppe Verdi a Tito Ricordi dell’8 settembre 1864, in *I copialettere di Giuseppe Verdi*, cit., pp. 507-508.

Verdi avvenuta nel 1895:

Avendo io richiesto l'opinione del Maestro intorno alla scoperta e alla ricostruzione allora allora avvenuta, dell'*Inno ad Apollo*, egli si mostrò piuttosto scettico su tale questione.

Dato anche, acutamente osservava, che si possa riuscire a tradurre gli antichi segni in notazione moderna, dato che le note di quelle antiche melodie si possano esattamente determinare, che cosa sappiamo noi del loro *valore*, che cosa della divisione del tempo? E il mutamento di valore, il mutamento di tempo, non bastano forse a cambiar faccia a una melodia, a trasfigurarne il disegno, a trasformarne il significato? La storia della musica quale noi l'intendiamo è, soggiungeva il Maestro, storia assolutamente moderna: si potrebbe quasi dire che si comincia dal gran Palestrina.²⁴¹

E allora perché ha voluto iniziare il suo *Te Deum* con un canto gregoriano? Probabilmente perché è il canto ecclesiastico per eccellenza, e potrebbe averlo scelto per questo, come inizio di un testo tanto importante per la liturgia cattolica. In effetti, questo incipit a cappella, con voci solo maschili, riesce a creare un'atmosfera solenne e mistica, più di quanto avrebbe potuto un inizio sonoro con piena orchestra. Ecco che compare la "cantilena" gregoriana richiesta a Gallignani²⁴², ed il suo uso dimostra un'ampia conoscenza delle problematiche relative all'esecuzione del canto gregoriano. Come si vede nell'esempio seguente, la prima battuta è "senza misura": Verdi sa che i neumi gregoriani non indicano esattamente il ritmo della melodia (contrariamente alla scuola tedesca, che al contrario ne seguiva pedissequamente le scansioni ritmiche), ma hanno un valore relativo alla declamazione verbale, e allora le sue indicazioni di minime, semiminime e brevi hanno una relazione con la scansione della parola, ed inoltre viene inserita una legatura fra le semiminime dello stesso neuma, per rispettare il più possibile, anche nella grafica, la scrittura neumatica:

²⁴¹ Arnoldo Bonaventura, da *Un ricordo personale*, in *Scena illustrata*, Firenze, XXXVI, 22, fasc. 271, 15 novembre 1900, riportato in Conati, *Interviste e incontri con Verdi*, cit., pp. 272-273.

²⁴² Lettera di Verdi a Gallignani del 31 gennaio 1895, in *I copialettere di Giuseppe Verdi*, cit., nota 1 di p. 411, citata nel capitolo precedente, p. 38.

ESEMPIO 22

Giuseppe Verdi, *Te Deum*, batt. 1 (4 pezzi sacri, cit., p. 37)

N.B.: Tutto questo pezzo dovrà eseguirsi in un solo tempo come è indicato dal metronomo. Ciò malgrado in certi punti per esigenze di espressione e di colorito converrà *allargare* o *stringere*, ritornando però sempre al *Primo tempo*.

SENZA MISURA

PRIMO CORO

SOPRANI VUOTA SENZA MISURA

CONTRALTI VUOTA SENZA MISURA

TENORI CANTO FERMO

BASSI Te De - um lau - da - mus

SECONDO CORO

SOPRANI VUOTA SENZA MISURA

CONTRALTI VUOTA SENZA MISURA

TENORI Te Do - mi - num confi - te - mur.

BASSI

VUOTA SENZA MISURA

Nella bozza di stampa dell'archivio Ricordi²⁴³, le due frasi assegnate ai bassi ed ai tenori sono poste entrambe al primo coro, e non vi è correzione²⁴⁴. Evidentemente, la scelta di creare l'alternanza fra un coro e l'altro è stata presa

²⁴³ Cfr. Appendice, *infra*.

²⁴⁴ *Te Deum*, riduzione per canto e pianoforte, manoscritto conservato presso l'archivio Ricordi di Milano, PART00054, carta c01v. cfr. Appendice, *infra*.

dopo l'invio del materiale corretto. Nella bozza, inoltre, il "Nota Bene" posto all'inizio del brano (vedi esempio precedente), è inserito in fondo alla pagina, e non al di sopra²⁴⁵: in effetti la prima battuta è "senza misura", quindi non può contenere un'indicazione relativa al tempo da portare, ma probabilmente, nella versione a stampa, tale indicazione è stata spostata in alto per metterla maggiormente in evidenza; l'indicazione metronomica (80 alla semiminima) è stata correttamente inserita alla battuta successiva²⁴⁶. In occasione della prima esecuzione parigina Verdi, sempre attento alle problematiche esecutive, accettò la proposta di far improvvisare qualche accordo all'organo, in modo da dare la possibilità ai coristi di intonare correttamente il canto:

Un *mi pedale* prolungato svelerebbe troppo il difetto di intonazione al pubblico.-
In vece un preludio ad Organo pieno, forte sembra cosa attaccata al pezzo. Un preludio di 12 o 16 battute basato su pedali di *tonica* e *dominante* per imprimere bene nei Coristi la tonalità di *mi minore* -²⁴⁷

Da notare il fatto che nell'organico orchestrale del *Te Deum* manca l'organo, e quindi si tratta di un'aggiunta puramente occasionale, ma comunque accettabile proprio perché l'organo fa parte dell'ambiente sonoro ecclesiastico, ed è quindi l'unico che può precedere un canto a cappella senza farlo sembrare una forzatura. Nella lettera successiva, Verdi aggiungeva fra l'altro che si poteva "far presentire dall'Organo le prime note del Canto Liturgico"²⁴⁸, e vi scriveva un pentagramma con le prime note del *Te Deum* nella mano sinistra; poi aggiungeva che si sarebbe dovuto concludere con una cadenza plagale (così come è scritto nel secondo esempio musicale inserito nella lettera), "anche per far sentire la 4^a del tono"²⁴⁹: il canto gregoriano, infatti,

²⁴⁵ Ibidem.

²⁴⁶ Verdi, *4 pezzi sacri*, cit., p. 38.

²⁴⁷ Lettera di Giuseppe Verdi a Arrigo Boito del 3 aprile 1898, in *Carteggio Verdi-Boito*, cit., p. 260.

²⁴⁸ Seconda lettera di Giuseppe Verdi a Arrigo Boito del 3 aprile 1898, in *Carteggio Verdi-Boito*, cit., pp. 260-261.

²⁴⁹ Ibidem. In realtà probabilmente questo preludio d'organo non fu necessario, perché nella lettera successiva Verdi scriveva "Tanto meglio! Così riescono inutili tutte le mie osservazioni.", lettera del 4 aprile 1898, in

conclude la prima frase dei bassi sul La, e lo stesso La è ripreso dai tenori per la prosecuzione del canto. Viene quindi subito instaurata la relazione I – IV.

La parte iniziale, interamente a cappella, è eseguito da sole voci maschili, alternativamente al primo e al secondo coro: l'alternanza dei due cori, in cui l'uno prosegue la frase dell'altro, è pienamente sfruttata per creare un andamento dialogico del canto, il quale quindi proviene da vari punti della sala e permette di visualizzare le varie schiere degli angeli che invocano dio: la scelta del doppio coro può essere anche un rimando a quella che era la cappella marciana in Venezia, dove venne sfruttata per la prima volta la doppia collocazione dei cori ai lati. E infatti Verdi esige che i due gruppi fossero disposti correttamente: "Raccomando ancora [...] che i Cori sieno ben divisi dall'orchestra ed i due Cori decisamente separati -Sarebbe un'errore ed un'orrore che i Cori cantassero seduti -"²⁵⁰. L'utilizzo del canto gregoriano, nel *Te Deum*, non si limita alla semplice riproduzione di alcune melodie, ma si riversa anche nell'andamento delle voci, in particolare proprio in questa prima sezione di invocazione intonata dai due cori maschili: questi, alternativamente a tre o quattro voci, procedono per accordi perfetti, ma senza relazioni fra l'uno e l'altro, e senza rispettare le regole del contrappunto:

Carteggio Verdi-Boito, cit., pp. 261-262. Ma non possiamo esserne sicuri perché non conosciamo la relativa di Boito.

²⁵⁰ Lettera di Giuseppe Verdi a Arrigo Boito del 29 marzo 1898, in *Carteggio Verdi-Boito*, cit., pp. 255-256.

ESEMPIO 23

Giuseppe Verdi, *Te Deum*, batt. 2-11 (4 pezzi sacri, cit., p. 38)

Te æ-ter-num Pa-trem om-nis ter-ra ve-ne-ra-tur.

Te æ-ter-num Pa-trem om-nis ter-ra ve-ne-ra-tur.

Ti-bi coe-li et u-ni-versæ Po-te-sta-tes:

Ti-bi coe-li et u-ni-versæ Po-te-sta-tes:

Ti-bi om-nes An-ge-li,

Ti-bi om-nes An-ge-li,

Ti-bi

Dal Do con cui si era conclusa la melodia gregoriana vera e propria (vedi esempio 22), si passa improvvisamente al Fa maggiore (quando ci si sarebbe aspettati un La minore o un Do maggiore), considerando quindi il Do come

quinto grado. Da qui si scende al Re minore, poi al Do maggiore nella stessa posizione, inserendo quindi due quinte parallele decisamente palesi (Re – La e Do – Sol). Prosegue poi sul Sib, perciò la successione di accordi è formata su una serie che procede per toni discendenti. Questo tipo di impostazione iniziale è sicuramente lontana da Palestrina, anzi si avvicina a quelle che erano le prime forme di polifonia conosciute, quando si raddoppiava il canto gregoriano sulla quarta o sulla quinta per moto parallelo.

Al termine della trattazione sulle *Lauds*²⁵¹, abbiamo accennato all'uso della transizione come forma di passaggio da un'armonia all'altra²⁵², che permette di andare anche verso toni molto lontani; e nell'*Ave Maria* era evidente l'altissima padronanza, da parte di Verdi, dell'armonia²⁵³. Nel *Te Deum* (e in seguito nello *Stabat Mater*) questa sua conoscenza musicale assume maggiori dimensioni, e diventa palese l'abilità del Maestro nel creare architetture assolutamente complesse ma apparentemente semplici e lineari. Subito dopo questa sezione a cappella, entrambi i cori e l'orchestra esplodono in un *fortissimo*, sul «Sanctus», ed il passaggio è improvviso, tanto più che finora tutta la sezione a cappella era in *pianissimo*, “come in lontananza”²⁵⁴. Nella battuta antecedente al «Sanctus», le voci si erano stabilizzati su un Sol maggiore, che potrebbe essere considerato Dominante di Do; invece il «Sanctus» esplose in un Mib maggiore, sfruttando quindi la comunanza della nota Sol fra i due accordi, eppure il passaggio, all'ascolto, sembra la naturale prosecuzione del Sol maggiore precedente. Sicuramente, il fatto che venga evitata la classica cadenza V – I, fa sì che l'impatto sia decisamente maggiore.

²⁵¹ Cfr. paragrafo precedente, *infra*.

²⁵² Cfr. nota 217, *infra*.

²⁵³ Cfr. paragrafo 1, *infra*.

²⁵⁴ Cfr. esempio 23.

ESEMPIO 24

Giuseppe Verdi, *Te Deum*, batt. 15-16 (*Te Deum*, versione orch., Milano, Ricordi, 1898, n.e. 100000, pp. 2-3)

The image shows a page of a musical score for Giuseppe Verdi's *Te Deum*, measures 15-16. The score is arranged in two columns. The left column lists the instruments and vocal parts, and the right column contains the musical notation.

Instrument and Vocal Parts:

- FLAUTO 1^o
- ” 2^o e 3^o
- OBOE 1^o e 2^o
- CORNO INGLESE
- CLARINI *in Si^b* (B)
- CLARONE *in Si^b* (B)
- CORNI *in Mi^b* (E_o)
- TRE TROMBE *in Mi^b* (E_o)
- QUATTRO FAGOTTI
- TRE TROMBONI
- TROMBONE BASSO
- TIMPANI
- CASSA
- 1^o CORO A QUATTRO PARTI
- 2^o CORO A QUATTRO PARTI
- VIOLINI
- VIOLE
- VIOLONCELLI
- CONTRABASSI

Score Details:

- The score is in 3/4 time and D minor.
- The vocal parts (1^o and 2^o choirs) sing: *San - ctus, San - ctus, San - ctus, o. cla - mant: o. cla - mant:*
- The woodwinds and brass parts are marked *sempre pp* and *proclamant:*.
- The string parts are marked *tutta forza*.
- The score includes dynamic markings such as *pp*, *ff*, and *trém.*

Dopo l'invocazione «Sanctus, Sanctus, Sanctus Domine Deus Sabaoth», i cori si sdoppiano: il primo prosegue l'enunciazione del testo, «Pleni sunt coeli»,

dove ai soprani viene esposto uno spunto melodico che verrà riproposto lungo tutta la cantica (da qui in poi verrà indicato come ‘frammento 1’, vedi esempio seguente); mentre il secondo coro si intreccia al primo, continuando a declamare sulla parola «Sanctus»:

ESEMPIO 25

Giuseppe Verdi, *Te Deum*, batt. 8-9 di (1) (*4 pezzi sacri*, cit., p. 40)

The image displays a musical score for Example 25. It consists of four vocal staves and two piano accompaniment staves. The vocal parts are arranged in a four-part setting. The lyrics for the first part are 'Ple - ni sunt coe - li' and for the second part 'San - ctus,'. The piano accompaniment is shown in two staves at the bottom, featuring a complex rhythmic pattern with many beamed notes.

Tutta questa sezione è modulante; quando si ferma su un pedale di Sib maggiore, che sembrerebbe Dominante di Mib, ecco che inaspettatamente si passa ad un Solb maggiore (il Sib diventa terzo grado del nuovo accordo). Entrambi i cori (esclusi i soprani) tornano ad enunciare «Sanctus Domine

Deus Sabaoth» in *diminuendo*, e qui, tramite una cadenza plagale, viene confermata la tonalità di Sol♭ maggiore, e subito dopo vengono inseriti i sei bemolli in chiave. Qui il «Sanctus», ora in *pianissimo*, viene riproposto dai soprani “come in lontananza” (così indica la partitura), e diventa un’eco lontana. Nella bozza di stampa la battuta 9 di (2) è stata aggiunta con penna rossa, quindi l’accordo dei soprani terminava prima²⁵⁵: non sappiamo se si tratti di un errore del copista, oppure Verdi ha aggiunto questa battuta per prolungare l’effetto di eco. L’orchestra riprende questo Sol♭ maggiore ed i legni espongono un nuovo frammento melodico (d’ora in poi ‘frammento 2’), sul quale il coro, dapprima a voci separate, poi insieme, si sovrappone con una melodia per gradi congiunti, ricordando tutti coloro che inneggiano al Signore: «Te gloriosus Apostolorum chorus (ecc.)»:

ESEMPIO 26

Giuseppe Verdi, *Te Deum*, batt. 8-13 di (2) (*4 pezzi sacri*, cit., p. 42)

The image shows a musical score for Giuseppe Verdi's *Te Deum*, specifically measures 8-13 of system (2). The score is written for soprano, alto, tenor, and bass voices, and piano accompaniment. The key signature is G-flat major (three flats) and the time signature is 4/4. The vocal parts are marked *PPP* (pianissimo) and *morendo* (diminuendo). The piano part is marked *PPP armonioso* and *dolcissimo*. The score includes the lyrics "San - ctus....." and "Te glori...". There is a circled measure number (3) at the end of the system. The score is presented in three systems, with the piano part at the bottom.

²⁵⁵ *Te Deum*, riduzione per canto e pianoforte, manoscritto conservato presso l’archivio Ricordi di Milano, PART00054, carta c07v.

Al termine di questa sezione, l'intera orchestra in *fortissimo* scandisce un *Re♭* maggiore, e subito dopo i cori a cappella riproducono tale frase alle parole «Patrem immensae majestatis»: la scansione ritmica, con figurazione puntata, ricorda il frammento 1, ed anticipa quello che sarà il «Tu rex gloriae» successivo. In realtà non è una melodia vera e propria, ma solo un accordo ribattuto che sale in un unico punto, sullo «-sta» di «majestatis». Un improvviso *pianissimo*, ed i legni tornano al frammento 2, sempre in *Re♭* maggiore. Ma dalla stabilità armonica del «Patrem» si passa ad una frase più movimentata, alle parole «Venerandum tuum verum et unicum Filium», in cui agli archi è assegnata una scala ascendente e poi discendente; le voci del coro si aggiungono mano mano, ed infine alla parola «unicum» la sola voce dei primi soprani rimane sospesa su un *Sib* e discende per gradi congiunti. Si torna al *Re♭* maggiore, e qui viene esposta una delicatissima melodia sul «Sanctum quoque Paraclitum Spiritum», che può essere considerata uno sviluppo del frammento 2:

ESEMPIO 27

Giuseppe Verdi, *Te Deum*, batt. 5-9 di (6) (4 pezzi sacri, cit., pp. 47-48)

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is a vocal line with the lyrics "San - ctum quo - que,". It is marked *dolcissimo* and *p*. The second staff is a vocal line with the lyrics "San - ctum". It is marked *dolciss.* and *p*. The third staff is a vocal line with the lyrics "San - ctum". It is marked *dolciss.* and *p*. The fourth staff is a vocal line with the lyrics "San - ctum". The fifth staff is a piano accompaniment with a complex rhythmic pattern. The system ends with the number "101720" and a fermata.

The second system of the musical score consists of seven staves. The top staff is a vocal line with the lyrics "San - ctum quo - que Pa - ra - cli - tum". The second staff is a vocal line with the lyrics "San - ctum quo - que Pa - ra - cli - tum". The third staff is a vocal line with the lyrics "San - ctum quo - que Pa - ra - cli - tum". The fourth staff is a vocal line with the lyrics "quo - que Pa - ra - cli - tum Spi -". The fifth staff is a vocal line with the lyrics "San - ctum quo - que Pa - ra - cli - tum". The sixth staff is a vocal line with the lyrics "San - ctum quo - que Pa - ra - cli - tum". The seventh staff is a piano accompaniment with a complex rhythmic pattern. The system ends with the number "(17)".

Di nuovo torna il frammento 2 all'orchestra, questa volta però i violoncelli hanno un movimento di semicrome che destabilizza l'andamento melodico. Infine si arriva ad un Fa maggiore, che diventa Dominante di Sib maggiore: le trombe annunciano la seconda melodia tratta da un canto gregoriano (così viene specificato nella partitura), ma questa volta al canto viene aggiunto un disegno ritmico ben preciso, a differenza di quello con cui iniziava il *Te Deum*, che aveva un ritmo libero. Viene modificata di nuovo l'armatura, e si passa al Fa maggiore; tuttavia, la melodia con cui si apre questa nuova sezione è in Sib maggiore, e solo in un secondo momento si stabilizza sul Fa. Questo esordio di trombe con cui si annuncia il «Tu, Rex gloriae», stabilizza improvvisamente l'andamento armonico e melodico, che fino a poco prima era molto più movimentato. Verdi raccomandava, per l'esecuzione, di allargare il tempo in questo punto²⁵⁶, così da dargli una maggiore solennità. Il coro, anch'esso ora più stabile, invoca all'unisono il «Rex gloriae»:

²⁵⁶ Lettera di Giuseppe Verdi a Arrigo Boito del 29 marzo 1898, in *Carteggio Verdi-Boito*, cit., pp. 255-256.

che nasce dalla Vergine, ed apre all'Umanità *Regnum coelorum...*»²⁵⁷. In realtà già poco prima si era cambiato “colore ed espressione”: dalla stabilità del «Patrem», il tono era diventato più dolce e movimentato per il «Filius» e il «Paraclitum Spiritum» (vedi esempio 27), per poi tornare a stabilizzarsi nel tema gregoriano del frammento 3. Ora i contralti, proprio sul frammento 3 (il «Rex gloriae» si riferisce al Cristo: quindi c'è una continuità tematica negli appellativi al Figlio), descrivono la discesa del dio sulla terra alle parole «non horruisti Virginis uterum»: al «non horruisti» c'è una modulazione improvvisa, come se questa discesa fosse dura, brusca, per poi raddolcirsi subito ed approdare su un *Lab* maggiore:

ESEMPIO 29

Giuseppe Verdi, *Te Deum*, batt. 1-5 di (8) (*4 pezzi sacri*, cit., pp. 50-51)

Il frammento 3 viene infine sviluppato in una sezione con contrappunto ad otto parti reali, alle parole «Tu devicto mortis aculeo aperuisti credentibus

²⁵⁷ Lettera di Giuseppe Verdi a Giovanni Tebaldini del 1 marzo 1896, in Tebaldini, *Ricordi verdiani*, cit., pp. 49-50, citata nel capitolo precedente, p. 40, *infra*.

regna coelorum». Qui la complessità melodico-armonica è estrema: lo stesso Mila riconosce l'abilità e la conoscenza musicale di Verdi, e di fronte a passi come questo «è il caso d'andarci piano a scherzare sull'impiego della polifonia nel *Quattro pezzi sacri*»²⁵⁸. L'uso del contrappunto ha una funzione ben precisa: la musica qui

abbandona ogni esultanza per concentrarsi sulla sofferenza di Cristo in terra: la costruzione polifonica diviene più densa, la malinconia 'scolpisce' le linee melodiche ricurve ad arco, il linguaggio musicale diviene fortemente cromatico. Al contrario dunque della ferma perfezione del Padre, espressa musicalmente da linee melodiche semplici e lineari e da una costruzione rigorosamente omofonica tra le voci, il Figlio assume su di sé il peso del peccato per la salvezza dell'umanità.²⁵⁹

E, aggiungiamo, dall'austera solennità del canto gregoriano, si passa alla complessità del contrappunto polifonico. Tutto questo passo è in *crescendo*, e chiude improvvisamente sulla settima di Dominante sul Sol. In Do maggiore viene ripreso un contrappunto a otto parti, questa volta in *piano*, più delicato, alle parole «ad dexteram Dei sedes in gloria Patris». Il Do diventa a sua volta Dominante di Fa: in forte viene riproposto il frammento 3, e questa volta, su vertiginose scale cromatiche in terzine (la terzina è elemento cardine del frammento 3), il coro all'unisono afferma: «Judex crederis esse venturus». La declamazione su una nota sola, ferma sopra un tumultuoso *fortissimo* in orchestra, è necessaria per dare solennità alla frase, la quale quindi ha carattere affermativo, fermo: «L'umanità crede al *Judex venturus...*»²⁶⁰ scriveva Verdi.

²⁵⁸ Mila, *L'arte di Verdi*, cit., pp. 264-265.

²⁵⁹ Silvia MENDICINO, *Il Te Deum di Giuseppe Verdi*, cit., p. 329.

²⁶⁰ Lettera di Giuseppe Verdi a Giovanni Tebaldini del 1 marzo 1896, in Tebaldini, *Ricordi verdiani*, cit., pp. 49-50, cfr p. 40, *infra*.

ESEMPIO 30

Giuseppe Verdi, *Te Deum*, batt- 6-9 di (9) (4 pezzi sacri, cit., pp. 54-55)

The image shows a page of a musical score for Giuseppe Verdi's *Te Deum*, measures 6-9. The score is written for a choir and piano. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are arranged in four systems, each with a vocal line and a corresponding lyric line. The lyrics are: "Ju - dex cre - deris, es - se ven - tu - rus." The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) and features a complex rhythmic pattern with triplets and a forte dynamic marking. The score is numbered 101720 at the bottom.

Il Fa, ora rimasto alle trombe in *diminuendo*, diventa terzo grado di Re♯ maggiore, con cui si apre una nuova sezione in *pianissimo*: l'orchestra ripropone il frammento 2 su un pedale di Tonica. I soprani cantano «Te ergo quaesumus», iniziando con un salto di ottava ascendente che accentua l'invocazione del popolo orante. Dopo la preghiera delle sole donne, si aggiungono gli uomini: «Aeterna fac cum Sanctis tuis in gloria numerari»; dapprima in Do maggiore, con i bassi del secondo coro che espongono la melodia principale, poi i bassi del primo coro rispondono con la stessa melodia ma in Do minore, riproponendo il frammento 3. Una sezione modulante porta infine ad un Si♭ maggiore, Dominante di Mi♭.

Viene cambiata di nuovo l'armatura: in Mi♭ maggiore il coro, a cappella, invoca: «Salvum fac populum tuum Domine». È un momento di particolare importanza, poiché l'intero coro, insieme, alza le mani ed invoca unanime il Signore. La scelta di eliminare l'orchestra in questo punto aumenta il carattere

di preghiera:

ESEMPIO 31

Giuseppe Verdi, *Te Deum*, batt. 9-13 di (11) (4 pezzi sacri, cit., p. 57)

(VOCI SOLE)
10 TEMPO

57

Sal - vum fac po - pu - lum tu - um, Do - mi - ne, et be - ne -
Sal - vum fac po - pu - lum tu - um, Do - mi - ne, et be - ne -
Sal - vum fac po - pu - lum tu - um, Do - mi - ne, et be - ne -
Sal - vum fac po - pu - lum tu - um, Do - mi - ne, et be - ne -
Sal - vum fac po - pu - lum tu - um, Do - mi - ne, et be - ne -
Sal - vum fac po - pu - lum tu - um, Do - mi - ne, et be - ne -
Sal - vum fac po - pu - lum tu - um, Do - mi - ne, et be - ne -
Sal - vum fac po - pu - lum tu - um, Do - mi - ne, et be - ne -

Al termine di questa sezione a cappella, l'orchestra ritorna in *piano*: alternativamente, gli archi intonano il frammento 1, e i fiati il frammento 2, mentre i soli uomini del primo coro intonano «Per singulos dies benedicimus te»: la preghiera quotidiana è riassunta nei due frammenti. In seguito, lungo una progressione armonica, i due frammenti si sovrappongono, ed entrambi i cori (ad otto parti reali) proseguono la preghiera: «Et laudamus nomen tuum». L'armonia finalmente si stabilizza sul $Re\flat$ maggiore, la frase enunciata prima viene ripetuta, questa volta sulla melodia del «Sanctus quoque» (vedi esempio 27).

Il $Re\flat$ maggiore diventa Dominante di $Sol\flat$, ma viene cambiata l'armatura, e dal $Sol\flat$ maggiore con cui si chiude la frase, per enarmonia si

passa subito ad un Fa# minore. Questo passaggio è di particolare impatto per due motivi: primo, perché finora i campi tonali ruotavano sempre intorno alla sfera dei bemolli; secondo, perché questo è il primo momento in cui viene affermata una tonalità minore (fatta eccezione per l'inizio, in Mi minore). Su un pedale di Fa#, che scandisce le semiminime, il coro all'unisono, in *pianissimo*, teme il giorno del giudizio: scriveva Verdi che il *Te Deum* “finisce con una preghiera... *Dignare Domine die isto...* commovente, cupa, triste fino al terrore!”²⁶¹. “L'uomo dunque invoca una salvezza di cui non ha alcuna certezza”²⁶². Dalle lettere inviate a Boito per la prima esecuzione, si capisce che Verdi teneva particolarmente a questo punto: già la partitura indica “cupò, senza accenti”²⁶³. A Boito scriveva: “più importante ancora è l'unissono del *Dignare Domine* che deve essere molto espressivo patetico e senza accenti e terminare pianissimo”²⁶⁴; e ancora richiedeva che fosse: “accompagnato senza accordi, con un'espressione dolente, con un velo sulla voce e senza colori. La nota semplice esattamente rigorosamente eseguita dovrebbe bastare”²⁶⁵.

²⁶¹ Ibidem.

²⁶² Mendicino, *Il Te Deum di Giuseppe Verdi*, cit., p. 329.

²⁶³ Verdi, *Te Deum*, versione orch., cit., p. 27.

²⁶⁴ Lettera di Giuseppe Verdi a Arrigo Boito del 29 marzo 1898, in *Carteggio Verdi-Boito*, cit., pp. 255-256.

²⁶⁵ Lettera di Giuseppe Verdi a Arrigo Boito del 2 aprile 1898, in *Carteggio Verdi-Boito*, cit., pp. 258-259.

Piccola postilla: nella versione orchestrale, da cui abbiamo tratto l'esempio, il testo recita «in die isto», mentre nella riduzione per pianoforte il coro dice solo «die isto»²⁶⁶, quindi è aggiunta una legatura alla battuta 5 di (13), fra la minima e la prima semiminima; nella bozza di stampa il testo è «in die isto», e non vi è correzione²⁶⁷.

Il tono cupo e implorante prosegue poi nel «miserere», in cui le donne e gli uomini alternativamente si rispondono, con un moto discendente. Quando le voci maschili si sono stabilizzati su un Do# maggiore (in qualità di Dominante di Fa# minore), le donne scendono sul Mi minore, quindi si tratta di un passaggio brusco, senza accordi modulanti. La tonalità si stabilizza e i tenori (accompagnati dagli ottoni) aggiungono una nota dolente con un'appoggiatura dissonante: La# che risolve sul Si. Poco dopo, i bassi, soli con gli ottoni, continuano sul «miserere» chiudendo con un tritono: Do - Fa#, anch'esso dissonante, stridente. Il Fa# diventa secondo grado, e segue l'ultimo «miserere» sul Si (da notare il fatto che «miserere» è di gran lunga la parola ripetuta più volte, quando lungo l'intero brano le ripetizioni testuali sono assai rare: questo denota la grande importanza data al carattere di implorazione, di ricerca della salvezza). Il Si è Dominante di Mi: i diesis in chiave diventano quattro, e in un ampio Mi maggiore viene ripetuto il tema del «Salvum fac» (vedi esempio 31), questa volta alle parole «Fiat misericordia tua, Domine, super nos»: quella che era una preghiera di salvezza, diventa qui l'accettazione della sottomissione alla volontà di dio; questa volta il coro non è cappella, ma è accompagnato dall'intera orchestra in *pianissimo* (Verdi si raccomandava di fare attenzione a questo *pianissimo*, seppure sia in piena orchestra e con il coro

²⁶⁶ Verdi, *4 pezzi sacri*, cit., p. 61.

²⁶⁷ *Te Deum*, riduzione per canto e pianoforte, manoscritto conservato presso l'archivio Ricordi di Milano, PART00054, carta c29v.

al completo²⁶⁸). In *crescendo*, il coro enuncia per due volte «In te speravi», fermandosi su un pedale di Si con accordo di quarta e sesta. Dopo questa esplosione subito un *diminuendo*, e coro e orchestra scendono sul registro grave, dapprima fermandosi su una dissonanza Si – Do naturale, poi risolvendo sul Si maggiore (con accordo di settima di Dominante) alle parole «non confundar in aeternum». In questo punto, i soprani rimangono per tre battute sul Do3, dopo un salto di settima discendente dal Si3, per poi risolvere sul Si2 nella cadenza. Questo salto di settima, che crea dissonanza e poi confluisce nell'unisono, ha una sua particolare rilevanza semantica, che conosce una lunga tradizione da Monteverdi a Britten e Ligeti. Ad esso si aggiunge il cromatismo anti-armonico discendente posto ai bassi dell'orchestra; entrambi rappresentano la paura di essere confusi nel caos eterno: dopo la speranza, di nuovo subentra il terrore.

Il testo liturgico conclude qui, alle parole «non confundar in aeternum», eppure Verdi decide di tornare a ripetere «in te, Domine, speravi» (fra l'altro, prima la parola «Domine» non era stata enunciata, e viene aggiunta solo ora). Sembrerebbe voler concludere con un messaggio di speranza; eppure la musica ci dice chiaramente che tale speranza è carica di tensione, di paura, di incertezza. Dopo una battuta vuota, gli archi riproducono il frammento 1, in *pianissimo*, modulando dal Mi al La, ed una singola tromba intona un Mi, “quasi un'eco degli squilli fatali del Giudizio Universale”²⁶⁹. Una sola voce di donna, fissa sul Mi, recita «In te, Domine»; i fiati riprendono il frammento 1, modulando sul Mi, di nuovo la tromba ripete il Mi, che questa volta la partitura richiede “poco più forte”, e la donna invoca: «In te speravi»; infine, di nuovo ai fiati è assegnato il frammento 1, ma ora modulano al Si maggiore, e la tromba di nuovo ripete il Mi, stavolta in *fortissimo*: mentre le prime due

²⁶⁸ Lettera di Giuseppe Verdi a Arrigo Boito del 29 marzo 1898, in *Carteggio Verdi-Boito*, cit., pp. 255-256.

²⁶⁹ Roncaglia, *L'ascensione creatrice di Giuseppe Verdi*, cit., p. 440.

volte il Mi era contenuto nell'accordo finale del frammento, questa volta non è così, e allora il Mi diventa stridente, tanto più che in questo caso è in *fortissimo*: la preghiera insistente della donna, «In te speravi», diventa disperata. Racconta Depanis, organizzatore della prima esecuzione italiana dei *pezzi sacri*, che nel suo incontro con Verdi, questi si raccomandò con il direttore d'orchestra Toscanini riguardo a questo punto particolarmente significativo:

Ad accentuarne l'impressione Verdi raccomandava di collocare l'artista il più lontano possibile, nascosta al pubblico, quasi una voce dell'al di là, voce di sgomento e di supplicazione. “È l'umanità che ha paura dell'inferno” finì per dire a meglio spiegare il concetto appoggiando sulla ü di umanità e di paura, alla francese come anche in Piemonte usavano i nostri vecchi.²⁷⁰

²⁷⁰ Depanis, *I concerti popolari ed il Teatro Regio di Torino*, in Conati, *Interviste e incontri con Verdi*, cit., p. 296.

sovracuto dei violini, e quando questi tacciono, i soli violoncelli e contrabbassi concludono con un Mi grave. Sebbene il brano sia iniziato su un Mi minore, e quindi sarebbe stata più che logica una conclusione in Mi maggiore (tanto più che l'armatura in chiave, alla fine, ha quattro diesis), questa tonalità è affermata solo in teoria, mentre in realtà non vi è una conclusione chiara, netta, ma solo una contrapposizione di due Mi ai due poli opposti: “la cantica muore lasciando il cuore sospeso fra questi due abissi: la salvezza o la perdizione eterna!”²⁷¹.

2.4

Lo *Stabat Mater* è l'ultima composizione di Verdi, e qui, ancor più che negli altri *pezzi sacri*, riesce a condensare il suo senso drammatico²⁷², ponendolo all'interno di un testo di carattere religioso. È vero che, anche nel caso del *Te Deum*, era riuscito a dare una sua interpretazione ad una cantica che solo in apparenza consiste in una semplice lode al Signore, quando invece all'interno vi sono, implicitamente, tutti i sentimenti, le passioni, le paure, del popolo in preghiera. Ma qui, nello *Stabat*, è il testo stesso che si presta ad una interpretazione drammatica²⁷³: la stessa figura di Jacopone da Todi, autore del testo²⁷⁴, ci aiuta a capire meglio l'ottica con cui viene vista la Passione di Maria: essa non è solo la Santa davanti alla Croce del Figlio divino, ma è soprattutto una madre, il cui immenso dolore provoca compassione (nel senso etimologico del termine: soffrire insieme) da parte del fedele. È la questione

²⁷¹ Roncaglia, *L'ascensione creatrice di Giuseppe Verdi*, cit., p. 440.

²⁷² E non poteva essere altrimenti: la ‘teatralità’ applicata ad un testo liturgico è un vecchio argomento che inizia sin dal Settecento, ma con accezione che nel secolo dell'idealismo cambia completamente, poiché nell'Ottocento il protagonista è l'individuo, è la soggettività che prevale sull'oggettività.

²⁷³ Non è questa la sede per ripercorrere la storia dello *Stabat* in musica, una sequenza-inno di natura e di contenuto piuttosto unico e multivalente.

²⁷⁴ Cfr. Capitolo I, pp. 60-61, *infra*.

dell'“io lirico” che compare in questo testo, un inno-sequenza unico nella poesia di ambito sacro, ma piuttosto vicino alle espressioni devozionali del tardo medioevo. Ovvio quindi che Verdi lo senta così vicino, dato il carattere particolare della sua spiritualità. E non a caso, fra sue le primissime composizioni, troviamo proprio uno *Stabat Mater*²⁷⁵. Dopo quel giovanile tentativo, non ha più preso in considerazione il testo di Jacopone: forse (è un'ipotesi), non ha voluto mettersi a confronto con Rossini, colosso indiscusso dell'opera ottocentesca. È riuscito a superare lo scoglio solo con *Otello*: quando decise di chiamare il dramma col nome del protagonista al posto dell'iniziale titolo *Jago*, scrisse a Boito “Per parte mia poi mi parrebbe ipocrisia il non chiamarlo *Otello*. Preferisco che si dica “*Ha voluto lottare col gigante ed è rimasto schiacciato*” piuttosto che “*si è voluto nascondere sotto il titolo di Jago.*”²⁷⁶. In seguito, nel 1892, venne chiamato per dirigere la preghiera del *Mosè in Egitto* di Rossini, *Dal tuo stellato soglio*; lui che era tanto reticente nel mostrarsi in pubblico, accettò solo perché si trattava di un'occasione particolarmente importante, dedicata al centenario dalla nascita del compositore pesarese. La sua esibizione fu seguita da una vera e propria ovazione del pubblico²⁷⁷; ciò che ci interessa è che, nella stessa serata, venne eseguito anche lo *Stabat Mater* di Rossini: una composizione a cui sono stati spesso attribuiti aspetti teatrali, a torto o a ragione. Fu forse in quell'occasione che Verdi pensò di dare la sua interpretazione dello *Stabat Mater*? Da quello che sappiamo, si accinse a comporre lo *Stabat* solo nel 1896²⁷⁸, ed è la sua ultima composizione. In essa, più ancora che negli altri *pezzi sacri*,

un'arte del poco, un'arte del togliere, invece che del mettere, sostituisce la torrenziale esuberanza d'un tempo. La litote invece dell'iperbole. Un'arte fondata sull'economia dei mezzi, e che mira all'essenziale, all'eliminazione del

²⁷⁵ Cfr. Introduzione, *infra*.

²⁷⁶ Lettera di Giuseppe Verdi a Arrigo Boito del 21 gennaio 1886, in *Carteggio Verdi-Boito*, cit., pp. 99-100.

²⁷⁷ Gatti, *Verdi*, cit., p. 724.

