

Cenni sulla diffusione della riforma della musica sacra a Cremona e una Messa di Ildebrando Pizzetti

Egregio Signore [Giovanni Tebaldini]

Cremona 14.5.[18]88

Ella mi fa troppo onore col suo foglio [del] 5 corrente. Io mi diletto di musica sacra, dirò meglio, la gusto, la buona o almeno se sembra buona a me. Sin da fanciullo non sapevo comprendere quelle musiche eterne in Chiesa, quelle voci umane, soffocate, ammazate dagli istrumenti, quei duetti, terzetti, quartetti, quelle noiose ripetizioni, col resto del chiasso, che si faceva. Perciò mi piace il nuovo indirizzo ch'Ella ed altri tentano di dare alla musica sacra, richiamandola a quella sobrietà, gravità ed altezza di concetti, che si convengono in Chiesa. La voce umana è e sarà sempre la regina delle armonie e una massa di voci, sottaciute dal solo organo, faranno sempre un'impressione gagliarda e profonda, quando siano bene educate ed eseguiscano una musica ispirata ai grandiosi e sublimi concetti del culto cattolico.

Io porsi orecchio attento alla musica, che esegui a Soncino: dico le mie impressioni, profane come sono alle finezze e squisitezze della scienza. Mi parve che l'intonazione non fosse abbastanza variata; quel crescendo mi sembrò troppo spesso ripetuto e i piccoli cori del Gloria appena toccati e sfumati via troppo in fretta. Si ha da sfuggire la lunghezza, ma la soverchia brevità lascia l'animo insoddisfatto e non devo dire: Come! È già finito? Mi parrebbe bene impengnare [*sic*] alquanto il lavoro e dare maggiore varietà. Io forse dirò male, ma Ella mi compatirà. La riforma della musica è necessaria, la via che tiene è giusta, sicura, pare a me, ma bisogna spargervi sopra un po' di fiori, farla a passo più lento. Con vera e profonda stima
devotiss. servo

Geremia Bonomelli Vescovo

Questa lettera¹ del grande vescovo Bonomelli, guida della diocesi di Cremona dal 1871 al 1914, costituisce a suo modo uno scritto programmatico che può segnare l'inizio della penetrazione della riforma della musica sacra avvenuta negli ultimi decenni del XIX secolo nel territorio cremonese. In essa vi figurano chiaramente, seppure in forma colloquiale, i principi secondo cui la musica sacra deve avere forme proprie, non deve alterare con una sua conformazione sonora la struttura di un testo determinato dalla ritualità, deve essere costituita da nobiltà di contenuto; inoltre, la bellezza ha canoni che vanno rispettati quando si tratta di opere attinenti al culto, alla cui sublimità e santità deve ispirarsi; la sobrietà dei mezzi artistici con l'uso delle voci e dell'organo deve corrispondere alla semplicità dell'atteggiamento fideistico, evitando tutto ciò che non conviene alla maestosità del luogo sacro;² la prudenza del pastore, infine, si rileva nel prospettare la necessità di procedere per gradi, senza rompere drasticamente con gli usi diffusi.

L'azione svolta dal vescovo Bonomelli, mai apparsa per così dire 'in chiaro', fu tradotta in azione concreta sia sul piano educativo all'interno del Seminario diocesano che su quello pratico in

¹ Il documento è conservato nel Centro Studi e Ricerche "G. Tebaldini" di Ascoli Piceno; si ringrazia Anna Maria Novelli, direttore del Centro, per la cortese segnalazione.

² Tali punti si trovano esplicitati in forma normativa in diversi documenti ecclesiastici precedenti e successivi a questa lettera, a partire dai *Voti per la Musica Sacra* del Congresso di Venezia del 1874, passando per il *Regolamento per la Musica Sacra* pubblicato dalla S. Congregazione dei Riti del 24 settembre 1884 fino al *Regolamento per la musica Sacra* del 1894. Si veda a proposito: FELICE RAINOLDI, *Sentieri della musica sacra Dall'Ottocento al Concilio Vaticano II Documentazione su ideologie e prassi*, CLV Edizioni Liturgiche, Roma 1996, pp. 500-527.

attività musicali, da Tranquillo Guarneri,³ sacerdote cremonese poi assunto alla dignità episcopale; ecco, a distanza di anni, un riassunto del percorso della riforma visto retrospettivamente da mons. Guarneri stesso nella commemorazione del suo vescovo:⁴

In quella stessa epoca il Rev. P. Amelli di Milano aveva iniziato una campagna per la riforma alla Musica sacra. Mons. Bonomelli fu uno dei primi a dare la sua adesione e a chiamare in Seminario i pionieri di quel movimento, il M.R. D. Antonio Bonuzzi di Verona e il Maestro Tebaldini, perché tenessero un corso di lezioni teoriche pratiche sul Canto Gregoriano e sulla Musica Liturgica.

Nel 1894 legge sui giornali le lodi della *Missa Papae Marcelli* di *Palestrina* eseguita nel Duomo di Milano, per la festa di Pasqua sotto la direzione del Maestro Gallignani. Chiama il maestro di Canto (l'umile sottoscritto) e gli impone di preparare una Messa di Palestrina. Non valsero proteste di impossibilità, di incapacità; si dovette obbedire: e nella domenica di Pentecoste, i Chierici eseguono, per la prima volta, in Cattedrale, la *Missa Aeterna Christi Munera*. Quale esecuzione abbia avuto quella povera musica da cantori affatto impreparati a quel genere e guidati da un maestro che ne sapeva meno degli altri, si può immaginare. Ma il Vescovo, del resto affatto incompetente in materia, ne fu contento assai; sostenne i suoi chierici contro i maestri e cantori laici, contro tutti coloro che non volevano musica liturgica; onde poi alla nostra Scuola di Canto affidò l'intero servizio della Cattedrale.

L'opera discreta ma ferma del vescovo Bonomelli si rivela nelle cronache degli avvenimenti del Seminario di S. Maria della Pace, da poco costruito *ex novo* alle porte di Cremona. Il Seminario si configura, conformemente ad una riforma che si sarebbe imposta per azione normativa delle gerarchie ecclesiastiche, il laboratorio entro cui vengono elaborate le istanze della musica sacra nell'ambito cremonese.

³ Nato il 4 febbraio 1871 a Castelnuovo Gherardi (Cr), entrò giovanissimo in Seminario; fu diacono il 12 maggio 1892, quindi professore di matematica, maestro di musica e vicerettore nello stesso Seminario; nel 1898 ne divenne direttore spirituale e nel 1901 rettore; nominato vescovo di Rieti il 16 gennaio 1916, non poté entrare in diocesi per problemi di salute; ristabilitosi, fu nominato il 22 ottobre 1920 vescovo di Acquapendente e il 22 maggio 1927 vescovo di Bagnoregio; morì il 21 luglio del 1937. Un suo ritratto artistico/musicale contenuto nell'opuscolo *In memoria di S. E. Rev.ma Monsignor Tranquillo Guarneri Vescovo di Acquapendente e Bagnoregio* (Tipografia "La Commerciale", Acquapendente 1938) ci rivela che era autodidatta come esecutore, sapeva eseguire Preludi e Notturmi di Chopin, sapeva improvvisare su tema prefisso, era studioso di Bach e innamorato di Beethoven e Franck, cultore di Scarlatti e Clementi; era aperto ai progressi dell'armonia nel campo della composizione; apprezzava il *Tristano* e il *Falstaff*, conosceva a memoria il *Guiglielmo Tell*, il *Sansone*, il *Mefistofele*, la *Wally*, aveva diretto opere di Rheinberger, Palestrina, Perosi. «E qui nell'aver fatto rivivere tante pagine di musica sacra cadute in oblio per troppa finezza, nell'aver riattivato alle italiane antiche limpide sorgenti la bianca psicologia dei momenti religiosi, sta il Suo maggior vanto; come di averla instancabilmente ricercata nelle più limpide moderne anche straniere, nonché di averci dell'une e dell'altre pagine sempre largito esecuzioni memorabili. [...] Interpreta la musica siccome mezzo di educazione e siccome mezzo di educazione più precisamente religiosa. È notorio quanti frutti desse la scuola del nostro Seminario da lui quotidianamente impartita. Possiamo affermare che non erano soltanto frutti di arte, ma anzi precipuamente di bontà e pietà. L'educazione sacra così si disponeva in connubio sublime con il sacro artistico» (ivi, p. 25). Come si vede, era uomo di conoscenze musicali piuttosto vaste non ristrette alla sola musica sacra del tempo, era conoscitore della tradizione nostrana ma aperto alle novità straniere ed era consapevole della valenza spirituale della musica sacra nel rito come momento meditativo («bianca psicologia», ovvero assenza di personalismi) e nella formazione dei chierici. Ha lasciato composizioni vocali liturgiche ancora eseguite oggi (il mottetto *Ecce venio ad te* a 2 voci pari, per esempio) e le opere *Cristoforo Colombo* in 4 atti, *Joel l'Etiope*, poema drammatico in 4 atti e 5 quadri, *Jerusalem*, dramma lirico in 4 atti, *Verso la vita*, dramma in un prologo e 3 atti. Tali opere si eseguivano nelle Accademie celebrative o nei giorni di carnevale all'interno del Seminario anche con orchestra.

