

CAPITOLO I

L'OPERA DEI CONGRESSI E DEI COMITATI CATTOLICI: LA SOTTOSEZIONE MUSICA SACRA

I. Premessa

Un ruolo importante nella formazione e nello sviluppo del movimento ceciliano in Italia fu ricoperto dall'Opera dei Congressi e dei Comitati cattolici, espressione dell'ala intransigente del movimento cattolico italiano.¹ La nascita dell'Opera dei Congressi, deliberata il 2 ottobre del 1871 dal Consiglio superiore della Società della Gioventù cattolica, durante una riunione dei cattolici veneti svoltasi a Venezia in occasione del III centenario della battaglia di Lepanto,² avvenne con la celebrazione della prima riunione nazionale, tenuta nella città lagunare dal 12 al 16 giugno 1874 e che precedette di tre mesi il *Non expedit* di Pio IX.³ In aderenza ai principi enunciati nell'enciclica *Quanta cura* e nell'allegato *Sillabo degli errori* (8 dicembre 1864),⁴ i cattolici intransigenti si opponevano con fermezza alle dottrine liberali e socialiste di matrice illuministica e rivoluzionaria, nel tentativo di creare una società 'alternativa' allo stato laico, regolata dall'etica e dalla morale

¹ Sulla questione dei cattolici moderati e degli intransigenti cfr. ORNELLA CONFESSORE PELLEGRINO, *Transigenti e intransigenti*, in *DSMC*, I/1, pp. 20-28.

² Cfr. *Adunanza tenuta dalle Società cattoliche di Venezia nella Scuola di San Rocco il 2 ottobre 1871*, Venezia, Tip. L. Merlo di G.B., [1871], pp. 56-61; *Primo Congresso cattolico* cit., I, pp. 269-274.

³ Per la storia del movimento cattolico italiano e dell'Opera dei Congressi, cfr. GIORGIO CANDELORO, *Il movimento cattolico in Italia*, Roma, Rinascita, 1953; ANGELO GAMBASIN, *Origine dell'Opera dei Congressi cattolici in Italia*, «Quaderni di cultura e di storia sociale», II, 1953, pp. 419-426; ID., *Il movimento sociale nell'Opera dei Congressi (1874-1904). Contributo per la storia del cattolicesimo sociale in Italia*, Roma, Gregoriana, 1958; GABRIELE DE ROSA, *Storia del movimento cattolico in Italia*, 2 voll., Bari, Laterza, 1966; GIOVANNI SPADOLINI, *L'opposizione cattolica da Porta Pia al '98*, Firenze, Le Monnier, 1972⁶; *Il movimento cattolico e la società italiana in cento anni di storia*, atti del colloquio sul movimento cattolico italiano (Venezia, 23-25 settembre 1974), a cura di Silvio Tramontin, Roma, Edizioni di storia e letteratura, Vicenza, Istituto per le ricerche di storia sociale e di storia religiosa, 1976; GUIDO VERUCCI, *Il movimento cattolico italiano. Dalla restaurazione al primo dopoguerra*, Messina – Firenze, D'Anna, 1977; GIOVANNI BATTISTA GUZZETTI, *Il movimento cattolico italiano dall'unità ad oggi*, Bologna, Dehoniane, 1980; *Storia del movimento cattolico in Italia*, 6 voll., a cura di Francesco Malgeri, Roma, Il poligono, 1980-1981; *DSMC*, I/1-2; MARCO INVERNIZZI, *I cattolici contro l'unità d'Italia? L'Opera dei Congressi (1874-1904)*, Casale Monferrato, Piemme, 2002. Una ricca bibliografia sul movimento cattolico è in ELEONORA FUMASI, *Mezzo secolo di ricerca storiografica sul movimento cattolico in Italia dal 1861 al 1945. Contributo a una bibliografia*, Brescia, La scuola, 1995. Sull'archivio dell'Opera dei Congressi, dal quale proviene la gran parte del materiale utilizzato per il presente capitolo, cfr. ANGELO GAMBASIN, *L'archivio del Comitato generale dell'Opera dei Congressi presso il seminario patriarcale di Venezia*, «Archiva Ecclesiae», III-IV, 1960-1961, pp. 223-271; SILVIO TRAMONTIN, *L'archivio dell'Opera dei Congressi ed altri fondi archivistici del seminario patriarcale di Venezia riguardanti il movimento cattolico italiano*, «Bollettino dell'Archivio per la storia del movimento sociale cattolico in Italia», VI/1, 1971, pp. 87-104. Sul *Non expedit* cfr. CESARE MARONGIU BUONAIUTI, *Non expedit. Storia di una politica (1866-1919)*, Milano, Giuffrè, 1971; MARIA FRANCA MELLANO, *Cattolici e voto politico in Italia. Il Non expedit all'inizio del pontificato di Leone XIII*, Casale Monferrato, Marietti, 1982.