²⁷⁸ Cfr. Capitolo I, paragrafo 2, *infra*.

superfluo. La sapienza dell'atleta anziano, che supplisce alla diminuzione muscolare con la riduzione ai gesti strettamente necessari.²⁷⁹

Nella musica dello *Stabat Mater*²⁸⁰, l'ottica 'umana', 'drammatica', data al testo, già presente nel *Te Deum*, qui diventa ancora più evidente. E dall'inizio ieratico del *Te Deum*, ecco che qui al contrario si passa ad un incipit che già in sé riassume tutto il dramma di Maria: delle quinte vuote (Sol – Re), in *mezzoforte* ma accentate, suonate dagli archi nel registro grave, assieme a corni e fagotti; ciò che ne risulta è una sonorità molto cupa, tenebrosa. “Notiamo di passata [...]: la quinta vocale vuota all'inizio della *Pastorale* schiude un paesaggio ridente di conforto della Natura; qui le quinte vuote schiudono la vista del Calvario”²⁸¹. La quinta vuota ha come caratteristica il fatto che non definisce il modo dell'accordo (mancando la terza, non si sa se si è in tonalità maggiore o minore); è l'organico scelto a farci capire che questo inizio è angosciante, carico di tensione, e non può che risolvere in una tonalità minore: infatti in chiave vi sono due bemolli, perciò la tonalità di impianto è Sol minore. Gli strumenti si fermano infine sul solo Sol, all'unisono, in *forte*: qui si inserisce il coro, anch'esso all'unisono, su un Do# che risolve sul Re, diminuendo subito verso il *piano*. Questa fortissima dissonanza, un tritono (il *diabolus in musica*), assieme al *forte* iniziale, di notevole impatto, che diminuisce subito al *piano*, sono accentuati dal ritmo in sincope: tutti questi elementi contribuiscono a creare nell'ascoltatore stesso la sensazione di una fitta di dolore, la stessa che prova la Madonna al cospetto del Figlio morente. Ecco perché in queste poche, prime battute, tramite quell'economia di mezzi di cui parla Mila, è racchiusa tutta la tragedia della Passione nonché lo spirito che

²⁷⁹ Mila, *L'arte di Verdi*, cit., p. 272.

²⁸⁰ I commenti-analisi sullo *Stabat* di Verdi sono molto pochi a tutt'oggi; per questo ci serviremo di alcune intuizioni di quello che è ancora l'esame più sistematico della composizione, quello di Massimo Mila, in *L'arte di Verdi*, cit., pp. 272-275.

²⁸¹ Mila, *L'arte di Verdi*, cit., pp. 273-274.

sottende al testo di Jacopone: il fedele (o, nel nostro caso, il compositore, o l'ascoltatore) partecipa al dramma di Maria. Ecco l'“io lirico” che caratterizza questo testo così unico nel suo genere.

ESEMPIO 34

Giuseppe Verdi, *Stabat Mater*, batt. 1-12 (*Stabat Mater*, versione orch., Milano, Ricordi, 1898, p. 1)

Tutto questo pezzo dovrà eseguirsi in un solo tempo come è indicato dal metronomo. Ciò malgrado in certi punti per esigenze di espressione e di colorito converrà *allargare* o *stringere*, ritornando però sempre al *Primo tempo*.

SOSTENUTO ♩ = 88

FLAUTO 1°
 ,, 2° e 3°
 OBOE 1° e 2°
 CLARINI in B♭
 CORNI in DO
 TRE TROMBE in DO
 FAGOTTI
 TRE TROMBONI
 TROMBONE
 TIMPANI
 CASSA SOLA
 ARPA

smorzando *poco stent. dim. morendo*

COPIA QUATTRO VOCI

Stabat Ma.ter do. lo. ro. sa Juxta cruce[m] la. cry. mo. sa Dum pende. bat Fi. li. us
 Stabat Ma.ter do. lo. ro. sa Juxta cruce[m] la. cry. mo. sa Dum pende. bat Fi. li. us
 Stabat Ma.ter do. lo. ro. sa Juxta cruce[m] la. cry. mo. sa Dum pende. bat Fi. li. us
 Stabat Ma.ter do. lo. ro. sa Juxta cruce[m] la. cry. mo. sa Dum pende. bat Fi. li. us

dim. sempre *morendo* *poco stent. dim. morendo*

VIOLINI
 VIOLE
 VIOLONCELLI
 CONTRABASSI

Come si vede nell'esempio, solo sulla sillaba «-do» di «dolorosa», quindi alla batt. 6, troviamo per la prima volta un Mib che potrebbe alludere alla tonalità di Sol minore. Ma la tonalità non è ancora definita poiché al Mib segue un Fa♯. Solo alla batt. 9, un Fa♯ esplicita meglio il campo tonale. Alle parole «Juxta crucem lacrymosa» un *crescendo*, che trova il suo culmine alla batt. 9, pone l'accento di nuovo su una dissonanza, questa volta una settima diminuita (Mib – Fa♯), per poi decrescere e concludere “morendo” sulla parola «Filius».

Ricordiamo il fatto che Verdi ha voluto condensare in un unico brano l'intero testo dello *Stabat Mater*, quando spesso, da altri compositori, era stato frazionato in diverse sezioni. Ma la suddivisione del testo è comunque evidente in Verdi, che decide di musicare in modi anche molto diversi le singole frasi, e il brano diventa una carrellata di immagini, che in alcuni casi sono racchiuse nel giro di pochissime battute (come nell'esempio precedente), ma che comunque contengono dei punti di contatto fra l'una e l'altra, cosa che permette di dare unità al pezzo²⁸². Un esempio è proprio all'inizio: dopo le battute introduttive prima descritte, che ci introducono *in medias res* davanti alla scena dell'azione (non è del tutto errato pensare lo *Stabat Mater* come un dramma teatrale), ecco che compare un disegno dei violini, il primo frammento melodico assegnato all'orchestra: queste pochissime note, dopo tante battute di unisono del coro senza orchestra, si avvertono come un cambiamento notevole; eppure il loro disegno non è altro che una variazione dell'attacco del coro: una sincope, le cui note superiori sono Do♯ - Re. Questo frammento sincopato viene sviluppato e ampliato, e diventa il modello d'accompagnamento della frase seguente.

²⁸² È lo stesso che accade nello stile compositivo delle ultime opere *Otello* e *Falstaff*, ed è la caratteristica del “tardo stile” di Verdi, che genericamente viene riassunta dai musicologi verdiani con la definizione del frammentismo opposto al formalismo precedente.

ESEMPIO 35

Giuseppe Verdi, *Stabat Mater*, batt. 1-7 di (1) (*4 pezzi sacri*, cit., p. 6)

Nelle prime due battute, il disegno sincopato occupa i primi 2/4 (siamo in 4/4), cui segue una pausa di minima. Ma nella bozza di stampa²⁸³, questa figurazione veniva ripetuta due volte all'interno della battuta (quindi eliminando la pausa di minima), ed è stata corretta da Verdi²⁸⁴: potrebbe essere un errore del copista, o più probabilmente Verdi ha voluto aggiungere la pausa di minima per accentuare la sospensione creata da questo piccolo disegno. Quando entrano i contralti, agli archi si aggiungono i fiati, e questa volta il frammento sincopato viene ripetuto due volte per ogni battuta. Su questo accompagnamento, Verdi introduce una melodia discendente, dapprima cromatica e poi diatonica, frazionata fra le diverse voci: inizia il contralto, poi il tenore, infine il basso, seguendo un'unica linea che va dal Sol3 al Re♭2 (ancora una volta il *diabolus in musica*: fra la prima e l'ultima nota vi è una quarta eccedente). In questa prima sezione si potrebbe ravvisare un influsso di

²⁸³ Cfr. Appendice, *infra*.

²⁸⁴ *Stabat Mater*, riduzione per canto e pianoforte, manoscritto conservato presso l'archivio Ricordi di Milano, PART00053, carta c03r.

Pergolesi, nell'uso di alcuni elementi retorici e nell'accentuazione del pathos che caratterizza il testo di Jacopone. È solo un'ipotesi, ma è possibile, dal momento che Boito ci informa che Verdi conosceva ed aveva studiato lo *Stabat Mater* pergolesiano²⁸⁵.

Alle parole «Pertransivit gladius», per la prima volta le voci creano una polifonia: i tenori e i soprani sul Lab, i contralti e i bassi sul Si \sharp : l'immagine della spada che trafigge il cuore di Maria è resa tramite una settima diminuita, lo stesso intervallo posto al culmine della precedente frase introduttiva all'unisono, che non a caso era sulla parola «lacrymosa». Quel che interessa è anche il vuoto armonico: la settima diminuita non è armonizzata, ma gli strumenti raddoppiano le voci (in alto i violini I, le viole, i flauti, gli oboi rimangono sospesi sul Lab; in basso i violini II, violoncelli, contrabbassi, corni e fagotti sul Si \sharp). Verdi lascia così che prenda rilievo la appoggiatura interna Mi \flat - Re, affidata allo stesso organico del profondo Si \sharp , con l'aggiunta dei clarini: è il lamento che tanto spesso ha impiegato nelle opere²⁸⁶. E quel lamento in progressione ascendente è lo stesso identico che aveva usato nella seconda versione del coro *Patria oppressa* dal Macbeth (1865). L'analogia è una bellissima e importantissima testimonianza della conversione nell'animo di Verdi dall'impegno civile alla spiritualità individuale e ripiegata nella intimità.

²⁸⁵ “Verdi aime surtout Pergolesi dans le *Stabat Mater*, dans la *Salve Regina*, dans la *Serva padrona* et dans l'*Olimpiade*”, lettera di Arrigo Boito a Camille Bellaigue (s.d.), in *Carteggi verdiani*, cit., vol. IV, p. 57.

²⁸⁶ Cfr. Marco BEGHELLI, *L'emblema melodrammatico del lamento: il semitono dolente*, Firenze, Olschki, 2003

ESEMPIO 36

Giuseppe Verdi, *Stabat Mater*, batt. 7-13 di (1) e 1-3 di (2) (4 pezzi sacri, cit., pp. 6-7)

The image shows two systems of musical notation for Giuseppe Verdi's *Stabat Mater*. System (1) on the left contains measures 7-13, featuring vocal lines for soprano, alto, tenor, and bass, and a piano accompaniment. The lyrics include "Per tran si - vit gla -", "Per tran si - vit", "Per tran si - vit", and "len - tem Per tran si - vit". System (2) on the right contains measures 1-3, with vocal lines and piano accompaniment. The lyrics include "- di - us", "Fu.it", "gla - di - us", "O quam tri - stis", "Fu.it", "gla - di - us", "et af - fli - cta", "Fu.it", and "gla - di - us", "Fu.it". The piano part in system (2) includes dynamic markings like *pp* and *p*, and a fermata over a chord.

Di nuovo una frase spezzata, fra i contralti e i tenori, alle parole «O quam tristis, et afflicta», per poi passare ad una frase omoritmica a quattro voci su «fuit illa benedicta», accompagnata dai soli archi, ed aprendosi infine, con un *crescendo*, ad un ampio Do maggiore in piena orchestra, nell'appellativo «Mater Unigeniti!».

Si torna in *piano*, in *Lab* maggiore, e gli archi tornano a enunciare un disegno sincopato, questa volta con appoggiature multiple, con cromatismo ascendente (il cromatismo è uno degli elementi di coesione del brano). Qui inizia un cantabile dei soli baritoni, che in una delicata melodia descrivono la figura della Madre che guarda il Figlio morente, chiudendo la sezione in *Fa* minore. Anche nel tema dei baritoni torna il salto di settima (questa volta minore), sulla parola «dolebat», quindi il dolore, ancora una volta, è espresso tramite un salto dissonante:

ESEMPIO 37

Giuseppe Verdi, Stabat Mater, batt. 2-12 di (3) (4 pezzi sacri, cit., p. 8)

The image shows a musical score for Giuseppe Verdi's Stabat Mater, measures 2-12. The score is in F minor and 4/4 time. It features vocal parts for Soli Baritoni and piano accompaniment. The lyrics are: "Quæ mœ-re - bat et do - le - - bat Pi - - a Ma - - ter, dum vi - de - bat". The piano part includes markings such as *molto legato*, *p*, *ppp*, and *ppp espressivo*.

Un'improvvisa fiammata di semicrome ai bassi (viale, violoncelli e fagotti), e improvvisamente cambia tutto: dall'osservazione della Madonna sofferente, vista dall'esterno, alla compassione verso di lei: dopo il «Quæ moerebat et dolebat» dei baritoni, è il fedele in prima persona che si domanda «Quis est homo, qui non fleret, Matrem Christi si videret», e allora dopo la chiusa in Fa minore, si passa immediatamente ad un *forte* nella relativa Lab maggiore, che a sua volta diventa Dominante di Reb maggiore. Questo

improvviso movimento fa capire il sentimento di pietà del fedele, su cui Jacopone tanto si sofferma nel testo. Ecco l'io lirico. E di solito la preghiera non è lirica, ma nominalmente collettiva, il fedele come soggetto universale, non individuo lirico. Ma è particolare che Verdi usi il coro in scrittura accordale, come una collettività coesa che parla, non con il travaglio di ogni singolo personaggio. Non a caso la melodia del «Quis est homo», discendente, basata su dei ritardi che aumentano la tensione, non è altro che l'ampliamento dell'«O quam tristis, et afflicta» dei contralti alle batt. 2-3 di (2) (vedi esempio 36). Alle parole «In tanto supplicio?» torna la sincope posta su una scala cromatica discendente, quindi è ormai evidente che il disegno sincopato per moto discendente rappresenta il dolore di Maria.

ESEMPIO 38

Giuseppe Verdi, Stabat Mater, batt. 1-7 di (4) (4 pezzi sacri, cit., pp. 9-10)

The image displays a musical score for Giuseppe Verdi's *Stabat Mater*, specifically measures 1-7 of system (4). The score is arranged in four systems, each containing vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The lyrics are: "Quis est ho-mo, qui non fle-ret, Ma-trem Chri-sti si vi-de-ret In tan-to sup-plicio?". The music is in a minor key and features a descending melodic line with syncopation and a chromatic scale. The piano accompaniment is written in a block-like style, characteristic of Verdi's choral writing.

La melodia viene di nuovo ripetuta, questa volta modulando verso un Mi♭ minore che si ferma sulla Dominante Sib: anche nel caso precedente (vedi esempio 38), la frase si era fermata sul Do maggiore in qualità di Dominante di Fa minore; in entrambi i casi il testo conclude con un punto di domanda, ed

è quindi lecito supporre che la conclusione sulla Dominante sia voluta per lasciare il discorso in sospeso.

Il Sib maggiore non conclude sul Fa, ma diventa a sua volta Tonica, dando avvio ad una nuova sezione: questa volta viene inserita una figurazione ritmica marziale, unita ad accordi scanditi dalle trombe, che si ferma sul Sib dapprima maggiore, poi minore, che descrivono l'imminente flagellazione.

ESEMPIO 39

Giuseppe Verdi, *Stabat Mater*, batt. 1-4 di (5) (Verdi, *Stabat Mater*, versione orch., p. 7)

FLAUTO 1^o
 ,, 2^oe 3^o
 OBOE 1^oe 2^o
 CLARIN: in Sib
 CORNI in DO
 TRE TROMBE in DO
 FAGOTTI
 TRE TROMBONI
 TROMBONE
 TIMPANI
 CASSA SOLA
 ARPA
 VIOLINI
 VIOLE
 VIOLONCELLI
 CONTRABASSI

p stacc.
mf
uniti
p
Pro pec - ca - tis sur - e
p stacc.
stacc. cres.
p stacc.
cres.
Pizz.
Pizz.

I bassi annunciano «Pro peccatis suae gentis» fissi sul Sib, salendo di una terza minore alla fine della frase. Qui si inserisce l'intero coro, e per cinque battute l'armonia rimane fissa su una settima diminuita; il disegno ritmico puntato viene ampliato, in modo da descrivere la flagellazione inflitta a Cristo: «Vidit Jesum in tormentis, Et flagellis subditum». Tutto questo passaggio, in *crescendo*, si blocca improvvisamente su un *fortissimo*, rimanendo sempre sulla stessa settima diminuita, e solo i corni mantengono fisso un Mi \sharp : fra il Sib su cui si erano fermati i bassi a questo Mi \sharp , ancora una volta troviamo un intervallo di tritono.

Viene cambiata l'armatura in chiave, e questo Mi diventa Dominante di La minore: tuttavia questa tonalità non viene affermata con chiarezza. Su un pedale di Mi (mantenuto sempre dai corni), in *pianissimo*, su armonie discendenti per terze viene riproposto il frammento ritmico del «Quis est homo»: «Vidit suum» si ferma sul Mi maggiore; 4/4 di pausa, per poi riprendere su «dulcem natum» che modula da Mi a Do maggiore (sfruttando la comunanza della nota Mi); ancora 4/4 di pausa, e il «morìendo» passa da La minore a Fa maggiore. Dopo 3/4 di pausa, il pedale di Mi finisce e scivola sul Re, su una sincope: la conclusione del pedale e la sincope rafforzano la parola «desolatum». Una pausa di minima, e una melodia cromatica discendente viene posta alle parole «Dum emisit spiritum», in cui l'orchestra si alterna al coro ad ogni quarto della battuta, perciò ogni sillaba viene spezzata da una pausa di semiminima: quindi la successione delle pause che intercalano le varie frazioni del testo diventano sempre più brevi, da 4/4 a 1/4, fino a concludere su una semibreve sul «-tum» di «spiritum»: qui è Cristo che esala l'ultimo respiro, su un Mi maggiore in *pianissimo*. Nella bozza di stampa, nel «Dum emisit spiritum», l'orchestra era più presente: agli accordi ora posti nella versione definitiva, ve ne erano altri che raddoppiavano il coro, quindi il ritmo

era più scandito e il coro non era solo; invece Verdi ha cancellato gli accordi nei tempi forti della battuta, perciò nella versione definitiva il coro e l'orchestra si rispondono vicendevolmente (vedi esempio 40b)²⁸⁷. Alla fine di questa frase, l'orchestra tace per un momento, ed un improvviso *forte* rievoca il frammento con i ritardi alla melodia del «Quis est homo», che subito scende al *pianissimo*: anche se non c'è nel testo, l'orchestra rievoca di nuovo il dolore di Maria nel momento in cui il Figlio muore. Questo è il primo momento, da quando è stata modificata l'armatura, in cui viene affermato il La minore, dopo 13 battute in cui la tonalità era scivolosa, non definita.

ESEMPIO 40a

Giuseppe Verdi, *Stabat Mater*, batt. 1-12 di (6) e 1-4 di (7) (*4 pezzi sacri*, cit., pp. 12-13)

The image shows a musical score for Example 40a, consisting of two systems of music. The first system is for measures 6 and 7, and the second system is for measures 6 and 7 of the following section. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the piano accompaniment are shown. The lyrics are: "Vi - dit su - um dul - cem Na - tum Mo - ri". The score includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *più p* (pianissimo più). The piano accompaniment features a prominent bass line with a *p* (piano) marking and a *pp* marking, and a treble line with a *pp* marking. The score is in G minor, as indicated by the key signature.

²⁸⁷ *Stabat Mater*, riduzione per canto e pianoforte, manoscritto conservato presso l'archivio Ricordi di Milano, PART00053, carte c11v e c12r.

ESEMPIO 40a(2)

pp dim. sempre pp morendo

-en-do de-so-la-tum, Dum e-mi-sit

-en-do de-so-la-tum, Dum e-mi-sit

-en-do de-so-la-tum, Dum e-mi-sit

-en-do de-so-la-tum, Dum e-mi-sit

pp dim. sempre pp morendo

pp dim. sempre pp morendo

spi-ri-tum.

spi-ri-tum.

spi-ri-tum.

spi-ri-tum.

(7) pp ppp

ESEMPIO 40b

Giuseppe Verdi, *Stabat Mater*, riduzione per canto e pianoforte, batt. 10-13 di (6) (manoscritto conservato presso l'archivio Ricordi di Milano, PART00053, carte c11v e c12r).

Il frammento del «Quis est homo» viene ripetuto due volte in orchestra: esso ci ricorda, costantemente, il dolore della Madre, ora lacerante, nel momento in cui il Figlio esala l'ultimo respiro. La terza volta, solamente i bassi riprendono la melodia (fagotti, violoncelli e contrabbassi), per poi proseguirla e fermarsi su un Fa#: la discesa dal Do al Fa# è di nuovo compresa in una quinta diminuita. Il Fa# rimane come pedale per quattro battute, e diventa Dominante di Si maggiore, tonalità in cui improvvisamente si schiude una melodia luminosa ai fiati.

Vengono inseriti cinque diesis in chiave, ed il coro a cappella invoca «Eja mater fons amoris», con una frase di 7 battute che viene ripresa e rielaborata una seconda volta: nel primo caso modula a Fa# maggiore, nel

secondo torna ad affermare il Si maggiore. Le singole voci procedono generalmente per gradi congiunti, dunque ogni intervallo più grande viene messo in risalto: così ad esempio il Si – Fa ascendente del soprani fra le batt. 2 e 3 di (8); oppure il salto di ottava dei bassi, che alle parole «Me sentire» si avvicinano ai tenori e creano un cambiamento nella tessitura del coro:

ESEMPIO 41

Giuseppe Verdi, *Stabat Mater*, batt. 2-5 di (8) (*4 pezzi sacri*, cit., p. 14)

The image shows a musical score for four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The score is in G major and 4/4 time. The lyrics are: "E - ja.... Ma - ter, fons a - mo - ris, Me sen - ti - re vim do." The piano part includes markings "dolciss." and "dolce".

Dal Si maggiore con cui si era conclusa questa frase, si passa a un Mi maggiore in cui rientra l'intera orchestra, e tutti si riuniscono in un arpeggio discendente; ma questo conclude su un Do maggiore improvviso, creando attrito fra il Si e il Do immediato nella parte dei soprani e dei violini. Qui viene ripreso, variato, il frammento ritmico della flagellazione (vedi esempio 39), ed in una progressione ascendente il coro ricorda la crocifissione, e chiede alla Madre di poter provare lo stesso supplizio di Cristo: «Crucifixi fige plagas Cordi meo valide». L'orchestra, dopo un vertiginoso cromatismo ascendente, si ferma sul Sol.

Vengono tolti i diesis in armatura, e il Sol diventa Dominante di Do

maggiore: qui inizia un tema dei contralti molto delicato, cantabile, di 8 battute più 8. Anche in questo caso la tonalità non viene subito affermata, ma l'accompagnamento si ferma su un pedale di Dominante, che poi modula seguendo la melodia discendente dei contralti, chiudendo le prime otto battute su un Mi maggiore in qualità di Dominante (questo si capisce perché proviene da un Fa armonizzato come sesto grado abbassato).

ESEMPIO 42

Giuseppe Verdi, *Stabat Mater*, batt. 2-9 di (10) (*4 pezzi sacri*, cit., p. 17)

The image displays a musical score for Giuseppe Verdi's *Stabat Mater*, specifically measures 2-9. The score is presented in three systems. The first system features a vocal line with the lyrics "Tu - i Na-ti..... vul - ne - ra-ti, Tam di - gna-ti pro me" and a piano accompaniment starting with a *pp* dynamic. The second system continues the vocal line with the lyrics "pa - ti, Pæ - nas me - cum di - vi - de." and the piano accompaniment, marked *dolciss.*. The third system shows the vocal line and piano accompaniment with a *p leggero* marking. The piano accompaniment consists of a right-hand part with chords and a left-hand part with a rhythmic pattern.

Dal Mi si passa subito al Sol per la ripetizione della frase, sfruttando quindi il Si come nota comune. Alla quarta battuta della ripetizione viene apportato un cambiamento, apparentemente insignificante, ma che dà risalto alla parola «Crucifixo»:

ESEMPIO 43

Giuseppe Verdi, *Stabat Mater*, batt. 4-5 di (11) (*4 pezzi sacri*, cit., p. 18)

The image displays two systems of musical notation. The top system features a vocal line on a single staff with lyrics underneath: "fle - re, Cru - ci - fi - xo con - do -". The bottom system shows a piano accompaniment with multiple staves, including a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass line. Both systems include dynamic markings such as *pp* and *f*, and various musical notations like slurs, ties, and accidentals.

In questo caso la modulazione è verso Fa maggiore, anziché verso Re minore come era nella prima esposizione della frase (vedi esempio 42). La melodia dei contralti, anziché salire sul Sib, sale sul Do, e questo scarto di un grado, guarda caso sulla parola «Crucifixo», è fortissimo, tanto più che la linea melodica usata è sempre lo stesso di «Quis est homo», quindi anche qui questo piccolo frammento che ritorna ci ricorda il dolore della crocifissione. Questa seconda ripetizione conclude con una cadenza completa che afferma la tonalità di Do: IV – IV alterato – V – I, che dopo tanta incertezza armonica diventa un vero

e proprio momento di distensione. Il Do maggiore a sua volta diventa Dominante di Fa, e tutto l'intero cantabile dei contralti viene ripetuto una seconda volta alla quarta superiore, questa volta con il coro al completo, la melodia ai soprani, e con l'accompagnamento orchestrale che si fa sempre più fitto e ricco. In tutta questa parte è richiesto un *piano*, e l'unico punto in cui si cresce verso il *forte* è la parte conclusiva, che assume un significato particolare e diventa un riassunto di tutto il sentimento pietistico di Jacopone: «Mihi jam non sis amara, Fac me tecum plangere». Il «Mihi jam» corrisponde musicalmente al «Crucifixo» dei contralti, e la cadenza che ne segue, ora orchestralmente più ricca e non più in *piano*, diventa un vero e proprio punto conclusivo, un momento di respiro.

ESEMPIO 44

Giuseppe Verdi, *Stabat Mater*, batt. 5-8 di (12) (*4 pezzi sacri*, cit., pp. 20-21)

The image shows a musical score for Giuseppe Verdi's *Stabat Mater*, specifically measures 5-8 of a 12-measure piece. The score is in G major and 4/4 time. It features four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The lyrics are: "- cla - ra, Mi - hi jam non sis a - ma - ra, Fac me te - cum plan - ge - re." The piano part has a dynamic marking of "f" (forte) and a tempo marking of "Poco più AN." (Poco più animato). The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 15.

Questo momento distensivo è solo temporaneo, perché subito, sulla Tonica Fa, inizia un rapido disegno di semicrome che anticipa le fiamme dell'inferno menzionate più avanti; la partitura qui richiede "poco più

animato”: l’improvviso cambiamento è dovuto al diverso carattere che il testo assume da qui in avanti: mentre prima il fedele chiedeva di piangere insieme alla Madonna, ora la implora di potergli infliggere lo stesso dolore di Cristo; dalla sofferenza del cuore, pietistica, compassionevole, a quella fisica della flagellazione:

ESEMPIO 45

Giuseppe Verdi, *Stabat Mater*, batt. 1-5 di (13) (*4 pezzi sacri*, cit., p. 21)

Il disegno di semicrome, dapprima solo agli archi, si trasferisce poi anche ai fiati in un *crescendo* che porta poi ad una fiammata vera e propria, una scala ascendente al culmine della quale il coro si inserisce in *fortissimo*: «Flammis ne urar succensus». La paura delle fiamme dell’inferno è evidente, tanto più che il culmine melodico si ferma su una settima diminuita e qui rimane per tre battute: dapprima in sincope sulla parola «urar», che è il punto più alto di questa frase; poi da qui i soli archi discendono proseguendo con un disegno di semicrome, sempre fermi sulla settima diminuita:

ESEMPIO 46

Giuseppe Verdi, *Stabat Mater*, batt. 13-15 di (13) e 1-2 di (14) (*4 pezzi sacri*, cit., pp. 23-24)

The image shows a page of a musical score for Giuseppe Verdi's *Stabat Mater*. It consists of two systems of music. The first system (labeled 13) shows the vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the piano accompaniment. The vocal parts are marked with 'ff' and have the lyrics 'Flam - - - mis ne u - - - rar suc - cen - sus,'. The piano part features a complex rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. The second system (labeled 14) continues the vocal parts and piano accompaniment. The piano part includes a prominent rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. The score is marked with 'ff' and includes dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte).

Dal $\text{Si}\flat$ su cui tutto il coro si era fermato, si scende infine al $\text{Do}\sharp$: è di nuovo la settima diminuita che ritorna in momenti particolarmente drammatici, di dolore o di paura, come in questo caso. Gli archi sono fermi su un $\text{Do}\sharp$ ribattuto, sempre in semicrome, in *piano*; anche il coro declama su un $\text{Do}\sharp$, mentre le trombe annunciano il giorno del giudizio. Alla parola «judici» un improvviso *fortissimo* accompagna un salto di nona minore, $\text{Do}\sharp$ - Re . In questo punto viene cambiata l'armatura: un diesis che prelude a un Sol

maggiore; anche in questo caso, la tonalità di questa sezione non verrà confermata che alla fine. Per il momento, il Re di «judicii» diventa terza di Si minore, ed è in questa tonalità che esplode l'intera orchestra: ancora una volta, a prevalere è il sentimento di terrore davanti al giorno del giudizio.

ESEMPIO 47

Giuseppe Verdi, *Stabat Mater*, batt. 3-8 di (14) (*Stabat Mater*, versione orch., pp. 21-22)

MENO ANIMATO, come prima

FLAUTO 1°
 ,, 2° e 3°
 OBOE 1° e 2°
 CLARINI in *Sb*
 CORNI in *DO*
 TRE TROMBE in *DO*
 FAGOTTI
 TRE TROMBONI
 TROMBONE
 TIMPANI
 CASSA SOLA
 ARPA

ppp
 Per te, vir-go, sim-de-fensus, in-di-e-ju.
 Per te, vir-go, sim-de-fensus, in-di-e-ju.
 Per te, vir-go, sim-de-fensus, in-di-e-ju.
 Per te, vir-go, sim-de-fensus, in-di-e-ju.

ppp
 Per te, vir-go, sim-de-fensus, in-di-e-ju.
 Per te, vir-go, sim-de-fensus, in-di-e-ju.
 Per te, vir-go, sim-de-fensus, in-di-e-ju.

VIOLINI
 VIOLE
 VIOLONCELLI
 CONTRABASSI

MENO ANIMATO, come prima

ff
1^a sola
dim.
ff

Continua la figurazione in semicrome, (anche in questa sezione è richiesto “poco più animato” nella partitura) ed anche qui viene inserito un crescendo, che chiude in *fortissimo* su un Re maggiore, solenne, alle parole «ad palmam victoriae». Qui si conclude definitivamente tutta la parte costruita sull’ostinato di semicrome.

Il Fa#, terzo grado di Re, diventa Tonica. Il tempo diventa “meno animato, come prima” ed il Fa# viene mantenuto fisso dai corni; sotto, degli accordi ricorrenti ad un ritmo scandito regolarmente (IV – III – I), suonati da trombe, fagotti, tromboni, archi, e percussioni. La sonorità di questo passo ricorda da vicino una marcia funebre bandistica, data la predominanza dei fiati nel registro grave e il ritmo scandito ad ogni quarto, non a caso alle parole «Quando corpus morietur», declamate dai soli bassi sulla nota Fa#, che sale alla solamente nell’ultima sillaba: è probabile che qui Verdi abbia voluto rievocare qualcosa di simile ad una marcia di un corteo funebre.

ESEMPIO 48

Giuseppe Verdi, *Stabat Mater*, batt. 8-14 di (15) (*Stabat Mater*, versione orch., p. 24)

Meno animato, come prima

FLAUTO 1°
 ,, 2° e 3°
 OBOE 1° e 2°
 CLARINETTI in Bb
 CORNI in DO
 TRE TROMBE in DO
 FAGOTTI
 TRE TROMBONI
 TROMBONE
 TIMPANI
 CASSA SOLA
 ARPA

Solo
ppp

pp
pp
pp
pp
pp
pp

Tutti est.

Soli Cupo
dim.
 Quan - do cor - pus mo - ri - e - tur

VIOLINI
 VIOLE
 VIOLONCELLI
 CONTRABASSI

Pizz.
Pizz.
Pizz.
Pizz.
Pizz.

* *Meno animato, come prima*

ESEMPIO 49(2)

The image displays a musical score for Example 49(2), consisting of two systems of music. Each system includes vocal parts and piano accompaniment.

System 1:

- Vocal Lines:** Four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with lyrics: "- di - - - - - si". The Soprano line has a sharp sign above the second measure.
- Piano Accompaniment:** Treble and Bass clefs. The right hand features a continuous sixteenth-note pattern with slurs and a '6' (finger number) above each group. The left hand has a similar pattern.

System 2:

- Vocal Lines:** Four staves with lyrics: "glo - - - - - ri - - - - -". The Soprano line has a sharp sign above the second measure.
- Piano Accompaniment:** Treble and Bass clefs. The right hand features a continuous sixteenth-note pattern with slurs and a '6' above each group. The left hand has a similar pattern. A dynamic marking *f* (forte) is present in the second measure of the bass line.

ESEMPIO 49(3)

The image displays a musical score for Example 49(3). The upper section consists of four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in G major, each holding a long note 'a' that spans across a bar line. The lower section is a piano accompaniment. The right hand features a series of chords with a complex rhythmic pattern, marked with a forte dynamic (*ff*) and the instruction *tutta forza*. The left hand plays a series of triplets, also marked with a forte dynamic (*ff*). A measure number (17) is indicated above the piano part. The piano part concludes with a *dim.* (diminuendo) marking.

La successione di accordi dapprima è una sequenza di triadi per toni vicini, in cui il coro si apre a forbice: La minore – Mi minore – Do maggiore – Re maggiore. Dopodiché si passa bruscamente, senza modulazione, ad un semitono di distanza dall'ultimo accordo, sul Mi♭ maggiore con Si♭ al basso, mantenuto come pedale per tre battute: dopo Mi♭ maggiore, si passa ad una settima di Dominante sul Si♭, che anziché risolvere sul Mi♭ risolve sul Sol♭, sempre con Si♭ al basso. Nel frattempo la scansione ritmica dell'orchestra si fa sempre più intensa, e contribuisce a questo ampio *crescendo*. Dal Si♭ il basso passa al Si♮: e il Sol♭ del soprano, per enarmonia, diventa Fa♯; la settima posta sul Si risolve sul Mi minore in quarta e sesta; il basso infine sale al Do, dapprima come terzo grado di La, poi l'accordo diventa una settima di sensibile sul Fa♯ in secondo rivolto, che conclude infine, in *fortissimo*, sul Sol maggiore. Questo è il primo momento in cui viene affermata questa tonalità,

da quando era cambiata l'armatura (vedi esempio 47), e allora il Sol maggiore diventa un vero e proprio raggio di luce.

Il brano era iniziato in Sol minore, e qui giunge infine ad un Sol maggiore. Ma, esattamente come nel caso del *Te Deum*, qui è l'orchestra ad avere l'ultima parola: dopo che il Sol maggiore è rimasto sospeso in alto, in *diminuendo*, l'orchestra scende per terze: Sol – Mi minore – Do maggiore, chiudendo su un Si minore in primo rivolto, per poi tornare in Sol maggiore, ripetendo questa successione di accordi su un registro più grave. Infine, pochi accordi sul registro grave, in *pianissimo*, viene confermata la tonalità di Sol maggiore, aggiungendo però un Mib che risolve sul Re: in questo punto è semplicemente il sesto grado di Sol abbassato, ed è una riproposizione del semitono di lamento già evidenziato nel «pertransivit gladius»²⁸⁸, ma anticipa di qualche battuta la ripresa dello stesso Mib. Sul Sol maggiore, in *pianissimo*, il coro canta «Amen» all'unisono, sul Re: l'unisono del coro e la sincope ci riportano subito all'inizio dello *Stabat*. Fra l'altro, nella bozza di stampa, al contralto era assegnata la nota Sol, quindi l'idea iniziale era quella di riprodurre le quinte vuote dell'inizio, poi corretta in fase di revisione²⁸⁹. Infine, nel registro grave dell'orchestra, viene riprodotta la melodia iniziale del coro, e in questo modo si conclude il brano, lasciando sospesa un'ambiguità tonale fra il Sol maggiore e il Sol minore.

²⁸⁸ Cfr. sopra, esempio 36, *infra*.

²⁸⁹ *Stabat Mater*, riduzione per canto e pianoforte, manoscritto conservato presso l'Archivio Ricordi di Milano, PART00053, carta c31v.

ESEMPIO 50

Giuseppe Verdi, *Stabat Mater*, batt. 1-8 di (18) (*4 pezzi sacri*, cit., p. 30)

The image shows a musical score for Giuseppe Verdi's *Stabat Mater*, specifically measures 1-8 of the 18-measure phrase. The score is in G major and 4/4 time. It features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The vocal parts enter with the text "A - men." in a ppp dynamic. The piano accompaniment begins with a ppp dynamic and includes markings for "cupo" and "morendo" in the later measures.

La conclusione dello *Stabat Mater*, ancora più che quella del *Te Deum*, fa capire che Verdi, pur anelando alla beatitudine della fede, conferma il suo assoluto scetticismo: la riproduzione della melodia con cui si era aperto il brano alle parole «Stabat mater dolorosa» è la prova che il dolore dell'uomo sulla terra è perenne, nonostante il desiderio di essere accolti nella gloria del paradiso. Anzi, la contrapposizione fra il luminoso Sol maggiore del «Paradisi gloria» e la cupa riproduzione del tema iniziale, rende questa conclusione ancora più angosciante. Le ultime note che Verdi ha composto non fanno che confermare le sue paure e la sua disillusione, e ci ricordano che, se possiamo nutrire dei dubbi sull'esistenza del paradiso, sappiamo però con certezza che qualcosa di imperituro esiste, ed è la sofferenza dell'uomo sulla terra.

Il finale, in cui viene riprodotto il frammento introduttivo, dimostra che lo *Stabat* è stato concepito come una costruzione ciclica: non c'è una costruzione

direzionale, che potremmo definire di ‘redenzione’, verso il «Paradisi gloria» garantito dal sacrificio di Cristo; al contrario, è l’ammissione di un eterno ritorno della sofferenza umana, e la riproposizione ciclica di determinati elementi ne è la dimostrazione. Ripercorriamo brevemente alcuni tratti salienti: l’inizio con le quinte vuote e il salto di quarta aumentata, che viene ricordato alla fine; l’unisono del coro con il punto culmine nel salto di settima diminuita; la sincope, che viene ripetuta poco dopo, insieme all’appoggiatura cromatica ascendente, il semitono dolente tanto caro a Verdi; di nuovo una settima diminuita, questa volta in polifonia (ma vuota, non armonizzata, così come lo erano le quinte iniziali): il momento di respiro al «Mater unigeniti!», che ripiega subito in appoggiature cromatiche sincopate, sulle quali una melodia dei baritoni, cantabile, ripropone di nuovo un salto di settima; il cromatismo ascendente che viene poi espanso nell’orchestra, e infine un improvviso cambio di tonalità e delle rapide semicrome ai violini, che mettono in risalto un momento accordale, il «Quis est homo», il cui frammento tornerà ciclicamente lungo tutto il brano; gli squilli di tromba che annunciano la flagellazione di Cristo, e un improvviso momento di stasi, in cui con pochissime note (alcune addirittura eliminate in fase di revisione) il Figlio esala l’ultimo respiro; dopo una battuta di silenzio, il doloroso frammento del «Quis est homo», in un improvviso *forte*; i bassi scendono a distanza di una quinta diminuita, e si apre il momento a cappella, la preghiera corale: «Eja Mater, fons amoris»; il fedele vuole provare sulla sua pelle la flagellazione di Gesù, e questa viene ricordata con un disegno ritmico rapido e violento; dopodiché, i contralti espongono il loro tema, poi ripreso dall’intero coro, ed è la dolcezza del pianto condiviso, è la compassione del fedele; un ostinato di semicrome, con frequenti cromatismi, che introduce il tema delle fiamme, e la paura umana dell’inferno si mostra in tutta la sua violenza; il giorno del giudizio è

annunciato dal coro all'unisono, su un salto di nona minore, che crea una dissonanza molto forte e un passaggio brusco di tonalità; con un ritmo cadenzato viene annunciato il momento della morte corporea: il coro implora la gloria del Paradiso in un fortissimo crescendo armonico e melodico, ma l'orchestra subito dopo scende progressivamente fino all'«Amen» in *pianissimo* e in unisono; il frammento iniziale viene ripetuto dal registro grave dell'orchestra, e il brano si conclude “morendo”.