⁴ MONS. TRANQUILLO GUARNERI, *Orazione commemorativa nel Primo Centenario della nascita di Mons. Geremia Bonomelli XXVI Novembre 1931*, Unione Tipografica Cremonese di A. Bignami, Cremona 1931, p. 23. Negli stessi termini si esprime ANGELO BERENZI, *Storia del Seminario Vescovile di Cremona*, Unione Tipografica Cremonese, Cremona 1925, p. 338: «Riguardo poi alla Musica, pur non venendo meno il Vescovo dall'incoraggiare i suoi Chierici allo studio anche del canto figurato per le esecuzioni musicali nelle grandi solennità della Chiesa, stimò però sempre come necessario complemento ai corsi teologici lo studio del canto gregoriano, quello cioè che è strettamente congiunto al testo liturgico, con tonalità sua propria e ritmo libero». Al periodo delle conferenze di Tebaldini e Bonuzzi fa risalire l'istituzione di una regolare *Schola Cantorum*, da identificarsi con la Scuola di Canto delle *Cronache* (vedi *infra*).

[Anno scolastico 1892-93]

[...] Nella cronaca dello scorso anno, si è tralasciato di far cenno della Scuola di Canto Gregoriano.⁵ Per disposizione di Sua Ecc.a Mons. Vescovo, che nulla tralascia in ciò che può tornare di utilità e decoro al suo clero, s'impartirono lezioni di canto ai chierici di teologia e filosofia. L'insegnamento è affidato al Rev.do don Giuseppe Ferrari arciprete di Brancere. Coll'aiuto del Rev.do don Tranquillo Guarneri, che conosce assai bene la musica ed accompagna all'armonium ed organo, ha potuto il Maestro Ferrari far eseguire nella Cattedrale alcune Messe, con stile puramente liturgico; l'esecuzione tornò gradita assai anche agli istessi intelligenti dell'arte divine delle armonie. Voglia il Signore che il canto sacro possa pure in questo istituto ottenere lo scopo per quale la Chiesa lo ha introdotto nella sacra liturgia, apportando vero vantaggio all'ecclesiastico ministero ed edificazione ai fedeli.⁶

Nel proposito di far azione di propaganda delle nuove idee riformistiche presso le autorità ecclesiastiche, Giovanni Tebaldini, uno dei più noti ed attivi protagonisti del movimento di riforma a livello nazionale, si fece vivo con il vescovo Bonomelli chiedendo di tenere una conferenza sulla musica sacra.⁷

Venezia 14-XII-92

Eccellenza Reverendissima,

Non so se V. E. ricordi il sottoscritto. Ebbi l'onore più di quattro anni addietro di ricevere una Sua lettera nella quale mi chiariva i propri intendimenti ed i propri apprezzamenti circa al principio della riforma della musica sacra ed in merito alla modesta esecuzione da me diretta alla presenza di V. E. in Soncino verso il maggio del 1888.

Da allora ho molto viaggiato e credo anche con qualche profitto. Ho studiato cercando di rinforzare i miei ideali nell'esperienza e nel lavoro.

Da tre anni mi trovo qui a Venezia coll'incarico di promuovere ed organizzare la riforma della storica Cappella musicale di San Marco.

Certamente questa è un'impresa faticosa, alla quale non dispero di riuscire. Oltre alle mie occupazioni speciali mi occupo di recare qualche giovamento alla causa della musica sacra anche all'infuori di Venezia e siccome mi sono dedicato a tenere conferenze pratiche nel Veneto ed il Lombardia, così mi è accaduto di dover parecchie volte supplicare l'approvazione dei M. R.mi Ordinari, trovandomi a capo di una Associazione Regionale lombarda e veneta di S. Gregorio⁸, di cui S. E. Giuseppe Sarto [vescovo di Mantova, poi patriarca a Venezia e quindi Papa Pio X] alle conferenze di Pavia⁹ deve aver pure parlato all'eccellenza Vostra; vado, quando mi si offre l'opportunità, domandando l'appoggio degli EE. Vescovi onde potere, col loro aiuto, dare incremento alla buona causa.

Ebbi in pensiero parecchie volte di chiedere un'udienza a Vostra Eccellenza, ma non l'osai temendo essere indiscreto. Però mi vi incoraggiò mio cugino, il rev. do Piamarta [Giovanni, sacerdote bresciano] di Brescia, il quale settimane addietro mi disse che dopo aver parlato di me con Vostra Eccellenza Reverendissima, avrei potuto domandare udienza.

Veramente essendo lontano da Cremona né avendo frequenti occasioni di passarvi e neppure d'andare a Brescia non mi è facile cosa realizzare il mio proponimento. Ma presto devo andare a

⁵ Relativamente agli anni precedenti non si trova cenno a insegnanti specifici di canto o a iniziative musicali di rilievo in cui fosse prevista la partecipazione dei chierici del Seminario.

⁶ *Cronache - Seminario Vescovile - Cremona 1883-1922*, quaderno manoscritto, senza indicazioni di pagina. Si tratta di Cronache del Seminario compilate a più mani da studenti interni al Seminario stesso; si ringrazia per la cortese collaborazione l'attuale Rettore del Seminario Vescovile don Enrico Trevisi.

⁷ Biblioteca Ambrosiana, *Archivio Bonomelli* Busta 10/anno 92/251. Per le notizie riguardanti la figura e l'opera di Tebaldini si rimanda al sito, estremamente accurato, www.tebaldini.it del "Centro Studi e Ricerche G. Tebaldini" di Ascoli Piceno curato da Anna Maria Novelli e Luciano Marucci.

⁸ La Società Regionale Lombarda di S. Gregorio fu fondata il 19 settembre 1892 a Vaprio d'Adda, località dove Tebaldini era stato organista e paese natale della moglie; la prima adunanza della Società Regionale Veneta di San Gregorio si tenne a Venezia il 10-13 ottobre di quell'anno nella Chiesa di San Giacometto di Rialto.

⁹ Conferenza regionale dei vescovi lombardi, nella quale il 12 ottobre mons. Sarto presentò «a ciascuno dei veneratissimi Vescovi adunati, la copia dello Statuto della Società Regionale di S. Gregorio, e tutti applaudirono allo zelo, da cui Ella è animata per promuovere conforme allo spirito della Chiesa e alle recenti prescrizioni della S. Sede lo studio e la esecuzione della musica sacra». Lettera di mons. Sarto a Tebaldini in www.tebaldini.it / *Biografia*.

Roma a dirigere una mia Messa che ha vinto il concorso per i funerali di V[ittorio]. E[manuele]. al Pantheon, quindi nel ritornare che sarà verso il 20 di gennaio conterei passare da Cremona nella speranza che V. E. voglia concedermi un abboccamento.

Baciando devotamente il Suo Anello ho l'onore pertanto di professarmi dell'Ecc. Vostra Reverendissima
Umilissimo

Gio Tebaldini

Vice Maestro alla Cappella
musicale di San Marco

Nel frattempo l'insegnamento del canto in Seminario era stato affidato a don Tranquillo Guarneri:

[Anno scolastico 1892-93]

[...] La scuola di canto fu affidata interamente al M. Rev.do don Tranquillo Guarneri, vicerettore; l'egregio d. Giuseppe Ferrari arciprete di Brancere, che diede prova di capacità distinte nella musica sacra per due anni, facendo eseguire Messe in stile strettamente religioso nella stessa Cattedrale, dovette rinunciare all'insegnamento per la lontananza e per le cure pastorali.

In quell'anno scolastico fu invitato don Antonio Bonuzzi,¹⁰ altro importante esponente della prima generazione di riformatori, a tenere una conferenza:

[Anno scolastico 1892-93]

[...] Nei giorni 29 e 30 Marzo il distintissimo Maestro don Antonio Bonuzzi impartì lezioni di Canto Gregoriano secondo il metodo della scuola benedettina di Solesmes (Francia). Il dotto sacerdote fece conoscere tutta la bellezza del canto ecclesiastico, tesse un po' di storia, insegnò il modo di eseguirlo senza sforzo alcuno della voce e ne raccomandò caldamente lo studio. Il valente Maestro che illustrava l'ecclesiastica musica colla parola e cogli scritti, ci fu rapito dopo breve malattia. La sua morte¹¹ è lutto che ci amareggia vivamente l'animo. Anche sul suo sepolcro una prece. Nel mese di Aprile per cura del Rev.do don Tranquillo Guarneri Vic. e cultore distinto della musica sacra, i venerandi chierici concertarono una bellissima Messa del celebre Palestrina. L'esecuzione piacque agli stessi intelligenti che ammirarono lo sforzo, la pazienza e l'operosità dell'egregio don Tranquillo Guarneri. Al Maestro ed ai suoi discepoli dell'arte divina dell'armonia applaudiamo di cuore e manifestiamo la nostra viva riconoscenza.

Altro passaggio simbolicamente importante fu il concretizzarsi della richiesta di Tebaldini, che fu chiamato l'anno seguente a tenere una solenne conferenza nel nuovo Seminario:

Anno 1894. Sua Ecc. Mons. Vescovo, sempre intento a procurare tutto ciò che può tornare di vantaggio all'istruzione ed educazione del clero, e di lustro e decoro alle sue funzioni, invitava l'egregio Maestro Giovanni Tebaldini Direttore della Cappella di S. Marco in Venezia, a tenere una conferenza intorno alla riforma della Musica Sacra. Il giorno 11 Gennaio nel gran salone della biblioteca si raccoglievano tutti gli invitati per ascoltare la parola del dotto ed erudito Maestro. Erano presenti con Sua Ecc. Mons. Vescovo i Rev. Mons. Canonici della Cattedrale, i Rev. Parroci urbani, e Prof.i del Seminario, tutti i chierici ed alcuni Fabbricieri del Duomo. Il discorso dell'illustre

¹⁰ Cappellano cantore della Cattedrale di Verona, approfondì il canto gregoriano che insegnò in alcuni seminari; autore di un *Saggio di una Storia dell'Arte organaria in Italia nei tempi moderni*, Ed. Bertarelli, Milano 1889, fu un assiduo sostenitore della Riforma e articolista sui periodici più conosciuti. Uno sguardo diretto sulle sue idee sta in: *Lettere autografe e inedite a Don Antonio Bonuzzi sul movimento ceciliano*, a cura di A. Cozza, Cassa di Risparmio di Verona, Vicenza e Belluno, Verona 1988; breve schizzo biografico in VALENTINO DONELLA, *Cento anni di musica liturgica a Verona e in Italia*, Verona 1979, p. 37-42.