⁴ Sull'enciclica *Quanta cura* e sul *Sillabo* cfr. SPADOLINI, *L'opposizione cattolica* cit., pp. 3-52; ERNESTO ROSSI, *Il Sillabo e dopo*, a cura di Giuseppe Armani, Milano, Kaos, 2000; PAUL CHRISTOPHE – ROLAND MINNERATH, *Le Syllabus de Pie IX*, Paris, Les éditions du Cerf, 2000.

cristiane, a «difesa dei diritti della Santa Sede e degli interessi religiosi e sociali degli italiani».⁵

Buona parte degli storici individuano le origini del movimento cattolico nel periodo della Restaurazione;⁶ successivamente, i fermenti risorgimentali valutati dai «cattolici clericali» come una minaccia nei confronti dei valori cristiani e dell'indipendenza del sommo pontefice, furono di stimolo allo sviluppo dell'associazionismo cattolico, che si andò organizzando sotto la direzione della gerarchia ecclesiastica.⁷ Così si giunse alla fondazione, a Bologna, dell'Associazione cattolica per la difesa della libertà della Chiesa in Italia (1865) e della Società della Gioventù cattolica (1867), che rappresentarono il prodromo della costituzione dell'Opera dei Congressi, all'origine della quale contribuì l'azione determinata del movimento cattolico veneziano.⁸

La figura maggiormente rappresentativa fu quella dell'avvocato veneziano Giambattista Paganuzzi, presidente del Circolo "San Francesco di Sales" della Società della Gioventù cattolica e membro attivo del Comitato locale preposto all'organizzazione del Congresso di Venezia.⁹ Il Paganuzzi, autore del discorso pronunciato da Carlo Cazzani, membro del direttivo della Società della Gioventù cattolica, durante l'adunanza dei cattolici veneti dell'ottobre 1871, nel quale si annunciava l'idea di un congresso nazionale,¹⁰ ebbe una notevole influenza sul Comitato promotore residente a Bologna. Di conseguenza, la commissione veneziana acquisì una posizione di preminenza rispetto alle altre incaricate di redigere e di coordinare le proposte per il congresso.¹¹

In ottemperanza alla visione del cattolicesimo come modello di vita sociale, l'Opera dei Congressi fu strutturata in cinque sezioni permanenti, ognuna delle quali trattava i seguenti

⁵ Cfr. *Manuale dell'Opera dei Congressi e dei Comitati cattolici in Italia*, Bologna, Tip. arcivescovile, 1883, p. 21, che contiene gli statuti definitivi dell'Opera, approvati nel 1881, con relativo commento.

⁶ Cfr. GUIDO VERUCCI, *Il problema delle origini*, in *DSMC*, I/1, pp. 13-20: 19.

⁷ Cfr. la voce monografica *Opera dei Congressi e dei Comitati cattolici in Italia*, in *Ivi*, I/2, pp. 336-347: 336. Sostenitrice di un coordinamento nazionale del movimento cattolico italiano fu «La civiltà cattolica», che invitava i cattolici ad associarsi per combattere la secolarizzazione della società. Cfr. MARIO BELARDINELLI, *Per una storia della definizione di movimento cattolico*, in *Ivi*, I/1, pp. 2-13: 3.

⁸ Sul movimento cattolico a Venezia e nel Veneto, cfr. BRUNO BERTOLI, *Le origini del movimento cattolico a Venezia*, Brescia, Morcelliana, 1965; SILVIO TRAMONTIN, *La figura e l'opera sociale di Luigi Cerutti. Aspetti e momenti del movimento cattolico nel Veneto*, Brescia, Morcelliana, 1968; ID., *Vent'anni di movimento cattolico veneto nel pensiero dei vescovi della regione (1884-1904)*, «Bollettino dell'Archivio per la storia del movimento sociale cattolico in Italia», VII/1, 1972, pp. 65-92; *Venezia e il movimento cattolico italiano*, Venezia, Movimento cattolico veneziano, 1974; SILVIO LANARO, *Movimento cattolico e sviluppo capitalistico nel Veneto fra '800 e '900*, «Studi storici», XV/1, 1974, pp. 58-105; SILVIO TRAMONTIN, *Il movimento cattolico nel Veneto agli inizi della presidenza Paganuzzi (1891)*, in *Miscellanea Amato Pietro Frutaz*, Roma, [s.n.], 1978, pp. 475-486. Per una bibliografia esaustiva cfr. ERMENEGILDO REATO, *La storiografia sul movimento cattolico veneto. Bibliografia*, in *Trasformazioni economiche e sociali nel Veneto fra XIX e XX secolo*, atti del convegno di studio (Vicenza, 15-17 gennaio 1982), a cura di Antonio Lazzarini, Vicenza, Istituto per le ricerche di storia sociale e di storia religiosa, 1984, pp. 381-417.

⁹ Su Giambattista Paganuzzi, presidente dell'Opera dei Congressi dal 1889 al 1902, cfr. *DSMC*, II, pp. 441-448; *Discorsi di Giambattista Paganuzzi*, a cura di Francesco Olgiati, Milano, Romolo Ghirlanda, 1926; AGOSTINO VIAN, *Giambattista Paganuzzi. La vita e l'opera*, Roma, Edizioni di Presenza, 1949.

¹⁰ Cfr. SILVIO TRAMONTIN, *Un nuovo documento per la storia dell'origine dell'Opera dei Congressi cattolici italiani*, «Studia patavina», XVI, 1969, pp. 463-472.