Da questo breve riassunto notiamo degli elementi ricorrenti: l'alta frequenza di salti dissonanti in punti pregnanti del testo (quarta aumentata, settima, nona minore). Il cromatismo, e assieme ad esso il semitono di lamento; la sincope, che aumenta il pathos in una continua tensione ritmica; ma anche tensione armonica, dal momento che in rarissimi casi viene affermata con chiarezza una tonalità, quando in genere l'armonia è scivolosa, continuamente cangiante, con salti spesso inaspettati, i quali proprio per questo sono di maggiore impatto. L'unisono che annuncia tanto lo «Stabat Mater» quanto il «die judicii», contrapposto a momenti di preghiera collettiva in polifonia omoritmica, come ad esempio l'«Eja mater» o il conclusivo «Fac ut animae donetur». Tutti questi elementi concorrono nel rammentare costantemente il soggetto del brano, ossia la sofferenza di Maria. La Madonna, in realtà, in questo caso non è solamente la madre di Cristo, ma diventa una figura-tipo, è una madre qualunque, che soffre alla vista del figlio morente. Ampliando ancora di più il punto di vista, essa rappresenta la sofferenza umana in tutte le sue forme. Questa viene emblemizzata nella storia di Maria: quale maggior dolore, se non quello di una madre che perde suo figlio. E il messaggio che Verdi vuole mandarci è proprio questo: la sofferenza umana è una costante inevitabile, e ad essa non possiamo porre rimedio. Lo *Stabat Mater* è disseminato di piccoli elementi che continuamente ci ricordano la costanza della sventura umana,

anche quando il testo non lo richiede. E, in contraddizione con il messaggio di speranza finale contenuto nel testo di Jacopone, Verdi conclude la sua ultima composizione ribadendo la sua radicale sfiducia nella possibilità di un futuro migliore.

CAPITOLO III

VERDI E I SUOI CONTEMPORANEI

3.1

Mentre Verdi scriveva i suoi pezzi sacri, in Italia un gruppo di compositori, musicisti, studiosi, dava vita a quello che viene definito ‘movimento ceciliano’. Questi uomini, attivi nel campo della musica sacra, proponevano una radicale riforma della musica utilizzata durante il rito cristiano, ritenendo necessario che i canti in lode del Signore dovessero sempre essere adatti all’alta funzione che essi svolgono. Possiamo identificare la data di inizio²⁹⁰ di questo movimento nel 1874, anno in cui si svolse il I Congresso Cattolico Italiano in Venezia, durante il quale don Guerrino Amelli²⁹¹ pronunciò il suo discorso in favore di una riforma nel campo della musica sacra, proponendo alcune possibili soluzioni. Ma questo discorso fu in realtà frutto di un lungo percorso durato più di un secolo, al quale accenneremo brevemente.

²⁹⁰ In merito a questo argomento, vi è stata una accesa discussione durante il Convegno internazionale “Roma musicale nel periodo di Franz Liszt”, tenutosi presso l’Università degli studi “La Sapienza” di Roma e presso Villa d’Este a Tivoli, nei giorni 4 e 5 novembre 2011. Il dibattito, avvenuto fra Johann Herzog e da Bianca Maria Antolini, riguardava la data in cui si può identificare l’inizio del movimento ceciliano. Secondo la Antolini, esso ha radici fin nel secolo precedente, e dunque non si può parlare di una data specifica in quanto si tratta di un filone di pensiero che esisteva da molto tempo. Viceversa Herzog ha esposto la sua tesi (che qui noi sosteniamo), secondo cui il cecilianesimo ha sì radici profonde, ma può essere considerato un movimento di riforma vero e proprio solo nel momento in cui i suoi sostenitori prendono coscienza della loro posizione e sostengono le loro idee producono scritti teorici programmatici.

²⁹¹ Guerrino Amelli (1848-1933), nato a Milano, fu ordinato sacerdote e assunto nella Biblioteca Ambrosiana come scrittore nel 1870. Ricordato come uno dei fautori della riforma della musica sacra, occupò un posto importante anche nel campo degli studi biblici (fra le altre cose, trovò un’antica versione del Vangelo secondo Giovanni). Nel 1885 si ritirò a Montecassino, ricomprendo le cariche di archivista e priore, e cambiò il suo nome di battesimo in Ambrogio Maria. Qui proseguì i suoi studi, in parte andati perduti dopo il bombardamento dell’Abbazia. Nel 1908 venne nominato abate della Badia di Firenze; in seguito si trasferì a Roma per lavorare sulla revisione della Volgata. Morì a Montecassino nel 1933.

Una delle accuse maggiormente ricorrenti da parte dei ceciliani nei confronti della musica sacra corrente era quella di *teatralità*. Non bisogna dimenticare, infatti, che le composizioni sacre più celebri dal ‘700 in poi sono state scritte da musicisti attivi soprattutto nel campo dell’opera lirica: da Vivaldi a Pergolesi, da Mozart a Cherubini, Rossini e Verdi. Ne consegue che, sia gli autori appena citati che moltissimi altri loro contemporanei, abbiano inserito nelle loro composizioni sacre elementi più propriamente ‘teatrali’ (numerosi *a solo*, duetti e terzetti; presenza di intere orchestre, considerate poco consone all’interno di una chiesa; brani belcantistici; fino ad arrivare a ritmi, stilemi, melodie tipicamente operistici). Questa accusa di *teatralità* sarà un *leitmotiv* praticamente ininterrotto per quasi due secoli²⁹²: uno dei primissimi esempi è riscontrabile nell’enciclica *Annus qui* di Benedetto XIV del 1749, nella quale si legge: “il canto in chiesa non deve risentire di profanità, mondanità e teatralità”²⁹³. Ma, come sarà possibile verificare anche in seguito, le direttive ufficiali provenienti da vescovi, cardinali, e a maggior ragione quelle papali, sono da considerarsi solo come il punto di arrivo di fermenti attivi fra gli studiosi già negli anni precedenti, piuttosto che come punto di avvio per una riforma: servirono, insomma, più ad avallare un’idea già esistente piuttosto che a dare inizio ad una svolta. Nel caso di Benedetto XIV, egli ha saputo interpretare il desiderio di ritrovare le antiche melodie gregoriane, nel corso di quel secolo dei Lumi nel quale il recupero di dipinti, statue, testi antichi era all’ordine del giorno. Proprio l’anno precedente l’emanazione dell’enciclica, nel 1748, Ludovico Antonio Muratori dava alle

²⁹² Nelle pagine seguenti evidenzieremo alcuni momenti significativi, i quali anticipano molte delle tendenze che in seguito il movimento ceciliano farà proprie. Naturalmente questa prima parte del paragrafo non pretende di essere esaustiva, ma serve solamente a dimostrare che determinati aspetti del cecilianesimo hanno radici molto profonde.

²⁹³In *Enchiridion delle encicliche*, a cura di Erminio LORA e Rita SIMIONATI, 8 voll., Bologna, Dehoniane, 1994-2003, I, pp. 210-215, cit. in Antonio LOVATO, *Giovanpietro Beltrami (1780-1843) e la restaurazione del canto gregoriano*, in *Candotti, Tomadini, De Santi e la riforma della musica sacra*, a cura di Franco COLUSSI e Lucia BOSCOLO FOLEGANA, Udine, Forum, 2011, p. 289.

stampe il suo trattato *Liturgia Romana vetus*, frutto di una lunga ricerca, nel quale voleva dimostrare che il canto gregoriano era totalmente differente da ciò che egli stesso poteva sentire nelle chiese, denunciando che “quando tanti rumori di voci e di strumenti e armonizzazioni ingegnose per non dire lussuose risuonano nelle chiese, vien rapita l’attenzione dell’udito e degli animi; tutte le cose sono ordinate per diletto, nulla eccita la devozione mentre giunge il momento di tener raccolta la mente ed i cuori *ad Dominum*”²⁹⁴.

Questo particolare episodio è in realtà molto significativo: nonostante il fatto che l’enciclica papale non abbia portato al benché minimo risultato, è però degna di nota la cura di Benedetto XIV rispetto al decoro del rito, e specialmente la sua attenzione nei confronti della musica, elemento particolarmente importante all’interno del rito; bisognerà aspettare più di un secolo e mezzo, ovvero il *Motu proprio* “*Tra le sollecitudini*” di Pio X del 1903, perché un papa emanasse un decreto apposito riguardante l’aspetto musicale nella chiesa. Tuttavia questo non significa che altri membri del clero, in particolare vescovi e cardinali, non abbiano tentato di fare ciò che era in loro potere per riformare le esecuzioni musicali nelle loro diocesi: dopo gli scompigli provocati dalla Rivoluzione francese prima, e dal periodo napoleonico poi, la chiesa cattolica doveva cercare di ristabilire il suo potere, il che comportava anche una maggiore attenzione verso il decoro e la dignità del rito, simbolo e giustificazione del potere ecclesiastico in quanto rappresentazione sulla terra della sfera divina; a partire dagli anni ’20 del XIX secolo, quindi, iniziò un percorso pressoché ininterrotto che culminerà nel movimento ceciliano e in seguito nel *Motu proprio* precedentemente citato. È del 1824 un *Editto Sul culto divino e sul rispetto alle chiese* del cardinale vicario

²⁹⁴ Dissertazione introduttiva di *Liturgia Romana vetus tria sacramentaria complectens, Leonianum scilicet, Gelasianum, et antiquum Gregorianum*, a cura di Ludovico Antonio MURATORI, 2 voll., Venezia, Pasquali, 1748, cit. in *Candotti, Tomadini, De Santi*, cit., p. 289.

Costantino Zurla, in cui si tratta ampiamente dell'aspetto musicale; nel 1835 il cardinale vicario Carlo Odescalchi emanò una notificazione per richiamare l'attenzione su alcuni punti contenuti nei documenti precedenti; nel 1842 il cardinale vicario Costantino Patrizi emanò un *Editto contro i consueti vizi della musica di chiesa*; più avanti, nel 1865, il Mons. Alessandro Angeloni scrisse una lettera pastorale *Della musica sacra. Norme e regolamento*²⁹⁵. Ma di particolare importanza è l'*Editto contro l'abuso delle musiche teatrali introdotto nelle chiese* del 1838 del cardinale Pietro Ostini, vescovo di Jesi: importante perché scritto sotto la diretta influenza del compositore Gaspare Spontini; questi, dopo 35 anni di assenza dalla patria, tornò in Italia e trovò lo stato della musica ecclesiastica molto deplorabile, oltre che arretrato rispetto alle numerose riforme che già in nord Europa (ed in particolare in Germania, dove lui aveva soggiornato per molto tempo), si stavano attuando da molti anni. E Spontini in prima persona intervenne redigendo un rapporto *Sulla riforma della musica sacra in Italia*²⁹⁶. Il testo, in realtà, non differisce molto dai vari trattati che venivano redatti via via sempre più numerosi in quegli anni; incuriosisce, più che altro, il fatto che a prendere la parola su questo argomento fosse non solo un celebre compositore, ma un musicista che aveva fatto carriera soprattutto grazie alle sue opere liriche. In questo testo, Spontini dapprima espone le problematiche esistenti, riassumendo anche i vari provvedimenti ufficiali che si erano susseguiti nel corso dei tre secoli precedenti; poi, nella *pars construens*, propose di pubblicare libri contenenti musiche adatte alle chiese, da distribuire ai vari maestri di cappella in modo da fargli avere manuali pronti per essere utilizzati; propose inoltre di riaprire le *scholae cantorum*, per educare giovani da

²⁹⁵ Per un maggiore approfondimento sui documenti ecclesiastici dal Concilio di Trento a tutto il secolo XIX, cfr. Valentino DONELLA, *La musica in chiesa nei secoli XVII-XVIII-XIX. Perdita e recupero di un'identità*, Bergamo, Carrara, 1995, in particolare un utile elenco posto in appendice, pp. 298-320.

²⁹⁶ Gaspare SPONTINI, *Sulla riforma della musica sacra in Italia: rapporto*, Milano, Calcografia Musica Sacra, 1881. In questa stampa è presente anche il testo dell'editto del cardinale Pietro Ostini.

ammettere nei cori come voci bianche (infatti, dal momento che alle donne era vietato cantare in chiesa, in genere le parti femminili non c'erano o, se c'erano, erano cantate dai tanto deplorati castrati). Questo trattatello, pieno di buone intenzioni, si rivelò essere l'ennesimo fallimento: il papa Gregorio XVI non raccolse la proposta di legiferare in favore di una riorganizzazione della musica ecclesiastica, e l'editto del cardinale Ostini rimase uno dei tanti provvedimenti validi solo all'interno di una singola diocesi²⁹⁷.

Il caso della collaborazione Ostini-Spontini è abbastanza singolare, ma è emblematico del fatto che spesso, se non sempre, i teorici (normalmente laici, ma anche singoli parroci o monaci), cercavano, e a volte ottenevano, un'approvazione dall'alto: in molti casi si ha la sensazione che i loro testi e le loro teorie fossero completi a metà senza un appoggio da parte di un cardinale, o ancora meglio di un papa; si avvertiva l'esigenza di una legislazione che fosse universale, valida in tutta Italia, poiché una riforma ristretta localmente aveva ben poco valore. Di conseguenza, i provvedimenti cardinalizi sopra elencati sono in realtà il risultato di un vasto movimento rappresentato da numerosi scritti pubblicati in quegli anni. A titolo di esempio possiamo citarne molti, suddivisibili in due sezioni: da un lato abbiamo i testi normativi e propositivi, che individuano le problematiche esistenti e spesso propongono soluzioni possibili; dall'altro lato abbiamo testi che criticano singole musiche su testo sacro ma considerate non adatte alla chiesa: di questa seconda categoria, un titolo emblematico è la *Frusta musicale* di Nicolò Eustachio Cattaneo²⁹⁸, oppure si può citare la critica che Luigi Ferdinando

²⁹⁷ Donella giustifica tale fallimento in vari modi: i privilegi accordati ai maestri romani, i quali si rifiutavano di cambiare il loro modo di fare musica; il voltafaccia di Bainsi, che dopo un primo appoggio, forse per invidia, si ritirò dalla commissione che doveva valutare la proposta; inoltre, l'editore che avrebbe dovuto provvedere a stampare le musiche approvate per i maestri di cappella, Domenico Rinaldi, fu accusato e processato per prostituzione. Ma cfr. Valentino Donella, cit., pp. 235-240.

²⁹⁸ Don Nicolò Eustachio CATTANEO, *Frusta musicale, ossia Lettere sugli abusi introdotti nella musica*, Milano, Luigi di Giacomo Pirola, 1836.

Casamorata scrive sulla Gazzetta Musicale di Milano del 1842 nei confronti dello *Stabat Mater* di Rossini, nel quale, secondo l'autore dell'articolo, manca intrinsecamente lo spirito di religione e in cui sulle parole «sancta mater istud agas» compare «una melodia quasi da quadriglia»²⁹⁹. Del primo blocco, invece, si possono menzionare la *Dissertazione sopra il grave disordine et abuso della moderna musica* di Padre Sebastiano Maggi (Venezia, Alvisopoli editore, 1821); *La filosofia della musica* di Raimondo Boucheron (Milano, Ricordi, 1842); il *Ristabilimento del canto e della musica ecclesiastica* del prete Pietro Alfieri (Roma, Tipografia delle Belle Arti, 1843); *Della musica religiosa e delle questioni inerenti* di Gerolamo Alessandro Biaggi (Milano, Lucca, 1856)³⁰⁰.

Uno degli antesignani del movimento ceciliano vero e proprio è certamente Giovanni Battista Candotti: nato a Codroipo, nel Friuli, nel 1809, è vissuto e ha lavorato come maestro di cappella nel duomo di Cividale, dove è morto nel 1876. Nella prima fase della sua vita compose musiche sacre nello stile corrente dei tempi, ben presto rifiutate dallo stesso Candotti, che già fra la fine degli anni '40 e l'inizio degli anni '50 cominciava a capire l'importanza del canto gregoriano, ed a comporre musiche nello stile palestriniano. Questo ultimo elemento, in particolare, è degno di nota, poiché è importante ricordare che non molti anni prima, nel 1828, Giuseppe Baini, cantore e direttore della cappella pontificia, dava alle stampe la sua biografia di Palestrina³⁰¹: qui il compositore prenestino ne usciva mitizzato, visto come il salvatore della musica sacra durante il Concilio di Trento grazie alla *Missa papae Marcelli*, esempio irraggiungibile di perfezione; la biografia di Baini ha suscitato un'enorme influenza riguardo alla figura di Palestrina lungo tutto il XIX

²⁹⁹ Luigi Ferdinando CASAMORATA, in *Gazzetta musicale di Milano*, pp. 57-58; p. 91, cit. in Ernesto MONETA CAGLIO, *Alle origini del movimento ceciliano in Italia*, in *Musica sacra*, anno 88, 1964, vol. I, pp. 6-17.

³⁰⁰ Per un commento di questi trattati rimandiamo a Valentino Donella, cit., pp. 229-234.

³⁰¹ Giuseppe BAINI, *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di G. Pierluigi da Palestrina*, 2 voll., Roma, Dalla società tipografica, 1828.

secolo ed oltre. Dunque anche Candotti, sulla scia del mito palestriniano, cominciò a comporre musiche di questo genere, ma affiancò a questa attività anche quella di teorico: fra i suoi scritti certamente quelli da ricordare sono *Sul canto ecclesiastico e sulla musica sacra* (Venezia, Merlo, 1847), e *Sul carattere della musica di chiesa* (Milano, Ricordi, 1851). Insieme a Spontini, infatti, Candotti univa la figura del compositore con quella del critico, un binomio che da qui in poi sarà praticamente inscindibile nel numero dei suoi successori. Questo già a partire da Jacopo Tomadini (1820-1883), suo allievo prediletto nonché suo collega nel duomo di Cividale. Tomadini rappresenta il punto di contatto fra i primi esperimenti del maestro Candotti e l'avvio del movimento ceciliano vero e proprio: egli fu infatti fra i primi promotori ed attivo partecipante del I Congresso Cattolico Italiano, tenutosi in Venezia nel 1874³⁰². Da Candotti egli riprese l'interesse per Palestrina e per la musica antica in generale, trasferendo nelle sue composizioni le sue teorie in merito ad una vasta riforma, di cui da tempo la chiesa cattolica sentiva l'esigenza³⁰³; lo stesso Franz Liszt che, proprio negli anni in cui Tomadini cominciava ad ampliare la sua fama, si trasferiva a Roma e riceveva gli ordini minori, volle incontrarlo e fu profondamente influenzato dal compositore cividalese.

L'incontro di Venezia rappresenta un punto di svolta³⁰⁴: le varie iniziative che via via si succedettero da lì in poi porteranno 30 anni dopo al promulgamento del *Motu proprio* di Pio X. Il fatto che tanti musicisti o musicofili di varia provenienza si fossero riuniti, trovandosi nella volontà

³⁰² Cfr. p. 149.

³⁰³ A questo proposito è interessante leggere l'epitaffio sulla sua lapide, scritta da V. Pedrecca: "Mons. Jacopo Tomadini/ al Candotti discepolo/ per la fede e per l'arte/ gli allori immortali/ di Palestrina e Marcello/ rinnovellava/ in severe ispirate armonie/ la tremenda Maestà del Signore/ esaltando". Cit in Andrea GUERRA, *La ricezione della musica di Candotti e Tomadini in Friuli secondo la stampa periodica cattolica*, in *Candotti, Tomadini, De Santi*, cit., p. 266.

³⁰⁴ Per un rapporto del congresso cfr. *Le deliberazioni del primo Congresso Cattolico Italiano tenuto in Venezia nei giorni 12, 13, 14, 15 e 16 giugno 1874*, a cura di Antonio BASCHIROTTO, Padova, Tipografia del Seminario, 1874.

comune di dare un nuovo indirizzo alla musica sacra, ha certamente dato loro una maggiore forza, anche se non mancarono divergenze sulla linea da seguire. Fra i partecipanti bisogna menzionare almeno Guerrino Amelli, Jacopo Tomadini, Costantino Remondini. Gran parte delle proposte avanzate da Amelli nel suo discorso iniziale sono state poi messe in pratica dai ceciliani (e per molti aspetti ricalcavano le proposte che Spontini aveva scritto anni prima nel suo rapporto³⁰⁵): la necessità di pubblicare un periodico; una maggiore diffusione del repertorio classico; il bisogno di attenersi di più alla liturgia nei tempi e nei modi; la fondazione di scuole superiori specializzate³⁰⁶.

Questa che potremmo definire un'“ufficializzazione” del programma ceciliano cadde in un momento storico ed in un contesto ben specifico: pochi anni prima, in seguito all'Unità d'Italia, il mondo cattolico dovette prendere una posizione in merito allo Stato appena formatosi. La risposta del papa non poteva che essere negativa, dal momento che i fautori dell'unità nazionale stavano minando, sia ideologicamente che territorialmente, il potere secolare della chiesa. Nel 1868 giunse una presa di posizione ben chiara, con la promulgazione del *Non expedit* da parte di Pio IX: questi impediva categoricamente ai cattolici di partecipare alla vita politica italiana. Nel 1870, lo Stato pontificio venne definitivamente privato del suo potere temporale, perciò la chiesa, ora più che mai, aveva bisogno di giustificare il suo potere da un lato, e di riformarsi al suo interno dall'altro: “Il diffondersi delle dottrine liberali, dei valori di libertà di coscienza furono avvertiti come un attacco all'autorità religiosa e determinarono nell'istituzione ecclesiastica un desiderio di riaffermazione politico-ideale”³⁰⁷. Ecco che allora, così come 50 anni prima

³⁰⁵ Cfr. pp. 152-153, *infra*.

³⁰⁶ Cfr. anche Guerrino AMELLI, *Sulla restaurazione della musica sacra in Italia*, Bologna, Tipografia felsinea, 1874, pp. 5-22.

³⁰⁷ *Aspetti del cecilianesimo nella cultura musicale italiana dell'Ottocento*, a cura di Mauro CASADEI TURRONI MONTI e Cesarino RUINI, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2004, p. 83.

la chiesa dovette ristabilirsi e riprendere forza dopo il periodo napoleonico, ora doveva fronteggiare il neo-Stato italiano. Ma la reazione del mondo cattolico conobbe due vie contrapposte: da un lato vi era chi appoggiava le posizioni del papa, allontanandosi dalla vita politica e sociale italiana; dall'altro lato, vi fu chi, pur riconoscendo come indiscussa l'autorità del papa, preferì minare lo Stato borghese e liberale italiano dall'interno, raccogliendo consensi a livello popolare. Per quanto riguarda il primo aspetto, nel 1874, a Venezia, venne fondata l'Opera dei Congressi, che intendeva riunire i cattolici in difesa delle direttive papali, in particolare del *Non expedit*. Ecco allora che il I Congresso cattolico di Venezia viene contestualizzato nella sua vera funzione: qui, e nei successivi congressi di Venezia, di Firenze (1875) e di Bologna (1876), i più eminenti cattolici, laici ed ecclesiastici, ebbero l'occasione di incontrarsi, per concordarsi sulle posizioni da prendere in merito ai nuovi eventi politici accaduti. Il dato interessante è che alla sezione riguardante la musica fu dedicata un'intera seduta per ogni congresso, a dimostrazione del fatto che era sentita come un elemento particolarmente importante al quale bisognava porre la dovuta attenzione³⁰⁸. Nel frattempo, in antitesi a questa posizione, stava prendendo piede un movimento che avrebbe ben presto preso forma come "modernismo": i modernisti (fra cui si menziona almeno Romolo Murri), all'opposto rispetto alle posizioni papali, autoritarie, prese 'dall'alto', preferirono creare un movimento cattolico 'dal basso', ossia cercando di acquisire consensi negli strati medio-bassi della società italiana, in particolare fra i contadini e la classe operaia, dove il cattolicesimo stava progressivamente perdendo terreno per via dell'avanzare del socialismo, altro grande movimento popolare. I modernisti vennero ufficialmente scomunicati

³⁰⁸ Per un'ampia trattazione, ricca di documenti, sui congressi cattolici dal 1874 al 1897 cfr. Pier Luigi GAIATTO, *Il movimento ceciliano di area veneta e il recupero dell'antico (1874-1897)*. [Tesi di dottorato, 2008], in <http://paduaresearch.cab.unipd.it/230/>

(nel caso dei laici), o sospesi *a divinis* (per i membri del clero) da parte di Pio X nel 1907. Fra le vittime di questo irrigidimento da parte della chiesa, rafforzatosi in particolare sotto il papato del conservatore Pio X, vi è il letterato Antonio Fogazzaro: non dichiaratamente modernista, ma ideologicamente vicino a tale corrente, fu scomunicato dopo che uno dei suoi romanzi, *Il santo* (1905) venne messo all'Indice. La figura di Fogazzaro va menzionata in questo contesto soprattutto per la sincera amicizia che intrattenne, lungo tutto l'arco della sua vita, con uno dei più importanti membri del movimento ceciliano, ovvero Giovanni Tebaldini³⁰⁹.

Tornando al Congresso di Venezia del 1874: il discorso di don Guerrino Amelli questa volta non rimase inascoltato, e tre anni dopo, il 15 maggio 1877, veniva stampato a Milano il primo numero del periodico *Musica sacra*, che diverrà ben presto il bollettino ufficiale del movimento ceciliano. Già il titolo della rivista è programmatico ed evidenzia il binomio fra il sacro e la musica: *Musica sacra. Rivista liturgico-musicale per la restaurazione della musica sacra in Italia*. Alla rivista erano aggiunte due collane di repertorio (*Repertorio economico di musica sacra. Musica per canto* e *Repertorio economico di musica sacra. Musica per organo solo*), così da realizzare anche un altro punto del programma di Amelli, ossia la diffusione di musiche del periodo rinascimentale, spaziando anche ad alcune composizioni successive ed anche a quelle degli stessi ceciliani. Ma la rivista non ebbe l'eco sperata: molti non la consideravano o addirittura ne ignoravano l'esistenza; altri ne criticavano il contenuto, specialmente la scelta del repertorio proposto, che non accontentava nessuno, rappresentando un 'giusto mezzo' fra coloro che auspicavano una musica più 'pura', e quindi maggiore rigidità, ed altri al contrario che erano di più larghe vedute. Il repertorio fu quindi ben presto suddiviso in due sezioni, una con brani più

³⁰⁹ Giovanni Tebaldini è in realtà una figura poliedrica, difficilmente inquadrabile all'interno del solo movimento ceciliano. Su di lui cfr., nel presente Capitolo, il paragrafo 3.2, e Capitolo IV, paragrafo 2.

impegnativi e l'altra con brani che potevano raccogliere una più vasta fascia di pubblico³¹⁰.

Nel 1880 venne inaugurata la *Generale Associazione di Santa Cecilia* con un congresso tenuto a Milano (la sede verrà poi spostata a Roma nel 1885). Fra i partecipanti, oltre ad Amelli, Tomadini e Remondini, vi erano anche Giuseppe Barbieri, Mons. Pietro Jacuzzi, Giuseppe Perosi (padre di Lorenzo), Antonio Bonuzzi e molti altri. Fra le prescrizioni indicate vi era quella che richiedeva che “il canto gregoriano o fermo venga dovunque coltivato, e che il canto figurato o polifono, purché conforme alle leggi ecclesiastiche, venga propagato per riguarda tanto delle composizioni antiche che moderne”³¹¹, frase che riassume in sé un po' tutto quello che è stato detto finora. Interessante notare la maggiore cautela verso il canto “figurato o polifono”, accettato purché non vada in senso contrario rispetto alle leggi ecclesiastiche: in sostanza, accettabile non in tutte le sue forme, ma solo se “alla Palestrina”. In questo congresso uno degli argomenti più importanti, fra quelli trattati, fu quello della riforma degli organi: a partire dal Settecento, e in maniera esponenziale nell'Ottocento, i costruttori d'organo avevano via via aggiunto nel ‘principe degli strumenti’ dei timbri sempre più variegati, “avevano introdotto nell'organo tutta la gamma degli istrumenti musicali da concerto, con preponderanza delle ancie, dei sistri, dei campanelli e della grancassa, in modo che l'organo era fatto spesse volte per supplire la banda o l'orchestra”, cosa che ai ceciliani non piaceva, perché non era adatto “per accompagnare devotamente il canto sacro”³¹²; quindi i tentativi di riforma si estesero anche

³¹⁰ Roberto CALABRETTO, *Tomadini, Amelli e la nascita di «Musica sacra»*, in *Candotti, Tomadini, De Santi*, cit., pp. 471-478.

³¹¹ Felice RAINOLDI, *Sentieri della musica sacra, dall'Ottocento al Concilio Vaticano II. Documentazione su ideologie e prassi*, Roma, CLV Edizioni cattoliche, 1996, p. 210.

³¹² Paolo GUERRINI, *La restaurazione della musica sacra in Italia*, in Giovanni Battista KATSCHTHALER, *Storia della musica sacra. Terza edizione italiana stereotipa con la nuova ed. rifusa e ampliata della Storia della riforma cecilianica in Italia a cura del prof. Paolo Guerrini*, Torino, Società tipografico-editrice nazionale, 1926, p. 273.

verso la parte strumentale, anch'essa bisognosa di una rivisitazione che ne permettesse l'uso durante le funzioni.

Anche stavolta, così come nei tentativi precedenti di riformare la musica sacra³¹³, gli addetti ai lavori si indirizzarono contemporaneamente verso due strade opposte e complementari: da un lato, come abbiamo visto, era necessaria una riforma 'dal basso', bisognava quindi diffondere capillarmente le idee ceciliane, e dare la possibilità (almeno teorica) ai singoli maestri di cappella di attuare delle modifiche nel repertorio utilizzato. Dall'altro lato, invece, si cercava un appoggio 'dall'alto' che avallasse i loro precetti: ancora una volta torna la contrapposizione fra decisioni 'dall'alto' e riforma 'dal basso', così come stava accadendo a livello politico (aspetto d'altronde comune anche al movimento socialista, che stava conoscendo le stesse problematiche). Così scriveva nella sua relazione, con tono retorico, Don Guerrini, sul lavoro svolto da don Guerrino Amelli: “dopo pressoché dieci anni di assiduo, indefesso lavoro, la mente e l'anima dell'Amelli miravano più in alto: ad ottenere cioè dalla Santa Sede un atto, una parola chiara, precisa e pratica, la quale potesse tagliar corto sulle controversie, le opposizioni sistematiche e gli abusi inveterati”³¹⁴. Così come i loro diretti predecessori, i ceciliani sentirono il bisogno di ottenere una parola di approvazione da parte delle alte sfere della chiesa, senza la quale i loro sforzi sarebbero stati pressoché inutili. Ed effettivamente la Santa Sede, per via indiretta, rispose: nel 1884 la Sacra Congregazione dei Riti emanò il suo *Regolamento per la musica sacra*, approvato da Leone XIII, il cui contenuto è sostanzialmente una approvazione di quanto sostenuto dai ceciliani (eliminazione delle omissioni del testo liturgico, delle ripetizioni e delle spezzature di parole; messa al bando dei ritmi di danza e dei generi compositivi appartenenti al genere teatrale;

³¹³ Cfr. pp. 150-155, *infra*.

³¹⁴ Paolo Guerrini, cit., p. 280.

proibizione dell'uso di percussioni ad altezza indeterminata, del pianoforte e del clavicembalo), i quali erano caldamente invitati a continuare il loro lavoro.

Ma ben presto questo apparente successo si dimostrò effimero: nonostante l'emanazione del *Regolamento*, la situazione della musica ecclesiastica rimase pressoché la stessa. I ceciliani 'attivisti' si erano prodigati nell'applicare i decreti nelle loro singole diocesi, ed avevano continuato a denunciare nei loro scritti (oltre che durante i congressi) lo stato in cui versava la musica sacra, da loro considerato deplorabile³¹⁵. In realtà all'interno stesso del movimento vi erano opinioni molto divergenti; le stesse commissioni chiamate a giudicare l'adeguatezza dei brani per la messa, molto spesso continuavano, nelle singole chiese, ad approvare quello che si eseguiva da sempre, senza apportare cambiamenti di sorta³¹⁶. Questi dissapori interni contribuirono ad aumentare le già numerose problematiche presenti, che portarono nel giro di poco tempo ad una fase di crisi.

Don Guerrino Amelli, che potremmo definire il padre spirituale del movimento, decise di ritirarsi nell'Abbazia di Montecassino (probabilmente per difficoltà psicologiche ed economiche), dove morì nel 1933. Nel frattempo continuavano i congressi cattolici, a scadenza dapprima annuale, poi sempre più radi, ma le conclusioni raggiunte ad ognuno di essi (almeno per quanto riguarda la sezione musicale) erano sostanzialmente sempre le stesse. Dopo che Amelli aveva lasciato il timone della Associazione italiana di Santa Cecilia, e dopo essersi resi conto che l'emanazione del *Regolamento* stava portando a ben pochi frutti, il movimento ceciliano cominciò a sfaldarsi. Un tentativo di

³¹⁵ Per una disamina delle varie posizioni cfr. Pier Luigi Gaiatto, cit.

³¹⁶ Fatto prontamente denunciato dalla penna mordace di Tebaldini, che scrisse nella rivista *Musica sacra*: "Come e quanto la massima parte delle Commissioni ceciliane 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'inettitudine 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". Cit in Guerrini, cit., p. 282.

rinsaldamento del movimento venne da parte di padre Angelo De Santi, il quale, in collaborazione con Giovanni Tebaldini e Giuseppe Gallignani (maestro di cappella del Duomo di Milano, dal 1885 era diventato direttore del periodico *Musica sacra*)³¹⁷, organizzò un'adunanza di musica sacra a Soave, un borgo del Veronese, nel 1889. Nonostante ci fossero alcuni dissapori personali fra i componenti (in particolare fra Gallignani e Remondini: quest'ultimo difatti si allontanò dal movimento), si giunse alla costituzione di un *Comitato permanente per il decoro ed il progresso della musica sacra in Italia*, oltre alla definizione dei punti da discutere nel Congresso cattolico di Vicenza programmato per il 1891, anno in cui si tenne anche il terzo Congresso nazionale di Musica sacra a Milano.

Ma, proprio a partire dal congresso di Vicenza, i cecilianici si videro opporre resistenze anche da parte del clero, che col tempo stava inasprendo i controlli, e stava limitando la libertà di opinione espressa negli scritti dei periodici e nelle relazioni dei congressi riguardanti la musica sacra: l'avvocato Giambattista Pagnuzzi, collaboratore di De Santi, ricevette istruzioni da parte della Santa Sede in merito al congresso che avrebbe dovuto tenersi a Napoli nel 1893 (e che poi fu spostato a Roma nel 1894), e le riferì al gesuita De Santi: “Nel programma non conviene mettere nulla. Potrà tuttavia nel Congresso farsi la pura relazione di ciò che si è operato in proposito, coll'intento di mandare questa relazione alla Sacra Congregazione dei Riti”³¹⁸. Risultato: De Santi, amareggiato anche per il divieto che il padre generale della Compagnia del Gesù gli aveva imposto di scrivere su argomenti musicali, rinunciò all'incarico di presiedere alla sottosezione dedicata alla Musica sacra, e così i congressi cattolici che si tennero a Roma, Pavia (1894), Torino (1895) e

³¹⁷ Su questi ultimi due compositori cfr. paragrafo 3 del presente Capitolo, *infra*.

³¹⁸ ACC, Fondo De Santi, Corrispondenza, b. 8, fasc. 2, fasc. 2, lettera del 28 giugno 1893, cit. in Gaiatto, cit., p. 95.

Fiesole (1896), furono privi della sezione musicale. Nel 1894, inoltre, veniva emanato un nuovo *Regolamento per la musica sacra*, di nuovo redatto dalla Santa Congregazione dei riti ed approvato da Leone XIII. Don Guerrini, fervente difensore del movimento ceciliano, lo definisce “un gravissimo passo indietro”³¹⁹; secondo la sua opinione si trattava di una decisione in favore dei maestri romani, tanto deplorati in quanto continuavano a eseguire musiche nello stile ‘operistico’, noncuranti dei nuovi fermenti che animavano il genere sacro in quegli anni. “Era troppo evidente”, prosegue,

uno stringimento dei freni, per così dire, all’opera del laicato che fino allora aveva saggiamente e fortemente cooperato insieme col Clero all’opera di riforma, e quasi un atto di sfiducia verso quegli uomini benemeriti (quasi tutti laici) che costituivano allora il *Comitato permanente per la musica sacra in Italia* e che dirigevano o collaboravano nel periodico *Musica sacra*, che del comitato era il *Bollettino ufficiale* e l’unica rivista italiana del genere. Gli effetti di questo nuovo orientamento non tardarono a manifestarsi, e sembrò allora che il regolamento invece di apportare nuove forze vive alla restaurazione così brillantemente progredita anche in mezzo al popolo, fosse come una turbinosa bufera che veniva a demolire i frutti del lavoro di vent’anni.³²⁰

In effetti, nello stesso anno Gallignani si dimise dal *Comitato permanente per la musica sacra*, oltre che dalla direzione del periodico *Musica sacra*. Cessò, inoltre, la pubblicazione della rivista *La scuola veneta di musica sacra* nel 1895, che era stata fondata da Tebaldini tre anni prima.

Nel 1897, al XV Congresso cattolico di Milano, venne ricostituita la sottosezione dedicata alla musica sacra, grazie al cardinale Andrea Carlo Ferrari, il quale prevedeva un incontro che doveva celebrare il quindicesimo centenario della morte di S. Ambrogio, padre del canto ecclesiastico ambrosiano; indicò come presidente della sottosezione Angelo Nasoni, il quale nel frattempo era succeduto a Gallignani nella presidenza del periodico *Musica sacra*. In tale congresso si trattò principalmente dei rapporti

³¹⁹ Guerrini, cit., p. 301.

³²⁰ Guerrini, cit., p. 304.

intercorrenti fra popolo, canto e liturgia; ma la difficoltà di trovare punti di contatto con la Santa Congregazione dei Riti da un lato, e l'assenza di molti dei principali promotori del movimento ceciliano (come De Santi, Tebaldini e Bonuzzi) dall'altro, impedirono ai lavori del congresso cattolico, nonostante le buone intenzioni, di portare a significativi risultati.

Tuttavia l'attività dei ceciliani continuava, in particolare tramite la fondazione di due nuove riviste, entrambe del 1899, che portano il nome di due figure altamente simboliche del movimento³²¹: il *Palestrina*, fondata a Firenze dal barnabita Alessandro Ghignoni (fra i collaboratori risulta anche Giovanni Tebaldini), e il *Santa Cecilia*, fondata da Marcello Capra a Torino. Proseguivano intanto gli studi in merito alla stampa ed alla corretta esecuzione del canto gregoriano, in particolare nell'abbazia di Solesmes: lo stesso Leone XIII, in un Breve solenne inviato all'abate Deleatte, incoraggiava gli studi dei padri benedettini dell'abbazia, "animandoli a proseguire *solerte et libere* nella restaurazione intrapresa *iuxta codicum fidem*"³²². Frutto di questi nuovi studi fu la rivista *Rassegna Gregoriana*, iniziata nel 1902, fondata e portata avanti da Monsignor Carlo Respighi (fratello del compositore Ottorino, che non a caso sarà molto influenzato da tali studi), padre Angelo De Santi ed il giovane don Raffaele Casimiri.