¹¹ Avvenuta a Verona il 25 maggio 1894.

Tebaldini piacque assai e destò massime nei giovani non poco entusiasmo di riforma. La conferenza¹² è stampata sul Messaggere N. (*sic*)

I commenti comparsi nella rubrica *Musicalia* su un periodico locale di ispirazione cattolica a proposito delle esecuzioni musicali di *Pentecoste* e *Corpus Domini* ci presentano con nitidezza il confronto fra vecchio e nuovo che si andava delineando.¹³

Domenica scorsa, festa di Pentecoste, ed il successivo Lunedì, ebbero luogo nel nostro Duomo solenni funzioni, coll' intervento di due Rev. Vescovi e cioè, dell' amatissimo nostro Mons. Bonomelli e da Mons. Foschi vescovo di Cervia (in quel di Ravenna) – Tacciamo della Messa Pontificale a piena orchestra eseguita la Domenica; nulla, anzi l' opposto di ciò che si addice al tempio di Dio.

Piuttosto dirò della Messa cantata di Lunedì dalla *Schola Cantorum* del nostro venerando Seminario, diretta dal non mai abbastanza encomiato prof. Don Tranquillo Guarneri.

Ecco il programma eseguito:

Kyrie del Palestrina (dalla *Messa Sine nomine*); *Gloria, Sanctus, Agnus Dei* del Palestrina (dalla *Messa Eterna Christi Munera*); Mottetto «*Veni Sanctae Spiritus*» del Palestrina, *Credo* del Piel.

I chierici cantori, in numero di cento, stavano nel coro del Capitolo, leggermente accompagnati dall' *harmonium* – L' organo sotto l' esperta mano del maestro Mascardi, suonava gli interludi.

Quale delizia celestiale! L' animo sentivasi commosso ed un mistico trasporto lo sollevava al Cielo. Quel fascio di voci diverse ed armoniosamente intrecciate, quegli sviluppi degli accordi susseguentisi e quasi, direi, ricorrentisi, davano l' effetto d' altrettante anime ripiene di fede che gareggiavano tra loro a presentare a Dio le preghiere di tutti i fedeli che, muti e commossi, stavano genuflessi in chiesa.

Non mancò la somma di tutte le armonie, e cioè la parola, pronunciata dal nostro Vescovo. In brevi concetti, con forma semplice e chiara, riassunse gl' insegnamenti sulla natura ed effetti dei Sacramenti, in ispeciale modo della Cresima, indicando come debbano far fruttare in noi.

Furono due ore di Paradiso! E quando spunterà l' alba di quel dì nel quale, tutto quel vecchiume di che pascevano le nostre Cappelle Musicali verrà abolito, sostituendo ciò che è consono alle leggi liturgiche e veramente artistico? La santa causa avrà pieno trionfo ed i ritrosi dovranno convincersi.

Godiamo poi di annunciare che il giorno del *Corpus Domini* si ripeterà nella Cattedrale la Messa del Palestrina, e che una commissione si è recata a Venezia per concertare col celebre Maestro Tibaldini [*sic*] la costituzione di una *Schola Cantorum* qui a Cremona. Nel numero prossimo daremo una esatta relazione delle trattative.

Nella nostra insigne cattedrale, Giovedì, Festa del *Corpus Domini*, si è eseguita per la seconda volta, dalla *Schola Cantorum* del V. Seminario La Messa a 4 voci miste tranne il Credo che fu del Piel, intitolata *Sine nomine* di Pier Luigi da Palestrina [...]

¹² In una lettera a Padre Angelo De Santi da Venezia del 4.XII.1893 il Tebaldini riferisce della conferenza: «[...] Nel mese venturo andrò a Cremona. Il Vescovo che son riuscito ad avvicinare a noi mi desidera». In: PIER LUIGI GAIATTO, *Il movimento ceciliano di area veneta e il recupero dell'antico (1874-1897)* paduaresearch.cab.unipd.it Università di Padova, Dipartimento di Storia delle Arti Visive e della Musica, 2008, Tesi di dottorato, p. 391; la ricostruzione documentale ivi riportata è illuminante ed esauriente per tutto il movimento della riforma.

La conferenza del Tebaldini fu pubblicata sul «Messaggere» in tre puntate il 20 gennaio, il 27 gennaio e il 3 febbraio 1894 («Il Messaggere di Cremona» anno XIII, n. 3-4-5); si ringrazia don Antonio Trabucchi per avere gentilmente trasmesso il materiale. Un riepilogo dei punti della conferenza può costituire un utile riassunto dei termini del dibattito dell'epoca: impossibilità di continuare un indirizzo di cose negativo per la musica sacra - necessità di restaurare l'osservanza dei decreti e del vero culto - l'arte musicale sorta per esprimere alti ideali liturgici è ridotta al burlesco - la musica sacra deve recuperare il carattere apostolico e far rinascere negli animi il sentimento religioso - la musica nella chiesa non può che essere corale, dunque le due sole vie da seguire sono il canto gregoriano e la polifonia vocale - la musica antica risponde di più convenientemente alla proprietà liturgica del testo e delle sacre cerimonie - la musica moderna, uscita dal teatro ed eco di passioni umane, non può neppure lontanamente accostarsi ai riti - breve storia dell'arte musicale e sua decadenza - occorre adeguarsi alle leggi della chiesa - nuovi studi sul gregoriano e sua restaurazione melodica da parte dei benedettini basata sui codici - l'esecuzione del gregoriano esprime il vero atteggiamento di fede - il vero canto della chiesa è il gregoriano - Palestrina rifece proprio lo spirito del gregoriano creandovi sopra capolavori immortali - la loro esecuzione è accessibile alle *Scholae Cantorum* che vanno sorgendo in Italia - l'arte dell'avvenire deve formarsi su quella del passato purificando la forma e castigando i concetti.

¹³ «Il Risveglio» Periodico di Cremona, Anno I, nn. 3 e 4 del 19 Maggio e 26 maggio 1894.

Che se l'interpretazione non fu del tutto accurata per il tempo non abbastanza largo, per la poca elasticità delle voci e qualche stonatura, perciò diminuito l'effetto; nullamente merita una lode speciale il bravo istruttore il quale seppe con molta maestria far comprendere a chierici, digiuni affatto di scienza musicale, certi concetti veramente sublimi [...].

Ai profani, questo canto, veramente liturgico, non va a genio, perché usi ai frastuoni dei timpani e della gran cassa. Allora il Sacro Tempio non è per voi; in esso tutto deve ispirare devozione e pietà [...]. Oh! Quanto sarebbe desiderabile che nella nostra Chiesa si allontanasse quel suono che lungi dall'ispirare devozione, muove a sdegno. Quelle introduzioni che stimolano l'amor proprio in chi le ha scritte; quelle ripetizioni continue che annoiano, perché non si capisce una parola, e comprendendola, è un controsenso al Testo Liturgico.

Oh! Lo si intenda una buona volta; e se pur gli artisti vogliono cantar le lodi di Dio, si persuadino che la lode a Dio non deve essere un mezzo per incensar se stessi.

Sappiamo però che Sua Ecc. Rev. il nostro Vescovo, persuaso della necessità della riforma presta tutto il suo appoggio alla V. Fabbriceria della Cattedrale, la quale ha già fatto pratiche per questa riforma, pratiche che ebbero per effetto di stabilire il piano della istituzione di una *Schola Cantorum*.

La stampa cattolica locale seguì il cammino della riforma con grande attenzione,¹⁴ mentre le *Cronache* del Seminario riportavano pressoché regolarmente gli interventi della Scuola di Canto (come viene denominata fino al 1906; in seguito si usa il termine Cappella) in Cattedrale, definendo la musica di volta in volta eseguita come "liturgica" e segnalando anche l'apprezzamento degli "intelligenti" e della stampa cittadina. Vennero registrate anche esecuzioni di musiche di diverso orientamento: il 4 luglio del 1897 per la traslazione della salma del vescovo Novasconi dal cimitero alla Cattedrale fu eseguita «la musica del maestro Ruggero Manna»,¹⁵ ciò che rivela a noi il lento e prudente cammino della riforma. La figura di Pietro Gaetani, maestro di Cappella della Cattedrale, che nelle *Cronache* del 1898 compare come collaboratore con il Seminario per esecuzioni nelle chiese cittadine, è forse un elemento di collegamento fra laici convinti della necessità di una riforma musicale e gli ecclesiastici.¹⁶ Un elenco di suo pugno di musiche costituenti il repertorio della cappella della cattedrale evidenzia la presenza di Messe, Inni, Vespri con orchestra o con solo organo di Terrabugio, Mitterer, Gounod, Tomadini, Tebaldini, Perosi, del tutto in sintonia con la spinta riformatrice del tempo.¹⁷

¹⁴ Addirittura nell'agosto di quell'anno 1894 «Il Risveglio» pubblicò in prima pagina la lettera di accompagnamento al Regolamento *De musica sacra* della Sacra Congregazione dei Riti del cardinale Aloisi Masella. Si rimanda ad altro studio la ricca documentazione che è possibile raccogliere.