¹¹ Cfr. ID., *I veneziani e la preparazione del primo Congresso cattolico italiano*, «Archivio veneto», s. V, CIX, 1977, pp. 125-157.

argomenti: I) Opere religiose; II) Economia sociale cristiana; III) Istruzione; IV) Stampa; V) Arte.¹² La sezione dedicata all'arte cristiana, già istituita in altri paesi europei dopo i congressi cattolici tedesco (1861), belga (1863) e francese (1871),¹³ era suddivisa in due sottosezioni: la prima aveva come oggetto l'arte del disegno, la seconda la musica sacra.¹⁴ Ai fini dell'allestimento di questa sezione, assunse importanza l'esperienza dei congressi cattolici di Malines (1863 e 1864), nel corso dei quali si trattò in maniera approfondita anche di musica religiosa.¹⁵ Analoga attenzione era rivolta alle esperienze di area tedesca, dove, nel corso del XIX Congresso cattolico svoltosi a Bamberg (1868), Franz Xaver Witt diede vita alla *Allgemeiner Cäcilienverein für die Länder deutscher Zunge*.¹⁶ Questa associazione riunì varie piccole società ceciliane sorte in precedenza nei paesi europei di lingua tedesca e riuscì ad affrancarsi in tempi brevi dal movimento cattolico, garantendosi l'appoggio dei vescovi tedeschi e austriaci e quello della Santa Sede.¹⁷

In Italia fu l'Opera dei Congressi che, per diversi anni, si fece carico delle problematiche legate alla musica liturgica e, sebbene la Sottosezione Musica sacra avesse deliberato già nel primo congresso la costituzione della Generale Associazione italiana di Santa Cecilia, essa fu istituita soltanto nel 1880 per iniziativa di Guerrino Amelli.¹⁸ Inoltre, il ruolo dell'Opera continuò ad essere determinante anche nella prima parte del ventennio 1885-1904, durante il quale l'Associazione di

¹² Le sezioni permanenti dell'Opera furono istituite nel 1885 e riorganizzate in sottosezioni nel 1892. Cfr. *Regolamento provvisorio per le sezioni e sottosezioni dell'Opera*, Venezia, Tip. Emiliana, [1892]; GAMBASIN, *Il movimento sociale nell'Opera dei Congressi* cit., pp. 89-90, 294-295; TRAMONTIN, *L'archivio dell'Opera dei Congressi* cit., p. 95³⁰. Lo statuto della Società della Gioventù cattolica, costituitasi in Comitato promotore dell'Opera dei Congressi il 30 settembre 1871, prevedeva una sesta sezione per gli «affari diversi», ma il Paganuzzi non la istituì. Cfr. ANTONIO NIERO, *Il problema dell'arte al primo Congresso cattolico italiano*, in *Venezia e il movimento cattolico* cit., pp. 51-109: 54.

¹³ Ivi, pp. 52, 63. Per i rapporti con i congressi europei cfr. ANGELO GAMBASIN, *Il movimento cattolico italiano e i movimenti cattolici stranieri*, in *Il movimento cattolico e la società italiana* cit., pp. 197-237.

¹⁴ La suddivisione fu proposta da Alfonso Rubbiani, fondatore della Società della Gioventù cattolica, segretario generale del Comitato promotore e poi dell'Opera dei Congressi. Cfr. NIERO, *Il problema* cit., p. 73. Sul Rubbiani cfr. *DSMC*, III/2, pp. 751-752; ALDO BERSELLI, *Alfonso Rubbiani e l'Opera dei Congressi*, «Quaderni di cultura e storia sociale», III/1, 1954, pp. 55-60; MARIO FANTI, *Alfonso Rubbiani. Il restauro, la politica e la poesia*, «Strenna storica bolognese», XXXI, 1981, pp. 115-131.

¹⁵ *De la musique religieuse. Les congrès de Malines (1863 et 1864) et de Paris (1860) et la législation de l'Église sur cette matière*, a cura di Théodore J. de Vroye e Xavier V.F. van Elewyck, Paris, Lethielleux, 1866. Nelle note preparatorie dello schema del congresso, redatte dal Paganuzzi, sono presenti continui riferimenti ai congressi di Malines. Cfr. NIERO, *Il problema* cit., pp. 52, 54, 59, 63, 91.

¹⁶ Su Franz Xaver Witt cfr. *DEUMM*¹, VIII, pp. 520-521; *GROVE*, XXVII, pp. 453-454; *MGG*¹, XVII, pp. 1048-1049.

¹⁷ Con la costituzione apostolica *Multum ad movendos animos* (16 dicembre 1870), l'associazione presieduta dal Witt, venne riconosciuta ufficialmente dal papa come continuazione della Pontificia Congregazione e Accademia di Santa Cecilia, sorta a Roma nel 1584 e approvata da Sisto V con il breve *Rationi congruit* dell'1° maggio 1585. Cfr. *IML*, p. 126. Per un approfondimento cfr. anche ANGELO DE SANTI, *La costituzione di Pio IX Multum ad movendos animos e le società ceciliane*, «Bollettino ceciliano», V, 1910, pp. 1-7; ID., *L'antica Congregazione di S. Cecilia fra i musicisti di Roma ed un breve sconosciuto ed inedito di Sisto V del 1° maggio 1585*, «La civiltà cattolica», LXIX, 1918, IV, pp. 482-494; FELICE RAINOLDI, *Sentieri della musica sacra. Dall'Ottocento al Concilio Vaticano II. Documentazione su ideologie e prassi*, Roma, CLV – Edizioni liturgiche, 1996, pp. 174, 177-179.

¹⁸ Cfr. «Musica sacra», IV/9-12, 1880, IV/1-3, 1881, pp. 3-6, 9-14, 19-22. Per avere un'idea del ritardo con il quale i ceciliani italiani si costituiscono in associazione, basti pensare che la Società di Santa Cecilia statunitense fu fondata nel maggio del 1873. Cfr. JOHANNES BAPTIST KATSCHTHALER, *Kurze Geschichte der Kirchenmusik*, Regensburg, Copenrath, 1893 (ed. it., *Storia della musica sacra... con la nuova edizione rivista e ampliata della storia della riforma ceciliana in Italia*, a cura di Paolo Guerrini, Torino, STEN, 1926³), p. 234.