Il 20 luglio 1903 morì Leone XIII, al quale successe Pio X, al secolo Giuseppe Melchiorre Sarto: costui, prima di diventare papa, aveva seguito da vicino l'attività dei ceciliani, ed aveva egli stesso contribuito all'applicazione dei decreti del movimento, in particolare nel periodo in cui era stato patriarca di Venezia. Pio X, dunque, sentiva particolarmente vicina la questione della musica sacra, e lo dimostrò pochi mesi dopo la sua elezione al soglio pontificio, emanando il *Motu proprio* "Tra le sollecitudini" il 22 novembre 1903

³²¹ Sulle quali cfr. sotto, paragrafo 2, *infra*.

³²² Breve *Nos quidem* del 17 maggio 1901. Cit. in Guerrini, cit., p. 315.

(scegliendo non a caso come data il giorno di Santa Cecilia). Tale decreto venne imposto come “vero ed unico codice giuridico della musica sacra”³²³ dalla Santa Congregazione dei Riti nel gennaio 1904, ed abrogava tutte le disposizioni, i regolamenti ed i privilegi anteriormente concessi. Il contenuto, di per sé, non è particolarmente innovativo: gran parte degli articoli ricalcano il primo *Regolamento di musica sacra* di vent’anni prima, ed altri sono comunque punti già ampiamente trattati negli scritti cecilianici: ritroviamo la disposizione di formare commissioni apposite per l’approvazione delle musiche eseguite in chiesa; la necessità di costituire un maggior numero di *scholae cantorum* per educare i putti cantori: disposizione parallela e complementare rispetto al divieto imposto alle donne di cantare in chiesa, le quali quindi dovevano essere sostituite dalle voci bianche; il divieto di utilizzare pianoforte, clavicembalo e strumenti a percussione; l’eliminazione di musiche di stile teatrale; e così via³²⁴. Ciò che è innovativo è il fatto che a prendere direttamente la parola questa volta era il Sommo Pontefice, cosa che non accadeva dall’enciclica *Annus qui* di Benedetto XIV del 1749; per i cecilianici fu una vittoria assoluta: il loro trentennale lavoro veniva finalmente riconosciuto ufficialmente ed approvato dal papa in persona. Come e in che misura tale decreto avesse poi portato ad effettivi risultati nell’esecuzione di musiche sacre all’interno delle singole chiese, è argomento che esula dal campo di questa ricerca. Basti indicare, in ogni caso, il fatto che il *Motu proprio* di Pio X rappresenta senz’altro un punto

³²³ Guerrini, cit., p. 317.

³²⁴ Tebaldini propone un interessante accostamento fra la riforma cecilianica rappresentata dal *Motu proprio* e la riforma del genere teatrale operata da Richard Wagner: «da restaurazione ufficiale delle antichissime melodie gregoriane – dopo la riforma del teatro lirico imposta dal genio di Riccardo Wagner – doveva costituire forse il fatto più saliente della storia musicale del nostro tempo», in Giovanni TEBALDINI, *Cronaca romana (le feste gregoriane)*, in *Rivista Musicale Italiana*, vol. XI, 1904, p. 359. In effetti alcune posizioni prese dallo stesso Wagner presentano dei punti in comune con delle idee cecilianiche: egli aveva più volte criticato l’introduzione degli strumenti musicali in chiesa, ed il gusto profano vicino alle arie di teatro e all’opera italiana; lui stesso, nota ancora Tebaldini, nella scena del Graal del *Parsifal*, per la prima esecuzione di Bayreuth del 1882 volle solo i fanciulli al posto delle donne, allo scopo di dare un’atmosfera più mistica alla scena: cfr. Giovanni TEBALDINI, *Il “motu proprio” di Pio X sulla musica sacra*, in *Rivista Musicale Italiana*, cit., p. 603.

di arrivo del lavoro del movimento ceciliano, oltre che punto di partenza per una nuova, diffusa coscienza della questione della musica sacra.

3.2

Questo riassunto delle varie tappe attraversate dal movimento ceciliano serve per meglio inquadrare il contesto in cui si inserisce la composizione dei *Quattro pezzi sacri*. Apparentemente Giuseppe Verdi, uomo di teatro fino al midollo, oltre che fortemente anticlericale, sembrerebbe la figura più lontana in assoluto rispetto al cecilianesimo; ma al contrario vedremo come, nonostante le evidenti differenze, ci sia qualche punto di contatto fra questi due mondi così diversi. Nei capitoli precedenti abbiamo già trattato del rapporto fra Verdi e la religione³²⁵, ma ora vedremo più in particolare le sue relazioni col movimento ceciliano: innanzitutto, la curiosa coincidenza di date fra il I Congresso Cattolico Italiano e la prima esecuzione della *Messa da Requiem*, entrambi risalenti al 1874. Certamente il *Requiem* verdiano è profondamente operistico, termine che in questo caso non corrisponde a ‘belcantistico’, come potrebbe essere, ad esempio, lo *Stabat Mater* di Rossini, ma si potrebbe definire certamente ‘drammatico’, come spiega Barblan: “il tema della morte, che quasi sempre ha risuonato come catastrofe o annullamento, si amplifica nel sentimento dell’immortalità; e non in senso dogmatico ma come dramma che si perpetua”³²⁶. Una spiegazione più ricca è data da Massimo Mila, il quale spiega che esistono due tipi di *Requiem*: quello definito *post mortem*, ovvero quello che sente la morte in modo elegiaco e rassegnato, come se la si vedesse dal di fuori, dal ‘dopo’, del quale il massimo esempio è il *Requiem tedesco* di Brahms, preceduto da Schumann e, in parte, da

³²⁵ Cfr. Capitolo I, paragrafo 1.

³²⁶ Guglielmo Barblan, *Problemi e impegni d'arte in Giuseppe Verdi*, cit., p. 110.

Mozart, e accompagnato dal francese Fauré; mentre il *Requiem* di Verdi, assieme a quello di Berlioz, è un esempio di *Requiem ante mortem*: “protagonista ne è l’uomo vivo, non il defunto, e il luogo dell’azione ne è questa terra, non l’aldilà. Tutto il tumulto delle passioni e dei negozi umani vi ribolle ancora, esagitato e sconvolto dalla certezza della fine”³²⁷. E questo senso drammatico, tutto umano, della morte, continua Barblan, “spiega come Verdi, trattando questa volta un testo sacro, anzi liturgico, non si fosse neppure sognato di modificare il suo linguaggio e l’atteggiamento del suo stile: il che, tristemente, non gli risparmiò quella che volle essere la troppo facile e facilona accusa di ‘teatralità’ in campo sacro”³²⁸. Il *Requiem* in effetti è una composizione criticata da molti ceciliani: un esempio viene dal testo di Valentino Donella, ceciliano ‘tardivo’³²⁹, il quale dedica un intero capitolo al *Requiem* verdiano, narrando come alla prima esecuzione svoltasi nella chiesa di San Marco a Milano, durante la celebrazione della messa in occasione dell’anniversario della morte di Manzoni, ci furono notevoli problemi per far coincidere la celebrazione del rito ambrosiano con la musica, non solo scritta sul testo romano, ma che oltretutto, essendo una composizione monumentale, di ampio respiro, tiene poco conto dei tempi e delle scansioni seguiti dal rito cattolico, sopraffacendo quest’ultimo e assumendo un ruolo preponderante³³⁰. Curioso, invece, il commento di Guerrino Amelli: proprio nel suo discorso tenuto nel Congresso Cattolico veneziano del 1874, Amelli riconobbe il genio di Verdi, ed anche il suo alto sentimento religioso; affermò che avrebbe potuto essere un fautore della riforma, se non avesse temuto “di non essere compreso da un secolo indifferente per religione, e che si vanta incapace dell’altezza di tale

³²⁷ Massimo MILA, *L’arte di Verdi*, cit., p. 257.

³²⁸ Guglielmo Barblan, cit., p. 110.

³²⁹ Il testo di Donella, cit., pur essendo stato scritto negli anni Novanta del Novecento, è facilmente accostabile all’ideologia ceciliana di un secolo avanti, per via delle posizioni prese dall’autore in merito alla musica sacra fra Sei e Ottocento, ed è per questo che è stato accolto nella bibliografia del presente studio.

³³⁰ Cfr. Valentino Donella, cit., pp. 248-254.

sentimento”; avrebbe dovuto, secondo Amelli, seguire l’ardire del genio, “il quale non curando le false opinioni de’ suoi contemporanei, marcia sempre direttamente per la via da lui ritrovata”, ma sfortunatamente ha preferito “incensare l’idolo della moda, il Romanticismo melodrammatico dell’odierna musica sacra: Ei preferì cogliere l’alloro caduco di una generazione che passa a quella sempre verde delle generazioni che verranno”³³¹.

Ma veniamo ai *Quattro pezzi sacri*. Come accennato prima, esistono punti in comune fra Verdi e il movimento ceciliano. Naturalmente le divergenze sono maggiori delle convergenze, tuttavia qui scegliamo di indagare le seconde, meno evidenti e meno studiate, ma di cui bisogna comunque tener conto. Dei rapporti personali che intercorrevano fra Verdi ed alcuni membri del movimento, in particolare Giuseppe Gallignani e Giovanni Tebaldini, si parlerà successivamente. Prima bisogna accennare ad almeno due figure ‘mitiche’ che hanno ispirato Verdi e che allo stesso tempo sono state prese come punto di riferimento dai ceciliani, ossia Guido d’Arezzo (che è un’immagine-simbolo del canto gregoriano) e Giovanni Pierluigi da Palestrina. Anche Santa Cecilia è un altro simbolo preso a modello dal movimento ceciliano, ma questa terza figura non compare nell’immaginario né negli scritti verdiani; interessante, però, il fatto che la vicenda di questa santa, protettrice della musica ma anche simbolo di virtù³³², abbia ispirato alcune composizioni non liturgiche di compositori ceciliani, che da questa leggenda hanno tratto drammi musicali più vicini all’opera piuttosto che alla messa. La vicenda, in effetti, oltre ad avere contenuto agiografico e morale, è ricca di azione e

³³¹ Mauro CASADEI TURRONI MONTI, *L’attività ceciliana di Amelli a Milano (1874-1885)*. Dal suo epistolario presso la Badia di S. Maria dal Monte di Cesena, in *Benedictina* 46 (1/1999), pp. 89-90, nota 9; riportato in *Aspetti del cecilianesimo nella cultura musicale italiana dell’Ottocento*, cit., p. 8, nota 17.

³³² Il giorno del suo matrimonio informò lo sposo Valeriano della sua vocazione cristiana e il suo desiderio di non consumare le nozze; riuscì a convertire Valeriano, ma fu martirizzata a Roma nel III secolo d.C. a causa della sua fede cristiana. Sul culto di Santa Cecilia cfr. Thomas H. CONNOLLY, *The legend of St. Cecilia: I. The origins of the cult; II. Musics and the symbols of virginity*, in *Studi musicali*, anno VII (1978), pp. 3-37 e anno IX (1980), pp. 3-44.

drammaticità, di conseguenza può essere un soggetto utilizzabile per composizioni vicine al genere dell'oratorio (di per sé a metà strada fra religione e teatro). In particolare, fra le composizioni primo-Novecentesche dedicate a Santa Cecilia, si segnalano il *Caeciliae nuptiae*, definito “poemetto gregoriano” dall'autore Giovanni Tebaldini³³³, e il più celebre (ma più tardo) *Cecilia*, azione sacra in 3 episodi e 4 quadri, di Licinio Refice (libretto di Emidio Mucci), rappresentato per la prima volta al Teatro Reale di Roma nel 1934.

IMMAGINE 2

Statua di Santa Cecilia di Stefano Maderno, ubicata nella chiesa di Santa Cecilia in Trastevere a Roma (www.frammentiarte.it)



Il fatto che Santa Cecilia sia una protomartire ha contribuito certamente a donarle un'aura di misticità, poiché è uno dei personaggi che fa parte di quello che si può definire “mito delle origini” del cristianesimo. Un altro mito delle origini, questa volta della musica e in particolare della musica sacra, è quello del canto gregoriano e dei suoi due principali ‘autori’: San Gregorio e Guido d’Arezzo. Il papa Gregorio Magno, secondo la tradizione, ha dettato per primo il canto sacro, ispirato dallo Spirito Santo: questo mito della nascita della musica ha contribuito per moltissimo tempo a creare un legame

³³³ Che verrà esaminato nel capitolo successivo, paragrafo 2, *infra*.

inseparabile fra la musica e la religione, dal momento che la musica deve la sua legittimità, oltre che la sua funzionalità esclusivamente sacra, alla parola di Dio³³⁴. E questo canto sacro è stato preso come modello indiscutibile per secoli, fino ad arrivare al pieno Ottocento; ma i ceciliani, anche loro aderenti a questa linea, anziché ‘mitizzare’ la figura di San Gregorio, si sono concentrati più su colui che ha permesso, tramite la notazione mensurale, di diffondere il canto sacro, ossia Guido d’Arezzo. L’occasione per celebrare Guido (spesso denominato “Guido Monaco”) venne nel 1882, in occasione dell’inaugurazione di un monumento a lui dedicato nella sua città natale³³⁵: ad Arezzo si tenne un congresso europeo, che ravvivò l’interesse nei confronti del canto gregoriano, e ne incoraggiò gli studi per ottenere nelle future esecuzioni la maggiore fedeltà possibile. In effetti i libri diffusi, stampati e manoscritti, di canto gregoriano erano spesso molto divergenti fra loro; inoltre la necessità di trascrivere i neumi in notazione moderna portava ad errori e discussioni sulla filologia del testo, nonché sulla corretta esecuzione del canto. Perciò fra i propositi del congresso vi fu quello di fondare una Società internazionale nominata *Guido d’Arezzo*, corredata da un periodico intitolato *Guido Aretinus*, ma entrambi ebbero vita breve a causa della mancata approvazione ufficiale da parte delle autorità ecclesiastiche. Nonostante questo, l’interesse per il canto antico fu ridestato e portò col tempo i suoi frutti: Guerrino Amelli curò la nuova edizione del *Micrologus*, al fine di rendere noto il trattato di Guido d’Arezzo e riportare *in auge* il canto gregoriano così

³³⁴ Sul canto gregoriano, si segnalano in particolare gli studi di Giacomo Baroffio. Cfr. Giacomo BAROFFIO, *L’arte del canto liturgico: intellettuale armonia e suono ideale*, Milano, Università Cattolica, 2008; dello stesso: *Le origini del canto liturgico nella Chiesa latina e la formazione dei repertori italiani*, Genova, S.n., 1978.

³³⁵ In realtà nei testi analizzati ricorre l’erronea convinzione, evidentemente condivisa dai promotori dell’evento, che si trattasse del decimo centenario dalla nascita: cfr. ad esempio Guerrini, cit., p. 277, o Rainoldi, cit. p. 216; ma la nascita di Guido certamente non è databile all’882. Guido d’Arezzo è nato con ogni probabilità fra il 990 e il 999, stando ad una carta (ora andata perduta) allegata ad un manoscritto del *Micrologus*, in cui egli stesso dichiara di aver terminato l’opera all’età di 34 anni, durante il papato di Giovanni XIX (1024-1033). Cfr. *New Grove dictionary*, 2° edizione, vol. 10, p. 522.

come era eseguito in origine; lo stesso canto gregoriano, monodico e senza accompagnamento, fu ben presto riconosciuto come l'unico veramente degno di accompagnare il rito cristiano, poiché, come scriverà Tebaldini vent'anni dopo in occasione del promulgamento del *Motu proprio* di Pio X, "il Re degli Ebrei aveva dettato i suoi *salmi* per tutto il popolo d'Israele, il quale appunto, *collettivamente*, nel testo davidico, si rivolge *unanime* al suo Dio"³³⁶. Lo stesso concetto, tradotto in chiave politica, aveva un suo corrispettivo: il collettivismo, infatti, aveva un altissimo rilievo; il cattolicesimo era ora impegnato a combattere tutti gli altri movimenti di consenso popolare: il socialismo da un lato, ed il nazionalismo dall'altro. Tornando al nostro discorso, bisogna aggiungere che al fascino del canto gregoriano contribuì certamente, ancora in riferimento al 'mito delle origini', la sua appartenenza ad una *aetas aurea* della musica sacra, ancora incontaminata, non 'sporcata' dalla profanità che mano mano, nel corso dei secoli, aveva preso sempre più piede ed aveva invaso il campo della sacralità. Una testimonianza visiva, più tarda ma utile come esempio pratico della visione mitica, ancora viva nel Novecento, del canto sacro e di Guido d'Arezzo in particolare, ci viene da Raffaele Casimiri: compositore e storiografo formatosi in ambiente ceciliano, egli teneva nella sua *schola cantorum* una riproduzione di un affresco di Giuseppe Bertini³³⁷, situato nella Villa Ponti presso Varese, raffigurante Guido d'Arezzo che dirige i suoi piccoli cantori davanti a Giovanni XIX; Casimiri descrive il dipinto in questi termini:

Un adolescente nello jeratico paludamento di accolito, colla sua veste bianca, orlata di trine d'oro, con il manto bianco, con i sandali ai piedi – anch'essi bianchi – bello nell'aureola del suo crine spesso e ricciuto, umile nella movenza, sta, dimesso lo sguardo, a sorreggere il libro miniato. Guido, il

³³⁶ Tebaldini, *Il "motu proprio" di Pio X nella musica sacra*, cit., p. 585.

³³⁷ Guido Bertini (1872-1938), in realtà più celebre per i suoi scritti piuttosto che per le sue opere d'arte, è ricordato soprattutto per i suoi sonetti e le sue commedie. Nel 1907 si ritirò a Varese, dove si dedicò alla pittura ed in particolare ai ritratti; qui, a Varese, dipinse il suo più importante ciclo di affreschi, presso Villa Ponti, comprendenti ritratti di Guido d'Arezzo, Volta, Galileo e Colombo.

grande maestro innovatore, dalla scarna faccia ispirata, è lì con l'occhio nero e scintillante fisso sulle note, con la mano destra dai lunghi diti affusolati distesa pacatamente in atto di rallentare e raddolcire il canto. Anche Guido canta, e, dietro a lui, uomini dalla veste sacra cantano sui loro piccoli *sacramentarii*. Ma chi più d'ogni altro attira l'attenzione con simpatia, è un gruppo di quattro fanciulli nella variopinta veste d'epoca. Coi loro dolci occhi infantili fissi nelle note del libro, la bocca semiaperta, sereni nella candida fronte, né preoccupati dalla presenza del Pontefice che sta pensoso ad ascoltare dal trono... cantano... non si comprende che cosa, ma certo un canto che li fa divenir più buoni: restano immobili: l'un di essi ha congiunto le mani sul petto: sembrano dimentichi del mondo, trasfigurati! [...] e cantano.³³⁸

³³⁸ Raffaele CASIMIRI, *Cantantibus organis!... Raccolta di scritti per la cultura delle "scholae cantorum"*, Roma, Edizioni del "Psalterium", 1924, p. 22, dall'articolo *Il piccolo ceciliano*, in *Psalterium*, gennaio 1907, cit. in Mauro CASADEI TURRONI MONTI, *Il volto di Guido d'Arezzo nel primo cecilianesimo italiano*, in *Candotti, Tomadini, De Santi*, cit., p. 382

IMMAGINE 3

G. Bertini, affresco di Villa Ponti raffigurante Guido d'Arezzo e i suoi *pueri cantores* (www.spaziolavit.com)



Alle celebrazioni per Guido partecipò anche Arrigo Boito, che già da tre anni era in stretta collaborazione con Giuseppe Verdi; quest'ultimo era certamente a conoscenza dell'evento, poiché ne era stato informato da una

lettera dello stesso Boito: “Io resterò a Villa d’Este fin al 28 di questo mese poi andrò a far visita a un frate benedettino per nome Guido d’Arezzo”³³⁹. I festeggiamenti di Arezzo comprendevano non solo il congresso, ma anche altri eventi: “Ci saranno feste popolari, baldorie d’ogni specie”³⁴⁰, scriveva Boito all’amico Giuseppe Giacosa; fra le altre cose vi fu anche l’apertura del Teatro Petrarca, in occasione della quale veniva eseguito il *Mefistofele*. Certo incuriosisce la scelta dell’opera boitiana per delle feste in onore del monaco benedettino, anche se l’organizzazione dell’apertura del teatro certamente non era compito dei cecilianiani; l’invito a Boito giunse invece da parte di Luigi Mancinelli, direttore d’orchestra e compositore, anche lui facente parte dell’organizzazione dei festeggiamenti; aveva già collaborato con Boito avendo diretto il *Mefistofele* a Roma nel 1877, ed avrebbe diretto anche la prima aretina. Boito non volle curare le prove dell’opera, fidandosi ciecamente del talento di Mancinelli, ma approfittò dell’occasione per andare comunque ad Arezzo, poiché “non conosco ancora la Toscana (veda che vergogna!) e sarà una buona occasione per fare la sua conoscenza”³⁴¹. Il direttore d’orchestra inoltre chiese a Boito di inviargli quattro versi per un *Inno a Guido Monaco* da musicarsi ed eseguirsi nel settembre ad Arezzo: Boito il 1° agosto gli inviava una strofa saffica, scritta utilizzando i nomi delle note ad ogni inizio di emistichio, tramite quei giochi di parole con cui spesso si cimentava:

Util di Guido **R**egola superna,
Misuratrice facile dei suoni
Solenne or tu **l**aude a te stessa intuoni;
Sillaba eterna!³⁴²

Avvertiva però che avrebbe preferito eliminare l’ultimo verso, dal momento

³³⁹ Lettera di Arrigo Boito a Giuseppe Verdi del 10 agosto 1882, in *Carteggio Verdi-Boito*, cit., p. 64.

³⁴⁰ Lettera di Arrigo Boito a Giuseppe Giacosa, agosto 1882, in Piero Nardi, *Vita di Arrigo Boito*, cit., p. 436.

³⁴¹ Lettera di Arrigo Boito a Verdi del 10 agosto, citata sopra, *infra*.

³⁴² Lettera del 1° agosto 1882 a Luigi Mancinelli, in Raffaello De Rensis, *Arrigo Boito, capitoli biografici*, cit., p. 113.

che la nota *si* non c'è nell'*Inno a San Giovanni*. Boito scrisse i versi trascrivendoli sopra le stesse note dell'*Inno* composto da Guido³⁴³, ma Tebaldini giudicò la trascrizione un errore poiché il modo di *do* richiedeva la finale *re*³⁴⁴ (mentre Boito nella lettera aveva concluso con il *do*, ignorando forse le regole del modo di *do*, o forse possedendo egli stesso un'errata trascrizione dell'*Inno*). Non sappiamo se dopo il suo ritorno avesse fatto un resoconto dell'evento a Verdi, ma sappiamo per certo che Verdi era sempre al corrente delle nuove ricerche filologiche volte a recuperare i canti antichi e le seguiva con interesse: ne è testimonianza una sua lettera a Federico Consolo, violinista e compositore nonché assiduo studioso delle antiche liturgie: "Ho ricevuto il suo libro *Canti d'Israele*, e gliene sono gratissimo. Quantunque io sia un po' incredulo sull'autenticità di questi Canti arrivati fino a noi per tradizione, non posso che ammirare i suoi lunghi studj ed il talento con cui ha saputo armonizzarli"³⁴⁵.

Ma l'ammirazione di Verdi era tutta per Giovanni Pierluigi da Palestrina, terzo ed ultimo 'mito' della tradizione ottocentesca. La sua riscoperta risale almeno agli inizi del secolo, quando Giuseppe Baini confermava nel suo testo³⁴⁶ la leggenda secondo cui la *Missa papae Marcelli* avrebbe salvato la musica sacra, proprio nel momento in cui, durante il Concilio di Trento, si stava prendendo in considerazione l'idea di eliminare la musica polifonica dalla chiesa, non essendo degna di lodare il Signore; Palestrina, con la sua musica, li avrebbe convinti a desistere da questo proposito, poiché era riuscito a conciliare la migliore tradizione polifonica dell'epoca con la sobrietà richiesta dalle autorità cattoliche. Sebbene Verdi non considerasse la *Missa* come una

³⁴³ Il manoscritto è riportato in De Rensis, cit., pp. 111-112.

³⁴⁴ Questa critica è certamente indice di particolare cura, da parte di Tebaldini, nei confronti del canto gregoriano. In realtà è da segnalare il fatto che anche lui, in alcune sue composizioni, abbia apportato delle modifiche al canto gregoriano per farli rientrare nell'armonia tonale. Cfr. Capitolo IV, paragrafo 1, *infra*.

³⁴⁵ Lettera del 2 febbraio 1891, in *I copialettere di Giuseppe Verdi*, cit., p. 366, cfr. pp. 92-93, *infra*.

³⁴⁶ Baini, *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di G. Pierluigi da Palestrina*, cit.

delle migliori opere di Palestrina³⁴⁷, ne ha sempre ammirato le qualità compositive³⁴⁸, e su di lui sia Verdi che i ceciliani sono concordi nel riconoscerlo come indiscusso *princeps musicae*.

IMMAGINE 4

Statua a Giovanni Pierluigi da Palestrina di Arnaldo Zocchi del 1921 (www.tesorintornoroma.it)
L'epigrafe riporta: "A/ Giovanni Pierluigi/ da Palestrina/ Principe/ della musica"



Così come Guido era stato identificato come emblema del canto gregoriano, allo stesso modo Palestrina è sempre stato il simbolo per eccellenza della polifonia rinascimentale, ma è importante capire il perché di

³⁴⁷ “Si trovano in Palestrina cose anche migliori della *Messa di Papa Marcello*”, lettera di Giuseppe Verdi a Opprandino Arrivabene del 2 maggio 1885, in *I copialettere di Giuseppe Verdi*, cit., pp. 630-631.

³⁴⁸ Cfr. più avanti, *infra*.

questo mito e perché, fra tanti polifonisti, sia stato preso a modello proprio Palestrina. In questo caso non si può parlare di ‘mito delle origini’ come nei casi precedenti, ma senza dubbio i ceciliani si identificavano in questa figura proprio in virtù della leggenda della *Missa papae Marcelli*: così come Palestrina aveva riformato la musica sacra in un particolare momento di rinnovamento della chiesa cattolica (ossia il Concilio di Trento), allo stesso modo essi auspicavano di riportare il canto sacro al suo antico splendore in un momento critico per la storia della chiesa, convincendo le autorità ecclesiastiche delle loro ragioni in merito. Ma c’è una fondamentale differenza fra l’esempio di Palestrina e il loro concetto di riforma: mentre Palestrina non ha fatto altro che utilizzare e rielaborare gli stilemi del suo periodo, i ceciliani auspicavano ad un ritorno alla musica del periodo palestriniano, ovvero antecedente a loro di tre secoli: fu un’operazione di restaurazione concepita volutamente in segno di ribellione nei confronti della musica a loro contemporanea; nota bene Dahlhaus come ci sia una differenza sostanziale fra il concetto di ‘tradizione’, che si fonda su una continuità ininterrotta, e quello di ‘restaurazione’, ossia un recupero intenzionale di una tradizione spezzata:

A differenza delle tradizioni, le restaurazioni sono fondamentalmente riflessive. Non a caso nel Settecento [ma l’affermazione è ancor più valida per l’Ottocento – N.d.A.] gli sforzi per ristabilire la «pura» o la «vera» musica di chiesa, con regressi allo stile di Palestrina – elogiato come paradigmatico anche dai protestanti – e alla forma originaria del corale gregoriano, erano accompagnati da tutta una massa quasi incontenibile di letteratura apologetica e polemica (rivolta contro la musica-di-chiesa corrotta).³⁴⁹

Ma il tentativo di ripristinare qualcosa sentito come originario ha le sue controindicazioni:

Anche quando è riuscita esteriormente, una restaurazione corre sempre il rischio che, nel trapianto in un ambiente ormai estraneo, il linguaggio musicale che essa cerca di ripristinare perda la sua sostanza e la sua espressività. [...] Per

³⁴⁹ Carl DAHLHAUS, *Storicismo e tradizione*, in *Fondamenti di storiografia musicale*, trad. it. Fiesole, Discanto, 1980, p. 82.

quel tanto che non si esaurisce in esercitazioni di tecnica compositiva, lo stile Palestrina restaurato dell'Ottocento, lo stile palestriniano di Eduard Grell e di Michael Haller, appare senza volerlo il ricordo sonoro di un passato sommerso: con tutto il suo aspirare al rigore e all'oggettività, ha pur sempre quel «tono di struggimento nostalgico» che non si può fingere di non udire. E, in effetti, l'impressione estetica si fonda anche su tangibili elementi tecnici: nella restaurazione dell'Ottocento i modi del Cinquecento, le «modalità ecclesiastiche», mutano la natura loro. A un ascoltatore cresciuto nella tradizione della tonalità armonica, appaiono deviazioni dalla norma del modo maggiore e minore «naturali», sono varianti espressive e pittoresche.³⁵⁰

Di questo pericolo si era accorto De Santi, in contraddizione soprattutto con la scuola tedesca, che invece il più delle volte prevedeva un'imitazione pedantesca, quasi scolastica dello stile cinquecentesco: “studiate i classici, convertiteli in succo e sangue, e poi chiudete i libri e scrivete col vostro genio. L'imitazione pedante delle forme per quanto classiche non è che la rovina di ogni progresso così nella letteratura come nell'arte”³⁵¹.

Questo pensiero segna un particolare punto di contatto con Giuseppe Verdi: la frase desantiana sopra citata potrebbe essere tranquillamente trasportata nella bocca di Verdi senza pericolo di tradire il suo pensiero. La sua celeberrima frase “Tornate all'antico, sarà un progresso”, in realtà, non è altro che questo: la lettera in cui compare era indirizzata allo storico e compositore Francesco Florimo, datata 4 gennaio 1871, in cui quest'ultimo proponeva al Maestro la direzione del Conservatorio di Napoli. Verdi, declinando l'offerta, ne era però in parte dispiaciuto:

Mi sarei fatto una gloria di esercitare gli alunni a quegli studi gravi e severi (della classica polifonia), e così chiari di quei primi padri. Avrei voluto porre, per così dire, un piede al passato e l'altro sul presente e sull'avvenire (che a me non fa paura la musica dell'avvenire)³⁵²; avrei detto ai giovani alunni: esercitatevi nella fuga costantemente, tenacemente, fino alla sazietà, e fino a che la mano sia divenuta franca e forte a piegar la nota al voler vostro. Imparate così a comporre con sicurezza a disporre bene le parti ed a modulare

³⁵⁰ Ivi, pp. 83-84.

³⁵¹ Angelo DE SAN TI, da un dibattito tra De Santi e il maestro musicista della Cappella Pontificia Innocenzo Pasquali, pubblicato in *Civiltà Cattolica*, serie XIV (1889), vol. 5, fasc. 952, pp. 453-468, cit. in Rainoldi, cit., pp. 241-242.

³⁵² Evidente allusione al wagnerismo imperante anche in Italia, cfr. più avanti.

senza affettazioni. Studiate Palestrina e fermate specialmente la vostra attenzione ai recitativi.³⁵³

Verdi avrebbe voluto, insomma, educare i giovani compositori con quegli studi “gravi e severi” che lui stesso aveva compiuto da ragazzo, cosa che ora gli permetteva di “piegar la nota” così come desiderava³⁵⁴, come aveva scritto anche a Filippi due anni prima:

Io sono, fra i maestri passati e presenti, il meno erudito di tutti. Intendiamoci bene, e sempre per non far *blague*: dico *erudizione* e non *sapere musicale*. Da questo lato mentirei, se dicessi che nella mia gioventù non abbia fatto lunghi e severi studi. Egli è per questo che mi trovo aver la mano abbastanza forte a piegar la nota come desidero, ed abbastanza sicura per ottenere ordinariamente gli effetti ch'io immagino; e quando scrivo qualche cosa d'irregolare si è perché la stretta regola non mi dà quel che voglio, e perché non credo nemmeno buone tutte le regole finora adottate. I Trattati di Contrappunto hanno bisogno di riforma.³⁵⁵

Fondamentale differenza, quindi, fra il Palestrina ceciliano, in genere più ‘nostalgico’, e il Palestrina verdiano, imprescindibile punto da cui partire, ma solo a patto di far poi progredire l'arte. Nel 1887 il Ministro dell'Istruzione formò una commissione, con l'intento di riformare gli studi musicali nei conservatori: Boito ne faceva parte, e perciò chiese al Maestro 6 nomi di compositori del XVI, XVII e XVIII secolo da inserire nei programmi scolastici; Verdi rispondeva: “Palestrina *in primis et ante omnia*”³⁵⁶, e continuava, in relazione al secolo XVI, che oltre a Palestrina, Victoria, Marenzio e Allegri, si potevano studiare anche “tanti altri buoni scrittori di quel secolo, ad eccezione di Monteverde che disponeva male le parti”³⁵⁷. Questa affermazione non è da prendere come anti-monteverdiana, ma va letta in relazione a quanto

³⁵³ Lettera di Giuseppe Verdi a Francesco Florimo del 4 gennaio 1871, cit. in *I copialettere di Giuseppe Verdi*, cit., pp. 232-233.

³⁵⁴ Come fra gli altri gli riconosceva Boito: “Lei ha il segreto della nota giusta al momento giusto che è il gran segreto dell'arte e della vita”, lettera di Arrigo Boito a Giuseppe Verdi del 17 aprile 1892, in *Carteggio Verdi-Boito*, cit., p. 205.

³⁵⁵ Lettera di Verdi a Filippi del 4 marzo 1869, in *I copialettere di Verdi*, cit., pp. 616-617.

³⁵⁶ Lettera di Verdi a Boito del 5 ottobre 1887, in *Carteggio Verdi-Boito*, cit., p. 129.

³⁵⁷ *Ibidem*.

appena detto: Monteverdi, com'è noto, con la sua *seconda prattica* rompeva le regole del contrappunto in favore di una maggiore espressività, e anzi proprio la novità apportata dal fatto che “disponeva male le parti” dava ai suoi brani una maggiore forza. Questo di per sé non poteva essere criticato da Verdi³⁵⁸, ma bisogna leggere la sua esclusione solamente per i suoi fini didattici: gli studenti dovevano prima di tutto imparare le regole corrette del contrappunto, per imparare a “piegar la nota” al loro volere, e solo in un secondo momento avrebbero imparato a seguire la loro strada: “le licenze e gli errori di contrappunto si possono ammettere e son belli talvolta in teatro: in Conservatorio, no”³⁵⁹. insomma questa apparente contrapposizione Palestrina-Monteverdi non è altro che la conferma di quanto appena affermato.

Gli elogi nei confronti di Palestrina presenti nel carteggio verdiano sono numerosissimi, e non è necessario elencarli tutti in questa sede. Ma è importante segnalare il fatto che questa sconfinata ammirazione, oltre ad essere motivata da una pura utilità didattica, aveva anche un'altra motivazione ben più rilevante, ossia il fatto che Palestrina rappresentava per Verdi il vertice sommo della musica *italiana*. E qui si entra in un campo molto complesso che si allontana decisamente dall'ottica cecilianica, anzi si può porre addirittura all'esatto opposto: da un lato abbiamo il Verdi patriottico, che (nonostante tutte le delusioni recatigli dal neo-Stato italiano) ha sempre creduto nell'Italia, e che è alla costante ricerca di figure emblematiche dello spirito nazionale (Dante e Palestrina *in primis*); dall'altro c'è il movimento ceciliano, cattolico, che ha appena visto subire da parte dello Stato Pontificio la breccia di Porta Pia. Da una parte il Verdi emblema egli stesso del melodramma italiano, spesso denigrato dai fautori della ‘musica dell'avvenire’ wagneriana, e dall'altra

³⁵⁸ Cfr. Capitolo II, paragrafo 2.

³⁵⁹ Seguito della lettera a Florimo del 4 gennaio 1871, citata nella pagina precedente, *infra*. In *I copialettere di Giuseppe Verdi*, cit., pp. 232-233.

i ceciliani, accusati viceversa di ‘germanofilia’ a causa della loro vicinanza ideologica con l’omonimo movimento nato in Germania (e i cui componenti, fra l’altro, molto spesso avevano compiuto o terminato di compiere i loro studi in Germania, come Casamorata, Terrabugio, Tebaldini e molti altri). Da questo punto di vista è quindi particolarmente interessante la ricezione della figura di Palestrina in due modalità molto diverse: emblema della musica *italiana* da un lato, ed emblema della musica *sacra* dall’altro. Per questo secondo punto, bisogna ricordare che, come suggerisce Dahlhaus³⁶⁰, anche i protestanti imitavano Palestrina; ed erano stati proprio i tedeschi (dapprima i cattolici, poi anche i protestanti) ad andare per primi negli archivi italiani a fare incetta di musiche palestriniane da riprodurre nelle loro chiese, amplificando poi tale mito tramite l’associazione ceciliana fondata da Franz Xaver Witt nel 1867. Per Verdi, invece, Palestrina rappresentava innanzitutto la vocalità italiana, in contrapposizione con il sinfonismo tedesco che stava ‘invadendo’ sempre più anche l’Italia:

Noi tutti, maestri, critici, pubblico, abbiamo fatto il possibile per rinunciare alla nostra nazionalità musicale. Ora siamo a buon porto: ancora un passo, e saremo germanizzati in questo come in tante altre cose. È una consolazione il vedere come dappertutto si istituiscano Società di Quartetti, Società Orchestrali e poi ancora Quartetti e Orchestra, Orchestra e Quartetti, ecc., ecc., per educare il pubblico alla *Grande Arte*, come dice Filippi. Allora, a me, qualche volta viene un pensiero meschinissimo, e mi dico sottovoce: «*ma se invece noi in Italia facessimo un Quartetto di voci per eseguire Palestrina, i suoi contemporanei, Marcello, ecc., ecc., non sarebbe questa ARTE GRANDE?*».

E sarebbe Arte Italiana... L’altra no!... Ma zitto che nessuno mi senta.³⁶¹

Dietro questo discorso c’è sicuramente un risvolto politico: non bisogna dimenticare che l’Italia, durante le guerre di indipendenza, aveva sfruttato l’alleanza con la Francia per combattere la potenza austro-ungarica. Inoltre era

³⁶⁰ Cfr. pp. 177-178, *infra*.