¹⁵ Operista, fu maestro di cappella nella Cattedrale di Cremona dall'aprile del 1835 fino al maggio 1864.

¹⁶ Costui era stato dal 1880 chiamato a collaborare in qualità di secondo organista dall'organista titolare Gaetano Mascardi; le supplenze si erano fatte più frequenti a partire dal 1892, perché Mascardi fu colpito da paralisi progressiva. Quando il maestro di cappella Emilio Andreotti morì il 30 agosto 1896, egli assunse la direzione della cappella – ufficialmente dal 1 gennaio 1897 – tenendo la scuola di canto per i ragazzi annessa; la sua nomina fu rinnovata annualmente con stipendio regolare senza che venisse ufficializzata. Morto il Mascardi il 21 ottobre del 1901, egli chiese di continuare a mantenere il posto di organista e di direttore della cappella, facendosi aiutare nelle mansioni di organista da Orsino Bavelli; la Fabbriceria confermò negli incarichi il Gaetani, senza porre il posto a concorso adducendo ristrettezze finanziarie (Archivio Storico Diocesano di Cremona – Cartella Organisti e maestri di cappella – 1854-1907, fasc. Gaetani). In occasione della sua morte, avvenuta il 17 gennaio 1906, le *Cronache* registrano: «Muore il Maestro Gaetani: alle sue onoranze funebri intervennero tutti i chierici. Egli vive e vivrà lungo tempo nella nostra memoria esempio luminoso di operosità e di forte volere unito ad un culto altissimo per l'arte vera. La Cappella del Seminario sempre vanterà in lui il maestro buono che la seppe portare ad un prestigio invidiabile. *Requiescat in pace*». È probabile che gli impegni istituzionali di mons. Guarneri rendessero necessaria tale collaborazione; l'impegno musicale di quest'ultimo continuò durante il rettorato: nelle ultime sere di carnevale del 1903 fece eseguire i *Promessi Sposi* di Amilcare Ponchielli; il 12 novembre 1907 diresse una *Missa pontificalis* di Perosi e un «novo Vespro completo a voci dispari pel dopo pranzo dello stesso autore».

Una spinta a favore della riforma fu l'esecuzione dell'oratorio del Perosi *La Resurrezione di Gesù Cristo* in S. Agostino durante le Solennità di S. Omobono del 1899, il cui avvenimento è sottolineato dalle *Cronache*: «I Ven. di chierici furono presenti alla prova generale. Il distintissimo Perosi visitò il Seminario nella domenica giorno 12 novembre, lodando la bella e classica raccolta di musica del Rev. Direttore spirituale don Tranquillo Guarneri».

¹⁷ Nell'elenco, autografo ma senza data, non figura la Messa di Pizzetti; per contro vi viene citata sotto la dicitura «Intermezzi sinfonici» una Marcia=Corteggio nuziale per organo e orchestra di Pizzetti altrimenti ignota.

Un intervento indiretto del vescovo Bonomelli nelle questioni musicali traspare all'atto della nomina del successore di Pietro Gaetani, a seguito del concorso per il posto di organista indetto il 12 marzo 1907 e conclusosi il 30 aprile di quell'anno; il primo posto fu assegnato dalla commissione - formata da G. Mattioli, O. Ravanello e L. Cervi - al Maestro Albergoni di Milano, mentre il secondo andò a Federico Caudana; come registrano le cronache, la scelta cadde sul secondo arrivato perché vi fu l'intervento di «due Sacerdoti, abilissimi musicisti ambedue, che rappresentarono l'uno il Rev.mo Capitolo e l'altro il corpo Corale, nell'audizione delle prove e nell'esame dei titoli; perché ambedue con distinte motivazioni scritte, raccomandarono caldamente alla Fabbriceria la scelta del Caudana».¹⁸ Ecco lo scritto di uno dei due interventi, quello di mons. Guarneri, all'epoca Rettore del Seminario e canonico della Cattedrale:¹⁹

17 luglio 1907

Onorevole Fabbriceria della Cattedrale

Alle osservazioni fatte in rapporto alla nomina dell'organista della Cattedrale, come rappresentante del Capitolo, mi permetto di aggiungere altre come rettore del Seminario.

Quantunque la Fabbriceria non abbia nessun obbligo col Seminario, pure per i molti servizi la *Schola Cantorum* di questo istituto ha prestati e che certamente dovrà prestare in avvenire mi pare che essa non possa disinteressarsi completamente del bene musicale di questo Istituto. La Fabbriceria conosce come si siano svolte le cose in questi ultimi anni. Il povero M. Gaetani distintissimo insegnante di canto figurato non sapeva nulla di canto fermo, e benché portasse il titolo di maestro, non ne insegnava una nota. Ed io per l'onore dell'istituto e pel bene dei chierici, ho dovuto supplirlo in questa parte, quasi di nascosto per non eccitare la sua suscettibilità, rendendo impossibili esecuzioni buone anche in questo canto. Ora io non posso permettere che questo stato di cose continui, ma desidero che i due insegnamenti siano riuniti in una sola persona, purché questa presenti le necessarie garanzie di riuscita. Ora a me pare che il M. Caudana è per le ragioni artistiche esperte nella mia memoria, e per l'ambiente nel quale è vissuto,²⁰ il suo carattere e per le sue doti personali assolutamente ottime, possa meglio di qualunque altro rispondere allo scopo.

Se mi è lecito esprimere un desiderio (e credo in ciò di interpretare il pensiero di Mons. Vescovo) io preferirei la Fabbriceria di far cadere la scelta su questo giovane maestro. Io penso che la Fabbriceria non debba lasciarsi lusingare da qualche dote più appariscente ma dal complesso delle doti artistiche che posseggono i singoli concorrenti.

Noi non abbiamo bisogno né di virtuosi, né di concertisti e molto meno di chi adoperi il posto come un gradino per salire più in alto, ma di un artista che cooperi efficacemente al bene della Cattedrale. Fra poco la Fabbriceria sarà chiamata a sciogliere un altro problema, quello della costituzione della Cappella.²¹ Si ricordi che ella troverà facilmente una soluzione se avrà sottomano un giovane di buon

¹⁸ «La Provincia di Cremona», giovedì 1 agosto 1907.

¹⁹ Archivio Storico Diocesano di Cremona – Cartella Organisti e maestri di cappella – 1854-1907, fasc. Caudana.

²⁰ Federico Caudana era cresciuto musicalmente presso i Salesiani dell'oratorio torinese di Valdocco dall'ottobre 1892; qui ricevette insegnamenti musicali da Giuseppe Dogliani, laico cooperatore nell'Oratorio in contatto con i riformatori italiani più in vista, che lo ebbe nella sua corale e, probabilmente, gli impartì lezioni di pianoforte. A Valdocco Caudana rimase sino al termine dell'anno scolastico 1895/96 per trasferirsi poi al Conservatorio di Milano. Notizie dettagliate in PAOLO BOTTINI, *Federico Caudana. Vita ed opere di un musicista tra professione e vocazione*, «Bollettino Storico Cremonese», XIII-XIV, 2009, pp. 207-209. Una circostanziata ricostruzione della convinta promozione della riforma a partire da don Bosco stesso fino ai primi anni del Novecento si trova in JOSIP GREGUR, *Ringeln um die Kirchenmusik. Die cäcilianische Reform in Italien und ihre Rezeption bei den Salesianern Don Bosco's*, Don Bosco Verlag, München 1998.

²¹ La Cappella della Cattedrale, tenuta in sospenso da almeno un decennio con il pretesto di difficoltà economiche da parte della Fabbriceria – i contratti da annuali erano stati trasformati in pagamenti a prestazione, con ripetute lamentele scritte dei coristi, fino a non venire progressivamente più sottoscritti – fu a poco a poco sostituita dalla *Schola Cantorum* del Seminario. Ne è traccia il progressivo aumentare degli impegni in cattedrale registrati dal *Chronicon*: nell'anno 1908 la *Schola* del Seminario partecipò a tutte le celebrazioni della Settimana Santa eseguendo «splendida musica di distinti e celebrati maestri quali L. Perosi – O. Ravanello – G. Tebaldini – A. Förster – Piel – Witt – Haller – Stiehle – S. R. Casimiri – D. P. Magni – si aggiungano pezzi di autori ignoti e falsobordoni di mons. Tranquillo Guarneri e Federico Caudana». Caudana era stato chiamato a dirigere la *Schola* del Seminario fin dal giorno di S. Stefano del 1907. In ciò è da vedersi una decisa attuazione verticistica della Riforma.

comando, che già conosce i sacrifici che essa richiede, e che non avendo altre aspirazioni sa adattarsi alle esigenze dei luoghi e dei tempi.

Chieggo scusa alla V. Fabbriceria se ho osato interloquire in un argomento che non mi riguarda direttamente, ma la stima e la benevolenza che essa mi ha mostrato in molte circostanze mi ha dato animo a manifestare quanto credo necessario al bene del Seminario.

Con perfetta osservanza

Can. T. Guarneri
rettore del Seminario

Ritornando qualche anno indietro e concentrando la nostra attenzione su quanto avveniva a qualche decina di chilometri di distanza, troviamo il Tebaldini, che dopo i suoi impegni come maestro di cappella in S. Marco a Venezia (1889-1894) e Sant'Antonio da Padova, dal 9 dicembre 1897 era stato nominato direttore del Conservatorio di Parma.