Santa Cecilia, rimasta acefala per le dimissioni del presidente Amelli e pressoché disciolta (anche se non sotto il profilo giuridico), subì l'ostilità del prefetto della Sacra Congregazione dei Riti, il cardinale Gaetano Aloisi Masella, e fu costretta ad operare in condizioni di semiclandestinità.

Le finalità restauratrici dell'Opera dei Congressi si conciliavano con gli ideali di recupero del canto gregoriano e della polifonia classica. I frequenti accenni al Concilio di Trento e il continuo rinvio agli stilemi dell'arte medievale e dello «stile gotico» costituivano un terreno fertile anche per le correnti riformatrici della musica sacra, che presupponevano il ritorno ad un passato aureo, rappresentato dalle figure mitizzate di Gregorio Magno e di Giovanni Pierluigi da Palestrina.¹⁹

Già nei lavori preparatori al I Congresso cattolico tra i sostenitori della riforma della musica sacra emerse la presenza di una posizione alternativa, meno radicale in merito al «ristabilimento» del canto ecclesiastico e più disponibile al compromesso con la musica contemporanea. Questa dicotomia fu resa evidente dalla posizione conciliante dei maestri di cappella delle principali basiliche romane.²⁰ La conseguenza fu un forte rallentamento dell'azione di riforma fino alla pubblicazione del motu proprio *Inter pastoralis officii sollicitudines* di Pio X sulla musica sacra (22 novembre 1903).²¹

¹⁹ Cfr. NIERO, *Il problema* cit., pp. 53, 88-89.

²⁰ Tra questi si ricordano Gaetano Capocci, maestro di cappella a San Giovanni in Laterano, Salvatore Meluzzi, direttore della Cappella Giulia, Settimio Battaglia, maestro di cappella in Santa Maria Maggiore, e Augusto Moriconi, successore del Battaglia. Essi furono consultori della Congregazione di Santa Cecilia *pro cantu liturgico instaurando* (1886), sorta in contrapposizione alla declinante Generale Associazione italiana di Santa Cecilia, e utilizzarono questo ruolo per tutelare le loro musiche. I tratti comuni alle loro composizioni sacre sono riassunti nei diari del De Santi: «Quest'oggi sono stato in San Lorenzo in Damaso per udire i primi vesperi [di san Lorenzo martire]. Sono arrivato alla fine del Confitebor e rimasto fino al Laudate pueri. Dirigeva il m° Battaglia. Il Sanctum et terribile era del Rosati, probabilmente introdotto come pezzo staccato. Vero scandalo da non potersi descrivere è stato il Beatus vir del Battaglia. Dopo ogni versetto lunghe interruzioni. Exortum est in tenebris terzetto per tre bassi: cosa orribile, che quanto mi dicono il Battaglia adopera anche pel Kyrie per la messa, per voci di soprano, per voci di contralto, cambiando le parole e innestando ogni cosa a vite dove crede meglio. I tre versetti In memoria, Paratum e Dispertit furono semplicemente omissi. Orribile pure il Peccator. Voci stonate, sgraziate, impossibili. Dopo i salmi furono sempre omesse le antifone, e senza supplire nulla coll'organo s'intonarono le singole antifone de' salmi seguenti sul solito esacordo. La gente in chiesa rideva; ed era proprio da ridere, se non istringesse il cuore il dovere assistere a tanto strazio dell'arte e della liturgia». ACC, *Fondo De Santi, Diari*, 9 agosto 1890; ma cfr. anche FRANCESCO M. BAUDUCCO, *Relazioni del p. Angelo De Santi S.I. con la S. Congregazione dei Riti circa la musica sacra dal 1887 al 1902*, «Archivum historicum Societatis Iesu», XLII, 1973, pp. 128-160: 130-131. Sul Battaglia, sul Capocci, sul Meluzzi e sul Moriconi cfr. GIUSEPPE STOPITI, *Moriconi comm. Augusto*, Roma, Stopiti, 1885; *DEUMM*¹, I, p. 352, II, p. 98, V, p. 17; *GROVE*, V, p. 95; *MGG*¹, IV, pp. 133-134

²¹ Cfr. ASS, XXXVI, 1903-1904, pp. 329-339. Sul motu proprio cfr. FIORENZO ROMITA, *La preformazione del motu proprio di s. Pio X sulla musica sacra (con documenti inediti)*, Roma, Desclée & c., 1961.

2. Il Congresso cattolico di Venezia (1874)

Il Congresso di Venezia avrebbe dovuto svolgersi nel 1873, ma contrattempi e difficoltà varie fecero slittare i lavori al 12-16 giugno 1874.²² La partecipazione degli ecclesiastici, in particolare, non fu numerosa per non inasprire i rapporti con le istituzioni civili, ma in apertura fu ribadita l'obbedienza al papa e ai vescovi e la rinuncia a compromessi con il liberalismo.²³ L'azione cattolica, privata del voto dal *Non expedit*, si sarebbe infiltrata nella trama sociale del paese attraverso una rete di associazioni coordinate, contrapponendosi allo stato liberale con ogni mezzo legale.²⁴

La prima adunanza nazionale dei cattolici italiani rappresentò l'occasione per la stesura di un programma di riforma della musica liturgica; tuttavia, fin dalle discussioni preliminari emerse la mancanza di un indirizzo univoco riguardo ai tratti che avrebbero dovuto contraddistinguere l'autentica «musica di chiesa».²⁵ Le incertezze che sottessero alla costituzione del movimento di riforma sono già evidenti in un opuscolo pubblicato dall'avvocato Achille Sassoli Tomba in vista della celebrazione del congresso.