³⁶¹ Lettera di Giuseppe Verdi a Opprandino Arrivabene del 20 marzo 1879, in *I copialettere di Verdi*, cit., p. 627. Citata in nota 7, p. 6, *infra*.

ormai tangibile un progressivo allontanamento italiano dall'egida francese verso quella tedesca, cosa che Verdi non approvava. E questa situazione si riversava anche in campo culturale: fra Verdi e i ceciliani vi è una netta contrapposizione, poiché Verdi, ad esempio, aveva molti più contatti, rispetto ad altri teatri europei, con l'Opéra di Parigi, per la quale ha scritto appositamente o rielaborato personalmente molte sue opere (seguendo fra l'altro una linea già iniziata dai primi operisti dell'Ottocento, come Rossini e Donizetti); viceversa, la stragrande maggioranza dei ceciliani proveniva dall'area del lombardo-veneto, ancora culturalmente sotto l'egida austriaca, ed inoltre molti di loro avevano avuto modo di studiare in Germania. Ma le preoccupazioni principali per Verdi derivavano da quello che ruotava intorno alla musica operistica, a causa della sempre maggiore presenza, anche in Italia, di fautori del dramma wagneriano. Verdi, più che anti-Wagner, era anti-wagnerismo: rispettava il suo collega tedesco e ne seguiva attentamente la carriera, seppure non approvasse tutte le sue scelte artistiche (ad ogni modo quando Wagner morì, nel 1883, scrisse a Ricordi del suo profondo rammarico³⁶²), ma desiderava che le due grandi scuole, italiana e tedesca, rimanessero intatte ognuna nella sua peculiare grandezza:

Se gli artisti del Nord e del Sud hanno tendenze diverse, è bene sieno *diverse!*
Tutti dovrebbero mantenere *i caratteri propri della loro nazione*, come disse benissimo Wagner.

Felici voi che siete ancora i figli di Bach! E noi? Noi pure, figli di Palestrina, avevamo un giorno una scuola grande... e nostra! Ora s'è fatta bastarda e minaccia rovina!

Se potessimo tornare da capo?!³⁶³

³⁶² “Triste, triste, triste. Wagner è morto! Leggendone jeri il dispaccio ne fui, sto per dire, atterrito! Non discutiamo. – È una grande individualità che sparisce! Un nome che lascia un'impronta potentissima nella Storia dell'Arte!” lettera di Verdi a Giulio Ricordi del 14 febbraio 1883, cit. in *I copialettere di Giuseppe Verdi*, cit., p. 323.

³⁶³ Lettera di Giuseppe Verdi a Hans von Bülow del 14 aprile 1892, in *I copialettere di Verdi*, cit., pp. 375-376. Questa lettera da cui è tratta la citazione è in risposta ad una lettera di von Bülow del 7 aprile, in cui il celebre musicista tedesco chiedeva perdono per aver denigrato Verdi in alcuni suoi articoli di diciotto anni prima, scritti perché “ebbi la mente accecata da un fanatismo, da «Seide» oltre-wagnerista.” (la lettera di von Bülow è trascritta in nota alla lettera di Verdi). Era questo fanatismo che preoccupava Verdi, dal momento che anche

Il wagnerismo invece, che aveva portato molti fanatici, non solo in Germania ma anche in Italia, a denigrare l'arte e in particolare il melodramma italiano, era causa di preoccupazione per Verdi, che al contrario voleva vedere rafforzata l'identità nazionale nel momento in cui l'Italia, appena formata politicamente, doveva formarsi culturalmente. Anche su questo argomento i riferimenti nel carteggio verdiano sono numerosi.

In altre lettere, invece, Verdi affermava di non curarsi del giudizio dei critici, molti dei quali erano in prima linea fra i fautori del wagnerismo, poiché le loro opinioni talvolta rischiavano di essere deviate da pregiudizi (sia in negativo che in positivo). Il suo più veritiero giudice è sempre stato il pubblico, il solo che può stabilire se un'opera sia buona o meno – e anche su questo punto c'è una netta divergenza con i ceciliani: il movimento ceciliano si preoccupava solamente della adeguatezza della musica per la chiesa, ed anzi temeva che musiche troppo complesse, cariche emotivamente, potessero distrarre la mente del fedele dal pensiero divino (concetto che deriva dalla filosofia agostiniana): “a poco a poco era mestieri trasfondere nelle masse dei fedeli la persuasione che era ormai necessario rinunciare al diletto esteriore, superficiale e falso, offerto dalla musica profana, per una più intima penetrazione dell'ideale religioso”³⁶⁴. Viceversa secondo Verdi l'affluenza del pubblico è il primo indice del successo di un'opera: “credo ed ho creduto sempre, «che quando il Pubblico non accorre ad una produzione nuova, è già un insuccesso!»”³⁶⁵, ed è il pubblico, più ancora dei critici, ad avere il diritto di incensare o denigrare una nuova opera, poiché ognuno ha il diritto e le facoltà

molti italiani lo condividevano; ma von Bülow, messi da parte i pregiudizi, scriveva a Verdi di aver cominciato a studiare le sue ultime opere e di essersi “commosso fino alle lagrime” per il *Requiem*. E Verdi gli rispose che non aveva nulla da farsi perdonare e che lo ammirava particolarmente perché “gli artisti superiori giudicano senza pregiudizi di scuole, di nazionalità, di tempo”.

³⁶⁴ Guerrini, cit., p. 283.

³⁶⁵ Lettera di Verdi a Boito del 20 aprile 1899, in riferimento alle esecuzioni dei *Quattro pezzi sacri*, in *Carteggio Verdi-Boito*, cit., p. 275.

di avere una propria opinione: commentando un fascicolo sull'*Ars nova* mandatogli da Opprandino Arrivabene, gli scriveva: “Nell’ultima pagina leggo fra le altre questa frase: «*Se credi che la musica sia l’espressione di sentimenti d’amore, di dolore, ecc., abbandonala... non è fatta per te!*» E perché non potrei credere che la musica sia espressione di amore, di dolore, ecc.?”³⁶⁶. Da qui si capisce l’enorme distanza fra il concetto di musica di Verdi e quello ceciliano.

Tornando a Palestrina, nonostante tutte le divergenze appena descritte, abbiamo visto come, seppure per motivi diversi, il compositore prenestino divenne un punto di convergenza importante: nel 1880 Verdi fu eletto presidente onorario della *Grande Accademia palestriniana*, fondata dalla “Società musicale romana”, lui che mal sopportava e in genere rifiutava le tante richieste di collaborazioni, presidenze, e quant’altro, accettò questa proposta e vi rimase fino allo scioglimento della società stessa, nel 1888. Nel 1894 si celebrò il terzo centenario della morte di Palestrina, occasione per la quale si organizzarono numerosi eventi: messe solenni, esecuzioni in tutta Italia di cori palestriniani (nello stesso anno ricorreva anche il terzo centenario della morte di Orlando di Lasso, il che accrebbe l’interesse per l’evento e le esecuzioni di cori polifonici); fu, ancora una volta, un’occasione di incontri fra i ceciliani, ma il momento era particolarmente critico per il movimento³⁶⁷, e forse proprio per questo in molti si adoperarono al meglio per mostrare e far valere i loro propositi. In particolare, a Parma, il direttore del Conservatorio Giuseppe Gallignani, amico di Verdi, avviò con l’appoggio del governo la prima scuola teorico-pratica di musica sacra, inserendo così nel Conservatorio un particolare insegnamento utile ad educare i giovani in questo settore; organizzò inoltre numerose esecuzioni di Palestrina, coinvolgendo soprattutto gli allievi del Conservatorio stesso. Ad una di esse partecipò anche Boito, il

³⁶⁶ Lettera di Verdi a Opprandino Arrivabene del 2 maggio 1885, cit. in *I copialettere di Verdi*, cit., pp. 630-631.

³⁶⁷ Vedi sopra, paragrafo 1, *infra*.

quale riferì a Verdi:

Sono stato finalmente a Parma dove ho udito delle buone esecuzioni del Palestrina: la Messa di Papa Marcello e alcuni Madrigali; ma fino a tanto che non udrò una esecuzione idealissima di quella musica, dove attraverso una perfetta fusione delle parti risalti lievemente, or quà or là, questa o quella voce che più soavemente canta, preferirò godermi quei suoni colla mente e seguirli sulla partitura cogli occhi.³⁶⁸

In realtà Galignani, alcuni mesi prima, aveva pregato Verdi di scrivere un brano vocale in occasione dei festeggiamenti palestriniani: il Maestro riceveva continuamente richieste di brani d'occasione, ed ogni volta rifiutava, dal momento che non amava tali manifestazioni pubbliche della sua persona e inoltre non voleva essere costretto a scrivere pezzi aridi, composti per dovere, che non avrebbero giovato a nulla. Anche questa volta rifiutò, ma solamente perché, immediatamente dopo il *Falstaff*, aveva deciso di non comporre più, avendo ormai raggiunto la soglia degli ottant'anni:

Caro Galignani,
Dite davvero? No, no, voi scherzate! Sapete bene che io non so, non posso, né debbo più far nulla, a meno di farmi relegare nell'ospedale dei matti!! Posso, e manderò il mio obolo, ed il resto farete voi.
Lodo altamente il progetto di onorare il Padre Eterno della musica italiana.³⁶⁹

Da notare senz'altro il rapporto di sincera amicizia che legava il principale autore di melodrammi dell'Ottocento ad uno dei più attivi promotori del movimento ceciliano, di cui è bene parlare in modo più approfondito.

3.3.1

Giuseppe Galignani nacque a Faenza il 9 gennaio 1851. Dopo gli studi compiuti nel Conservatorio di Milano (fra il 1867 e il 1871), viaggiò in tutta Europa come direttore d'orchestra, e approfondendo contemporaneamente i

³⁶⁸ Lettera di Boito a Verdi del 2 dicembre 1894, in *Carteggio Verdi-Boito*, cit., pp. 233-234.

³⁶⁹ Lettera di Giuseppe Verdi a Giuseppe Galignani del 27 dicembre 1893, in *I copialettere di Verdi*, cit., pp. 633-634.

suoi studi all'estero. Tornato in Italia, diventò maestro di cappella del Duomo di Milano nel 1884, e assunse la direzione del periodico *Musica sacra* dal 1886 al 1894, anno in cui si dimise e gli successe padre Angelo Nasoni: fu uno dei membri più attivi del movimento ceciliano (l'abbiamo visto, oltre che come direttore di *Musica sacra*, anche fra gli organizzatori del Congresso di Soave e membro del *Comitato permanente per la musica sacra in Italia*³⁷⁰). Mentre era maestro di cappella a Milano, Verdi ebbe modo di ammirare le sue doti artistiche, e soprattutto le sue capacità direttoriali e la sua *verve* (gli amici l'avevano soprannominato 'terremoto' per via del suo carattere energico); ne nacque una sincera amicizia durata per molti anni. Nel 1891, alla morte di Franco Faccio, si pose il problema della successione alla carica di direttore del Conservatorio di Parma: in realtà per Faccio si trattava di una carica nominativa, offertagli grazie all'appoggio di Verdi, poiché per via della sua salute cagionevole non era più in grado di ottemperare ai suoi impegni come direttore d'orchestra del Teatro alla Scala. Per un anno, quindi, di fatto fu Boito a sostenere la carica di direttore del Conservatorio, in qualità di direttore onorario³⁷¹, in modo da lasciare al suo carissimo amico Faccio lo stipendio che ormai lui non era più in grado di guadagnarsi. Le testimonianze che riguardano questo periodo ci mostrano un Boito non solo attendente agli affari burocratici, ma anche impegnato ad arricchire l'offerta didattica del Conservatorio e soprattutto a formare una migliore scuola di canto, elemento particolarmente importante per la musicalità italiana³⁷², che fosse utile non solo ai cantanti ma anche ai compositori, come scrisse egli stesso anni dopo:

Da anni si deplorava la decadenza della musica vocale. I giovani alunni

³⁷⁰ Cfr. sopra, paragrafo 1, *infra*.

³⁷¹ Carica ottenuta grazie ad un decreto del Re, firmato il 19 maggio 1890.

³⁷² L'importanza assegnata da Boito alla vocalità italiana deriva in parte dall'influenza che Verdi esercitava su di lui, ma certamente Boito fin dagli anni '60 richiamava l'attenzione sulla necessità di tornare all'antico canto polifonico, e già nella sua *Ode saffica col bicchiere alla mano* auspicava un ritorno alle "sante armonie di Pergolese e di Marcello".

compositori incominciavano a trascurarne lo studio. Le teorie ultramontane penetravano nelle scuole, la bella tradizione della musica italiana, principalmente basata sulle voci, dopo tre secoli di gloria, cadeva nell'oblio. Si volle porre un riparo a questo innaturale deviamiento di studi e si pensò d'istituire una scuola ove s'insegnasse, agli allievi compositori, l'arte di trattare le voci.³⁷³

Quando Faccio morì, Boito lasciò immediatamente la carica di direttore onorario, e Verdi, che a Parma aveva una particolare influenza, si preoccupò di trovare un nome di un musicista che si impegnasse seriamente e che desse lustro al Conservatorio. Dapprima il Sindaco di Parma, Presidente del Conservatorio nonché senatore Mariotti, sperò che Boito accettasse di proseguire l'incarico, ma al rifiuto categorico di questi, Verdi propose il nome del 'terremoto' Gallignani, ritenendo che potesse essere l'uomo più adatto per tale incarico, come scrisse a Mariotti:

Boito mi scrive recisamente che non può accettare in nessun modo il posto di Direttore del Conservatorio di Parma.

Così essendo le cose io non posso che ripeterle quanto le dissi a voce qui a S. Agata circa una ventina di giorni fa sul merito del Maestro Gallignani. Mi sembra l'uomo il meglio adatto ed indicato sotto ogni rapporto per quell'ufficio.

Ho fede che la sua nomina sarà utile al Conservatorio, ed onorifica per tutti.

Metta in moto, Egr. Sig. Mariotti, la sua instancabile attività, e lo faccia nominare. Ella ne sarà contento, come lo siamo in anticipazione Boito ed il suo Dev.³⁷⁴

Alla sua elezione alla carica di direttore, Gallignani si trovava quindi con un lavoro già in parte avviato da Boito. Verdi approvava l'attenzione di Gallignani per la polifonia ed in particolare per Palestrina: poco prima di lasciare la carica di maestro di cappella del Duomo di Milano, questi aveva curato dei concerti di musica sacra nella chiesa di S. Antonio, in occasione del Congresso di

³⁷³ Da una lettera di Boito citata in Piero Nardi, cit., p. 586. Il maestro prescelto per insegnare canto ai compositori era Salvatore Auteri-Manzocchi, figlio della cantante Almerinda Manzocchi, diventato celebre come compositore di opere, in particolare ricordato per la *Dolores*. Amico di Liszt, il quale gli aveva proposto la carica di direttore del conservatorio di Budapest, carica che però Auteri-Manzocchi rifiutò. Venne pubblicato postumo un suo trattato dal titolo *Il canto nella sua essenza artistica e scientifica*, Bologna, Zanichelli, 1936.

³⁷⁴ Lettera di Verdi a Mariotti del 4 settembre 1891, in *I copialettere di Verdi*, cit., pp. 370-371.

musica sacra milanese, e Verdi gli scriveva:

Mi rincresce di non aver potuto assistere ai vostri concerti di musica sacra. So che sono ben riusciti e me ne rallegro. – Me ne rallegro principalmente per l'esecuzione della musica di Palestrina: il vero Principe della musica sacra, ed il Padre Eterno della Musica Italiana.

Cogli arditissimi trovati armonici della musica moderna, Palestrina non si può fare, ma se fosse meglio conosciuto e studiato, noi scriveremmo più italianamente, e saremmo migliori patrioti (in musica, s'intende).

Continuate a Parma quello che avevate così ben cominciato qui, e farete opera da artista.³⁷⁵

Abbiamo già visto Galignani alle prese con il terzo centenario della morte di Palestrina nel 1894 in qualità di direttore del Conservatorio³⁷⁶. Delle sue instancabili attività Verdi era decisamente soddisfatto, come scrisse a Mariotti: “Egli sa, è attivo, è severo, e sa fare... per alcuni forse un po' troppo, ma per me preferisco questi uomini a quelli esseri *terre à terre* che non hanno iniziativa, né autorità sui loro subalterni, né coraggio per imporre a tutti il loro dovere”³⁷⁷.

Galignani rimase a Parma fino al 1897, anno in cui gli fu proposta la carica di direttore del Conservatorio di Milano, dove si stabilì definitivamente. Fra l'altro fu lui a proporre di intitolare il Conservatorio di Milano a Giuseppe Verdi, ma la proposta fece infuriare il diretto interessato, che tentò in tutti i modi di impedirlo interpellando Giulio Ricordi:

Per Dio non ci mancava altro per seccare l'anima ad un povero diavolo come son io, che non desidera altro che di star tranquillo e morir tranquillo! Ma no signore! M'è impedito fin questo! Ma cosa ho fatto di male per essere tormentato in questo modo!??

Non so dove sia Galignani, che sarà probabilmente lui il colpevole. Fatemi il piacere di snidarlo e scrivergli in mio nome tutte le insolenze che volete!³⁷⁸

³⁷⁵ Lettera di Verdi a Galignani del 15 novembre 1891, in *I copialettere di Verdi*, cit., p. 373.

³⁷⁶ Cfr. sopra, paragrafo 1, *infra*.

³⁷⁷ Lettera di Verdi a Mariotti dell'agosto 1895, cit. in *I copialettere di Verdi*, cit., pp. 403-405. Verdi, fra l'altro, in quel periodo stava cercando di far entrare nel conservatorio di Parma il figlio del suo cocchiere, ma per questioni burocratiche (causate di nuovo, come era successo a lui stesso, per via dell'età del candidato) non era riuscito ad ottenere risultati, nonostante l'impegno dimostrato da Galignani. E anche nella lettera a Mariotti vi è un'allusione all'eccessiva complessità della gerarchia cui doveva sottomettersi il direttore del conservatorio, che ne impediva in parte l'efficienza. Vedi in nota alla lettera citata.

³⁷⁸ Lettera di Verdi a Giulio Ricordi del 9 agosto 1898, cit. in Abbiati, *Giuseppe Verdi*, cit., vol. IV, p. 632.

Giulio Ricordi si adoperò immediatamente scrivendo a Galignani, e Verdi, tranquillizzato, scriveva di nuovo al suo editore:

Vi ringrazio della premura dimostratami scrivendo a Galignani. Procuriamo che quell'idea vada in fumo!
Conservatorio "Giuseppe Verdi" è una stonazione! Un Conservatorio ha attentato (non esagero) alla mia esistenza, ed io debbo sfuggirne fin la memoria.³⁷⁹

Ma la rabbia di Verdi fu inutile poiché, pur essendo stato ascoltato in un primo momento, poco dopo la sua morte il Conservatorio di Milano fu intitolato a lui, e tuttora porta il suo nome.

Tornando a Galignani, egli fu per molti anni membro del consiglio direttivo e in seguito vice-presidente della Società Autori ed Editori; rimase inoltre direttore del Conservatorio milanese fino al 1923, anno della sua morte: accusato di aver utilizzato i fondi del Conservatorio per fini personali, si suicidò poco dopo aver abbandonato l'incarico.

3.3.2

Un altro componente del movimento ceciliano che si può senz'altro annoverare fra coloro che hanno avuto in qualche modo un rapporto personale con Verdi è Giovanni Tebaldini. Nato a Brescia nel 1864, frequentò il Conservatorio di Milano (dove ebbe come insegnante di composizione Amilcare Ponchielli) dal 1883 al 1885, anno in cui venne espulso per aver scritto un articolo decisamente poco benevolo nei confronti di una messa scritta dal suo professore Polibio Fumagalli (la messa era giudicata eccessivamente 'operistica'). Si trasferì in seguito in Germania, dove completò

³⁷⁹ Lettera di Verdi a Giulio Ricordi del 13 agosto 1898, cit. in Franco Abbiati, cit., pp. 632-633. Naturalmente si riferisce alla sua esperienza giovanile, quando nello stesso conservatorio di Milano gli fu negata l'ammissione dopo essere stato esaminato; riuscì a compire gli studi da privatista solo grazie al sostegno economico del suocero Barezzi.

i suoi studi con i professori Haberl e Haller. Nel 1889 venne nominato direttore della *schola cantorum* e secondo maestro di cappella nella chiesa di San Marco a Venezia; nel 1894 lasciò tale incarico (ove gli successe don Lorenzo Perosi), per andare a dirigere la cappella musicale della basilica di Sant'Antonio a Padova. Qui decise di riordinare l'archivio della cappella, e nel 1895 ne fu pubblicata una accurata catalogazione³⁸⁰: proprio questo libro fu il 'galeotto' che lo condusse a Verdi.

In realtà c'era già stato un primo contatto indiretto fra i due, per tramite di Giulio Ricordi, l'anno precedente: nel 1894, infatti, Verdi doveva comporre dei *ballabili* per la versione francese dell'*Otello* (il genere del *grand opéra* francese esigeva per tradizione un balletto all'interno); in quel periodo Tebaldini era ancora a Venezia, e lì gli arrivò una lettera da parte di Giulio Ricordi che gli chiedeva, sotto richiesta del Maestro Verdi, di cercare nella biblioteca Marciana delle danze greche e cipriote del periodo compreso fra il 1400 e il 1600³⁸¹. Tebaldini scrisse molti anni dopo nelle sue memorie: “dopo alcuni mesi all'Opéra di Parigi si rappresenta *Otello* con l'aggiunta delle *Danze* create sui temi che mi ero fatto dovere di raccogliere ed inviare all'illustre editore”³⁸², ma in realtà l'affermazione di Tebaldini non è corretta, stando al fatto che nelle lettere di Verdi a Ricordi è evidente che il Maestro non era affatto contento del materiale inviatogli. Probabilmente Verdi sperava che nella patria del Moro di Venezia fossero reperibili delle danze d'epoca, ma quando queste gli furono spedite egli scriveva al suo editore: “Non vi è nulla che faccia al caso mio”³⁸³, ed il giorno seguente, ancora più scontento: “che miseria quella musica mandatami da Tebaldini. Anche in quel tempo v'era ben altro, ben altro! Ci

³⁸⁰ Giovanni TEBALDINI, *L'archivio musicale della Cappella Antoniana in Padova*, cit.

³⁸¹ Lettera di Giulio Ricordi a Giovanni Tebaldini del 21 giugno 1894, cit. in Tebaldini, *Ricordi verdiani*, cit., p. 47.

³⁸² Tebaldini, *Ricordi verdiani*, cit., p. 48.

³⁸³ Lettera di Verdi a Giulio Ricordi del 9 luglio 1894, in Abbiati, cit., vol. IV, p. 549.

vorrebbe qualche cosa anche di un'epoca posteriore. Cercate, cercate! Ma tutti questi *savants* non se sanno più di me! Ma allora che necessità di essere *savants*? Non ne vale la pena”³⁸⁴.

Quasi due anni dopo, tuttavia, Verdi diede una seconda *chance* al ‘*savant*’: Tebaldini nel frattempo si era trasferito a Padova, dove fra l'altro lavorava anche Camillo Boito, fratello di Arrigo, in qualità di architetto della basilica di Sant'Antonio; a quanto pare proprio su incitamento di Camillo Boito³⁸⁵, Tebaldini si decise a spedire al Maestro il suo volume sull'archivio musicale della cappella antoniana³⁸⁶. Verdi non rispose subito: riceveva moltissimo materiale da visionare (soprattutto composizioni, ma anche volumi di altro genere) da parte dei suoi ammiratori, spesso sconosciuti, ai quali lui normalmente non rispondeva per vari motivi, sia perché era schivo verso qualsiasi tipo di dimostrazioni affettate di ammirazione, sia perché il materiale inviatogli era talmente tanto che non poteva esaminarlo tutto. Ma, nonostante questo, il volume di Tebaldini deve averlo colpito, per via della sua particolare attenzione verso la polifonia palestriniana (cosa che ammirava anche in Gallignani, come abbiamo notato precedentemente), ma forse anche per un paio di ammiccamenti al suo ormai celebre motto “Torniamo all'antico”³⁸⁷. Caso volle che, pochi mesi dopo, Verdi stava riprendendo mano al suo *Te Deum*, e necessitava di visionare altri *Te Deum* dei secoli passati, per sapere se per caso qualche compositore avesse musicato il testo liturgico con i criteri con cui lui lo immaginava. Riprese così il volume di Tebaldini, che segnalava nel catalogo del materiale custodito nell'archivio di Padova un *Te Deum* di

³⁸⁴ Lettera di Verdi a Giulio Ricordi del 10 luglio 1894, *ibidem*.

³⁸⁵ Così scrive Tebaldini nei suoi *Ricordi verdiani*, cit., p. 48.

³⁸⁶ Tebaldini, *L'archivio musicale della Cappella Antoniana*, cit.

³⁸⁷ “Compiuta così l'evoluzione dello spirito verso i grandi maestri del passato, potremo davvero sentirci soddisfatti di aver osservato il precetto oramai così celebre di un glorioso vegliardo: *Ritorniamo all'antico*.” Così scrive Tebaldini nel suo *L'archivio musicale della Cappella Antoniana*, cit., p. IX della prefazione; e ancora: “l'Italia nostra deve risorgere, deve rifarsi a contemplare il passato, ad imparare da esso affinché il *Tornate all'antico*, tante volte invocato, non rimanga una vuota e sterile frase, un inutile e retorico motto.” Ivi, p. 86.

padre Francesco Antonio Vallotti³⁸⁸, “di cui io sono ammiratore... anzi riconoscente per alcuni studi fatti su suoi temi nella mia gioventù”³⁸⁹, e si decise infine a rispondere a Tebaldini, chiedendogli la cortesia di inviarglielo, “...qualunque ne sia il valore”³⁹⁰. Tebaldini fece il possibile per esaudire i desideri del Maestro, anche se dovette subire dei rallentamenti, a causa della rigidità da parte della presidenza dell’archivio. A partire da questo episodio iniziò un carteggio fra i due, e Tebaldini ben presto, nell’ottobre del 1897, riuscì a far visita a Verdi a Sant’Agata, cosa che agognava sin da quando era adolescente. Verdi si rivelò cordiale e conversò volentieri con lui³⁹¹, nonostante la grave malattia che costringeva a letto la moglie Giuseppina (sarebbe morta il mese seguente). Poco dopo si indiceva un concorso per il posto di direttore del Conservatorio di Parma; in questo caso non esistono documenti che provino un interessamento in prima persona da parte di Verdi, come invece era successo per il predecessore Galignani e ancor prima per Faccio³⁹², e Tebaldini stesso scrisse poi nelle sue memorie di aver partecipato al concorso incoraggiato dalla benevolenza che Verdi gli aveva dimostrato, ma non disse di averne discusso direttamente con lui durante il loro incontro né in altre occasioni³⁹³. Fatto sta che Tebaldini, alla fine del 1897, prendeva il posto di Galignani come direttore del Conservatorio di Parma, ricevendo una lettera di

³⁸⁸ In realtà Tebaldini ne segnala due nel suo catalogo: “*Te Deum*, n. 2, a quattro ed otto voci con strumenti”, ivi, p. 116. Ma Verdi per il momento aveva notato solo l’indicazione inclusa “a p. 45”, come scriverà nella sua lettera (vedi nota successiva), ed a p. 45 effettivamente viene citato un solo *Te Deum* di Vallotti, segnalando l’informazione di una sua esecuzione a Berlino nel 1863. Tebaldini, in seguito, gli invierà entrambi i *Te Deum*.

³⁸⁹ Lettera di Verdi a Tebaldini del 18 febbraio 1896, in *I copialettere di Giuseppe Verdi*, cit., p. 412, nota 1 di p. 411.

³⁹⁰ Ibidem.

³⁹¹ Tebaldini narra il suo primo, commosso incontro con Verdi nei suoi *Ricordi verdiani*, cit., pp. 53-55.

³⁹² Cfr. sopra, paragrafo 3.3.1.

³⁹³ “La lettera che il Maestro mi aveva indirizzato poche settimane prima [...] come la visita a Sant’Agata, mi decidono di presentarmi al concorso per il posto di direttore al Conservatorio di musica di Parma. La scelta cade precisamente su colui il quale detta le presenti *memorie*”, così Tebaldini narra l’episodio nei suoi *Ricordi verdiani*, cit., p. 55 (la lettera cui si riferisce all’inizio è quella in cui Verdi lo invitava a fargli visita).

congratulations da parte di Verdi³⁹⁴. Da allora Tebaldini visitò spesso Sant'Agata, specialmente nella stagione estiva, consultandosi fra l'altro con Verdi su alcune questioni riguardanti il Conservatorio. Nel 1898 assistette alla prima esecuzione parigina dei tre *Pezzi sacri*, scrivendone un attento resoconto: entusiasta della musica, non aveva però gradito l'esecuzione delle *Laudi* da parte delle quattro soliste, e il commento non piacque a Verdi, il quale invece aveva ricevuto recensioni entusiaste da parte di Boito³⁹⁵. Nell'ottobre del 1900, in occasione dell'87° compleanno di Verdi, Tebaldini riuscì ad ottenere da parte del Maestro la concessione di far visitare Sant'Agata agli studenti del Conservatorio, i quali rimasero immensamente impressionati dalla visione dell'anziano compositore che li andò a salutare, episodio di cui abbiamo testimonianza negli scritti dell'allora studente Ildebrando Pizzetti³⁹⁶. Il 12 novembre il direttore del Conservatorio si recò a Sant'Agata per ringraziare di nuovo il Maestro della sua gentile accoglienza; fu l'ultima volta in cui lo vide: nel gennaio del 1901 Tebaldini partecipava commosso alle esequie di Verdi. L'anno seguente lasciò l'incarico di direttore del Conservatorio di Parma e si stabilì definitivamente nelle Marche: divenne maestro di cappella nella Santa Casa di Loreto, dove fra l'altro si dedicò alla catalogazione dell'archivio, così come aveva fatto per Padova³⁹⁷; lasciò numerose testimonianze (scritti, conferenze, ecc.) riguardanti i suoi incontri con Verdi. Morì a San Benedetto

³⁹⁴ “Maestro Tebaldini, Scrivo a stento, ma mi è caro rallegrarmi con Lei, Direttore del Conservatorio di Parma. E più mi rallegro con codesto Istituto musicale, che avrà in Lei un artista che saprà vincere gli inevitabili ostacoli alle riforme di cui abbisogna. La ringrazio e contraccambio gli auguri. Rallegrandomi di nuovo le stringo le mani. Suo G. Verdi” lettera di Verdi a Tebaldini del 23 dicembre 1897, in *Ricordi verdiani*, cit., p. 56.

³⁹⁵ La questione dell'esecuzione è controversa: le *Laudi* in realtà furono gradite sia da parte del pubblico, che dall'attento Boito, mentre curava la prima esecuzione. Cfr. Capitolo I, paragrafo 3, *infra*. Tebaldini invece trovò l'esecuzione insufficiente. Vedi Giovanni TEBALDINI, *La musica nella settimana di Pasqua a Parigi - Tre pezzi religiosi di Giuseppe Verdi*, in *Rivista musicale italiana*, anno V, fasc. 2, Torino 1898, pp. 321-61, riportato in *Idealità convergenti*, cit., pp. 111-126.

³⁹⁶ Vedi *Gazzetta Musicale di Milano*, Milano, Ricordi, 8 novembre 1900, n. 45, pp. 583-585.

³⁹⁷ Giovanni TEBALDINI, *L'archivio musicale della cappella lauretana: catalogo storico-critico*, Loreto, a cura dell'Amministrazione della S. Casa, 1921.

del Tronto nel 1952.

CAPITOLO IV

ESAME DI COMPOSIZIONI SACRE CONTEMPORANEE AI *QUATTRO PEZZI SACRI:* GALLIGNANI E TEBALDINI

4.1

Per completare il quadro sulla situazione della musica sacra in Italia durante la composizione dei *Quattro pezzi sacri*, proponiamo l'esame di alcuni brani di carattere sacro di due compositori che hanno avuto diretto contatto con Giuseppe Verdi in quegli anni, ossia Giuseppe Gallignani e Giovanni Tebaldini. Dei rapporti personali che intercorrevano fra questi due cecilianici ed il Maestro abbiamo parlato nel capitolo precedente³⁹⁸. Qui vedremo due brani di Gallignani: un *Laudate Dominum* per piccola orchestra e coro misto, e un *Te Deum* per coro misto.

I manoscritti dei due pezzi, inediti, sono conservati presso l'archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo in Milano³⁹⁹. Il *Laudate Dominum* è trascritto in due manoscritti separati: in uno, non di mano di Gallignani (con ogni probabilità trascritto da un copista), vi è la parte dell'orchestra⁴⁰⁰. In un altro manoscritto, autografo di Gallignani, vi è la sola parte del coro, in chiavi antiche, con l'aggiunta dell'organo che sostituisce l'orchestra⁴⁰¹ (non possiamo

³⁹⁸ Cfr. capitolo III, paragrafo 3, *infra*.

³⁹⁹ Cfr. Appendice, *infra*.

⁴⁰⁰ Giuseppe Gallignani, *Laudate Dominum* (orchestra), Milano Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo, manoscritto AD BUSTA 108 N.4.

⁴⁰¹ Giuseppe Gallignani, *Laudate Dominum* (il titolo esatto sul manoscritto in realtà è *Salmo Laudate*, e fra parentesi è aggiunta l'indicazione *facile*), Milano, Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo, manoscritto MDC. BUSTA 260 N.2.

sapere se in origine era pensato per orchestra, o se questa è stata aggiunta in un secondo momento). Anche il *Te Deum* è autografo di Galignani, e comprende la parte del coro in chiavi antiche, più l'organo *ad libitum* che raddoppia le voci⁴⁰². Non si conosce l'esatta datazione di questi brani, ma con ogni probabilità sono stati composti nel periodo in cui Galignani è stato maestro di cappella del Duomo di Milano⁴⁰³. I manoscritti sono stati trascritti e ne verranno riportati alcuni esempi lungo la trattazione.

Il *Laudate Dominum*, scritto nella tonalità di Fa Maggiore, può essere eseguito sia con solo coro ed accompagnamento d'organo, sia con coro ed orchestra, composta da archi e timpani⁴⁰⁴. Il tema principale è esposto nelle prime due battute: dapprima l'orchestra piena inizia con tre triadi (Tonica-Dominante-Tonica); subito dopo il coro, omoritmicamente, canta «Laudate Dominum», questa volta sugli accordi di Tonica-Sottodominante (o meglio Tonica in quarta e sesta)-Tonica. Questi accordi sonori e decisi (che rafforzano l'idea di un inno festante a Dio) torneranno ciclicamente nel corso del brano. L'orchestra non rimane mai sola, tranne nei rari casi in cui esplode con questi accordi sonori rafforzati dal tremolo delle biscrome ribattute. Per il resto, svolge una funzione di riempimento, formando la base armonica su cui si snodano le voci.

⁴⁰² Giuseppe Galignani, *Te Deum*, Milano, Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo, manoscritto 270-3 N. 10.

⁴⁰³ Tale deduzione deriva dal fatto che i manoscritti sono conservati nell'Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo in Milano. Fra l'altro la segnatura della catalogazione indica "MDC.", che sta per "Maestro Di Cappella", di conseguenza è più che plausibile che siano stati composti e utilizzati per le funzioni del Duomo fra il 1884 e il 1891.

⁴⁰⁴ La parte corale con organo è autografa di Galignani, ed è catalogata come "MDC. BUSTA 260 N.2"; mentre la partitura orchestrale è separata, catalogata come "AD. BUSTA 108 N.4" ("AD" sta per "Autori Diversi": questo perché il manoscritto non è autografo, ma è stato trascritto probabilmente da un copista). Entrambe comprendono la stampa delle parti staccate.

ESEMPIO 51

Gallignani, *Laudate Dominum*, batt. 1-4.

Trascrizione dai manoscritti AD busta 108 n. 4 (p. 1) e MDC busta 260 n. 2 (p. 1)

Laudate dominum
G. Gallignani

The image displays a musical score for the piece "Laudate dominum" by G. Gallignani. It is presented in two systems. The left system shows the vocal parts (Soprano, Contralto, Tenore, Basso) and the orchestral parts (Timpani, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, Contrabbasso). The right system shows the vocal parts with lyrics and the orchestral parts. The lyrics are: "Lau - da - te Do - mi - num".

«et collaudate eius omnes populi» presenta un brevissimo fugato, concluso con la ripetizione del «Laudate Dominum»; questa frase tripartita viene ripetuta due volte. L'ultimo «Laudate Dominum», anziché in Fa maggiore, conclude nella Dominante, in Do maggiore. In seguito inizia una sezione assegnata esclusivamente ai bassi del coro: lungo il brano, infatti, le frasi più importanti vengono assegnate all'intero coro, mentre le restanti sezioni vengono enunciate dai soli bassi, raddoppiati dai primi violini all'ottava superiore (anziché dai violoncelli o contrabbassi, come normalmente si usa):

conclusione il brano risulta essere alquanto scolastico, con poche modulazioni, e rafforza non tanto il rapporto Tonica-Dominante-Tonica, quanto il più ‘modale’, anticheggiante, Tonica-Sottodominante-Tonica. Sappiamo che Gallignani fu uno dei promotori del movimento ceciliano, il quale, fra le altre cose, proponeva un ritorno alla polifonia palestriniana⁴⁰⁵. Il *Laudate Dominum* certamente si discosta molto dallo stile antico: sia per la presenza dell’orchestra, sia per la sua sostanziale omoritmia, priva di uno sviluppo contrappuntistico. Nonostante questo, Gallignani ha voluto riprodurre alcuni aspetti dello stile ‘alla Palestrina’, in particolare nella linea delle voci, che generalmente procedono per gradi congiunti, e per il rafforzamento del polo IV – I, che, seppur inserito in uno schema totalmente armonico, vuole rafforzare l’idea di un ritorno all’antico (in questo caso interpretato in modo eccessivamente semplicistico).

Molto più interessante, ai fini della nostra ricerca, è il *Te Deum*, che presenta alcuni punti in comune con l’omonimo brano verdiano. Il testo del *Te Deum* è complesso, composito, e si presta facilmente a diversi tipi di interpretazione. Anche Gallignani decise di comporlo per doppio coro ma, a differenza di quello di Verdi, non è scritto per otto parti reali, bensì per quattro: il doppio coro serve solamente a creare effetti di eco, utilizzando il ripieno con il ‘tutti’ per le frasi più incisive. Proprio come il pezzo di Verdi, anche il *Te Deum* di Gallignani, scritto nella tonalità di Do maggiore, inizia con un incipit gregoriano: il che è particolarmente interessante, stando al fatto che, come abbiamo detto, molto probabilmente è stato scritto prima del 1891, quindi pochi anni prima del *Te Deum* verdiano; e non è escluso che Verdi lo conoscesse. L’inizio, di 8 battute, è affidato al primo coro, le parti maschili

⁴⁰⁵ Cfr. Capitolo III, *infra*.

all'unisono raddoppiate all'ottava dal soprano. Nelle 8 battute successive lo stesso canto gregoriano viene armonizzato (pratica divenuta comune nel Settecento ed attuata in particolare nell'Ottocento) e viene cantato da entrambi i cori. L'armonizzazione, in realtà, non conferma la tonalità di Do maggiore, ma modula subito alla Dominante Sol: è particolarmente curioso il fatto che, nell'usare un canto gregoriano, Gallignani ha voluto però mettere in risalto il rapporto V – I, che è il cardine su cui si basa la moderna tonalità.

ESEMPIO 53

Gallignani, *Te Deum*, batt. 1-18.