Proprio fin dai primissimi giorni instaurò un rapporto assai profondo, duraturo e ricco di implicazioni con un giovanissimo studente, il diciassettenne Ildebrando Pizzetti. La vicinanza con Cremona probabilmente fece rinsaldare i rapporti di Tebaldini con le gerarchie cremonesi fino al concretizzarsi nel 1899 con l'esecuzione della sua *Missa solemnis S.ti Antonii* con una strumentazione per orchestra del giovane Pizzetti in occasione delle Feste centenarie di S. Omobono.²² Ma con Cremona Pizzetti doveva legarsi in modo particolarissimo: mentre frequentava il Conservatorio conobbe Maria Stradivari, appartenente alla famiglia discendente da Antonio Stradivari, allora allieva di pianoforte di Stanislao Ficcarelli; lui, appena più giovane di un anno, era allievo di composizione del maestro Telesforo Righi: dal 25 giugno del 1899 divennero fidanzati e i si sposarono l'11 settembre 1905.²³

Se non è difficile delineare lo stretto legame che si instaurò fra Tebaldini e Pizzetti negli anni di apprendistato nel Regio Conservatorio di Parma di quest'ultimo,²⁴ meno immediato è capire le ragioni che portarono il Pizzetti ad intradarsi sui sentieri della musica liturgica per poi allontanarsene risolutamente nel volgere di pochi anni. Procedendo nell'ordine, è utile riassumere brevemente i tratti fondanti dell'azione educativa della direzione Tebaldini nel Conservatorio di Parma e vederne l'influenza sul più celebre allievo.

²² La *Missa* era stata composta da Tebaldini nel 1895 per le celebrazioni centenarie di S. Antonio; la partitura autografa della Messa con orchestra elaborata dal Pizzetti è conservata presso la Biblioteca Palatina del Conservatorio di Parma con la seguente intestazione: «*Missa Solemnis S.ti Antonii* a 4 voci dispari op. 12 ridotta per orchestra da I. P. / Partitura / Autografo di I. P. meno il *Benedictus* e il *II Agnus*» (Lascito Tebaldini - Teb. A-118/I); sulla partitura è riportato anche: «Nella seguente versione per orchestra è stata eseguita nelle seguenti città: [...] Cremona pel centenario di S. Omobono diretta dal M. C. [sic] Gaetani 13 novembre 1899 presente Pizzetti per incarico dell'autore». Nell'Archivio Storico Diocesano di Cremona è conservata la trascrizione con orchestra fatta dall'allora maestro di cappella della Cattedrale, Pietro Gaetani, di gran lunga più semplice rispetto all'elaborazione pizzettiana; è da presumere che questa versione fosse stata usata in occasioni successive.

²³ Il rapporto è raccontato con grande ricchezza di particolari in *Ildebrando Pizzetti Cronologia e Bibliografia*, a cura di BRUNO PIZZETTI Materiali.1/La Pilotta Parma 1980, (d'ora in poi *Cronologia*) da p. 23 e *passim*; Maria era nata il 25 settembre 1879 da Enrico Stradivari e da Elide Bardelli, abitava in via Aporti 16 e frequenti furono gli spostamenti cremonesi di Pizzetti. Maria ebbe due figli, Maria Teresa e Bruno, e morì di tifo a Firenze, dove Pizzetti era direttore dell'Istituto Musicale, il 7 novembre 1920.

²⁴ Lo stesso Tebaldini, come è noto, ripercorse con dovizia di particolari il rapporto di allunato ideale nel suo *Ildebrando Pizzetti nelle "Memorie" di Giovanni Tebaldini* (Fresching, Parma 1931, d'ora in poi *Memorie*) e in *Pizzetti allievo*, «Rassegna Dorica», a. XI, n. 7, Tivoli, 20 settembre 1940. Imprescindibile, benché viziata da punti di vista molto personali riguardo alla figura di Tebaldini e non esente in generale da aggiustamenti *post-mortem* (riguardo ai rapporti con il regime fascista, per esempio), è la ricostruzione biografica redatta dal figlio di Pizzetti, Bruno: *Cronologia* cit. Ugualmente ampia indagine sotto il profilo critico è stata svolta da GIAN PAOLO MINARDI, *Ildebrando Pizzetti. La giovinezza*, Collana di pubblicazioni del Conservatorio di musica "Arrigo Boito" di Parma, Parma 1980; IDEM, *Gli anni della formazione in Pizzetti oggi*, Atti del Convegno (Parma 21-22 dicembre 2002), a cura di Gian Paolo Minardi, Fondazione Teatro Regio di Parma 2006; il carteggio Tebaldini - Pizzetti è stato integralmente raccolto e commentato da MARTA FARINA, *Tebaldini "Maestro" di Pizzetti tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento*, Università degli Studi di Perugia, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2003-2004; per non dire della abbondante critica sulla sua poetica e sulla sua opera corale in generale svolta dai maggiori critici italiani già a partire dagli anni Venti.

I fermenti culturali che, non senza resistenze accanite, indicavano nuove modalità di fruizione musicale nell'esecuzione di musica da camera e sinfonica e, nel medesimo tempo, nuovi modelli compositivi nel classicismo beethoveniano e nel romanticismo schumanniano e neowagneriano avevano già cominciato a mettere i loro timidi semi con l'insegnamento nella classe di composizione di Antonio Bazzini a Parma fin dagli anni Settanta; l'opera fu continuata dal 1891 da Giuseppe Gallignani, il quale sostituì in più la *Scuola normale di canto* con una *Scuola di Musica Sacra*²⁵ e ripristinò la classe di Organo precedentemente abolita. La nomina di Tebaldini a successore del Gallignani a partire dal dicembre del 1897 si pone sullo stesso solco per quel che riguarda il desiderio di diffondere la conoscenza, oltre che del sinfonismo tedesco, del canto gregoriano e della polifonia palestriniana, aspetti che costituivano in buona sostanza il curriculum per avanzare la sua candidatura alla successione,²⁶ attuandone decisamente il proposito nel quadro istituzionale del Conservatorio. Il rapporto stretto che si instaurò fra il direttore e l'allievo di composizione fu nutrito di ascolti di concerti di musica sinfonica (Torino, Venezia, Milano, Bologna), di lezioni specifiche di canto gregoriano e di polifonia vocale²⁷ e di coinvolgimenti nella direzione di musiche orchestrali e in esecuzioni di non poche sue opere nei saggi scolastici.

Proprio agli anni di apprendimento si ascrivono brani pizzettiani di musica sacra date alle stampe: una *Ave Maria*, un *Tantum ergo*, un *Offertorium "Ave Maria"*, il responsorio *Tenebrae factae sunt*;²⁸ se le prime tre restano all'interno di una orditura scolastica senza pretese,²⁹ il quarto

²⁵ Tale classe però non divenne operativa per le forti opposizioni interne ed esterne al Conservatorio: vedi *Memorie* p. 14.

²⁶ Tebaldini non si diplomò nel Conservatorio di Milano, dove fu allievo di Organo di Polibio Fumagalli dal 1883 al 1886, poiché dalla sua classe e dal Conservatorio stesso fu espulso in seguito alla pubblicazione sul periodico *La Lega lombarda* di una critica ad una *Messa* del suo insegnante. Egli poteva vantare, oltre ad un incoraggiamento e forse un interessamento personale di Verdi, l'ottennale direzione musicale di due storiche Cappelle a S. Marco a Venezia e alla basilica del Santo a Padova, un premio per una *Messa* composta con M. E. Bossi da parte della Regia Accademia Filarmonica Romana, diversi premi di composizioni per voce e organo da parte della *Schola Cantorum* di Parigi e una intensa pubblicistica.

²⁷ In particolare Tebaldini ricorda che nel 1898: «A titolo di premio e d'incoraggiamento disposi affinché Pizzetti potesse recarsi a Torino onde aver modo di assistere ai *Concerti* dati dall'Orchestra Toscanini all'Esposizione Nazionale; alla *Settimana di musica sacra* col canto gregoriano dei Benedettini di Solesmes, ai *Concerti d'organo* di Enrico Bossi ed alle *Lezioni su la polifonia palestriniana* impartite dal Dr. Franz Xav. Haberl della Scuola di Ratisbona» (*Memorie*, p. 38); a ciò si aggiunsero successivamente: una serie di lezioni di canto gregoriano e polifonia vocale impartite dal Tebaldini stesso, una classe di esercitazioni d'orchestra e di coro dedicata agli autori italiani del secolo XVIII e altre iniziative (*Memorie, passim*). Nell'anno scolastico 1900-1901 Tebaldini affidò la classe di esercitazioni di quartetto a Pizzetti. Le innovazioni introdotte da Tebaldini trovarono accoglimento, anche per intervento diretto di Verdi con una lettera del 18 febbraio 1899 al ministro Baccelli, nel Regio Decreto con il quale si approvava il nuovo Statuto che prevedeva per i corsi complementari di composizione e di organo l'obbligo dello studio del canto gregoriano e della polifonia vocale, dell'accompagnamento con basso numerato, di lettura di partiture vocali e orchestrali e per tutti gli alunni, di esercitazioni di quartetto per archi, di strumenti a fiato e d'orchestra.