La musica religiosa poi reclamerà anch'essa le considerazioni dei cattolici riuniti in congresso, i quali faranno voti per la soppressione dalla medesima dei ritmi, delle forme, degli effetti troppo drammatici, appartenenti esclusivamente al teatro. E mentre raccomanderanno lo studio del canto sacro o gregoriano, che forse meglio di ogni altro s'addice alla maestà del culto cattolico, riconosceranno che la musica, propriamente detta, può essere annessa come arte religiosa sotto tutte le sue forme senza distinzione d'epoche, di scuole, con tutti i suoi elementi e i suoi mezzi d'esecuzione, e alla sola condizione ch'essa serva ad aumentare lo splendore del culto ed a sostenere la pietà dei fedeli, rispettando sempre le regole dell'arte e le esigenze della liturgia.²⁶

In questo passo risalta l'assenza di una condanna decisa nei confronti della musica sacra di matrice teatrale. Sono proscritti solamente «gli effetti troppo drammatici» secondo un discrimine

²² Cfr. GAMBASIN, *Il movimento sociale nell'Opera dei Congressi* cit., pp. 27-31; SILVIO TRAMONTIN, *A cento anni dal primo Congresso dei cattolici italiani*, in *Il movimento cattolico e la società italiana* cit., pp. 20-44: 20-25. Oltre ai dissensi tra il Comitato promotore e quello veneziano circa la strutturazione del congresso, ci furono ritardi nella preparazione delle materie per la rinuncia di alcuni componenti delle commissioni preposte.

²³ Cfr. *Primo Congresso cattolico* cit., I, pp. 43-44; voce monografica *Opera dei Congressi* cit., p. 337. Le linee guida erano già presenti nelle *Preliminari avvertenze pel Comitato promotore*, redatte dal Paganuzzi nel 1873. Il testo è riportato in TRAMONTIN, *A cento anni dal primo Congresso* cit., pp. 37-44; cfr. anche ID., *I veneziani* cit., pp. 127-132.

²⁴ Cfr. voce monografica *Opera dei Congressi* cit., p. 337.

²⁵ Le vicende che portarono alla strutturazione della Sottosezione Musica sacra sono descritte da NIERO, *Il problema* cit., che si è avvalso della documentazione conservata in AOC.

²⁶ ACHILLE SASSOLI TOMBA, *Il primo Congresso cattolico italiano*, Bologna, Tip. Felsinea, 1873, p. 22. Cfr. NIERO, *Il problema* cit., p. 77. Sulla figura del Sassoli Tomba cfr. *DSMC*, II, pp. 579-582.

puramente soggettivo, ma traspare l'intenzione di non rinunciare del tutto agli stilemi della musica melodrammatica, che aveva contribuito a plasmare in maniera determinante il gusto e la sensibilità musicali degli italiani, infiltrandosi in profondità anche nel tessuto delle celebrazioni liturgiche.²⁷ Infatti, diversamente dal melodramma, che aveva mutuato strutture proprie della musica ecclesiastica riducendole a semplici formule evocative funzionali allo svolgimento dell'opera,²⁸ la musica sacra italiana dei secoli XVIII-XIX aveva accolto le convenzioni stilistico-formali della musica teatrale senza operare un necessario processo di 'risemantizzazione'.

Nel testo del Sassoli Tomba non si riscontrano riferimenti specifici alla musica strumentale, che dobbiamo supporre fosse perciò ammessa nella liturgia non solo come accompagnamento e sostegno al canto. Un passo critico è quello relativo alla convenienza del canto gregoriano, «che forse meglio di ogni altro s'addice alla maestà del culto cattolico». La riserva derivava probabilmente dal timore che il *cantus planus* non contribuisse in maniera rilevante «ad aumentare lo splendore del culto». La semplicità dell'espressione monodica serviva «a sostenere la pietà dei fedeli», ma non era certo che assicurasse quel valore aggiunto che andava invece ricercato nell'intera produzione musicale, «sotto tutte le sue forme senza distinzione d'epoche e di scuole, con tutti i suoi elementi e i suoi mezzi d'esecuzione».²⁹ L'unico accenno alla dimensione liturgica della musica, a conclusione degli auspici, serviva a mitigare la risolutezza delle dichiarazioni precedenti, che denotano un'idea «arte religiosa» musicale disponibile al compromesso con alcuni aspetti della musica profana. Le «esigenze della liturgia», qui invocate, sembrano riferirsi essenzialmente alla durata dei brani, che, specialmente nell'ambito dell'*ordinarium missae* e dei vesperi, assumevano di frequente proporzioni inusitate.³⁰ D'altra parte, i congressi cattolici italiani