Trascrizione dal manoscritto MDC busta 270-3 n. 10 (p. 1)

1° coro

Soprano
Te De - um lau - da - - - mus Te Do - mi - num

Alto

Tenore
Te De - um lau - da - - - mus Te Do - mi - num

Basso

Tutti

S
con - fi - te - mur Te ae - ter - num Pa - trem

A

T
con - fi - te - mur Te ae - ter - num Pa - trem

B

ESEMPIO 53(2)

The image shows a musical score for a four-part vocal setting of the 'Te deum'. The score is written for Soprano (S), Alto (A), Tenore (T), and Basso (B). The time signature is 2/13. The lyrics are: 'om-nis ter-ra ve-ne-ra-tur Ti-bi om-nes'. The Soprano and Tenore parts have the same lyrics, while the Alto and Bass parts have different lyrics. The score is in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The Soprano and Tenore parts are in a higher register, while the Alto and Bass parts are in a lower register. The Soprano and Tenore parts are marked 'l° coro'.

Si prosegue poi sulla falsariga di questo tipo di canto, omofonico e perlopiù per gradi vicini, alternando il primo e il secondo coro, ad imitazione delle varie schiere degli angeli che invocano il Signore. Anche Verdi aveva sfruttato questo effetto di ‘stereofonia’ *ante litteram* per lo stesso motivo, ma nel successivo «Sanctus» esplodeva in un pieno del coro (e dell’orchestra, che qui è assente). Invece Gallignani sceglie di affidare il primo «Sanctus» al primo coro, il secondo al secondo coro, ed il terzo di nuovo al primo coro. Viene inserito il ‘tutti’ solo alla frase «pleni sunt caeli et terra majestatis gloriae tuae»⁴⁰⁶, in cui viene riutilizzato il canto gregoriano. Passando poi al primo coro, viene presentato un nuovo motivo, questa volta fugato. Ognuna delle quattro parti enuncia una frase diversa, il che è dovuto certamente alla volontà di evocare molteplicità delle categorie che inneggiano al Signore (i profeti, gli apostoli, i martiri). Ma probabilmente c’è anche una motivazione pratica: il cecilianesimo si preoccupava anche del fatto che i brani eseguiti durante il rito spesso erano troppo lunghi, accentrando quindi eccessivamente l’attenzione

⁴⁰⁶ L’inserimento del ‘tutti’ al «pleni sunt coeli» è un elemento di retorica musicale tipico del Sei-Settecento.

Un nuovo motivo, che torna allo stile omoritmico precedente, sulla frase «Patrem immensae majestatis», questa volta con il ‘tutti’:

ESEMPIO 55

Gallignani, *Te Deum*, batt. 69-72.

Trascrizione dal manoscritto MDC busta 270-3 n. 10 (p. 4)

69 Tutti

S
Pa - trem im - men - sac ma - je - sta - tis ve - ne - ran - dum tu - um

A

T
Pa - trem im - men - sac ma - je - sta - tis ve - ne - ran - dum tu - um

B

Il tema viene ripetuto due volte, poi prosegue qualche battuta su questa linea modulando a Mi♭ maggiore. Alle parole «Sanctum quoque paraclitum Spiritum tu Rex gloriae Christe» torna il tema della fuga (vedi esempio 54), ma questa volta, sebbene le voci entrino una alla volta, cantano tutte omofonicamente. La fuga vera e propria uguale alla precedente viene riproposta subito dopo, stavolta trasportata nella tonalità di Sol maggiore – Re minore; anche qui ogni voce pronuncia una frase diversa, e stavolta ognuna di esse è un attributo del Cristo: con la stessa frase musicale, quindi, l'uomo loda e prega sia il Padre che il Figlio. Alle parole «Judex crederis esse venturus» viene ripetuto il tema del «Patrem immensae majestatis», sempre enunciato due volte (esempio 55), stavolta trasportato sul La bemolle maggiore. Dopo

l'annuncio del «Judex», il testo passa alla diretta preghiera del popolo: «te ergo quaesumus famulis tuis subveni, (ecc.)», e qui viene inserito un canto “a falso bordone” (così indica il manoscritto), con tempo libero, enunciando ciascuno su una singola nota le parole della preghiera. Con ogni probabilità, Gallignani intende per “falso bordone” una recitazione a ritmo libero con cadenza finale. In questo modo è inteso anche da Tebaldini, il quale ha utilizzato la stessa tecnica in alcune sue composizioni⁴⁰⁷. Il passaggio verso una sezione tanto diversa (il canto declamato al posto del ritmo scandito presente finora) è ancora più brusco a causa delle armonie utilizzate: si passa da un Lab maggiore ad un Mi, quindi con un salto di quarta diminuita, sfruttando il Lab in quanto corrisponde enarmonicamente al Sol \sharp , terzo grado di Mi (vedi voce del contralto).

ESEMPIO 56

Gallignani, *Te Deum*, batt. 112-115.

Trascrizione dal manoscritto MDC busta 270-3 n. 10 (p. 7)

The musical score consists of two systems, each with four staves for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B).
 System 1 (measures 112-115) is marked "a falso bordone lentamente". The lyrics are: "tu - - - rus te ergo quaesumus famulis tuis sub - ve - ni".
 System 2 (measures 116-119) is marked "a tempo". The lyrics are: "quos pretioso sanguine redē - mis - ti ac - ter - na fac cum sanc - tis tu -".

⁴⁰⁷ Cfr. Anna VILDERA, *Tebaldini, De Santi, Pothier: le scelte di un compositore spiegate attraverso i teorici*, in *Candotti, Tomadini, De Santi*, cit., pp. 493-512. Qui in particolare vengono analizzate due composizioni di Tebaldini in falsobordone: *Domine audivi* (op. 9 n. 3) e *Eripe me* (ex op.8).

Di nuovo poi viene ripetuto il tema del «Patrem immensae majestatis» alle parole «aeterna fac cum sanctis tuis in gloria numerari», e di nuovo ritorna il falso bordone alle parole «salvum fac populum tuum»: ancora una volta, quindi, la preghiera del popolo viene enunciata in questo modo. Ancora alcune battute in stile omoritmico, e si torna al canto gregoriano iniziale, questa volta non armonizzato, alle parole «per singulos dies benedicimus te», probabilmente perché la preghiera quotidiana del popolo corrisponde esattamente al *Te Deum* prima enunciato. La preghiera continua con il canto gregoriano armonizzato, e prosegue con le stesse note della parte iniziale del brano, pronunciando le parole «dignare, Domine, die isto (ecc.)»: il terrore verdiano del giudizio universale è ben lontano. Solo alla parola «miserere» si passa improvvisamente al modo minore:

ESEMPIO 57

Gallignani, *Te Deum*, batt. 161-166.

Trascrizione dal manoscritto MDC busta 270-3 n. 10 (p. 10)

161

I° coro

II° coro

S mi - se - re - re mi - se - re - re mi - se - re - re

A mi - se - re - re mi - se - re - re mi - se - re - re

T mi - se - re - re mi - se - re - re mi - se - re - re

B mi - se - re - re mi - se - re - re mi - se - re - re

Tornando poi al ‘tutti’ e al canto gregoriano armonizzato alle parole «fiat Domine misericordia tua». Alle parole «in te, Domine, speravi» inizia una fuga vera e propria, questa volta con Soggetto e Risposta rispettivamente in Do

maggiore e in Sol maggiore, e con la Risposta *tonale*, ossia modificata secondo i canoni della fuga:

ESEMPIO 58a

Gallignani, *Te Deum*, batt. 178-195.

Trascrizione dal manoscritto MDC busta 270-3 n. 10 (p. 11)

178

S
mus in te

A

T
mus in te in te

B
in te Do-mi-ne spe-ra-ra-vi

184

S

A
in te Do-mi-ne spe-ra-ra-

T
Do-mi-ne-spe-ra-ra-vi spe-ra-ra-

B
spe-ra-ra-vi non con-fun-dar in ac-

190

S
in te Do-mi-ne spe-ra-ra-vi spe-ra-ra-vi spe-

A
vi-spe-ra-ra-vi spe-ra-ra-

T
vi in te in te-Do-mi-

B
ter-num non con-fun-dar in ac-ter-num in ac-ter-

Sul «non confundar in aeternum» dapprima viene presentata una progressione, anch'essa normalmente posta all'interno della fuga dopo la prima Esposizione. In seguito inizia un pedale di Dominante posto al basso, e a conclusione del brano una sezione sostanzialmente omofonica (in cui continua il pedale sul Sol) che sottolinea le ultime parole «non confundar in aeternum»: in particolare le batt. 207-208, dopo tanto movimento melodico e armonico, rappresentano un punto fermo, che passa da una settima di Dominante di Sol (senza esplicitare il Re), per poi modulare alla settima di Dominante di Do, bequadrizzando il Fa dei soprani, e questo passaggio risolve su un accordo di quarta e sesta sul pedale di Sol, che chiuderà poi con una cadenza conclusiva.

ESEMPIO 59

Galignani, *Te Deum*, batt. 206-215.

Trascrizione dal manoscritto MDC busta 270-3 n. 10 (p. 12)

206

S ac - - - ter - num non - con - fun - dar in

A in ae - ter - num non con - fun - dar in ae -

T in ae - ter - num non con - fun - dar in ae -

B

213

S ac - - - ter - - - - - num

A ter - - - - - num

T ter - - - - - num

B

num

Tirando le somme sui brani appena esaminati possiamo affermare che essi documentano quanto veniva applicato, nella pratica quotidiana delle cappelle, dei dettami cecilianici. Certamente sono dei brani che Gallignani scriveva per ‘ordinaria amministrazione’, e risentono di una certa impostazione scolastica, ma non bisogna dimenticare che Gallignani, oltre ad essere maestro di cappella, era anche compositore di musiche profane e di opere teatrali (il suo *Nestorio* era stato rappresentato alla Scala sotto la direzione di Franco Faccio nel 1888), ed è probabile che Verdi conoscesse più queste ultime, rispetto alle sue musiche sacre. Ma è altrettanto plausibile che Verdi fosse almeno al corrente delle musiche sacre che venivano composte in quegli anni. Si può forse supporre che, nel richiedere proprio a Gallignani i due *Te Deum* gregoriani⁴⁰⁸ per inserirli nell’incipit di quello che voleva comporre, Verdi conoscesse o almeno avesse sentito parlare di questo *Te Deum*?

4.2

Passiamo ora ad alcune composizioni di Giovanni Tebaldini. Partiamo da dieci *Inni* composti “pel Vespro delle feste maggiori”, pubblicati nel 1898 (ma, dal momento che in quell’anno Tebaldini era già direttore del Conservatorio di Parma, potrebbero essere stati composti prima, forse per la cappella del Santo a Padova)⁴⁰⁹. Da qui è evidente come, rispetto a Gallignani, Tebaldini desse una maggiore attenzione al canto gregoriano, di cui era

⁴⁰⁸ Così Verdi a Gallignani il 31 gennaio 1895: “Lo credereste? L’altro giorno prima di partire da Genova, non ho potuto trovare il libriccino di Canto Fermo ove eranvi i canti sul TE DEUM ed altri inni, che l’egr. sacerdote vostro amico mi mandò. Il libriccino, quando avrò meno fretta, lo troverò; ma intanto non ho qui le due cantilene sul TE DEUM!... Se non oso troppo, vorrei pregare l’egr. sacerdote di trascrivermi ancora in un pezzettino di carta le dette cantilene. Fin d’ora le mie scuse ed i miei ringraziamenti.”, in *I copialettere di Giuseppe Verdi*, cit., p. 411, nota 1. Citata in Capitolo I, p. 38, *infra*.

⁴⁰⁹ Giovanni TEBALDINI, *Dieci Inni pel Vespro delle feste maggiori*, op. 13, Torino, Marcello Capra Editore, 1898.

assiduo studioso⁴¹⁰. “Questi inni”, come viene spiegato nel frontespizio della pubblicazione, “sono composti per intero in musica mensurata; ma ogni versetto fa corpo musicale da sé, ed ognuno di essi portante numero pari è riprodotto per di più in Canto Gregoriano a ritmo libero oppure mensurato *ad libitum* col relativo accompagnamento d’organo”⁴¹¹. Per spiegare l’impostazione di questi inni prendiamo come esempio il n. 9, *Jam sol recedit igneus*, scritto per la festa della SS. Trinità. Ogni inno è scritto sulla base di un *modo*, in questo caso l’indicazione riporta “modo VIII trasportato”. Il canto da cui Tebaldini ha preso la composizione è in VIII modo (*tetrardus plagale* o *ipomisolidio*), uno dei più usati per i canti sacri, ed è certamente fra i più apprezzati da parte dei trattatisti medievali⁴¹². La composizione è trasportata mezzo tono sopra, in Lab maggiore (ma Tebaldini inserisce in chiave anche il Solb, per evitare la sensibile della tonalità d’impianto).

⁴¹⁰ Abbiamo già visto Tebaldini rimproverare Boito per un errore nella trascrizione dell’*Inno a San Giovanni* di Guido d’Arezzo, cfr. p. 175, *infra*.

⁴¹¹ Ibidem.

⁴¹² Hermannus Contractus (metà XI secolo), Frutolfus di Michelsberg (fine XI secolo) e Johannes Cotto (circa 1100), lo definiscono rispettivamente “gioioso”, “dolce”, e “decoroso”. Cfr. *The new Grove Dictionary of music and musicians*, cit., vol. 16, p. 798.

ESEMPIO 60

Tebaldini, dai 10 inni op. 13 (Torino, 1898), *Jam sol recedit igneus*, p. 2, batt.1-12.

Modo VIII. trasportato. Giovanni Tebaldini op. 13!

CANTO. *mf*
 ALTO.
 Andante
 mosso.
 TENORE.
 BASSO. *mf*

1. Jam sol re - cé - dit í - gne - us; tu
 lux pe - rén - nis U - ni - tas, no - stris be - á - ta Tri - ni - tas, in -
 in - fún - de a - mó - rem cór - di - bus.
 fún - de a mó - rem cór - di - bus.
fz in - fún - de a - mó - rem cór - di - bus.

Questa sezione è sostanzialmente omogenea, perlopiù omoritmica. L'unico momento chiaramente distinguibile è alle parole «lux perennis», dove una scala ascendente crea l'immagine della luce. Questo coro a quattro parti è interamente di Tebaldini, mentre, per il secondo versetto, viene utilizzato il canto gregoriano originale, armonizzandolo:

ESEMPIO 61a

Tebaldini, dai 10 inni op. 13 (Torino, 1898), *Jam sol recedit igneus*, p. 2, batt.13-16.

2. Te ma-ne lau-dum cár-mi-ne, te de-pre-cá-mur ve-spe-re:

2.di-gné-ris, nt te sup-pli-ces lau-dé-mus in-ter có-li-tes

rall.

Questa trascrizione è senz'altro particolare: la melodia, in notazione quadrata, viene però riportata su un pentagramma, anziché su un tetragramma, mentre l'armonizzazione è in notazione moderna. Probabilmente la scelta di scrivere la melodia in questo modo cela il desiderio di attribuire attendibilità alla fonte gregoriana scelta. In realtà, la melodia originale non è riportata del tutto fedelmente, come si evince dal *Liber usualis*:

ESEMPIO 61b

Jam sol recedit igneus, dalla Messa per la SS. Trinità, in *The Liber usualis with introduction and rubrics in English* (a cura del monastero benedettino di SOLESMES, Tournai, Desclée & Co., 1952, p. 915)

Hymn.
8.
A
AM sol recedit igne-us : Tu lux perennis Uni-tas,
Nóstris, be-á-ta Tríni-tas, Infúnde amórem córdibus. 2. Te
ma-ne láudum cármine, Te deprecámur véspe-re : Dignéris
ut te súpli-ces Laudémus inter caéli-tes. 3. Pátri símúl-
que Fí-li-o, Ti-bíque Sáncte Spí-ri-tus, Sicut fú-it, sit jú-
gi-ter Saéclum per ómne gló-ri-a. Amen.

Quello che ci interessa in particolare è il versetto 2 (ricordiamo che il tutto è stato trasportato di un semitono da Tebaldini). Le prime due semifrasi sono state modificate all'inizio, per poter iniziare dal Lab e scendere sul Mib, e sono speculari, mentre nel *Liber usualis* vediamo come i due incipit siano leggermente diversi. Stessa cosa avviene per le seguenti due semifrasi: Tebaldini aggiunge una nota alla terza semifrase per poter chiudere sul Mib, e modifica l'inizio della quarta in modo da renderla identica alle prime due. Dunque Tebaldini ha operato una semplificazione al canto, mirata sia a chiarificarne la forma (che diventa un regolare aaba), sia ad avvicinarlo verso il campo tonale (prediligendo il Lab e il Mib come i punti focali della melodia).

Il terzo versetto dell'*Inno* di Tebaldini, invece, è identico al primo, e

conclude con un «Amen» finale. Alla fine dell'inno compare una sezione in cui Tebaldini trascrive il versetto gregoriano sopra riportato, per una migliore comprensione, specificando però che il ritmo va eseguito *ad libitum*.

ESEMPIO 62

Tebaldini, dai 10 inni op. 13 (Torino, 1898), *Jam sol recedit igneus*, p. 2, batt.13-16 (trascritte in notazione moderna).

Canto Gregoriano mensurato
Versetto N.º 2. ad libitum (c)

2. Te ma - ne lau - dum cár - mi - ne, te de -
- pre - cá - mur vé - spe - re: di - gné - ris, ut te - súp -
- pli - ces - lau - dé - mus in - ter có - li - tes.

Mosso.

(c) Le parole si intendono applicate alla sola melodia superiore.

In questo modo, in tutti gli inni il versetto con numero pari viene eseguito utilizzando il canto gregoriano; mentre per il versetto dispari Tebaldini compone un coro a quattro parti, non completamente inventato, ma prendendo spunto dall'incipit del canto gregoriano e rielaborandolo: si crea così una contrapposizione fra i versetti dispari, normalmente scritti secondo le regole della tonalità (anche se vicini a modi 'antichizzanti' per via delle scelte armoniche) e i versetti pari, con armonie maggiormente slegate (ma non del tutto) dal rapporto Dominante-Tonica. Gli inni sono quasi tutti sostanzialmente omoritmici, quindi non presentano particolari episodi

polifonici: questo che abbiamo appena analizzato ne è un esempio. Un po' più complesso nella scrittura contrappuntistica è il n. 2, *Ave maris stella* (per le feste della Madonna): alla fermezza compatta del coro che inneggia alla SS. Trinità, si contrappone la delicatezza femminile della Vergine; qui Tebaldini riprende esattamente l'inizio del canto gregoriano utilizzato nel versetto 2, che presenta dei neumi più ricchi, e ne crea un coro che alternativamente espone e risponde con quattro note ascendenti o discendenti, creando un effetto di canone:

ESEMPIO 63

Tebaldini, dai 10 inni op. 13 (Torino, 1898), *Ave maris stella*, p. 1, batt.1-12.

The image shows a musical score for the beginning of the piece 'Ave maris stella'. It is in G major and 3/4 time. The score is divided into vocal parts and piano accompaniment. The vocal parts are labeled: CANTO (Soprano), ALTO (Alto), TENORE (Tenor), and BASSO (Bass). The piano part is labeled 'Allegro Moderato'. The score begins with a 'Modo I.' marking. The lyrics are: '1. A - ve ma - ris stel - la, De - i Ma - ter al - ma - at - que sem - per Vir - go, fe - lix cœ - li por - ta. De - i Ma - ter al - ma, at - que sem - per Vir - go, fe - lix cœ - li por - ta. Vir - go fe - lix cœ - li por - ta.' The piano accompaniment features a prominent four-note ascending and descending scale pattern in the right hand, which is a reference to Gregorian chant. Dynamics include *mf* and *rall.* with *f* accents.

Ed ecco il canto gregoriano da cui Tebaldini ha preso spunto per la creazione di questo piccolo tema a scale, riportato nelle battute seguenti, per il versetto successivo:

ESEMPIO 64a

Tebaldini, dai 10 inni op. 13 (Torino, 1898), *Ave maris stella*, pp. 1-2, batt.13-16.

2. Su - mens il - lud A - ve Ga - bri - é - lis o - re,
 4. Mon - stra tes - se ma - trem, su - mat per te pre - ces,
 6. Vi - tam præ - sta pu - ram, i - ter pa - ra tu - tum,



2. fun - da nos in pa - ce, mu - tans He - væ no - men.
 4. qui pro no - bis na - tus, tu - lit es - se tu - us.
 6. ut vi - dén - tes Je - sum, sem - per col - læ - té - mur.



Anche in questo caso, in realtà il canto gregoriano ha subito qualche modifica, questa volta solo per adattarlo all'armonizzazione (in questo caso ogni semifrase è diversa dall'altra, quindi non c'è una forma strutturale). Ad esempio, nella battuta 13 (vedi esempio 64a), il quarto neuma riporta La – Si – Do – Re, mentre nel canto originale (vedi esempio 64b) si tratta di due neumi diversi: La – Si in uno, Re nell'altro. Questa aggiunta del Do è dovuta al fatto che l'armonia sottostante è La minore, perciò il Si non può saltare direttamente al Re, poiché non fa parte dell'armonia: è necessaria quindi una nota di passaggio.

ESEMPIO 64b

Ave maris stella, dalle feste per la Madonna, in *The Liber usualis with introduction and rubrics in English* (cit., pp. 1259-1260)

The first verse of the following hymn is said kneeling.

Hymn. 1.
A -ve má-ris stélla, Dé-i Má-ter álma, Atque
 semper Vírgo, Fé-lix caéli pórta. 2. Súmens íllud
 Ave Gabri-é-lis ó-re, Fúnda nos in páce,
 Mú-tans Hévae nómen. 3. Sólve víncla ré-is, Pró-fer

Questi inni, scritti appositamente per le singole feste dell'anno liturgico, e quindi strettamente funzionali al rito, sono una testimonianza di ciò che Tebaldini auspicava, ossia un connubio fra canto gregoriano e polifonia classica rivisitati in epoca moderna, la cui applicazione nella pratica quotidiana delle singole chiese avrebbe ridato lustro alla musica sacra contemporanea.

Un'altra composizione cui bisogna accennare è la *Missa Solemnis in honorem Sancti Antonii Patavini*, composta a cavallo fra il 1894 ed il 1895 ed eseguita il 18 agosto 1895 presso la Basilica del Santo di Padova in occasione del VII centenario della nascita di sant'Antonio da Padova⁴¹³. Il presidente dell'Arca del Santo, conte Oddo Arrigoni degli Oddi, in realtà, sperava di far comporre la messa a Giuseppe Verdi (in seguito al rifiuto di Antonio Bazzini,

⁴¹³ Cfr. Appendice, *infra*.

allora direttore del Conservatorio di Milano): chiese infatti a Camillo Boito, che lavorava in qualità di architetto nella Basilica, di intercedere presso il fratello Arrigo e convincere Verdi a comporre la messa; ma il Maestro non prese minimamente in considerazione la proposta, sia perché era impegnato per via dell'esecuzione parigina di *Falstaff*, sia perché, come già abbiamo visto in altri casi, non amava comporre per occasioni particolari su richiesta. Tebaldini, quindi, dovendo a breve prendere il posto di maestro di cappella presso la stessa Basilica, si offrì volontario per scrivere la messa, anche per giustificare in qualche modo la nomina ricevuta e per ringraziare del posto che gli era stato offerto⁴¹⁴. Così Tebaldini scrisse la messa in onore di sant'Antonio, dedicandola alla veneranda Arca del Santo, ed ottenne un buon successo di pubblico e di critica, tanto che il *Kyrie*, il *Sanctus* e l'*Agnus Dei* vennero distinti con il primo premio nei concorsi della *Tribune de St. Gervais*, un giornale francese, per due anni di seguito (1895 e 1896). Pochi anni dopo, nel 1899, l'allievo prediletto di Tebaldini (il quale nel frattempo si era trasferito al Conservatorio di Parma e ivi insegnava canto gregoriano), Ildebrando Pizzetti, orchestrò la messa del suo maestro. Siamo d'altronde nella fase in cui il giovane Pizzetti era ancora chiaramente sotto l'influenza tebaldiniana, e dalle sue stesse testimonianze sappiamo che rimase profondamente segnato dall'esperienza del Conservatorio; qui infatti gli era stata trasmessa la passione per le melodie antiche, cosa che in seguito rimarrà sempre un segno distintivo del suo stile compositivo:

Il Tebaldini fu il primo a rivelare a tutti noi scolari del Conservatorio, la pura bellezza del canto liturgico latino, e la stupenda bellezza della polifonia vocale italiana e straniera dal Quattro al Seicento e ci fu guida e maestro allo studio e

⁴¹⁴ Per questa vicenda cfr. *Giovanni Tebaldini, Ildebrando Pizzetti e la Missa Solemnis in honorem Sancti Antonii Patavini*, a cura del Centro Studi "G. Tebaldini" di Ascoli Piceno, in *Francesco Basily, Sinfonia a piena orchestra sullo stile d'Haydn, Regina Coeli, e Giovanni Tebaldini, Missa Solemnis in honorem Sancti Antonii Patavini*, programma di sala per l'esecuzione, a cura dell'Associazione Corale Culturale Filippo Marchetti, 2007.

alla conoscenza di innumerevoli musiche grandi, di ogni tempo e paese.⁴¹⁵

Pizzetti quindi, in questo lavoro sostituì all'organo un'orchestra composta da flauti, oboi, clarinetti in Sib, fagotti, corni, harmonium, violini I e II, viole, violoncelli e contrabbassi. Allora era appena diciannovenne, perciò l'impostazione dell'orchestrazione è tradizionale, non presenta particolari novità ma è comunque ben organizzata, e lo studente ha riprodotto fedelmente la parte dell'organo, senza aggiungere nulla, ma solo limitandosi a trasportarla nei vari strumenti. D'altronde è lo stesso Tebaldini ad aver assegnato all'organo un ruolo dominante, non solo di accompagnamento, ma di vero e proprio controcanto, come si evince dalla lettera indirizzata al presidente dell'Arca del Santo in cui si proponeva come possibile autore della messa: "Come dovrà essere la Messa? Ad organo solo e voci, oppure altrimenti? È una domanda che mi permetto di fare essendoché nella certezza d'aver per le feste centenarie il nuovo organo, mi lusingo che, dopo le voci, ad esso venga lasciata la maggior parte"⁴¹⁶. Ricordiamo, fra l'altro, che proprio in quel periodo Tebaldini stava scrivendo un trattato per organo a quattro mani, insieme a Marco Enrico Bossi⁴¹⁷, ed è logico che, pur essendo fra i più convinti fautori del ritorno al gregoriano (vedi ad esempio gli inni precedenti), era comunque molto attento anche nei confronti della pratica organistica contemporanea, e infatti nella sua messa prestò molta attenzione alla parte strumentale (al contrario, ad esempio, di Gallignani, che usava l'organo o l'orchestra come mero accompagnamento armonico⁴¹⁸). Quindi Pizzetti volle dare a questo accompagnamento strumentale una maggiore ricchezza

⁴¹⁵ Fausto CAPORALI, *Cenni sulla diffusione della riforma cecilianica a Cremona e una Messa di Ildebrando Pizzetti*, in <http://www.scuolamusicasacra.cremona.it/portale/wp-content/uploads/2012/01/caporali.pdf>, p. 7.

⁴¹⁶ Lettera di Giovanni Tebaldini alla Presidenza dell'Arca del Santo del 28 giugno 1894, in *Giovanni Tebaldini, Ildebrando Pizzetti e la Missa Solemnis*, cit., p. 20.

⁴¹⁷ Marco Enrico BOSSI e Giovanni TEBALDINI, *Metodo teorico-pratico per organo*, Milano, Carish & Jänichen, 1897

⁴¹⁸ Cfr. paragrafo precedente, *infra*.

timbrica, decidendo di orchestrare la messa, che venne eseguita per la prima volta in questa forma a Genova, il 24 giugno 1899⁴¹⁹. Gli unici brani non orchestrati sono il *Benedictus* e il secondo *Agnus Dei*, poiché nella stessa versione originale sono stati scritti per coro a cappella (nel secondo *Agnus Dei* il coro è composto da cinque voci anziché quattro come il resto della messa, poiché vengono sdoppiati i tenori); dunque in questi brani Pizzetti ha lasciato solamente l'harmonium che raddoppia le voci, scritto a note piccole e con l'annotazione "ad libitum"⁴²⁰.

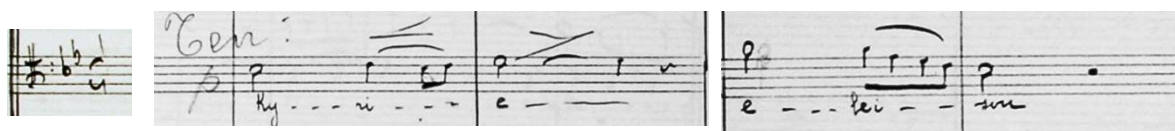
I brani composti non sempre sono intitolati da Tebaldini con il nome tradizionale, ma vi viene sostituito un nome, sempre in latino, che esplica meglio l'intenzione del testo: così il *Gloria* diventa un *Angelicus hymnus*, il *Credo* diviene *Symbolum*, e il *Sanctus* è un *Triumphalis hymnus*. La messa è molto interessante, poiché rappresenta un connubio fra una scrittura polifonica ricca, ma che rimane armonicamente abbastanza lineare e la cui melodia è diretta erede del canto gregoriano, ed un accompagnamento strumentale che non rinuncia alla sua personalità. Questa tripla fonte (canto gregoriano, polifonia cinquecentesca, arte organistica) è ravvisabile da principio, all'inizio del *Kyrie*: la melodia con cui si apre, che stabilisce subito l'impianto sonoro su cui si impernia tutto il brano, vuole ricalcare un disegno tipicamente gregoriano, procedente per gradi congiunti e con note di volta, come si vede nell'esempio seguente in cui si riporta la prima entrata dei tenori:

⁴¹⁹ L'autografo della messa orchestrata da Pizzetti è conservato presso il Conservatorio di Parma. Copia del manoscritto è disponibile presso il Centro studi "G. Tebaldini" di Ascoli Piceno.

⁴²⁰ Manoscritto della messa di Sant'Antonio di Tebaldini-Pizzetti, cfr. nota precedente. I brani citati sono a pp. 83-85 e 92-94, uniche pagine non autografe di Pizzetti.

ESEMPIO 65a

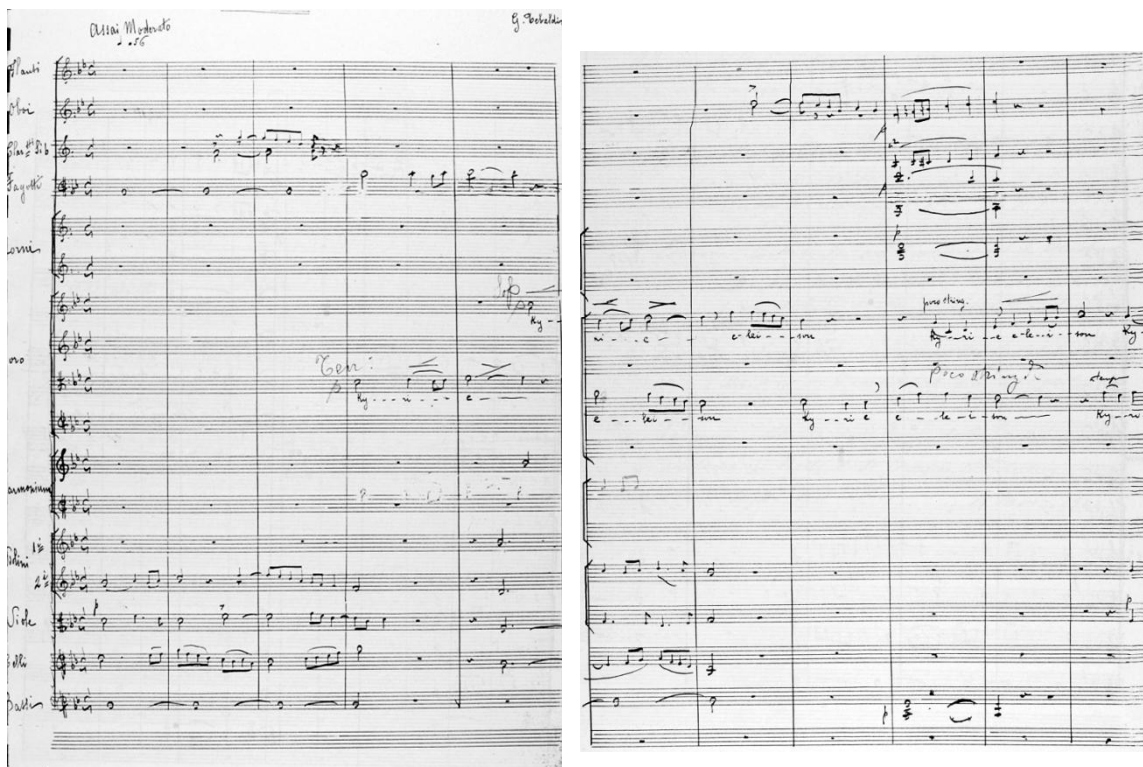
Tebaldini-Pizzetti, *Missa Solemnis in honorem Sancti Antonii Patavini*, copia del manoscritto conservata presso il Centro studi "G. Tebaldini" di Ascoli Piceno, pp. 1-2.



Ma la melodia sopra riportata era già stata anticipata dall'orchestra, e viene in seguito sviluppata in un fugato fra le varie voci: dunque viene sovrapposto l'elemento strumentale, ma allo stesso tempo è utilizzata come materiale per uno sviluppo polifonico, in questo caso solo a due voci (tenori e soprani):

ESEMPIO 65b

Tebaldini-Pizzetti, *Missa Solemnis in honorem Sancti Antonii Patavini*, "Kyrie", copia del manoscritto conservata presso il Centro studi "G. Tebaldini" di Ascoli Piceno, pp. 1-2.



L'elemento polifonico viene maggiormente sviluppato dapprima nel «Christe eleison», e poi raggiunge il suo culmine nell'ultimo «Kyrie eleison», di cui riportiamo un passo; la parte assegnata agli strumenti, in questo caso, non è altro che un raddoppio delle voci, le quali qui hanno un ruolo predominante:

ESEMPIO 66

Tebaldini-Pizzetti, *Missa Solemnis in honorem Sancti Antonii Patavini*, «Kyrie», copia del manoscritto conservata presso il Centro studi «G. Tebaldini» di Ascoli Piceno, pp. 5-6.

Il *Gloria* (o l'*Angelicus hymnus*, come viene denominato da Tebaldini), inizia direttamente con «et in terra pax hominibus», dal momento che l'iniziale «Gloria in excelsis Deo» viene generalmente intonato dal prete: ancora una volta, una dimostrazione dell'attenta cura nei confronti della liturgia. L'inizio è

a cappella, seguono poi «laudamus te» fugato e con controcanto strumentale, «benedicimus te» e «adoramus te» a cappella e omoritmici, tutti intercalati da un sonoro Fa maggiore dell'orchestra (dominante di Sib Maggiore, tonalità di impianto del brano); alla fine del «glorificamus te», anch'esso a cappella, l'orchestra introduce la melodia per gradi congiunti che viene esposta nel fugato del «gratias agimus tibi». Alle parole «Domine Deus rex caelestis» il coro si riunisce di nuovo omoritmicamente a cappella, segue di nuovo un fugato e si torna ad un momento di omoritmia alle parole «Jesu Christe»: quindi gli appellativi al Padre e al Figlio vengono sottolineati con solenni accordi in cui il coro si riunisce. Segue di nuovo un fugato, e il coro rimane a cappella alle parole «miserere nostris», sottolineate da una cadenza con corona sul Do minore, cui arriva da un Lab maggiore (cadenza non perfetta che evoca i modi antichi, vedi esempio seguente); subito dopo due battute orchestrali introducono il «quoniam»:

ESEMPIO 67a

Tebaldini-Pizzetti, *Missa Solemnis in honorem Sancti Antonii Patavini*, "Angelicus hymnus", copia del manoscritto conservata presso il Centro studi "G. Tebaldini" di Ascoli Piceno, p. 27.

The image displays a handwritten musical score for a vocal ensemble and piano. On the left, the vocal parts are labeled: Soprano, Contraltus, Tenore, and Bass. Below them is the 'Pianissimo' part. On the right, a larger section of the score is shown, featuring a 'Largo' tempo marking. The lyrics 'mi - se - re - re - re no - bis' are written under the vocal lines. The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures. The notation is in a historical style with various ornaments and slurs.

ESEMPIO 67b

Tebaldini-Pizzetti, *Missa Solemnis in honorem Sancti Antonii Patavini*, "Angelicus hymnus", copia del manoscritto conservata presso il Centro studi "G. Tebaldini" di Ascoli Piceno, p. 28.

The image shows a handwritten musical score for the "Angelicus hymnus" from a Mass. The score is written on multiple staves for various instruments and voices. The top staff is marked "Largo" and "ff". The score includes parts for Flauti, Oboi, Clarineti, Fagotti, Corni, Trombe, Tromboni, Timpani, Violini, Viole, Celli, and Bassi. The lyrics "Amen tu so - lus" are written under the vocal staves. The score is a copy of a manuscript.

Le volatine di semicrome sopra riportate verranno ripetute più volte lungo il brano, intercalando i versetti del coro. «in gloria Dei Patri» è rafforzato dal 'tutti' dell'orchestra, mentre l'«Amen» è a cappella, seguito da alcune battute orchestrali che chiudono il *Gloria*:

ESEMPIO 68a

Tebaldini-Pizzetti, *Missa Solemnis in honorem Sancti Antonii Patavini*, "Angelicus hymnus", copia del manoscritto conservata presso il Centro studi "G. Tebaldini" di Ascoli Piceno, p. 35.

Handwritten musical score for Example 68a. The left page shows the vocal parts: Soprano, Contraltina, Tenore, and Tenorino. The right page shows the piano accompaniment with a large 'Largo' marking. The score is in G major and 4/4 time. The vocal parts feature long, sustained notes, and the piano accompaniment consists of chords and moving lines.

ESEMPIO 68b

Tebaldini-Pizzetti, *Missa Solemnis in honorem Sancti Antonii Patavini*, "Angelicus hymnus", copia del manoscritto conservata presso il Centro studi "G. Tebaldini" di Ascoli Piceno, p. 36.

Handwritten musical score for Example 68b, showing a full orchestral score. The left page lists the instruments: Flauti, Oboi, Clarinetto, Fagotto, Corni, Trombe, Tromboni, Timpone, Violini, Viola, Celli, and Bassi. The right page shows the piano accompaniment with a large 'Largo' marking. The score is in G major and 4/4 time. The orchestration includes strings, woodwinds, brass, and percussion.

Solo alle parole «Deum de Deo» entrano una alla volta le varie voci, e tutto il coro inizia una sezione fugata: ad ogni versetto viene presentato un nuovo motivo che viene esposto alternativamente dalle varie voci. Di particolare pregnanza è il «crucifixus», in cui alle semibreve del coro si contrappongono arpeggi di crome divisi fra gli archi: qui l'orchestra ha un ruolo predominante, e descrive abilmente il flagello della crocifissione.