²⁸ *Ave Maria, Offertorio a tre voci dissimili con acc. d'organo*, op. 1 (n.2), Ed. M. Capra, Torino s.d. [1900]; *Tantum ergo a tre voci virili con acc. d'organo*, op. 8, Ed. M. Capra, Torino s.d. [1900]; *Offertorium "Ave Maria" tribus vocibus organo comitante*, op. 2 n. [?], annesso al periodico *Musica Sacra* n.7, Milano luglio 1900; *Tenebrae factae sunt, Responsorio pel Venerdì Santo a sei voci dissimili*, Ed. M. Capra, Torino s.d. [1901]: il Tebaldini (si vedano le *Memorie*, pp. 86, 87) intervenne per far pubblicare i brani. Ne parla anche in una lettera al De Santi (2 settembre 1900): «[...] Ho un allievo che nel campo della musica sacra spero si farà onore. La "Musica Sacra" di luglio stampò una sua *Ave Maria*; anche la Cecilia pubblicherà presto dell'altro: poi Le manderò pubblicazioni separate [...]» (cfr. P. L. GAIATTO, *Il movimento ceciliano* cit. p. 421). Lo stesso editore conferma l'intervento a suo favore del Tebaldini quando nel marzo 1902 rimanda indietro la partitura di un *Vespro votivo* della Madonna troncando la collaborazione col Pizzetti, probabilmente in seguito a una lettera irriguardosa del padre Odoardo che si esprimeva in termini non positivi riguardo al Tebaldini dopo le note vicende parmensi: «[...] Sappia che fu per compiacere il M° Tebaldini che stampai le sue prime composizioni [...]» (carteggio in *Cronologia* p. 43-44). Il Tebaldini cercò di intervenire in una delle sue ultime lettere prima del "silenzio" della corrispondenza con Pizzetti durato dal 1903 al 1907 per motivi non chiariti: in una lettera da Roma del 24 aprile 1902 scrive: «Non sapevo nulla di quanto mi scrivesti e da parte mia puoi star certo che non nutro rammarico perché ti conosco. Piuttosto cerca di rimediare con Capra e fa di non cadere più in errore simile che ti potrebbe danneggiare nell'avvenire. In principio di carriera conviene fare "une minne [!] aux mauvais jeux!"... Io aspetto sempre la giustizia palese degli uomini ma capisco che si farà attendere a lungo – Saluti cordiali alla famiglia /Tuo Gio Tebaldini» (cfr. M. FARINA, *Tebaldini "Maestro"* cit., p. 118). Ai brani elencati va aggiunto il

appare più sensibilmente convinto nell'assimilazione di un linguaggio polifonico corale sinfonico che Pizzetti non avrebbe mai abbandonato; è dell'anno seguente una *Messa* a quattro voci e orchestra, restata inedita,³⁰ eseguita in Duomo a Cremona il 30 marzo 1902.

Le linee entro cui si muovono i brani sacri di Pizzetti, prescindendo dalle semplici prime composizioni, sono da legare agli studi sulle antiche melodie gregoriane e sull'antica polifonia, e sulle tonalità gregoriane e greche incontrate nelle lezioni del Tebaldini: è lo stesso Pizzetti a distanza di tempo a riassumere l'influenza subita in gioventù: «[...] 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 alla conoscenza di innumerevoli musiche grandi, di ogni tempo e paese».³¹ Tale affermazione si completa con quella di Tebaldini che il 16 ottobre 1937 da Loreto scrive a Pizzetti:

[...] i rapporti passati fra di noi al Conservatorio di Parma, non sono della medesima entità né della stessa importanza di quelli che oggi passano fra Te e i tuoi allievi.

Tu sei un Maestro: io invece, in iscuola, non fui che un sognatore intuitivo, presbite – e perciò lungimirante – intravide un orizzonte, a cui però fu impedito di arrivare per le sue forze modeste. A te ho cercato di additare quell'orizzonte cui sei arrivato, mentre io lo contemplo sempre da lontano.³²

E ancora da Loreto il 1 aprile 1940:

mottetto *Pater si non potest hic calix transire* elaborato in sede di esame di compimento degli studi di composizione. Per la datazione dell'atto compositivo si veda: *Cronologia*, p. 360-363.

²⁹ Secondo Tebaldini il *Tenebrae* costituisce «il primo segno di una concezione polifonico corale e di una sensazione nuova quale Pizzetti, nel campo modale e ritmico, ebbe poscia a sviluppare con una sensibilità tutta propria nella superba *Trenodia* di *Fedra* per giungere al *Sanctus* grandioso a 12 voci della *Missa pro defunctis* impregnato di coralità sinfonica» (*Memorie*, p.184). L'allievo di Pizzetti, Mario Castelnuovo Tedesco si esprime senza mezzi termini: «Questi tre lavori giovanili se possono essere interessanti, significativi come tendenza, non si differenziano molto dalla solita musica sacra, come viene convenzionalmente intesa e praticata dai cosiddetti maestri di cappella. Vi si può notare tutt'al più molta correttezza contrappuntistica, un certo fervore religioso, e un evidente, amoroso studio della polifonia palestriniana. Personalità nessuna, per il momento, ed in verità era ancora presto per averla conquistata: Pizzetti aveva a quell'epoca 17 anni e da solo due anni studiava la musica.» (cfr. *Ildebrando Pizzetti e la sua musica corale*, «Il pianoforte», II, n. 8, agosto 1921, p. 233). L'analisi offerta da Raffaele Pozzi (art. cit. pp. 94-97) dell'*Ave Maria* e del *Tantum ergo*, mentre inquadra con acutezza la poetica sottesa all'interno del dibattito culturale attorno alla dicotomia ritorno all'antico-modernità di linguaggio che animava le tensioni dell'epoca, esagera forse nel vedervi una netta presa di posizione nel senso ideologico conservatore e una chiara distanza migliorativa rispetto a molta produzione liturgica coeva.

³⁰ In G. P. MINARDI, *Ildebrando Pizzetti. La giovinezza*, cit. p. 79, la *Messa* è denominata “*Sine credo*” e tale risulta nella partitura, che però è mancante anche dell'*Agnus*. Il *Kyrie* e il *Gloria* autografi sono conservati nel Fondo musicale Pizzetti della Biblioteca Palatina del Conservatorio di Parma: F. Pizz. Mss. B. 89 (per il *Kyrie*) e B. 93 (per il *Gloria*); la partitura reca come titolo *Messa – Oratorio in re minore*; di mano di Pizzetti è riportato «Eseguita nella Cattedrale di Cremona il 13 novembre 1902»; La prima pagina del *Chirie* [sic] reca la numerazione *Op. 19*, quella del *Gloria* reca *Op. 20 n. 2*. La composizione fu fatta fra il dicembre 1901 e il febbraio 1902; l'esecuzione riportata in *Cronologia* p. 363 al giorno di Pasqua 30 marzo 1902 è confermata dal «Programma della musica sacra da eseguirsi in Cattedrale il giorno di Pasqua/ Mattina ore 10 / I. Pizzetti – Chirie, Gloria, Sanctus e Benedictus a 4 voci (1a esecuzione) / Reinberger – Credo e Agnus dei a 4 voci / Sera ore 6 / Gaetani – Domine (1a) e Dixit. / Perosi – Confitebor, Beatus vir e Laudate / N.N. – In exitu (falso bordone) / Oberhofer – Tantum ergo» (cfr. «Il Cittadino», 29 marzo 1902 anno VIII n. 13). Sull'esecuzione di novembre non vi è dettaglio sulla stampa cittadina: si dice infatti solo che «La Messa di vari autori tutti classici venne eseguita con accompagnamento d'orchestra dalla cappella del Duomo sotto la direzione del M. Gaetani» (cfr. «Il Cittadino», 15 novembre 1902, anno VIII n. 46). Nell'Archivio Diocesano di Cremona sono conservati il *Kyrie* e il *Sanctus* (con *Benedictus*) autografi («Chirie / di / Ild. Pizzetti / a 4 voci / con / orchestra – Sanctus / a 4 voci dispari / di Ild. Pizzetti»: Archivio Storico Diocesano, Scomparto 6, cat. Musica, n. 2476); vi sono inoltre le parti complete per gli strumenti e per le voci, una riduzione del *Kyrie* e del *Sanctus* per organo di Pietro Gaetani, una parte per l'organo autografa di Pizzetti con riportato nel titolo «Messa solenne in re minore – Organo»; non figura da nessuna parte alcun accenno ad un *Agnus Dei*. Si ringrazia Raffaella Nardella della Biblioteca Palatina del Conservatorio di Parma per la cortese collaborazione.

³¹ Cfr. ILDEBRANDO PIZZETTI, *Caro Conservatorio del Carmine*, «Giallo e blu», Parma 1950, riportato in G. M. MINARDI, *Ildebrando Pizzetti* cit. p. 77-79.

³² *Cronologia* p. 268.

Caro Pizzetti!

Grazie di quanto mi scrivi nella tua ultima lettera. Mi parli delle letture al pianoforte, che assieme facevamo in classe, delle grandi opere di polifonia vocale che in Te tracciarono un solco tanto profondo [...] E dire che in Conservatorio e nei Caffè di Parma, si affermava che iosacrestano – o quasi – andavo facendo propaganda di bigottismo religioso, sia col gregoriano che col Palestrina ...A quarant'anni di distanza mi ricordi le letture di allora. Tu solo mi hai capito in quelle che erano le mie vaghe intuizioni. Anch'io sognavo qualche cosa... cui però mi mancava possa di arrivare. Tu l'hai realizzata pienamente [...]³³

Dunque l'apporto di Tebaldini fu di sollecitazione di prospettive musicali e di presa di coscienza di profonde idealità, ed è da ritenere che avesse anche indicato i modelli compositivi che costituivano il mestiere del rinnovato modo di comporre per la liturgia come era venuto maturando nei due decenni precedenti in Italia; l'incontro tra una predisposizione personale per una musica "seria" con le istanze per una orditura di respiro europeo,³⁴ fanno sì che la *Missa sine Credo* si muova su un versante completamente avulso da stilemi ottocenteschi, con una ripresa del gregoriano come elemento strutturale che non rinuncia alla forma articolata e all'intreccio polifonico ardito; dunque vi è la sostanza del cecilianesimo, se si vuole, ma vi sono i caratteri anche di un linguaggio sinfonico di maggiori vedute.