²⁷ Tra gli esempi di abusi compiuti nel campo della musica sacra, appare esemplare la messa funebre realizzata nel 1869 da Melchiorre Balbi, maestro di cappella al Santo di Padova, in memoria di Gioacchino Rossini. Si trattava di una messa *contrafactum*, ricavata da alcuni celebri numeri delle opere teatrali del compositore pesarese. Cfr. GUGLIELMO ZAGGIA, *Luigi Bottazzo e la restaurazione della musica sacra*, «Fonti e ricerche di storia ecclesiastica padovana», I, 1967, pp. 223-301: 254-255; RAINOLDI, *Sentieri* cit., p. 176. In LUIGI CARLI, *La guida del compositore di musica sacra, ovvero Sistema per comporre la messa solenne e da Requiem*, Ferrara, Sabbadini, 1876, si legge che il primo versetto del *Dies irae* deve cominciare in «tuono maggiore con passaggio di slancio in minore per brevi istanti. Tempo pari, mosso precipitoso. Canto pieno all'unisono con note d'inganno tronche fino al *Teste David*. Espressione forte, aspra, uso della cassa timpani, e possibilmente battito di piedi dei cantanti e suonatori e di solfa del maestro». Cfr. ANGELO DE SANTI, *L'arte dei suoni e gli affetti*, «La civiltà cattolica», XXXVIII, 1887, s. XIII, VIII, pp. 33-50, 526-542, XXXIX, 1888, s. XIII, IX, pp. 291-308: 297¹.

²⁸ Cfr. MARCO BEGHELLI, *Strutture liturgiche nella retorica musicale del melodramma*, in *Aspetti del cecilianesimo nella cultura musicale italiana dell'Ottocento*, a cura di Mauro Casadei Turrone Monti e Cesarino Ruini, Città del Vaticano, LEV, 2004, pp. 109-135.

²⁹ Il fatto che il canto gregoriano venisse generalmente considerato troppo 'dimesso' per essere consono alle celebrazioni più importanti sarà confermato dall'art. 3 del *motu proprio* sulla musica sacra di Pio X, nel quale, per evitare il rischio che nelle festività principali la monodia liturgica fosse accantonata, ne viene ribadito il carattere solenne: «L'antico canto gregoriano tradizionale dovrà dunque restituirsi largamente nelle funzioni del culto, tenendosi da tutti per fermo, che una funzione ecclesiastica nulla perde della sua solennità, quando pure non venga accompagnata da altra musica che da questa soltanto». ASS, XXXVI, 1903-1904, p. 333; RAINOLDI, *Sentieri* cit., pp. 557-558.

³⁰ Alcuni episodi singolari causati dalla prolissità dei brani musicali eseguiti durante le liturgie sono riferiti in RAINOLDI, *Sentieri* cit., p. 73¹⁷, 99.

non saranno in grado di approfondire gli aspetti storico-musicologici, come, ad esempio, accadeva nei congressi di Malines, dove era possibile disquisire sulla genesi del canto gregoriano e sulle relative prassi di esecuzione più appropriate.³¹

Non stupisce, dunque, se, dovendo individuare le personalità per la formazione di un collegio di «competenti» con funzione propositiva in materia di musica sacra, accanto ai nominativi di Giovanni Battista Candotti, del suo allievo Jacopo Tomadini e di Pietro Canal, gli organizzatori del Congresso cattolico di Venezia segnalassero quello di Francesco Panciera, parroco di Santa Maria Formosa a Venezia e compositore dilettante di marcata ascendenza teatrale.³² Probabilmente, il Panciera fu scelto in quanto nel 1866 era stato invitato, insieme a mons. Lorenzo Canal, don Ignazio Zanetel e Paolo Deola, a fare parte della Commissione per la musica sacra, costituita dal sinodo diocesano del 1865.³³ Infatti, nel corso della terza sessione preparatoria del sinodo (14

³¹ Cfr. *De la musique religieuse* cit., pp. 3-53, 105-109, 139, 141. Quanto avveniva in Belgio rimaneva comunque un punto di riferimento per la Sezione Arte cristiana italiana che, nel questionario inviato dal Comitato promotore il 30 marzo 1874 alle persone esperte nel settore, desume buona parte delle domande relative alla musica sacra dall'esperienza belga del 1864. Cfr. nel questionario riportato in NIERO, *Il problema* cit., pp. 83-87, i quesiti sulla musica sacra ai nn. 33-39, 40b, 41.