ESEMPIO 70a

Tebaldini-Pizzetti, *Missa Solemnis in honorem Sancti Antonii Patavini*, "Symbolum", copia del manoscritto conservata presso il Centro studi "G. Tebaldini" di Ascoli Piceno, pp. 48-49.

The image displays two pages of handwritten musical notation. The left page features a full orchestral score with staves for Flauto, Oboe, Clarinetto, Fagotto, Tromba, Tromboni, Violini, and Violoncelli. The vocal parts for Soprano, Contraltino, Tenore, and Basso are also present. The right page shows a continuation of the vocal parts with Latin lyrics written below the notes. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and dynamic markings like 'pp' and 'p'.

ESEMPIO 70b

Tebaldini-Pizzetti, *Missa Solemnis in honorem Sancti Antonii Patavini*, "Symbolum", copia del manoscritto conservata presso il Centro studi "G. Tebaldini" di Ascoli Piceno, p. 50.

Segue ancora un fugato con sostanziale raddoppio delle voci nell'orchestra per l'«et resurrexit»; alle parole «et iterum venturus» torna di nuovo la melodia accompagnata, dapprima solo con i bassi, poi raddoppiati dai contralti. Da «qui cum Padre et Filio» fino alla fine, il coro impostato in stile polifonico viene accompagnato dall'orchestra, ma anche qui, come nel «crucifixus», la parte strumentale non si limita a raddoppiare le voci ma svolge un vero e proprio controcanto. Si chiude con un «Amen» a cappella, seguito da alcune battute di sola orchestra (vedi esempio seguente), a dimostrazione

del fatto che nel *Credo* l'orchestra (o l'organo nella versione originale di Tebaldini) ha un ruolo ancora più significativo rispetto agli altri brani.

ESEMPIO 71

Tebaldini-Pizzetti, *Missa Solemnis in honorem Sancti Antonii Patavini*, "Symbolum", copia del manoscritto conservata presso il Centro studi "G. Tebaldini" di Ascoli Piceno, pp. 70-71.

The image displays two pages of handwritten musical notation. The left page shows the beginning of the score, with staves for Flauto, Violini, Clarinetto, Fagotto, Oboe, Trombe, Tromboni, and Organo. The right page continues the score, featuring a prominent organ part with a large 'X' over the first few measures and a 'Trombe' marking. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, notes, rests, and dynamic markings like 'pianissimo'.

Il *Sanctus*, contrariamente a quanto ci si aspetterebbe, non esplode con un pieno del coro e dell'orchestra, ma inizia con un'introduzione orchestrale in *pianissimo*, poi ripresa dal coro che entra una voce alla volta, a cappella, sempre in *pianissimo*. Il brano in realtà è denominato *Triumphalis hymnus*, e forse anche in questo caso il nome è diverso perché la musica si inserisce delicatamente fra le parole della liturgia: è plausibile che, nell'intenzione di

interamente per coro a cappella a tre voci, escludendo il basso, cosa che rende il brano particolarmente delicato, al quale segue poi di nuovo il *crescendo* dell'«hosanna in excelsis» che chiude in *fortissimo* con l'intera orchestra:

ESEMPIO 73

Tebaldini-Pizzetti, *Missa Solemnis in honorem Sancti Antonii Patavini*, “Triumphalis hymnus”, copia del manoscritto conservata presso il Centro studi “G. Tebaldini” di Ascoli Piceno, pp. 81-82.

L' *Agnus Dei* è diviso in due sezioni: il primo, che termina col «miserere nobis», presenta una vera e propria fuga fra le voci, con l'orchestra che sostanzialmente raddoppia il coro; alle parole «miserere nobis» viene esposto un nuovo motivo, sempre sviluppato a canone. Il secondo *Agnus Dei*, invece, è scritto per coro a cappella a cinque voci, e rievoca le scale di crome per gradi congiunti che erano state esposte nel *Kyrie*. Questo forse è il migliore esempio, all'interno della messa, di imitazione della polifonia cinquecentesca: il coro a

cappella, questa volta, non espone un motivo alla volta sviluppandolo in un fugato, ma le voci si rispondono vicendevolmente, ognuna con una melodia propria, fiorita con crome che procedono per gradi congiunti. Riportiamo quindi l'ultima pagina di questo secondo *Agnus Dei*: questo termina con cadenza plagale, e le voci che prima si inseguivano ora terminano insieme nella parola «pacem» in *pianissimo*.

ESEMPIO 74

Tebaldini-Pizzetti, *Missa Solemnis in honorem Sancti Antonii Patavini*, "Agnus Dei", copia del manoscritto conservata presso il Centro studi "G. Tebaldini" di Ascoli Piceno, p. 94.

The image displays a handwritten musical score for the 'Agnus Dei' section of a Mass. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Soprano, Contralto, Tenore I, Tenore II, Bassi, and Organo. The vocal parts are written in mensural notation with lyrics underneath. The lyrics include 'do - na no - bis pa - cem' and 'no - bis pa - cem'. The organ part provides accompaniment. The second system continues the vocal and organ parts, with the word 'Pacem' written above the vocal staves. The score concludes with a large, stylized flourish on the organ staff.

Abbiamo finora cercato di delineare lo stile compositivo di Tebaldini, proprio di quegli anni in cui era attivo fautore del movimento ceciliano, tramite l'analisi dei 10 inni op. 13 e della *Missa Solemnis* op. 12; brani, fra l'altro, composti contemporaneamente agli ultimi *pezzi sacri* di Verdi. Ma in realtà Tebaldini non cambiò mai le sue idee e il modo di comporre nel corso della sua vita, e rimase sempre saldo nelle sue convinzioni. Era certamente vicino alla polifonia cinquecentesca e soprattutto incline allo studio e alla diffusione del canto gregoriano, ma, analizzandolo più da vicino, risulta essere una figura poliedrica, difficilmente inquadrabile all'interno di uno schema fisso. Analizziamo pertanto un'ultima sua composizione, iniziata nel 1898, abbandonata nel 1901 e ripresa trent'anni dopo, quando venne eseguita a Venezia, nel 1931. Nonostante questo vasto arco temporale che ne comprende la composizione, questo testo è altamente significativo della personalità del compositore. Si tratta del *Caeciliae nuptiae*⁴²¹, da lui stesso definito “poemetto gregoriano”: già la definizione è di per sé insolita; la composizione può essere inquadrata nel genere dell'oratorio, e narra la vicenda di Santa Cecilia, dalle nozze con Valeriano al martirio e alla morte⁴²². Il testo musicato è in latino, e il materiale melodico è tratto da canti gregoriani originali, per la maggior parte proveniente dalle *Antifone delle Laudi a Santa Cecilia* (estratte dall'*Antiphonale monasticum*)⁴²³. Eppure si tratta di una narrazione, cosa che la avvicina al genere dell'opera piuttosto che al genere sacro, ed è eseguita quasi interamente da una voce solista, che interpreta la parte della voce recitante e della protagonista, con rari interventi di un coro (che ricorda il coro della tragedia greca, dal momento che svolge il ruolo di commento della vicenda). Interessante il punto di vista dell'autore il quale, nonostante avesse abbandonato la

⁴²¹ Cfr. Appendice, *infra*.

⁴²² Sul mito di Santa Cecilia cfr. capitolo III, paragrafo 2.

⁴²³ Cfr. Maria Chiara MAZZI, *Il “poemetto gregoriano” Caeciliae nuptiae di Giovanni Tebaldini*, in AA.VV., *Giovanni Tebaldini, Caeciliae nuptiae*, programma di sala per l'esecuzione, 2006, p. 20.

composizione per trent'anni, ne parlava talora con Pizzetti:

Non ho saputo staccare la mia idealità da S. Cecilia ed, abbandonando il proposito di fare un Oratorio, intendo riprendere il soggetto per un dramma lirico. Mi pare che in esso vi sia molto elemento di teatralità. L'ambiente romano cristiano; lo sfondo storico e mistico da un tempo; l'esaltazione di un sentimento e di un principio etico pieno di umana poesia e di verità.⁴²⁴

Parole molto significative sulla bocca di un ceciliano della prima ora. Dunque, la composizione del “poemetto” iniziò nel 1898, dopo pochi mesi dalla morte della figlia Cecilia, alla cui memoria dedicò la partitura, e nella sezione musicale della biblioteca Palatina di Parma è conservata una partitura autografa datata 1901, quindi si tratta di una prima stesura incompleta, in seguito rielaborata. Del 1931 è la versione definitiva, su cui Tebaldini tornò a lavorare dopo aver abbandonato la composizione rimasta allo stato di abbozzo anni prima; egli giustifica tale abbandono spiegando a Pizzetti: “avrei potuto contrappormi, allora, al torrente perosiano? Sarebbe stata ingenuità”⁴²⁵. Effettivamente, quando Tebaldini aveva cominciato a comporre il *Caeciliae nuptiae*, era il periodo in cui Perosi stava riscuotendo un enorme successo in tutta Europa. I suoi oratori, densi di fervido lirismo, ma al contempo semplici e genuini, erano apprezzati non solo dai fautori del cecilianesimo, ma da tutto il mondo musicale; fra i suoi estimatori si annovera anche Arrigo Boito e Giulio Ricordi, i quali hanno cercato di accendere anche l'interesse di Verdi intorno a questo musicista⁴²⁶. Quando Tebaldini decise finalmente di completare il suo lavoro, venne accolto nei concerti del Conservatorio “B. Marcello” di Venezia⁴²⁷, riportando recensioni positive, ma cosciente di aver composto qualcosa di estraneo alle correnti musicali che andavano per la

⁴²⁴ Lettera di Giovanni Tebaldini a Ildebrando Pizzetti del 20 settembre 1912, cit. in Anna Maria NOVELLI e Luciano MARUCCI, *Il Caeciliae nuptiae di Tebaldini*, in *Caeciliae nuptiae*, cit., p. 10.

⁴²⁵ Lettera di Giovanni Tebaldini a Ildebrando Pizzetti del 23 ottobre 1930, cit. in *Caeciliae nuptiae*, cit., p. 10.

⁴²⁶ Ma Verdi oramai era anziano e non studiò mai con particolare interesse le partiture di Perosi, che pure gli erano state mandate da Ricordi. Cfr. lettera di Verdi a Camille Bellaigue dell'8 febbraio 1895, in *I copialettere di Giuseppe Verdi*, cit., pp. 516-517.

⁴²⁷ Piccola curiosità: la prima esecutrice della parte solista fu Maria Rota, zia del compositore Nino.

maggiore: aveva preferito rimanere fedele alla sua linea di pensiero che lo accompagnava fin dagli anni della sua gioventù.

La partitura del 1931, il cui autografo è conservato nel Centro studi “G. Tebaldini” di Ascoli Piceno⁴²⁸, con dedica ad Ildebrando Pizzetti, rappresenta una *summa* di quanto detto finora: lo stesso interesse per il canto gregoriano, come già si presentava nei 10 inni op. 13, e lo stesso dialogo fra la voce e l’orchestra caratteristico della messa di S. Antonio. L’organico orchestrale questa volta non è improntato sullo stile classico, come lo era invece nel caso dell’orchestrazione della *Missa Solemnis* operata da Pizzetti, ma è piuttosto insolito, o meglio risente della tendenza, tutta novecentesca, di ricercare impasti sonori sempre nuovi, e comprende: flauto, oboe, clarinetto in Sib, corno in Fa, celesta, arpa, pianoforte, organo, viole, violoncelli, contrabbassi. Le melodie gregoriane in alcuni casi sono state manipolate per esigenze testuali, ma in linea generale Tebaldini ha cercato di riprodurle il più fedelmente possibile; inoltre, nel corso della partitura le sezioni orchestrali si contrappongono ai momenti melodici assegnati alla voce solista, accompagnati in genere solo dall’organo, cosa che dona loro una maggiore ‘aura’ di sapore anticheggiante e mistico. Anche in questo caso, come nelle composizioni precedenti, l’armonizzazione non contiene una particolare complessità, procede sostanzialmente per triadi, ma allo stesso tempo esula dalla tonalità per avvicinarsi più allo stile modale, e i canti gregoriani sono armonizzati secondo i canoni scolastici dell’epoca. Per questo prendiamo ad esempio il momento in cui la voce recitante canta «cantibus organis, Caecilia Domino decantabat», accompagnata appunto dall’organo, per far capire qual è il tipo di scrittura che permea la composizione:

⁴²⁸ Cfr. Appendice, *infra*.

ESEMPIO 75

Giovanni Tebaldini, *Caeciliae nuptiae*, partitura autografa conservata presso il Centro studi “G. Tebaldini” di Ascoli Piceno, pp. 8-9.



La melodia è tratta dalla prima antifona delle *Laudi di Santa Cecilia*, come si evince dall'esempio seguente, ed è quasi del tutto fedele all'originale:

ESEMPIO 76

Antifona 1 delle *Laudi di Santa Cecilia* in *The Liber usualis with introduction and rubrics in English* (cit., pp. 1756)

1 Ant. *f*

C Antánti-bus órga- nis, * Cæ- cí- li- a Dómi- no

de- cantábat di- cens : Fi- at cor me- um imma- cu- lá- tum, ut

non confúndar. E u o u a e.

La composizione si divide in tre sezioni, più un *Prologo* ed un *Inno finale*; le sezioni sono: *Le nozze*, *Il giudizio* ed *Il martirio*. Il testo è interamente in

latino, tratto dalle *Antifone* del Vespero e dagli *Atti* della santa, ed è inoltre ricco di didascalie (in italiano). Non c'è una vera e propria azione in scena, dal momento che è presente un'unica voce solista, alternativamente nel ruolo di Cecilia e della voce recitante; tuttavia le didascalie contengono in sé la narrazione e, in assenza dei personaggi, è la musica a sopperire ed a descrivere il succedersi degli eventi⁴²⁹. Nel *Prologo* la voce recitante informa del voto di castità fatto da Cecilia, segretamente convertitasi al cristianesimo, ed il coro (cantando a cappella) commenta esaltando la devozione della santa. Segue l'inizio vero e proprio della narrazione: l'esempio sopra riportato è l'esordio della prima parte (*Le nozze*); qui, dopo un'introduzione orchestrale, la voce recitante narra il momento in cui Cecilia, durante le sue nozze con Valeriano, volgeva le sue lodi a Dio estasiata dai canti nuziali⁴³⁰, rinnovando il suo voto di verginità. Tutta la parte della solista si avvicina ad un declamato espressivo, piuttosto che ad un canto melodico di ampio respiro ("non mi ha capito il pubblico, il quale forse da me attendeva... qualche romanza perosiana", lamentava l'autore a Pizzetti dopo la prima esecuzione veneziana⁴³¹), una sorta di *recitar cantando* intercalato da brevi interventi orchestrali: portiamo ad esempio il momento cruciale in cui Cecilia confessa allo sposo Valeriano la sua fede.

⁴²⁹ Nelle esecuzioni postume del 2006, a Pesaro (Cattedrale, 30 novembre), Loreto (Basilica della Santa Casa, 1 dicembre) e Camerino (Chiesa di Santa Maria in Via, 3 dicembre), è stata aggiunta una voce narrante la quale leggeva le didascalie, al fine di chiarire gli eventi che si susseguivano durante l'azione. Cfr. www.tebaldini.it.

⁴³⁰ Fra l'altro è a questo particolare episodio della leggenda che si deve la canonizzazione dell'immagine della santa come patrona dei musicisti.

⁴³¹ Lettera di Giovanni Tebaldini a Ildebrando Pizzetti del 24 novembre 1931, in *Caeciliae nuptiae*, cit., p. 11.

ESEMPIO 77a

Giovanni Tebaldini, *Caeciliae nuptiae*, partitura autografa conservata presso il Centro studi "G. Tebaldini" di Ascoli Piceno, pp. 14-15.

Handwritten musical score for *Caeciliae nuptiae*, pages 14-15. The score is written in 5/4 time and includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. b.), Cor Anglais (Cor. F.), Cello (Cello), Viola (Viola), Piano (Pf.), Organ (Org.), Violoncello (Vcllo), and Contrabasso (Cb.). The vocal line (Caecilia) has lyrics: "An-gelum Dei ha-be-o a-mi-co-rem" and "quini-mi-ri-zo-ko-culto-dit-cor-pus-ve-sti-um". The tempo marking "Lento, mosso" is present. The score is signed "G. Tebaldini" at the bottom right.

ESEMPIO 77b

Giovanni Tebaldini, *Caeciliae nuptiae*, partitura autografa conservata presso il Centro studi "G. Tebaldini" di Ascoli Piceno, p. 16.

Handwritten musical score for *Caeciliae nuptiae*, page 16. The score includes parts for Clarinet in B-flat (Cl. b.), Cor Anglais (Cor. F.), Cello (Cello), Viola (Viola), Organ (Organo), Violoncello (Vcllo), Contrabasso (Cb.), Clarinet (Cl.), and Cor Anglais (Cor.). The vocal line (Caecilia) has lyrics: "Si per-mit-tas-ke-pu-ni-fi-cari-fo-n-ti-pe-cc-a-ti-um- et-cre-das-u-num-De-um". The score is signed "G. Tebaldini" at the bottom right.

Poco dopo questa dichiarazione, un interludio strumentale, con continui e repentini cambi di tempo, descrive i turbamenti interiori di Valeriano; questi sono esplicitati nella didascalia, che recita: “Valeriano, dapprima dubbioso ed esitante, acconsente poi al desiderio supplice di Cecilia; s’incammina per la via Appia, si presenta a Papa Urbano dal quale viene catechizzato e battezzato. Cecilia, nell’attesa, prega offrendo a Dio tutto il fervore della propria fede ardente.”⁴³²

ESEMPIO 78a

Giovanni Tebaldini, *Caeciliae nuptiae*, partitura autografa conservata presso il Centro studi “G. Tebaldini” di Ascoli Piceno, p. 20.

⁴³² Libretto del *Caeciliae nuptiae*, riportato in *Caeciliae nuptiae*, cit., p. 33.

ESEMPIO 78b

Giovanni Tebaldini, *Caeciliae nuptiae*, partitura autografa conservata presso il Centro studi "G. Tebaldini" di Ascoli Piceno, pp. 21-22.

The image displays two pages of a handwritten musical score for Giovanni Tebaldini's *Caeciliae nuptiae*. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left side of the first page are Flute (Fl.), Oboe (Oboc.), Clarinet (Cl.), Cello (Cello), Viola (Viola), Violin (Viol.), Piano (P.), Organ (Organo), and Bass (B.). The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, notes, rests, and dynamic markings. The score is written in ink on aged paper, showing some signs of wear and discoloration. The right page continues the musical notation, showing further development of the pieces.

Al termine di questa prima sezione, si apre la scena del *Giudizio*: l'incipit è immediato ed irruento, e porta subito l'azione verso una maggiore tensione emotiva:

ESEMPIO 79

Giovanni Tebaldini, *Caeciliae nuptiae*, partitura autografa conservata presso il Centro studi “G. Tebaldini” di Ascoli Piceno, p. 32.

La didascalia recita: “Condannati entrambi al martirio dal prefetto Almachio, già la notte sta per lasciar posto al giorno supremo. Alle scambievoli, appassionate espressioni di quei cuori fedeli segue un solenne silenzio rotto ad un tratto dal segnale della partenza dato da Cecilia con le parole di San Paolo: «Andiamo soldati di Cristo, rigettate le opere delle tenebre e rivestite le armi di luce»⁴³³. Alle prime parole della voce recitante, infatti, l’episodio orchestrale rallenta fino a lasciare a poco a poco la voce da sola. L’esortazione di san

⁴³³ Libretto del *Caeciliae nuptiae*, riportato in *Caeciliae nuptiae*, cit., p. 33.

Paolo, riportata nella bocca di Cecilia, recita: “Eja! Milites Christi, abjicite opera tenebrarum/ et induimini arma lucis...”⁴³⁴, e qui la musica si fa improvvisamente di nuovo più movimentata, imperiosa, ed è accompagnata dall’intera orchestra perché si tratta di un momento cruciale e solenne.

ESEMPIO 80

Giovanni Tebaldini, *Ceciliae nuptiae*, partitura autografa conservata presso il Centro studi “G. Tebaldini” di Ascoli Piceno, p. 38.

The image shows a page of handwritten musical notation for the opera *Ceciliae nuptiae* by Giovanni Tebaldini. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. At the top, the woodwind section is listed: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. (Clarinet), and Cor. (Cor Anglais). Below them are the vocal parts: Cecilia (soprano) and Celi (alto). The Cecilia part includes the lyrics "Eja! Mi-li-tes Chri-sti". The instrumental section includes Vn. (Violin), Pf. (Piano), Org. (Organ), Arpa (Arpa), Vcl. (Violoncello), and Cb. (Contrabbasso). The score is in 3/2 time and features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. Dynamics such as *ppp* and *con slancio* are indicated. The page number 38 is visible at the end of the Cecilia part.

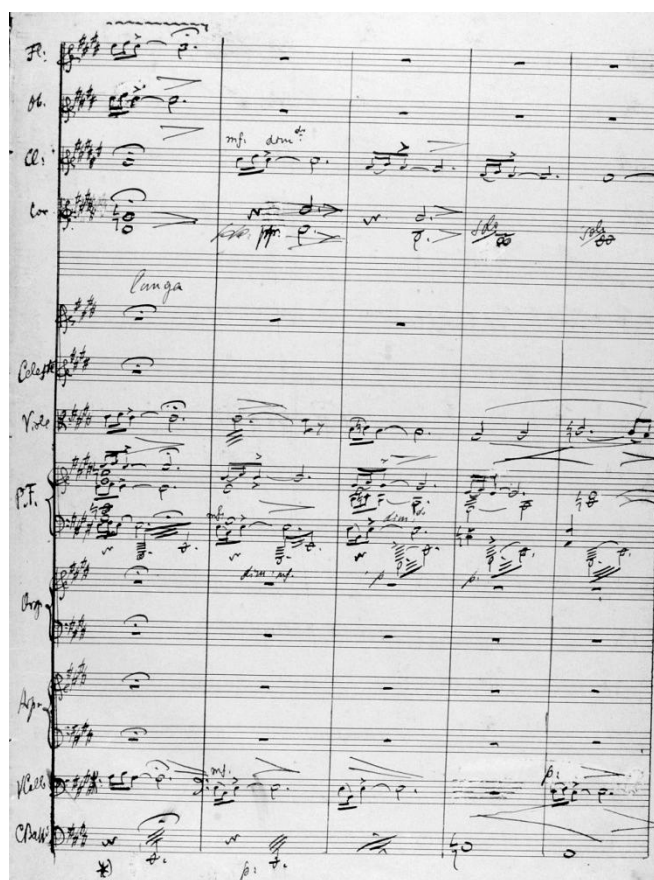
Subito dopo le parole di san Paolo, inizia la parte del *Martirio*: le ferite inferte sulla santa vengono descritte brevemente ma lucidamente

⁴³⁴ Ibidem.

dall'orchestra, e qui Tebaldini inserisce come possibile supplemento all'organico orchestrale anche il flauto piccolo e il tam-tam; la didascalia recita: “Il littore brandì la spada e tre volte colpì il collo di Cecilia lasciando la vergine ferita a terra, stesa nel proprio sangue”⁴³⁵.

ESEMPIO 81

Giovanni Tebaldini, *Ceciliae nuptiae*, partitura autografa conservata presso il Centro studi “G. Tebaldini” di Ascoli Piceno, pp. 40-41.



Le ultime parole della vergine sono accompagnate da un'orchestra in *piano*, procedente per accordi e gradi congiunti: “triduanas a Domino poposci

⁴³⁵ Ibidem.

inducias ut domum meam ecclesiam consecrarem”⁴³⁶; dunque segue un episodio orchestrale, denominato nel libretto “epilogo o interludio”, la cui didascalia indica: “(con molta espressione e lentamente) Il transito di Cecilia nel mesto ricordo delle nozze con Valeriano. Il funerale cristiano verso le catacombe”⁴³⁷. Ne riportiamo l’inizio:

ESEMPIO 82

Giovanni Tebaldini, *Caeciliae nuptiae*, partitura autografa conservata presso il Centro studi “G. Tebaldini” di Ascoli Piceno, p. 44.

The image shows a page of handwritten musical notation for an orchestral interlude. The score is written in G major and common time. It features staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Cor (Cor.), Violin (Viole), Piano (PF), Organ (Org.), Violoncello (Vcllo), and Contrabasso (Cb.). The tempo is marked 'Andante con mestizia' and the mood is 'Elegiaco'. The score includes dynamic markings such as 'p' and 'cresc.'.

⁴³⁶ Ivi, p. 34.

⁴³⁷ Ibidem.

La viola accompagna le ultime parole della voce recitante, e l'orchestra chiude in *pianissimo*.

Segue il coro finale, «Salvete flores Martyrum», il quale pur essendo scritto in stile polifonico, è però accompagnato anche dall'orchestra, che tramite gli arpeggi dell'arpa e del pianoforte evoca la delicatezza delle immagini floreali inserite nel testo (simboli del martirio), e l'idea della purezza della santa. Per evidenziare ancora di più questo aspetto virginale, Tebaldini elimina i bassi⁴³⁸, scrivendo quindi un coro a tre voci, di cui estraiamo una pagina come esempio:

ESEMPIO 83

Giovanni Tebaldini, *Caeciliae nuptiae*, partitura autografa conservata presso il Centro studi "G. Tebaldini" di Ascoli Piceno, pp. 55-56.

The image displays two pages of a handwritten musical score. The left page is marked 'con 8°' and the right page 'con 8°'. The score is for a three-part vocal choir (Soprano, Contralto, Tenore) and instrumental accompaniment. The vocal parts have lyrics in Latin: 'Christi-ge-cui-ter Sa-ctu-lit-Coe-ter-bo-nae-san-ctae' and 'Chri-sti-ge-cui-ter Sa-ctu-lit-Coe-ter-bo-nae-san-ctae'. The instrumental parts include Arpa (Arpeggio), PF (Pianoforte), and Orchestra (Orchestra). The score is written in a clear, legible hand with various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

⁴³⁸ Espediente già utilizzato nel *Benedictus* della *Missa Solemnis*, cfr. sopra, p. 230, *infra*.

Solo nella sezione finale il coro rimane a cappella, senza sostegno orchestrale. Infine il poemetto si conclude con l'orchestra, ma con pochi strumenti e in *piano*: note di riempimento vengono suonate da flauto e clarinetto, mentre la Tonica Fa è divisa fra le note altissime delle viole e quelle profonde dei violoncelli e contrabbassi, cosa che ricorda curiosamente la fine del *Te Deum* verdiano. L'armonia è quasi assente, in quanto si conclude con delle quinte vuote; infine una sola nota sonora dell'arpa determina la conclusione della composizione.

ESEMPIO 84

Giovanni Tebaldini, *Caeciliae nuptiae*, partitura autografa conservata presso il Centro studi "G. Tebaldini" di Ascoli Piceno, p. 64.

The image shows a page of handwritten musical notation for the piece 'Caeciliae nuptiae' by Giovanni Tebaldini. The score is written on multiple staves, including parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Viola, Arpa (Arpa), Violoncello (Vcl.), and Contrabbasso (Cb.). The notation is in a cursive, handwritten style. The Flute and Clarinet parts feature melodic lines with slurs and dynamic markings like 'p' and 'mp'. The Viola part has a prominent melodic line with a large slur. The Arpa part shows a single note. The Violoncello and Contrabbasso parts have a simple, rhythmic accompaniment. The score is on page 64.

Alla luce di questa breve descrizione della *Missa Solemnis in honorem Sancti Anthonii Patavini* e del *Ceciliae nuptiae*, in cui abbiamo presentato la struttura delle singole sezioni, vediamo ora in che modo sono trattate le due composizioni nel loro complesso. Cominciamo dalla *Missa Solemnis*: innanzitutto si può notare come la tonalità ruoti interamente nel campo dei bemolli: la tonalità d'impianto è il Sib Maggiore, in cui sono composti il *Kyrie*, l'*Angelicus hymnus* e i due *Agnus Dei*, quindi i primi due e gli ultimi due brani. Il *Symbolum* è in Do minore (con sezioni centrali in Re minore e in Sol minore), ed è l'unico brano in tonalità minore. Il *Triumphalis hymnus* inizia in Mi♭ Maggiore, per poi spostarsi verso il La♭ Maggiore, Dominante del Re♭ del successivo *Benedictus*, che alla fine ritorna all'«hosanna» del *Triumphalis hymnus*. L'armonia è generalmente molto semplice: in alcuni casi i brani, o singole sezioni, vengono chiusi con cadenza plagale, il che rimanda idealmente alle cadenze modali; tuttavia sostanzialmente viene mantenuto il classico impianto Dominante-Tonica. Difficile riscontrare modulazioni repentine verso toni lontani, e generalmente la successione armonica è costituita da triadi, mentre sono più rari altri tipi di accordi come le settime, che in genere, quando presenti, sono poste sulla Dominante per risolvere sulla Tonica. Per quanto riguarda i temi utilizzati, in genere si tratta di melodie vicine al tipo di canto utilizzato nella polifonia cinquecentesca: procedono perlopiù per gradi congiunti, presentano fioriture, ma sempre molto discrete; ogni 'tema', se così si può chiamare, ha comunque una sua peculiarità: un salto o un ritmo che lo distingue dal precedente e dal successivo. Le singole melodie non vengono mai ripetute, ma tutta la composizione ha una struttura lineare: ogni versetto presenta una melodia a sé, e può essere poi sviluppata omofonicamente oppure a canone, ma comunque ogni singola frase è chiaramente distinguibile dalle altre, quindi ogni incipit di versetto è definito in modo preciso. Ma la

caratteristica forse più interessante della messa è il modo in cui questi ‘temi’, queste singole melodie vengono sviluppate: Tebaldini predilige quello che nella descrizione precedente abbiamo definito, per brevità, “fugato”: non sempre si tratta di vere e proprie fughe, con Soggetto e Risposta rispettivamente alla Tonica e alla Dominante: ci sono anche casi del genere, ma spesso si tratta perlopiù di canoni, in genere all’unisono, con la presenza però di un controcanto posto nelle altre voci, che in alcuni casi somiglia ad un vero e proprio Controsoggetto. Più che alla polifonia di Palestrina, Tebaldini vuole creare un rimando alla polifonia di Bach, ed il suo omaggio al compositore tedesco è chiaramente segnalato dal nome *Symbolum* con cui è intitolato il *Credo*: Johann Sebastian Bach, nella sua *Messa in Si minore*, scritta sulla base del rito cattolico, nominò il suo *Credo* “*Symbolum nicenum*”. Il titolo bachiano richiama direttamente il Concilio di Nicea, nel quale venne formulato il *Simbolo*, o appunto il *Credo*, professione di fede del rito cristiano. Tebaldini, nella sua *Messa*, ha voluto sottolineare questo doppio rimando: al Concilio di Nicea, momento in cui venne ufficializzato e definito il rito cristiano, ed a Bach, l’apice, ed il simbolo, della polifonia germanica⁴³⁹. E allora alla luce di questo si può capire la peculiarità del modo di trattare le voci, utilizzato nella *Missa Solemnis*: l’ampio uso di sviluppi fugati riduce la possibilità di comprendere le parole, ed inoltre allarga i tempi di esecuzione, due caratteristiche certo poco vicine a quelle che erano le volontà del movimento ceciliano; basti paragonarvi i brani di Gallignani analizzati precedentemente: lì le voci procedevano quasi esclusivamente in modo omoritmico, le parole erano ben chiare, e i tempi di esecuzione decisamente ristretti. Inoltre, ricordiamo quanto detto all’inizio dell’analisi di questa *Messa*, ossia il grande spazio dato all’elemento strumentale (l’organo nella versione originale, o

⁴³⁹ Ricordiamo che Tebaldini studiò a Ratisbona, quindi era molto legato al filone musicale filo-tedesco.

l'orchestra in quella di Pizzetti): l'orchestrazione dell'allievo di Tebaldini certamente è molto scolastica, non presenta particolari dettagli degni di nota, ma comunque gli strumenti sono decisamente presenti, tranne in alcuni momenti (segnalati nella descrizione) in cui l'orchestra tace per lasciare spazio al coro a cappella, quando l'autore ritiene necessaria una maggiore attenzione sulla parte vocale.

Se già in una composizione liturgica Tebaldini mostra di essere sì un ceciliano, ma comunque un ceciliano difficilmente racchiudibile in uno schema definito, questo è ancora più evidente in una composizione non liturgica quale è il *Caeciliae nuptiae*. La sua profondissima fede religiosa lo ha portato a scegliere un soggetto sacro, ma in questo vi è uno spiccato elemento di teatralità. Certo la datazione è di molto successiva, nonostante i lavori fossero iniziati poco dopo la *Missa Solemnis*, e questo è evidente soprattutto nell'orchestrazione: è vero che, nel caso della *Missa Solemnis*, l'orchestrazione era stata effettuata da Pizzetti, ma questi era l'allievo prediletto di Tebaldini, ed è lecito supporre che abbia ricevuto dal suo Maestro delle indicazioni; inoltre il suo lavoro è stato certamente approvato da Tebaldini, il quale ha certamente incoraggiato l'esecuzione della sua Messa anche in forma orchestrata. Nel caso del *Caeciliae nuptiae*, invece, non c'è più un'orchestra classica, ma una ricerca continua di timbri diversi: vedi, ad esempio, la viola che accompagna la morte di Cecilia; la conclusione, con gli archi agli estremi ed al centro un flauto ed un clarinetto; gli arpeggi del pianoforte e dell'arpa che accompagnano i momenti più pregnanti della narrazione; e così via. I diversi impasti sonori sono certamente peculiari di questa composizione, che proprio per questo si inserisce perfettamente nell'ambito del Novecento musicale: anch'essa, a modo suo, contribuisce alla ricerca di un nuovo modo di concepire e divulgare un certo tipo di musica, in questo caso la musica religiosa. Inoltre il particolare

impasto orchestrale, alternato al canto di Cecilia accompagnato dall'organo, contribuisce a creare l'ambiente arcaico, della Roma antica, in cui si svolge la narrazione. Anche dal punto di vista armonico, il *Caeciliae nuptiae* è decisamente innovativo rispetto alla *Missa Solemnis*: è vero che anch'esso procede principalmente per triadi, ma si distacca dal rapporto Dominante-Tonica, in favore di una successione di accordi non necessariamente legati fra loro, e quando esistono legami, si ha preferenza verso la relazione Sottodominante-Tonica⁴⁴⁰. Questo, sicuramente, è dovuto anche alla necessità di armonizzare il canto gregoriano, la materia principale di cui è costituito tutto il poemetto: l'armonizzazione scolastica del canto gregoriano è, per forza di cose, lontana dalla moderna tonalità, il che contribuisce a rafforzare la lontananza sonora che si percepisce all'ascolto. Questa volta però la polifonia bachiana è assente, eccetto forse nel caso del coro iniziale («Cilicio Caecilia membra domabat», posto nel *Prologo*), nel quale viene accennato uno sviluppo polifonico. Nel coro finale, invece, il «Salvete flores Martyrum», le tre voci procedono quasi sempre omoritmicamente, e il tutto viene arricchito non dal movimento delle voci, ma dall'accompagnamento orchestrale, ricco di arpeggi⁴⁴¹. Tutto il resto della composizione è caratterizzato dall'alternanza fra episodi orchestrali e soli della voce: il canto della solista (che alternativamente interpreta Cecilia e la voce recitante, perciò narra la vicenda sia dall'interno che dall'esterno) viene generalmente accompagnato solo dall'organo, e l'orchestra viene inserita solo in rari casi durante il suo canto. Tebaldini, quindi, ripropone l'alternanza fra recitativo secco e recitativo accompagnato, e quest'ultimo viene utilizzato nei momenti più significativi del poemetto, seguendo la migliore tradizione operistica settecentesca e primo-ottocentesca.

⁴⁴⁰ Il modo di procedere innodico per grandi aree armoniche è proprio del tardo Liszt sacro, ad esempio proprio la sua antifona cecilianica *Cantantibus organis*.

⁴⁴¹ Cfr. esempio 83.

Questa non trascurabile vicinanza con il mondo dell'opera non va sottovalutata: nel coro finale del poemetto, la musica sottolinea la mestizia con cui Cecilia viene accompagnata alla tomba, poiché, nonostante si tratti di un inno, esso è dedicato al martirio della santa. Dopo l'inizio in Fa minore, si passa nella seconda parte al Fa maggiore, accompagnato dagli arpeggi dell'arpa e del pianoforte; ma il finale, in *pianissimo*, conclude con delle quinte vuote, lasciando quindi un'ambiguità fra il Fa minore e il Fa maggiore nella conclusione.

Per concludere possiamo affermare che Tebaldini risulta essere una figura più complessa rispetto, ad esempio, a Gallignani. Mentre quest'ultimo si limitava a rispettare pedissequamente i canoni ceciliani, Tebaldini, pur rispettandoli, tendeva a rinnovare per quanto possibile la musica sacra: e forse, fra i ceciliani, è quello idealmente più vicino al pensiero di Verdi di mettere “un piede al passato e l'altro sul presente e sull'avvenire”⁴⁴², poiché egli stesso affermava che era possibile scrivere della buona musica sacra “riportandoci alla fonte pura dell'arte medesima [...] per giungere poscia - rinfrancati lo spirito e le membra - a nuove e più alte espressioni dell'anima e del pensiero del nostro tempo”⁴⁴³. La “fonte pura dell'arte medesima” per Tebaldini è soprattutto il canto gregoriano, come si evince soprattutto dall'analisi dei 10 inni op. 13 e dal *Caeciliae nuptiae*. Ma gli intenti di Tebaldini erano certamente molto diversi da quelli di Verdi: lo scopo era quello di riunire finalmente la liturgia con la musica, traviata dall'eccesso di 'teatralità' negli ultimi due secoli, e allora il compositore di musica sacra deve sempre ricordarsi “che la Chiesa non gli domanda già della musica che abbia a divertire, od a tener desta

⁴⁴² Lettera di Giuseppe Verdi a Francesco Florimo del 4 gennaio 1871, cit. in *I copialettere di Giuseppe Verdi*, cit., pp. 232-233. Citata in Capitolo III, p. 179, *infra*.

⁴⁴³ Frammenti del discorso tenuto al Congresso di musica sacra che ebbe luogo in Milano nella Chiesa di S. Angelo nell'ottobre 1906, dal titolo *Quale scopo deve prefiggersi colui che si accinge a comporre musica da Chiesa*. Ringrazio la signora Anna Maria NOVELLI e il signor Luciano MARUCCI per avermi fornito la trascrizione del testo autografo conservato presso il Centro studi “G. Tebaldini” di Ascoli Piceno.

l'attenzione del pubblico - come si dice in gergo teatrale - non un programma per un trattenimento qualsiasi; sebbene la cooperazione, la partecipazione ad un atto sublime che si innalza molto al di sopra di tutte le terrene ed umane cose”⁴⁴⁴. In questo, come in moltissimi altri scritti, Tebaldini afferma con fermezza i suoi ideali, che non cambieranno mai nel corso della sua vita. E allora, mentre nelle sue composizioni egli rivelava una spinta verso il presente ed il futuro, alieno dalla riproposizione pedissequa dei canoni scolastici, dall'altro lato egli era sempre sostenuto dalla grandissima fede e dalla costante volontà di rivivificare l'arte ed in particolare la musica sacra: in questo duplice, apparente contrasto sta la sua complessità.