La struttura del *Kyrie* è ad esempio estremamente rivelatrice di una attitudine che pensa secondo strutturazioni ampie e nello stesso tempo classicamente proporzionate: dopo una brevissima introduzione sottovoce degli archi, vi è una fuga sul tema del *Kyrie* della *Messa Orbis factor* che va salendo dal grave progressivamente fino a cercare un culmine acuto; il movimento viene quindi calmato e compare la parte centrale di tipo corale del *Christe*; riprende quindi la sezione iniziale, variata, con lo stesso crescendo verso il culmine, cui segue uno stretto di coda. Vi è nulla di convenzionale, se non forse un contrappunto un poco irrigidito e fin troppo rispettoso delle regole, mentre decisamente sicura ed efficace è la tenuta strumentale e vocale. Un altro particolare rivelatore di indipendenza dalla vulgata ceciliana del tempo si può ravvisare nel *Sanctus*: l'autore vi raccomanda «una grande serenità» nella nota di presentazione³⁵ e l'inizio, che ci si aspetterebbe solenne, è intessuto di una atmosfera delicatissima di armonici sovrapposti, così come l'*Osanna*, che cita il tema gregoriano della *Missa In festis duplicibus*, termina in un misterioso *pppp*.

Benché non sia stata reperita una documentazione precisa riferibile ai contatti intercorsi fra i personaggi musicali cremonesi dell'epoca (tutte le ipotesi sono possibili nello stretto giro delle conoscenze individuate, senza che cambi la sostanza), è chiaro che l'esperienza cremonese del giovane Pizzetti è stata il frutto fra l'incontro delle istanze della musica sacra come si andavano delineando in Italia e di cui le autorità ecclesiastiche cittadine cercavano l'attuazione, unitamente all'apporto alto della composizione non legata supinamente ai modelli palestriniani.

Ma pure Pizzetti non doveva sentirsi a suo agio nella musica a destinazione liturgica:³⁶ non solo gli anni successivi non accennano a insistenze in questo campo, ma ospitano un ampliamento di orizzonti in tutt'altre direzioni sia verso la drammaturgia greca sia verso l'uso della grande forma sinfonico-romantica; il punto di non ritorno furono forse le musiche di scena per la tragedia *La Nave* di D'Annunzio del 1907, poiché sappiamo che la sua strada da lì si conclamò nella sua piena consapevolezza. A distanza possiamo però individuare ragioni più profonde di questo rapporto interrotto, quasi un figliarsi in seno ad un più ampio divergere di opposte concezioni musicali in dicotomie inconciliabili: da un lato la musica espressione di sé, dall'altro l'astensione dal

³³ *Cronologia* p. 282.

³⁴ Echi e vicinanze si possono ravvisare, per esempio, con il *Requiem* di G. Fauré.

³⁵ «N.B. Il direttore d'orchestra procuri di ottenere per tutto il pezzo una grande serenità, una grande uguaglianza fra le parti; gli ottoni, anche quando suonano forte, non devono soffocare il disegno degli archi e le voci» (I. PIZZETTI, nota di presentazione all'opera).

³⁶ A puro titolo di ipotesi, è da pensare che inizialmente il Pizzetti avesse speso le proprie energie anche in vista di un possibile impiego come maestro di cappella; non abbiamo notizie ulteriori di vicende personali, ma è certo che l'ambiente culturale familiare e sociale a Parma così come la personale formazione musicale e letteraria gli dovevano rendere ben presto asfittica la separazione ideologica verso cui si incamminava proprio allora la musica in chiesa.

sentimento personalistico; da una parte l'assoluta libertà compositiva, dall'altro lo stare nelle misure imposte dal rito, il cercare il linguaggio dell'attualità contro il ripetere modelli trascorsi, l'evolvere una sensibilità in dialogo con il mondo contro l'astrazione a-temporale, il leggere gli autori contemporanei e il rifarsi ai modelli già stati al culmine della loro manifestazione, il libero inseguire la rappresentazione delle passioni e l'adeguamento a modelli teleologicamente delineati. La lezione tebaldiniana restò in tutta la sua essenza, come nocciolo su cui Pizzetti costruì la sua cifra di vocalità corale tesa al drammatico e il suo melodismo modale, senza che però costui si lasciasse ridurre agli obblighi liturgici.

Poco a poco, le distanze si rivelano inconciliabili. Nella *Lettera all'avv. Giuseppe Bocca* Pizzetti afferma che il canto gregoriano sarebbe restato troppo lontano, nel suo essere monodico, dal gusto musicale attuale, mentre la polifonia palestriniana non avrebbe permesso il libero svolgimento melodico,

«Quanto alla musica *seria* moderna, quella certa musica che vuol avere il carattere religioso, si tratta di roba fabbricata faticosamente da chi, non avendo ispirazione per la musica di teatro o di concerto, cerca rifugio nella chiesa, dove veramente non si applaude ma neppure si fischia... e di questa musica io non so farne e non voglio saperne fare».³⁷

Affermazione che possiamo collegare con una confidenza affidata a un suo scritto più tardo:

Autografi (*di grandi autori del passato*) che talvolta riguardo [...] ma posso dire che lo faccio soltanto quando, trovandomi in qualche difficile frangente, cerco conforto nel potermi dire: «Vedi? In errori e sbagli ci sei caduto tante altre volte, anche quand'eri più giovane; e di dubbi e tormenti ne dovesti già patire e superare tanti altri. Giù al lavoro, e, se necessario, straccia codeste pagine e ricomincia da capo. Nella creazione artistica, credi, è sempre come la prima volta».³⁸

La stessa trascuratezza riguardo alla Messa, lasciata agli archivi cremonesi per non essere neppure ricostruita nella sua completezza,³⁹ è testimonianza di una strada, quella del musicista di chiesa, che non riuscì a sentire intimamente e a cui la caparbia dirittura morale che lo contraddistingueva non doveva dare più spazio.

La *Messa da Requiem* del 1923 e il *De profundis* del 1937 non possono dirsi destinati alla liturgia e neppure furono mai eseguiti durante una liturgia.⁴⁰ Possiamo forse vedere in queste distanze la separazione che proprio agli inizi del Novecento si evidenziò fra la musica per la chiesa, necessariamente ora intonata al rito come imposto d'autorità dal *Motu Proprio* del 1903, e la grande musica del compositore che si sente erede della tradizione precedente e perciò stesso esige di esprimere la propria personalità nei tempi e nelle forme che più consentono di descrivere l'anima – essa pure religiosa secondo Pizzetti – del mondo.

Significative le parole a commento della *Messa da Requiem*, scritta in memoria della moglie Maria, in cui delineano aspetti che trascendono lo spazio strettamente confessionale e che inducono a pensare che la coralità pizzettiana assuma forme di condivisione di un comune destino di fronte alla solitudine umana.

Non so se non essendovi stato sollecitato avrei mai scritto una *Messa da Requiem*. Certo è che quando la scrissi ero in uno stato d'animo che mi rendeva più che mai sensibile alla solenne tremenda grandezza del suo testo. Più volte mi son trovato a domandarmi il perché del mio ritornare, di tanto in tanto, alla composizione di musica corale su testi religiosi. Anelito al poter credere in una realtà ultraterrena che la mia mente non riesce a concepire? O forse non è mai stato – per disperazione di quella certezza che non riesco a possedere – non è mai stato altro che un voler cercare compagnia, in una

³⁷ Citata in G. P. MINARDI, in *Pizzetti oggi* cit. p. 44

³⁸ ILDEBRANDO PIZZETTI, *La musica italiana dell'Ottocento*, Edizioni Palatine di Renzo Pezzani, Torino 1947, p. 233.

³⁹ In contrasto certamente con la scrupolosa cura con cui conservò e lasciò tracce del proprio operato lungo tutta la produzione musicale e critica.

⁴⁰ Vedi *Cronologia*, p. 378, 387. Diverse sono le composizioni a carattere religioso di Pizzetti su testi biblici, nessuna su testo liturgico in senso stretto.

espressione corale, a un sentimento di rassegnazione? Rassegnazione a non poter comprendere né il perché di questa vita né il mistero che seguirà... fosse stato almeno questo! Cantare *in coro* parole alte e solenni: non solo per sentirsene consolato, ma anche, se possibile, per dare un poco di consolazione ad altri.⁴¹

Nel contempo Pizzetti andò maturando un senso della grande forma e della drammaturgia in musica che dovevano portare all'individuazione di un mondo simbolico in dialogo con la produzione strumentale coeva: l'affrancamento dal verismo nostrano, dall'impressionismo francese e dai titani Verdi e Wagner, avvenne con l'indirizzarsi del compositore verso un linguaggio essenzialmente drammatico che attraverso una rappresentazione eloquentemente declamata mettesse in scena il divenire dei grandi eventi della vita stessa.⁴²

Attenzione alla mutevolezza del vivere, profondità dell'ambientazione, ricerca della forma verbale del dramma e dell'intonazione delle parole dal punto di vista del ritmo e del suono, preziosità della tessitura tematica, armonica e strumentale; nutrimento alle fonti del gregoriano e alla polifonia per elaborare una fusione fra ampia coralità e afflato esistenziale; accostamento al mondo arcaico e mitico per cercare una espressione coralmente ispirata e intessuta dell'amore cosmico; trasportare le scale modali nel gioco tonale, disponendo di un'armonia e di una melodia del tutto nuova, esplorando nuove intese plastiche capaci di suscitare passioni e visioni:⁴³ con queste caratteristiche nel giro di pochi anni Pizzetti intraprese la strada che annunciava già nel 1901 a Tebaldini. Solo un mese dopo l'ottenimento della licenza del Conservatorio gli scriveva:

[...] Io ho l'intenzione fermissima di accingermi a un'opera di gran mole, a un'opera teatrale [...] Ma l'opera che io sogno e che voglio fare si scosterà molto da questa [*Giulietta e Romeo*, lavoro giovanile incompiuto] e da tutte le moderne opere. Italianità; è una parola de la quale ben pochi comprendono il significato, e mi pare, e credo, che Ella pure pensi come me... Si fa l'arte per l'arte: formula vieta e sciocca, comodo per mascherare l'impotenza e la deficienza di ispirazione: si ostenta un sovrano disprezzo per il popolo, quando nel popolo è la più grande sorgente di bellezza e di ispirazione. Io sono pieno di fede nell'avvenire de la nostra arte musicale; l'elemento nazionale c'è nel popolo e più vivo che mai; il male si è che non si vuol trovarlo (o non si è capaci).⁴⁴

Significativo è il ripetuto accostamento di questa lettura dell'antico patrimonio musicale con l'idea, ribaditagli da Tebaldini, di "italianità", ossia con la ricerca di una identità e distinzione propria di fronte alla inevitabilmente massiccia influenza del camerismo e sinfonismo d'oltralpe⁴⁵.