³² Per le composizioni del Panciera cfr. SIRO CISILINO, *Il fondo musicale di S. Maria Formosa*, Venezia, Stamperia di Venezia, 1964; ID., *Deposito manoscritti musicali "Fondo Santa Maria Formosa"*, [Venezia], [s.n.], 1967. Su Giovanni Battista Candotti cfr. DUM, I, pp. 285-286; DOMENICO GARLATTI, *D. Giovanni Battista Candotti. Breve rievocazione nel 150° anniversario della sua nascita*, Udine, Arti grafiche friulane, 1964; GIOVANNI BATTISTA CANDOTTI, *Catalogo cronologico e tematico delle mie opere musicali*, a cura del Comitato onoranze a G.B. Candotti nel I centenario della morte, Reana del Rojale, Tip. Chiandetti, 1976; GIOVANNI DELLA GIUSTINA, *Don Giovanni Battista Candotti e il movimento ceciliano*, tesi di magistero, rel. Ernesto T. Moneta Caglio, Milano, Pontificio Istituto ambrosiano di Musica sacra, a.a. 1986-1987. Su Jacopo Tomadini, cfr. *DEUMM*¹, VIII, p. 59; *GROVE*, XXV, pp. 556-557; *MGG*¹, XVI, pp. 899-900; CARLO PODRECCA, *Monsignor Jacopo Tomadini e la sua musica sacra*, Cividale, Tip. F. Giovanni, 1883; *Jacopo Tomadini riformatore della musica sacra*, a cura di Guido Genero, Udine, Comitato per le celebrazioni del centenario tomadiniano, 1984. Su Pietro Canal e sulla sua attività di musicologo e di filologo classico cfr. PIETRO CANAL, *Della musica in Venezia, in Venezia e le sue lagune*, 2 voll., Venezia, Stab. Antonelli, 1847, I, pp. 469-500 (rist., «Bollettino bibliografico musicale», VII/5, 1932, pp. 5-37); ID., *Della musica in Mantova. Notizie tratte principalmente dall'archivio Gonzaga...*, Venezia, Segreteria del R. Istituto nel Palazzo Ducale – Tip. di G. Antonelli, 1881 (rist., Bologna, Forni, 1977); *Biblioteca musicale del prof. P. Canal in Crespano Veneto*, Bassano, Tip. S. Pozzato, 1885; SEBASTIANO SERENA, *Pietro Canal professore di filologia latina e di letteratura italiana nella Università di Padova*, «Bollettino del Museo civico di Padova», XLIV, 1955, pp. 275-328; ANDREA FABIANO, *Tre intellettuali veneti alle origini della musicologia italiana: Francesco Caffi, Pietro Canal e Oscar Chilesotti*, in *Oscar Chilesotti. Diletto e scienza agli albori della musicologia italiana. Studi e ricerche*, Firenze, Olschki, 1987, pp. 297-319; PAOLO MASTRANDREA, *Pietro Canal e il '48: un latinista veneziano nella rivoluzione*, in *Daniele Manin e Niccolò Tommaseo. Cultura e società nella Venezia del 1848*, atti del convegno di studi (Venezia, 14-16 ottobre 1999), a cura di Tiziana Agostini, Ravenna, Longo, 2000, pp. 71-89.

³³ I nomi del Panciera, del Canal e del Deola compaiono già nel verbale della XXX sessione preparatoria al sinodo (11 aprile 1861). Lorenzo Canal, fratello di Pietro e rettore del seminario patriarcale di Venezia, fu anche dilettante di musica e allievo del compositore vicentino Guido Cimoso. Ignazio Zanetel rifiutò di fare parte della «Commissione di censura» in quanto «quasi affatto digiuno di quelle cognizioni di contrappunto e di composizione, che sono assolutamente ed indispensabilmente necessarie a chi, col solo mettersi dinnanzi agli occhi uno spartito, ed esaminarlo, anche senza sentirne la esecuzione à da pronunciare giudizio sullo stile del medesimo, e sulla sua convenienza al luogo, in cui deve essere eseguito». Cfr. I-Vasp, *Curia patriarcale, Sezione moderna, Sinodi diocesani*, b. I, *Sinodo card. Giuseppe Luigi Trevisanato*. Musiche manoscritte del Deola sono conservate in I-Vsmc (<<http://smcfava.regione.veneto.it>>), in I-Pc e in I-TVco. Cfr. *Catalogo del fondo musicale della Biblioteca capitolare di Padova*, a cura di Antonio Lovato, Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi, 1998, pp. XXIII, 319-340; *Catalogo del fondo musicale della Biblioteca comunale di Treviso*, 5 voll., a cura di Umberto Nensi, Nadia Nigris, Elena Tonolo, Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi, 1998-2000, I, pp. 561-596; II, pp. 1287-1288; III, p. 1392. Sul sinodo indetto dal patriarca Trevisanato cfr. *Synodus dioecesisana veneta diebus IV, V, VI septembris an. MDCCCLXV habita ab*

giugno 1860), era emerso il problema della «qualità della musica», ma l'interesse prevalente si limitò alla necessità di contenere l'eccessivo protrarsi dell'azione liturgica a causa della «soverchia» durata delle esecuzioni.³⁴

Se, pertanto, il nome del Panciera era circolato durante la preparazione del I Congresso cattolico prescindendo dal suo reale orientamento musicale, diverso significato e valenza rivestivano le nomine del Tomadini e del Candotti, entrambi musicisti impegnati con costanza nel tentativo di proporre un modello di musica sacra coerente con lo svolgimento del rito e il significato della liturgia. Il Tomadini, in particolare, rappresentava un importante fattore di collegamento con l'area mitteleuropea attraverso i rapporti di amicizia e di corrispondenza intrattenuti con Franz Xaver Witt e Franz Liszt.³⁵ Se, però, la sua azione in favore della musica liturgica si esplicò soprattutto attraverso l'attività compositiva, quella del Candotti si manifestò anche sotto il profilo teorico, con la pubblicazione di due opuscoli che ebbero una discreta diffusione.³⁶

Il pensiero del Candotti assume particolare rilevanza in quanto fu ripreso in buona parte nelle proposte sulla musica sacra inviate al Comitato promotore del congresso da don Guerrino Amelli.³⁷ Nello specifico, appaiono desunti dal Candotti i seguenti punti: a) l'individuazione nelle

eminentissimo et reverendissimo d.d. Iosepho Aloisio... Trevisanato, Venezia, Tip. A. Cordella, 1866; BRUNO BERTOLI, *Strutture pastorali della Chiesa veneziana al sinodo Trevisanato (1865)*, in *Chiesa e religiosità in Italia dopo l'unità (1861-1878)*, atti del IV Convegno di Storia della Chiesa (La Mendola, 31 agosto – 5 settembre 1971), Milano, Vita e pensiero, 1973, pp. 43-92. Le scelte del Trevisanato erano dettate da una concezione clericale della musica sacra, presente anche nell'auspicio, formulato dal I Concilio provinciale veneto (1859), che i seminaristi fossero addestrati nel canto gregoriano, evitando il ricorso a cantori laici. Cfr. *Acta et decreta Concilii provincialis veneti primi abiti anno MDCCCCLIX ab... Angelo Ramazzotti... a Sancta Sede recognita et adprobata*, Venezia, Tip. G. Grimaldo – Seminario patriarcale, 1863, p. 341; *IML*, p. 105; RAINOLDI, *Sentieri* cit., p. 158.