⁴⁴⁴ Ibidem.

CONCLUSIONI

Nel corso della nostra trattazione abbiamo voluto contestualizzare i *Quattro pezzi sacri* in due aspetti diversi e complementari: da un lato le vicende compositive e biografiche dell'autore; dall'altro la loro posizione nei confronti dei numerosi movimenti di riforma, che in quel periodo investirono la musica sacra⁴⁴⁵. Per quanto riguarda il primo aspetto, è interessante il fatto che Verdi abbia voluto concludere la carriera con la composizione di pezzi di carattere sacro, lui che aveva un rapporto tanto controverso con la religione cattolica⁴⁴⁶.

Osserva Mila:

S'ha da tener presente che la musica sacra come ultimo traguardo della composizione era un uso costante nella retorica settecentesca dei generi musicali, confermata in pieno Ottocento dall'esempio di Rossini. Verdi era troppo saldamente radicato nella tradizione melodrammatica italiana, per rifiutarne il codicillo che poneva la composizione sacra al più alto grado nella gerarchia degli stili.

[...] Che poi alla radice di questa consuetudine ci fosse anche, davvero, il ravvedimento senile e che al termine di loro agitate carriere mondane gli scapati melodrammisti settecenteschi ritenessero prudente raccogliere le vele e tirare i remi in barca, aggiustando i conti col Padreterno, anche questo non si può escludere.⁴⁴⁷

Certo, non si può escludere, ma non è neppure molto probabile che Verdi abbia scritto i *Pezzi sacri* solo per “aggiustare i conti col Padreterno”. E tuttavia non occorre dire che l'osservazione di Mila non può essere trascurata: non è un caso che la produzione sacra verdiana più sostanziosa sia concentrata subito dopo i suoi vari ‘addii alle scene’: la *Messa da Requiem*, l'*Ave Maria* per soprano e archi e il *Pater noster*, dopo *Aida*; l'*Ave Maria* su scala enigmatica e le

⁴⁴⁵ Sul loro significato e la loro contestualizzazione all'interno della musica eurocolta otto-novecentesca, cfr. le osservazioni di Mila riportate al Capitolo I, p. 57.

⁴⁴⁶ Cfr. Capitolo I, paragrafo 1.

⁴⁴⁷ Mila, *L'arte di Verdi*, cit., p. 261.

*Laudi alla Vergine Maria*⁴⁴⁸ dopo *Otello*; *Te Deum* e *Stabat Mater* dopo *Falstaff*. È plausibile, quindi, che Verdi volesse entrare a far parte di quella serie di compositori che avevano concluso la loro carriera operistica in questo modo, e volesse essere ricordato non solo come autore di melodrammi, ma come compositore *tout court*, in grado di cimentarsi anche con il genere musicale tradizionalmente più alto.

A questo, però, bisogna anche aggiungere la sua volontà politica di rafforzare l'identità italiana attraverso l'arte: lui stesso si pone all'interno di questa particolare tradizione che era stata iniziata e perseguita da moltissimi compositori settecenteschi, fino a Rossini compreso. Allo stesso tempo, all'interno dei pezzi di carattere sacro ne evidenzia l'aspetto simbolico, come punti di riferimento dell'arte italiana: la *Messa da Requiem* è dedicata a Manzoni (e, pochi anni prima, aveva scritto il *Libera me* per la messa in onore di Rossini); l'*Ave Maria* per soprano e archi, il *Pater noster* e le *Laudi alla Vergine* sono composti su un testo di Dante (o, nei primi due casi, creduto tale); ancora le *Laudi* e l'*Ave Maria* su scala enigmatica sono un palese riferimento alla polifonia cinquecentesca italiana; lo stesso testo dello *Stabat* è di Jacopone da Todi, altro grandissimo poeta italiano. Insomma, i dati sono sufficienti per autorizzarci a pensare che uno dei motivi per cui Verdi ha prodotto composizioni sacre, sia proprio il desiderio di identificarsi all'interno di una produzione culturale nazionale ben precisa.

Certamente questo non è l'unico aspetto della composizione dei *Pezzetti sacri*. La musica verdiana ci mostra chiaramente l'uomo, l'individuo alle prese con i suoi dubbi, con le sue speranze, con le sue paure: basti pensare alla visione angelica della Vergine invocata da quattro voci femminili, alla preghiera piena di terrore, «Dignare Domine, die isto» del *Te Deum*, o al finale

⁴⁴⁸ Quasi sicuramente. Per la datazione delle *Laudi* cfr. Capitolo I, paragrafo 2.

dello *Stabat*, per capire che dentro i *Pezzi sacri* c'è una ricerca interiore, autentica, della sfera divina, che probabilmente Verdi non trovò mai, ma che continuò a cercare fino all'ultimo; e questa ricerca non è tanto finalizzata al ritrovare una fede cattolica strettamente intesa, perduta ormai da tempo, quanto alla necessità di trovare un significato all'esistenza umana, nella difficoltà di rassegnarsi all'idea che “tutto nel mondo è burla”.

Questo rapporto ‘personale’, interiore, con la divinità, è in netta contrapposizione con quanto stavano teorizzando i ceciliani nello stesso periodo; e più in generale con la nuova crociata contro l'individualismo, sulla quale il nuovo pontefice Pio X baserà larga parte della sua strategia del governo della chiesa. Il movimento del cecilianesimo auspicava un ritorno ad una musica pura, originaria, volontariamente lontana dal gusto contemporaneo, al fine di ricercare uno stile antico, risalente ad una *aetas aurea*, che potesse ridonare quel decoro che la chiesa cattolica aveva progressivamente perduto negli ultimi due secoli. Naturalmente anche in questo caso c'è, sottinteso, un fine politico: nel momento in cui il papa aveva perduto il suo potere temporale, ecco che i ceciliani cercano di rafforzare, ancora una volta attraverso l'arte, la loro identità cattolica, andando a recuperare le musiche che venivano utilizzate nelle funzioni religiose, durante i periodi storici in cui la chiesa aveva conosciuto i momenti di maggiore gloria: nel Medioevo, da cui consegue un recupero del canto gregoriano; e nel periodo intorno al Concilio di Trento, da cui la ripresa della polifonia cinquecentesca. Tutto questo ha un suo parallelo nei contemporanei provvedimenti papali che miravano a rafforzare il potere spirituale della chiesa:

L'8 dicembre 1869 fu inaugurato il Concilio Vaticano I, il quale, limitandosi essenzialmente ad affermazioni di carattere dottrinario, fissò le basi della nuova ecclesiologia neoscolastica. Con la neoscolastica si attuava fundamentalmente

un ritorno alla filosofia del medioevo ripensata attraverso taluni filosofi del Seicento, e si proponeva il rigetto del razionalismo laico e soggettivistico mediante l'instaurazione di un nuovo razionalismo, oggettivista e apologetico.⁴⁴⁹

Tradotto in musica: rigetto degli stilemi presi dall'opera lirica, e ritorno alla ieraticità del canto gregoriano e della polifonia palestriniana. All'interno di questo contesto, i *Quattro pezzi sacri* assumono un valore significativo:

In un momento storico in cui la preoccupazione principale della gerarchia ecclesiastica è costituita dalla necessità ferma e assoluta di negare il primato dell'interiorità e della coscienza [...], porre attenzione al dramma spirituale del credente, irrimediabilmente combattuto tra anelito alla beatitudine eterna e consapevolezza del proprio destino di peccatore, è senza alcun dubbio una testimonianza storica di grande valore della temperie spirituale dell'Italia di fine secolo.⁴⁵⁰

Il recupero di un'identità antica, forse perduta, è il punto di contatto più forte che lega questi due mondi apparentemente così diversi. Fra Verdi e i cecilianiani, c'è concordanza assoluta nell'identificare in Palestrina un punto di riferimento imprescindibile, anche se per motivi assai diversi⁴⁵¹. Se per i cecilianiani il ritorno alla polifonia è un punto di arrivo, per Verdi è un punto di partenza: mentre il cecilianesimo riproduce il contrappunto in funzione del rito cattolico (quindi un'applicazione pratica, finalizzata), per Verdi si tratta solamente di uno stile compositivo la cui analisi deve diventare la base dello studio del contrappunto nei riformati Conservatori italiani ("tornare all'antico" è slogan valido nel campo della didattica, secondo Verdi, non della pratica compositiva, non nella creazione artistica; il fraintendimento è assai radicato e difficile da estirpare ancor oggi). Si può azzardare l'ipotesi secondo cui la sua *Ave Maria* avesse dei fini didattici (difatti la sua prima esecuzione è

⁴⁴⁹ Mendicino, *Il Te Deum di Giuseppe Verdi*, cit., p. 330.

⁴⁵⁰ Ivi, pp. 330-331.

⁴⁵¹ Cfr. Capitolo III, paragrafo 2, dove abbiamo identificato come punto di divergenza il fatto che Verdi consideri Palestrina come simbolo di un recupero dell'identità italiana, mentre per i cecilianiani rappresenta il recupero di un'identità cattolica, sacra.

avvenuta nel Conservatorio di Parma, al cui direttore – Gallignani – Verdi aveva ceduto il manoscritto⁴⁵²). Allo stesso modo, Verdi deve aver intuito che i cecilianiani, dato il loro grande interesse e la loro conoscenza della musica antica, avrebbero potuto essere degli ottimi didatti: in quest’ottica, risultano maggiormente comprensibili le scelte di Verdi in merito alla carica di direttore del Conservatorio di Parma, per la quale, dopo la direzione onoraria di Boito (anche lui grandissimo cultore della musica italiana antica), fece in modo di far eleggere Gallignani, ed in seguito approvò la scelta di Tebaldini.

Le tendenze musicali del primo Novecento italiano sono senza dubbio debitorie di questi primi tentativi di ‘ritorno all’antico’, che tale non fu solo nel limitato cerchio della didattica, ma presto espresse esiti compositivi autonomi e non, in alcuni casi degni di interesse artistico: dalla schiera dei cecilianiani, emerse il fenomeno Perosi, che conobbe una grandissima fama a cavallo fra i due secoli, oltre ad altri importanti compositori di poco successivi, quali Raffaele Casimiri e Licinio Refice. Dall’altro lato, autori come Respighi, Malipiero, Pizzetti, che per vie diverse avevano avuto modo di conoscere ed apprezzare lo studio degli antichi compositori, proseguirono la strada avviata da Verdi, ossia il recupero di qualcosa di antico, rielaborandolo in chiave moderna. I due pezzi a cappella di Verdi, l’*Ave Maria* e le *Laudi*, possono essere considerate fra i primissimi documenti di due linee compositive complementari, che da lì in avanti conosceranno molta fortuna: da un lato, l’*Ave Maria* rientra in una tendenza neo-palestriniana; dall’altro, le *Laudi* rientrano in una tendenza neo-monteverdiana⁴⁵³. Mentre, con il *Te Deum*, ha costruito un brano a partire da una base di origine gregoriana, sulla quale proietta e al tempo stesso liquida il suo stile drammatico, distillato attraverso il

⁴⁵² Cfr. Capitolo I, pp. 27-28.

⁴⁵³ Cfr. Antonio ROSTAGNO, *Chormusik in Rom: Zwischen Liszt und der Rückkehr zum alten Stil*, in „Dabin!“ *Musikalisches Reiseziel Rom. Projektionen und Realitäten*. Jahrbuch Musik und Gender Band 4, hg. V. Sabine Meine und Rebecca Grothjan, Hildesheim, Olms, 2012

suo prodigioso processo di evoluzione. In questo modo il tardo Verdi è riuscito ad aprire nuove prospettive per il secolo venturo:

Grandi musicisti ce ne sono stati tanti [...]. Ma che abbiano saputo rinnovarsi completamente con gli anni, tanto da interpretare due epoche durante l'arco d'una lunga esistenza, la Storia non ne conosce che due: uno è Claudio Monteverdi, e l'altro si chiama Giuseppe Verdi.⁴⁵⁴

⁴⁵⁴ Mila, *L'arte di Verdi*, cit., p. 281. E qui Mila allude alla essenza del concetto di "tardo stile": Verdi è annoverabile fra i pochi artisti che sono stati capaci di rinnovarsi completamente nel corso della loro lunga carriera. I *pezzi sacri* sono uno dei documenti più significativi del "tardo stile" verdiano.

APPENDICE

In questa appendice verrà riportata una descrizione dei manoscritti visionati ed esaminati nei capitoli II e IV. Presso l'archivio Ricordi di Milano sono conservate le *stichvorlagen* dei 4 *pezzi sacri* (nn.1-4), che con ogni probabilità sono state revisionate da Verdi nell'ottobre del 1897⁴⁵⁵. Si tratta di manoscritti compilati da un copista, con annotazioni autografe di Verdi. Dall'esame dei manoscritti si evince l'attenta cura da parte di Verdi nel correggere ogni dettaglio: in genere sviste o errori (mancanza di alterazioni, note sbagliate); in alcuni punti ci sono modifiche più sostanziali, che sono state segnalate nel corso del capitolo II. È particolarmente degna di nota l'attenzione posta anche nei confronti della revisione pianistica: le bozze, infatti, sono relative all'edizione della riduzione per canto e pianoforte (Milano, Ricordi, 1898, n.e. 101729), e Verdi in alcuni punti elimina o aggiunge alcune note non perché errate, ma per migliorare la resa pianistica.

Dall'archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano provengono inoltre due manoscritti di Giuseppe Gallignani (nn.5-6). Si tratta di autografi, eccetto la parte orchestrale del *Laudate Dominum*, con ogni probabilità trascritti da un copista. Presso quest'archivio, infatti, sono conservati molti degli autografi di compositori che hanno ricoperto la carica di maestro di cappella del Duomo: Gallignani lo è stato fra il 1884 e il 1891; sebbene i manoscritti non siano datati, è quasi certo che tali brani siano stati composti in questo periodo.

⁴⁵⁵ Cfr. Capitolo I, paragrafo 3.

Il Centro Studi e Ricerche “Giovanni Tebaldini” di Ascoli Piceno conserva invece tutto il materiale relativo a questo compositore. Sono state prese in esame due partiture (nn. 7-8): della *Missa solemnis* è presente la copia di una partitura autografa di pugno di Ildebrando Pizzetti, di cui l'originale è conservato presso il Conservatorio di Parma; mentre del poemetto *Caeciliae nuptiae* esiste l'autografo di Tebaldini, databile intorno al periodo della prima esecuzione (22 novembre 1931).

Segue una descrizione catalografica sintetica delle fonti qui citate:

1. [*Ave Maria*, coro solo. Trascr.: guida pf] I-Mr

Coll. PART00082

Giuseppe Verdi, *Ave Maria su scala enigmatica*

- Autogr.: 1897 ca.; guida pf; 2 cc.; manoscritto di un copista con annotazioni autografe di Verdi con penna rossa e con matita.

- Partit.: pf.

- Moderato 4/4 Do; Fa; Do.

- In testa alla c. 1r: «Ave Maria/ Scala Enigmatica armonizzato a 4 voci/ G. Verdi». A sinistra, in verticale, c. 1r: «Vedi parte stampata per il canto». Parte per solo pf., Manca il testo letterario.

2. [*Laudi alla Vergine Maria*, coro solo. Trascr.: coro e guida pf.] I-Mr

Coll. PART00086

Giuseppe Verdi, *Laudi alla Vergine Maria*

- Autogr.: 1897ca.; coro e guida pf; 5 cc.; fascicolo in parte legato; manoscritto di un copista con annotazioni autografe di Verdi con penna rossa e con matita.

- Partit.: coro (SSAA), guida pf.
- Moderato 4/4 Sol.
- In testa alla c. 1r: «*Preghieria/ nell'ultimo Canto del Paradiso di Dante/ Per 4 voci bianche/ G. Verdi*».

3. [*Te Deum*, doppio coro, orch. Trascr.: doppio coro, pf. di Gaetano Luporini]

I-Mr

Coll. PART00054

Giuseppe Verdi, *Te Deum*.

- Autogr.: 1897 ca.; doppio coro, pf; 38 cc.; rilegato; manoscritto di un copista con annotazioni autografe di Verdi con penna rossa e con matita.
- Partit.: coro I (SATB), coro II (SATB), pf.
- Moderato 4/4 Do, Sol \flat , Fa, Mi \flat , Fa \sharp min., Mi.
- C. 1r: «*Te Deum/ di/ G. Verdi*».

4. [*Stabat Mater*, coro, orch. Trascr.: coro, pf. di Gaetano Luporini] I-Mr

Coll. PART00053

Giuseppe Verdi, *Stabat Mater*.

- Autogr.: 1897 ca.; coro, pf; 32 cc.; rilegato; manoscritto di un copista con annotazioni autografe di Verdi con penna rossa e con matita.
- Partit.: coro (SATB), pf.
- Sostenuto 4/4 Sol min., La min., Si, Do, Sol.
- C. 1r: «*Stabat Mater/ Coro a quattro voci/ di/ G. Verdi*».

5. [Giuseppe Galignani, *Laudate Dominum*. partit. e parti staccate] I-Mfd
Coll. MDC. BUSTA 260 N.2; AD BUSTA 108 N.4

5.1 *Laudate Dominum*, coro. I-Mfd

Coll. MDC. BUSTA 260 N.2

- Autogr.: 1884-1891 ca.; coro; 4 cc. (2 bifolii uno dentro l'altro, legati con spago); oblungo; testo scritto da c.2r a c.4r; autogr. dell'autore; 12 pentagr.; penna.
- Partit.: coro (SATB), org.
- 4/4, Fa.
- In testa alla c. 2r: «*Salmo laudate (facile) 2/5 GG*»

5.2 *Laudate Dominum*, orchestra. I-Mfd

Coll. AD BUSTA 108 N.4

- Autogr.: 1884-1891 ca.; orch; 2 cc. (1 bifolio); oblungo; testo scritto da c1r a c2r; autogr.: di un copista; 12 pentagr.; matita.
- Partit.: vl. I, vl. II, vle., vlc., cb., timp.
- 4/4, Fa.
- In testa alla c. 1r: «*Laudate Dominum Galignani*»

6. [*Te Deum*, coro, org., partit, e parti staccate] I-Mfd

Coll. MDC. 270-3 N.10

Giuseppe Galignani, *Te Deum*.

- Autogr.: 1884-1891 ca.; coro, org.; 8 cc.(4 bifolii uno dentro l'altro, legati con spago); oblungo; testo scritto da c. 1v a c. 7r; autogr. dell'autore; 12 pentagrammi; penna.

- Partit.: coro (SATB), org.

- 2/2, Do.

7. [Giovanni Tebaldini, *Missa solemnis in honorem Sancti Anthonii Patavini*, op. 12, coro e org. Trascr.: coro e orch.] Centro Studi e Ricerche “G. Tebaldini”.

Giovanni Tebaldini, *Missa solemnis in honorem Sancti Anthonii Patavini*, orchestrata da Ildebrando Pizzetti. Copia del manoscritto.

- Autogr.: (s.d.); coro, orch.; 50 cc.; rilegato; 18 pentagr.; copia di manoscritto a penna.

- Partit.: fl.; ob., cl. Sib, fg, cor. Fa, coro (SATB), harmonium, vl. I, vl. II, vle., vlc., cb.

- *Kyrie*: Moderato, 4/4, Sib; *Angelicus Hymnus*: Allegro deciso, 4/4, Sib; *Symbolum*: Moderato, 4/4, Do min.; *Triumphalis Hymnus*: Adagio, 4/4 Mib; *Maestoso ma non troppo*, 3/4; *Benedictus*: 4/4, Reb; *Agnus Dei I*: Andante, 4/4, Sib; *Agnus Dei II* (a cinque voci): 4/4, Sib.

8. [Giovanni Tebaldini, *Caeciliae nuptiae*, “poemetto gregoriano”, op. 21. coro e piccola orch.] Centro Studi e Ricerche “G. Tebaldini”.

Giovanni Tealdini, *Caeciliae nuptiae*

- Autogr.: 1931-2 ca.; coro, orch.; 32 cc.; rilegato; 32 cc.; rilegato; penna con sporadiche annotazioni con matita rossa e blu.

- Partit.: cel., fl., ob., cl. Sib, cor. Fa, vle., pf., org., vlc., cb., arp., Soprano.

- *Prologo*: Moderato assai, 4/4, La min.; *Le Nozze*: Andante mosso, 4/4, Fam; *Festoso*, 4/4, Fa; *Il giudizio*: Poco mosso ma vigoroso, 4/4, Sol min; *Lento*, 3/4; *Il martirio*, Con violenza, 4/4, Mi; *Andante con mestizia*; *Inno finale “Salvete*

flores Martyrum”: 4/4, Fa min; Allegretto, 3/4, Reb.

- C. 1r. «Caeciliae Nuptiae/ Poemetto gregoriano/ per Soprano – coro a 4 voci e piccola orchestra/ di/ Giovanni Tebaldini/ Autografo/ G.T./ Loreto agosto 1930/ istrumentata nell'ottobre del 1931/ 1a esecuzione a Venezia nella Sala del Liceo B. Marcello/ il 22 novembre 1931/ per la Festa di S. Cecilia/ interprete la signorina Maria Rota/ Orchestra del Liceo Marcello/ Coro della Cappella di S. Marco/ Direttore Giovanni Tebaldini».

BIBLIOGRAFIA

ABBIATI, Franco, *Giuseppe Verdi*, Milano, Ricordi, 1959.

AMELLI, Guerrino, *Sulla restaurazione della musica sacra in Italia*, Bologna, Tipografia felsinea, 1874.

BABBS, David G., *Giuseppe Verdi's Quattro Pezzi Sacri: an Historic and Stylistic Analysis*, DMA term project, Stanford University, 1978.

BARBLAN, *Problemi e impegni d'arte in Giuseppe Verdi*, in AA.VV., *L'Opera italiana in musica, scritti e saggi in onore di Eugenio Gara*, Milano, Rizzoli, 1965, pp. 103-116.

BASCHIROTTI, Antonio (a cura di), *Le deliberazioni del primo Congresso Cattolico Italiano tenuto in Venezia nei giorni 12,13,14,15 e 16 giugno 1874*, Padova, Tipografia del Seminario, 1874.

BASINI, Laura, *Verdi and Sacred Revivalism in Post-unification Italy*, in *Nineteenth-Century Music*, 28 (2004), pp. 133-59.

BEGHELLI, Marco, *L'emblema melodrammatico del lamento: il semitono dolente*, Firenze, Olschki, 2003.

BELLAIGUE, Camille, *Verdi, biographie critique illustrée de douze reproductions hors texte*, Paris, H. Laurens, s.d. (1911?).

BOTTI, Ferruccio, *Giuseppe Verdi*, Alba, Istituto Missionario Pia Società S. Paolo, 1941.

BOTTI, Ferruccio, *Verdi e la religione, note storico-critiche*, Parma, Zaffferri, 1940.

BRUMANA, Biancamaria e GILIBERTI, Galliano (a cura di), *La musica e il sacro: atti dell'incontro internazionale di studi*, Firenze, Olschki, 1997.

BUDDEN, Julian, *Le opere di Verdi*, Torino, EDT musica, 1985.

CAPUTO, Michele, *La Scala-Rebus e le Ave Maria di G. Verdi*, in *Gazetta*

Musicale di Milano, 1 (1895), pp. 453-454.

CASADEI TURRONI MONTI, Mauro e RUINI, Cesarino (a cura di), *Aspetti del Cecilianesimo nella cultura musicale italiana dell'Ottocento*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2004.

CELLA, Franca, e PETROBELLI, Pierluigi (a cura di), *Giuseppe Verdi – Giulio Ricordi, corrispondenza e immagini 1881/1890*, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, 1981.

Centro Studi “G. Tebaldini” di Ascoli Piceno (a cura di), *Giovanni Tebaldini, Ildebrando Pizzetti e la Missa Solemnis in honorem Sancti Anthonii Patavini*, in Francesco Basily, *Sinfonia a piena orchestra sullo stile d'Haydn, Regina Coeli, e Giovanni Tebaldini, Missa Solemnis in honorem Sancti Antonii Patavini*, programma di sala per l'esecuzione, a cura dell'Associazione Corale Culturale Filippo Marchetti, 2007.

CESARI, Gaetano e LUZIO, Alessandro, *I copialettere di Giuseppe Verdi*, a cura della Commissione esecutiva per le Onoranze a Giuseppe Verdi nel centenario della nascita, Milano, Stucchi, 1913.

CHECCHI, Eugenio, *Giuseppe Verdi, 1813-1901*, Firenze, G. Barbera, 1901.

COLUSSI, Franco e BOSCOLO FOLEGANA, Lucia (a cura di), *Candotti, Tomadini, De Santi e la riforma della musica sacra*, Udine, Forum, 2011.

CONATI, Marcello, *Giuseppe Verdi. Guida alla vita e alle opere*, Pisa, Edizioni ETS, 2002.

CONATI, Marcello, *Interviste e incontri con Verdi*, Milano, Il Formichiere, 1980.

CONATI, Marcello, *Le «Ave Maria» su scala enigmatica di Verdi dalla prima alla seconda stesura*, in *Rivista Italiana di Musicologia*, vol. XIII (1978), n. 2, pp. 280-311.

CONATI, Marcello e MEDICI, Mario, *Carteggio Verdi-Boito*, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1978.

CONFALONIERI, Giulio, *Religiosità di Giuseppe Verdi*, in AA.VV., *L'Opera italiana in musica, scritti e saggi in onore di Eugenio Gara*, Milano, Rizzoli, 1965, pp.

117-123.

CONFALONIERI, Giulio, *Verdi e la religiosità della musica*, in *XIII Maggio Musicale Fiorentino*, Firenze, Azienda Grafica Artistica Fiorentina, 1950.

DAHLHAUS, Carl, *Storicismo e tradizione*, in *Fondamenti di storiografia musicale*, trad. it. Fiesole, Discanto, 1980.

DE RENSIS, Raffaello, *Arrigo Boito: Capitoli biografici*, Firenze, Sansoni, 1942.

DIONISI, Renato, e ZANOLINI, Bruno, *La tecnica del contrappunto vocale nel Cinquecento*, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 2001 (2° edizione).

DONELLA, Valentino, *La musica in chiesa nei secoli XVII-XVIII-XIX. Perdita e ricupero di un'identità*, Bergamo, Carrara, 1995.

FELLERER, Karl Gustav, *Gregoriano, fiamminghi e riforma nella musica di Palestrina*, in *Nuova Rivista Musicale Italiana*, anno I (1967), n.3, pp. 449-464.

GATTI, Carlo, *Verdi*, seconda edizione, Milano, Mondadori, 1951.

GOETHE, Johann Wolfgang, *Faust*, con un saggio introduttivo di Thomas Mann, traduzione e note di Guido Manacorda, note al testo di Giulio Schiavoni, Milano, BUR, 2005.

GUERRINI, Paolo, *La restaurazione della musica sacra in Italia*, in KATSCHTHALER, op. cit.

HUCKE, Helmut, *L'evoluzione del concetto di «musica sacra» nel quadro del rinnovamento liturgico*, in *Rinnovamento liturgico e musica sacra, Commento alla istruzione «Musicam Sacram»*, Roma, Edizioni liturgiche, 1967.

KATSCHTHALER, *Storia della musica sacra*, terza edizione italiana stereotipa con la nuova ed. rifiuta e ampliata della Storia della riforma cecilianica in Italia a cura del prof. Paolo Guerrini, Torino, Società tipografico-editrice nazionale, 1926.

KOVÁCS, Janos, *Zum spästil Verdis*, in *Atti del primo congresso internazionale di studi verdiani*, Parma, Istituto di studi verdiani, 1969, pp. 132-144.

LUZIO, Alessandro (a cura di), *Carteggi verdiani*, 4 voll., Roma, Reale accademia d'Italia e poi Accademia dei Lincei, 1935-1947.

MARTIN, George, *Verdi, His Music, Life, and Times*, New York, Dodd, Mead and Company, 1983.

MARTINELLI, Aldo (a cura di), *Verdi: raggi e penombre. La compagna del genio: Giuseppina Verdi Strepponi; un biglietto di Gioacchino Rossini; la fiamma che si spegne; le ultime lettere di Giuseppe Verdi; riflessi e ricordi*, Genova, Studio Editoriale Genovese, 1926.

MAZZI, Maria Chiara, *Il "poemetto gregoriano" Caeciliae nuptiae di Giovanni Tebaldini*, in AA.VV., *Giovanni Tebaldini, Caeciliae nuptiae*, programma di sala per l'esecuzione, 2006, p. 20.

MENDICINO, Silvia, *Il Te Deum di Giuseppe Verdi: Genesi, contesto storico e significato socio-culturale*, in *Rivista Italiana di Musicologia*, anno XLI (2006), pp. 307-331.

MILA, Massimo, *Giuseppe Verdi*, Bari, Laterza, 1958.

MILA, Massimo, *L'arte di Verdi*, Torino, Einaudi, 1980.

MIOLI, Pietro (a cura di), *Giuseppe Verdi, Tutti i libretti d'opera*, Roma, Newton & Compton editori, 2001.

MONALDI, Gino, *Verdi 1839-1898*, Torino, Fratelli Bocca Editori, 1899.

MONETA CAGLIO, Ernesto, *Alle origini del movimento ceciliano in Italia*, in *Musica sacra*, 87/6, 1963, pp. 153-160 e 88/1, 1964, pp. 6-17.

MONTORFANI, Pietro (a cura di), *Carteggio Verdi-Morosini: 1842-1901*, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 2013.

NARDI, Pietro, *Vita di Arrigo Boito*, Milano, Mondadori, 1944.

NOVELLI, Anna Maria, e MARUCCI, Luciano (a cura di), *Idealità convergenti: Giuseppe Verdi e Giovanni Tebaldini*, Ascoli Piceno, D'Auria, 2001.

NOVELLI, Anna Maria, e MARUCCI, Luciano, *Il Caeciliae nuptiae di*

Tebaldini, in *Caeciliae nuptiae*, programma di sala, cit.

OSBORNE, Charles, *The complete operas of Verdi*, London, Pan Books Ltd, 1973 (2° edizione).

OSTHOFF, Wolfgang, *Betrachtungen zu Verdis "Laudi alla Vergine Maria"*, in *Una piacevole estate di San Martino, studi e ricerche per Marcello Conati*, a cura di CAPRA, Marco, Lucca, Libreria musicale italiana, 2000, pp. 287-300.

OSTHOFF, Wolfgang, *Dante beim späten Verdi*, in *Studi verdiani*, V (1988-1989), pp. 35-64.

PANZACCHI, Enrico, *Giuseppe Verdi e La vecchiaia di Verdi*, in *Nel mondo della musica*, Firenze, Sansoni, 1895.

PETROBELLI, Pierluigi, *On Dante and Italian music: three moments*, in *Cambridge Opera Journal*, II (1990), pp. 219-249.

PIZZETTI, Ildebrando, *Contrappunto ed armonia nell'opera di Verdi*, in *Rassegna musicale*, anno XXI (1951), n. 3, pp. 189-200.

PIZZETTI, Ildebrando, *La religiosità di Verdi: introduzione alla Messa da Requiem*, in *Nuova Antologia*, Firenze, anno 1941, n. 1, pp. 209-213.

POMPILIO, Angelo, e RICORDI, Madina (a cura di), *Carteggio Verdi-Ricordi: 1886-1888* (Vol.3), Parma, Istituto nazionale di Studi Verdiani, 2010.

RAINOLDI, Felice, *Sentieri della musica sacra, dall'Ottocento al Concilio Vaticano II. Documentazione su ideologie e prassi*, Roma, C.L.V.-Edizioni liturgiche, 1996.

RESCIGNO, Eduardo, *Dizionario verdiano: le opere, i cantanti, i personaggi, i direttori d'orchestra e di scena, gli scenografi, gli impresari, i librettisti, i parenti, gli amici*, Milano, Biblioteca universale Rizzoli, 2001.

RINALDI, Mario, *Verdi critico*, Roma, Edizioni Ergo, 1951.

RONCAGLIA, Gino, *La religiosità di Verdi, il suo «Te Deum» e lo «Stabat Mater»*, in DAMERINI, Adelmo e RONCAGLIA, Gino (a cura di), *Musiche italiane rare e vive*, Siena, Accademia musicale chigiana, 1962.

RONCAGLIA, Gino, *L'ascensione creatrice di Giuseppe Verdi*, Firenze, Sansoni, 1940.

ROSTAGNO, Antonio, *Chormusik in Rom: Zwischen Liszt und der Rückkehr zum alten Stil*, in „Dabin!“ *Musikalisches Reiseziel Rom. Projektionen und Realitäten*. Jahrbuch Musik und Gender Band 4, hg. V. Sabine Meine und Rebecca Grothjan, Hildesheim, Olms, 2012.

ROSTAGNO, Antonio, *Dante e la musica dell'Ottocento*, in *Quaderni dell'Accademia dell'Arcadia*, 2013, di imminente pubblicazione.

ROSTAGNO, Antonio, *War Images in Italian Music in early 20th Century*, in *Musik bezieht Stellung. Funktionalisierung der Musik im Ersten Weltkrieg*, Stefan Hanheide, Dietrich Helms, Claudia Glunz, Thomas F. Schneider hrsg, Univ. Osnabrueck, Osnabrueck, 2013, pp. 269 – 286.

SCHERCHEN, Hermann, *I quattro pezzi sacri*, in *Il diapason*, II (1951), pp. 13-15.

SCHNEBEL, Dieter, *Musica sacra ohne Tabus*, in *Melos*, anno X (1968), pp. 371-376, Trad. it.: *Musica sacra senza tabù*, in *Nuova Rivista Musicale Italiana*, anno V (1971), n. 6, pp. 1019-1027.

SOLESMES: monastero benedettino (a cura di), *The Liber usualis with introduction and rubrics in English*, Tournai: Desclee & Co., 1952.

SPERANZA, Ennio, *Caratteri e forme di una "pianta fuori di clima". Sul quartetto per archi di Verdi*, in *Studi Verdiani*, 2003 (17), Parma, pp. 110-165.

SPONTINI, Gaspare, *Sulla riforma della musica sacra in Italia: rapporto*, Milano, Calcografia Musica Sacra, 1881.

STIVENDER, David, *The Composer of Gesù morì*, in *American Institute of Verdi Studies*, 2 (1976), 6–7.

TAROZZI, Giuseppe, *Il gran vecchio. La vita e le opere di Verdi dal 1863 al 1901*, Milano, SugarCo, 1978.

TEBALDINI, Giovanni, *Cronaca romana (le feste gregoriane)*, in *Rivista Musicale Italiana*, vol. XI, 1904.

TEBALDINI, Giovanni, *Dieci Inni pel Vespro delle feste maggiori*, op. 13, Torino, Marcello Capra Editore, 1898.

TEBALDINI, Giovanni, *Il "motu proprio" di Pio X sulla musica sacra*, in *Rivista Musicale Italiana*, vol. XI, 1904.

TEBALDINI, Giovanni, *La musica nella settimana di Pasqua a Parigi - Tre pezzi religiosi di Giuseppe Verdi (Stabat Mater - Laudi alla Vergine Maria - Te Deum)*, in *Rivista Musicale Italiana*, anno V (1898), fasc. 2, pp. 321-361, riportato integralmente in *Idealità convergenti*, a cura di Anna Maria Novelli e Luciano Marucci, cit., pp. 111-126.

TEBALDINI, Giovanni, *L'archivio musicale della Cappella Antoniana in Padova: illustrazione storica-critica*, Padova, Tipografia e libreria Antoniana, 1895.

TEBALDINI, Giovanni, *Ricordi verdiani*, pubblicato a puntate in *Rassegna dorica*, n. 1, pp. 4-8; n. 3, pp. 49-55; n. 4, pp. 73-79; n. 6, pp. 118, 123, Edizioni Arti Grafiche Chicca, Tivoli, Roma, 1940, riportato integralmente in *Idealità convergenti*, a cura di Anna Maria Novelli e Luciano Marucci, cit.

TEBALDINI, Giovanni, *Verdi nella musica sacra*, in *Nuova Antologia*, Firenze, I, 167 (1913), pp. 561-573.

TOYE, Francis, *Giuseppe Verdi: la sua vita e le sue opere*, Milano, Longanesi, 1951.

VERDI, Giuseppe, *4 pezzi sacri*, riduzione per canto e pianoforte di Gaetano Luporini, Milano, Ricordi, 1898, n.e. 101729.

VERDI, Giuseppe, *Giuseppe Verdi: Gli autografi del museo teatrale alla Scala*, Milano, Museo teatrale alla Scala, Parma, Istituto nazionale di Studi verdiani, 2000.

VERDI, Giuseppe, *Te Deum*, versione orch., Milano, Ricordi, 1898, n.e. 100000.

VERDI, Giuseppe, *Stabat Mater*, versione orch., Milano, Ricordi, 1898, n.e. 101720.

VLAD, Roman, *Anticipazioni nel linguaggio armonico verdiano*, in *Rassegna musicale*,

anno XXI (1951) n. 3, pp. 237-245.

WALKER, Frank, *L'uomo Verdi*, trad. it., Milano, Mursia, 1964.

WALKER, Frank, *Un problema biografico verdiano, lettere aperte di Giuseppe Verdi al suo confessore*, in *Rassegna musicale*, anno XXX (1960), n. 4, pp. 338-349.

WALKER, Frank, *Verdi's Four Sacred Pieces*, in *Ricordiana*, VI/2 (1961), 1-3.

SITOGRAFIA

BELLO, Sergio, *Il rebus antimusicale che affascinò Verdi, La scala enigmatica*, in <http://www.bpp.it/Apulia/html/archivio/2006/I/art/R06I132.htm>

CAPORALI, Fausto, *Cenni sulla diffusione della riforma cecilianiana a Cremona e una Messa di Ildebrando Pizzetti*, in <http://www.scuolamusicasacra.cremona.it/portale/wp-content/uploads/2012/01/caporali.pdf>, p. 7.

GAZZETTA MUSICALE DI MILANO, articolo di CAPUTO, Michele (vedi sopra), in <http://iccu01e.caspur.it/ms/internetCulturale.php?id=oai%3Awww.lacasadellamusica.it%3A6%3APR0164%3A1895GMM&teca=Casa+della+musica+di+Parma>

GAZZETTA MUSICALE DI MILANO, numero del 5 agosto 1888: scala enigmatica (p. 303), in <http://iccu01e.caspur.it/ms/internetCulturale.php?id=oai%3Awww.lacasadellamusica.it%3A6%3APR0164%3A1888GMM&teca=Casa+della+musica+di+Parma>

GAIATTO, Pier Luigi, *Il movimento ceciliano di area veneta e il recupero dell'antico (1874-1897)*. [Tesi di dottorato, 2008], in <http://paduaresearch.cab.unipd.it/230/>

GEORGIEVA, Irina, *Giuseppe Verdi's Quattro Pezzi Sacri: Early History and Programming Considerations, Analysis, and Interpretation*, Eastman School of Music, Rochester, New York, 2012, in <https://urresearch.rochester.edu/institutionalPublicationPublicView.action?institutionalItemVersionId=25548>

TEBALDINI, Giovanni, *Verdi nella musica sacra*, in http://www.tebaldini.it/saggi_Tebaldini/s_verdi.htm