Anche qui possiamo citare le parole dello stesso Pizzetti, che nel febbraio del 1913 inseriva una riconoscente lettera dedicatoria nel suo libro *La musica dei Greci*, mostrandoci gli archetipi della sua formazione:

Carissimo Maestro,
si ricorda?... Quattordici anni or sono Ella iniziava al Conservatorio di Parma le sue belle lezioni di Canto gregoriano, invitando ad assistervi gli alunni delle Scuole di Composizione.
Si ricorda? Non so. Ma ben me ne ricordo io, ed ho sempre in mente i suoi insegnamenti preziosi, e ricordo il fervore che faceva vibrare la Sua voce, mentre Ella si studiava di far comprendere e *sentire* ai

⁴¹ In *Cronologia*, p. 204.

⁴² ADELMO DAMERINI, *Ildebrando Pizzetti: L'uomo e l'artista*, «L'Approdo musicale», Quaderno di musica, 21 (1966), ERI, p. 9. È da escludere una derivazione tecnica dalle composizioni del Tebaldini, sia perché costui non era insegnante di composizione sia per l'esiguità della sua produzione in quel momento; la matrice educativa fu tutta improntata all'apertura di orizzonti offerta al giovane Pizzetti e alla tensione ideale a lui comunicata.

⁴³ MARIO PILATI, *Fra Gherardo di I. Pizzetti*, Bollettino Bibliografico Musicale, Milano 1928, p. 12.

⁴⁴ *Memorie*, p. 125-126.

⁴⁵ Come semplice annotazione che fa al caso nostro riguardo ad un argomento tutt'altro che secondario nel dibattito successivo ed ampiamente analizzato dalla critica, segnaliamo soltanto un fatto: in risposta a Tebaldini che aveva nominato Pizzetti come giovane di belle speranze durante una visita a S. Agata sul finire del 1900, Verdi disse «Ditegli che guardi sempre innanzi e sempre più in alto: soprattutto che ricordi di essere italiano» (*Memorie*, p. 105). Il principio di "italianità" fu sempre tenuto ben presente e teorizzato esplicitamente da Pizzetti lungo tutto l'arco della sua vita.

giovani discepoli la divina bellezza delle antiche melodie onde volle essere espressa la fervida intimità degli uomini cui la parola di Cristo uomo aveva recato il conforto di una speranza suprema. Ella parlava a noi giovani delle melodie liturgiche latine, e ce le faceva conoscere ed ammirare, perché in essa è un *meraviglioso tesoro di espressioni che un musicista non può ignorare senza vergogna*. Ma c'era, ...allora, chi voleva vedere nelle sue lezioni una pura e semplice manifestazione di clericalismo e di propaganda clericale!...

Ma non voglio ora ricordarle i per Lei tristi anni del Suo direttorato al Conservatorio di Parma; dico tristi per Lei perché la Sua intelligentissima opera di riforme didattiche, che avrebbe dovuto essere non solo riconosciuta ma benedetta, dentro e fuori del Conservatorio, fu avversata, osteggiata accanitamente senza ragione alcuna... Io so, ed è la verità vera, che anni fecondi di buoni risultati ce n'erano stati ben pochi, per il Conservatorio di Parma, prima che Ella se ne assumesse la direzione: e ve ne son stati anche meno, dopo. E per me so che al Suo esempio e ai Suoi insegnamenti io debbo non solo alcuni degli anni di mia vita più dolci a ricordare, ma anche l'aver sentita la necessità di studiare amorosamente le antichissime musiche e teorie musicali. De' miei studi intorno alle musiche antichissime, latine e greche in ispecie, è testimonianza questo modesto opuscolo, ed io La prego di accettarne la dedica in segno della memore gratitudine e del non mutabile affetto che nutre per Lei il Suo *Ildebrando Pizzetti*.⁴⁶

Ancora in questo scritto possiamo dunque notare delle cesure, delle strade intraprese e poi corrette, dei destini incrociatesi e poi ineluttabilmente resisi distanti; certamente vi furono predisposizioni personali, ma altrettanto evidentemente vi si può leggere oggi un distanziarsi di canoni estetici di un determinato crinale storico;⁴⁷ se il cecilianesimo elaborò un alveo compositivo differenziato dal procedere della storia musicale, rimarcando una astensione dall'aderenza all'interiorità dell'uomo nei confronti dell'espressività tardoromantica e nello stesso tempo individuando modelli normanti (Palestrina, gregoriano) indicatori di un'appartenenza, la risposta di chi sentiva l'eredità della grande musica dietro di sé non poteva che essere di ricerca di una via che ne continuasse lo spirito e la tensione. L'esigenza di individuare una purezza in qualche modo dottrinale condusse ad una netta separazione fra la musica fuori dalla liturgia e la musica per la liturgia, facendo in modo che la produzione per così dire ecclesiastica dovesse condursi su una tipologia nettamente conservatrice.

L'assimilazione del Palestrina si risolse in Pizzetti non in formulari monotonamente ribaditi, ma in vigoroso senso della vocalità sinfonica modellata sulla drammaticità dei testi intimamente sentiti, mentre la monodia gregoriana si tradusse in eloquio scabro e vibrante, il tutto all'interno di una concezione complessa della musica che non poteva scendere a compromessi aprioristici. L'atteggiamento pizzettiano nei confronti dell'antico è quello ancora dei romantici che vi trovavano un ritorno a sorgenti storiche vive, capaci di offrire stilemi da reinterpretare e da manipolare retoricamente secondo un'idea di continuo progresso. Ne fa fede il diverso accento dato al famoso motto verdiano "Torniamo all'antico e sarà un progresso" dei nostri Tebaldini e Pizzetti: il primo, e con lui il movimento ceciliano, ne fece un proclama,⁴⁸ cui l'egida del più grande musicista italiano dava il tono di imperativo categorico, da intendere alla lettera, come invito a spogliarsi della modernità e a rinnovarsi con la musica italiana antica; il secondo, in uno scritto ormai distante dagli avvenimenti, così si espresse:

I signori professori, i pedanti, hanno creduto più volte di poter considerare Verdi come uno dei loro per quella sua frase "torniamo all'antico e sarà un progresso", la quale, in quella lettera dove si trova, è preceduta però da un'altra: "a me non fa paura la musica dell'avvenire". "Torniamo all'antico" scriveva

⁴⁶ *Memorie*, p. 147-148 e ILDEBRANDO PIZZETTI, *La musica dei greci*, Roma 1914, I-II.

⁴⁷ Per le numerose affinità con l'evoluzione del contesto storico si veda *Aspetti del Cecilianesimo nella cultura musicale italiana dell'Ottocento*, a cura di Mauro Casadei Turrone Monti e Cesarino Ruini, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 2004, pp. 1-18, 83-90.

⁴⁸ L'affermazione, ripetutamente espressa dal Tebaldini, ha la sua scaturigine negli scritti del De Santi, ideologo della Riforma, che nel suo contributo del marzo 1891 su «Civiltà Cattolica» mette in parallelo il motto verdiano con quello attribuito a Carlomagno «Revertimini ad fontes Beati Gregorii!» per indicare come il modello del canto gregoriano potesse ritemperare le mollezze dell'arte moderna e arricchirla con nuove composizioni contrassegnate da freschezza di vita, da nerbo e da carattere di gravità e santità. Cit. in FELICE RAINOLDI, *Apporti di Angelo De Santi S.J. al Movimento di Restaurazione della Musica Sacra (1887-1904)*, in *Aspetti del Cecilianesimo* cit. p. 211.

Verdi nel 71', e proprio allora stava componendo l'*Aida*; "torniamo all'antico", e otto anni prima di morire scriverà il *Falstaff*. Verdi aveva parlato per i giovani, aveva formulato per essi un precetto didascalico, provocato da certe affermazione rivoluzionarie che si udivano in giro [...]. Oggi quasi tutti i musicisti sono tornati o tornano all'antico: non ve n'è, si può dire, uno che non si ricolleggi, a parole, ai grandi polifonisti del Cinquecento, ai grandi strumentisti del Settecento. Ma in generale sanno l'arte loro meno che mai, e più che mai metteranno insieme musiche mediocri.⁴⁹

(testo pubblicato in AA.VV., *La Scuola Diocesana 'D. Caifa'. 25 anni a servizio della musica sacra*, a cura di Marco Ruggeri, Nuova Editrice Cremonese, 2011, pp. 99-112)

⁴⁹ I. PIZZETTI, *La musica italiana dell'Ottocento* cit., p. 82-83.