³⁴ Nel verbale della terza sessione preparatoria si legge che «si avrà pure riguardo [...] all'ora in cui dovrà aver termine la messa solenne». Cfr. I-Vasp, *Curia patriarcale, Sezione moderna, Sinodi diocesani*, b. 1 cit. La preoccupazione sulla durata eccessiva delle celebrazioni liturgiche era presente anche nell'editto contro gli abusi musicali promulgato il 16 agosto 1842 dal cardinale vicario di Roma, Costantino Patrizi, e nell'*Ordinatio quoad sacram musicen* approvata dalla Sacra Congregazione dei Riti il 24 settembre 1884. Cfr. *ASS*, XVII, 1884, pp. 340-349: 343, art. 9; RAINOLDI, *Sentieri* cit., pp. 477, 512.

³⁵ L'amicizia del Tomadini con Franz Liszt è testimoniata da un epistolario in gran parte ancora inedito. Cfr. ZSUZSANNA DOMOKOS, *Two letters of Franz Liszt written to Jacopo Tomadini. A forgotten relationship among Liszt and his friends in church music*, «Ostinato rigore», XVIII, 2002, pp. 201-211. Sulla posizione del Liszt in merito al movimento ceciliano e alla musica sacra, cfr. ROSSANA DALMONTE, *Franz Liszt. La vita, l'opera, i testi musicati*, Milano, Feltrinelli, 1983, pp. 166-178; FRANZ LISZT, «Un continuo progresso». *Scritti sulla musica*, scelta e prefazione di Gyorgy Kroo; note a cura di Ildiko Czigany e Anna Maria Morazzoni, Milano, Ricordi – Unicopli, 1987, pp. 64-68, 435-436; RAFFAELE POZZI, *L'immagine ottocentesca del Palestrina nel rapporto tra Liszt e il movimento ceciliano*, in *Palestrina e la sua presenza nella musica e nella cultura europea dal suo tempo ad oggi*, atti del II Convegno internazionale di Studi palestriniani (Palestrina, 3-5 maggio 1986), a cura di Lino Bianchi e Giancarlo Rostirolla, Palestrina, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1991, pp. 463-478; ID., *Il mito dell'antico tra restaurazione e modernità. Su alcune intonazioni ceciliane dell'Ave Maria e del Tantum ergo nel secondo Ottocento*, in *Aspetti del cecilianesimo* cit., pp. 83-107: 90-93.

³⁶ GIOVANNI BATTISTA CANDOTTI, *Sul canto ecclesiastico e sulla musica da chiesa*, Venezia, Tip. G.B. Merlo, 1847; ID., *Sul carattere della musica da chiesa*, Milano, Ricordi, 1851.

³⁷ La lettera dell'Amelli (1 aprile 1874) è in NIERO, *Il problema* cit., pp. 92-93. Sull'Amelli, promotore e primo presidente dell'Associazione italiana di Santa Cecilia, cfr. *DBI*, II, pp. 759-760; *DEUMM*¹, I, p. 83; *Dizionario di liturgia ambrosiana*, a cura di Marco Navoni, Milano; NED, 1996, pp. 29-31; MAURO CASADEI TURRONI MONTI, *L'attività ceciliana di Amelli a Milano (1874-1885) dal suo epistolario presso la badia di S. Maria del Monte di Cesena*, «Benedictina», XLVI/1, 1999, pp. 87-103; FRANCO BAGGIANI, *San Pio X, Lorenzo Perosi e l'Associazione*

«opere religiose» di Benedetto Marcello, di Georg Friedrich Händel e di Luigi Cherubini di un modello di «musica drammatica» adattabile alla liturgia; b) l'eliminazione dei «pezzi teatrali per organo», degli *a soli* e dei duetti; c) l'insegnamento obbligatorio del canto gregoriano nei seminari e l'istituzione di *scholae cantorum* popolari; d) il ripristino dell'«unità del canto liturgico»; e) l'avvio in Italia degli studi sull'«archeologia musicale».³⁸ La risposta programmatica dell'Amelli gli valse la nomina a presidente della Sottosezione Musica sacra, affiancato dal Tomadini in veste di vicepresidente. Fu una scelta decisamente clericale, confermata anche dai nominativi degli altri invitati a partecipare alle sessioni, non necessariamente competenti in materia musicale, come gli anziani sacerdoti veneti Pietro Cannetti, Domenico Capretta di Refrontolo (Treviso), Giovanni Crespan del seminario patriarcale di Venezia e Giuseppe Rossi di Vicenza.³⁹

Nel discorso pronunciato durante il Congresso di Venezia, l'Amelli prospettò l'inizio di una stagione aurea per la musica sacra, assumendo una posizione netta a favore del recupero dell'antico, esaltando la luce «trasumanante» che emanava dall'opera del Palestrina, la cui rinascita fu promossa dalla celebre monografia di Giuseppe Baini.⁴⁰

Sviluppata ben presto dalle nebbie del Settentrione, la polifonia, la quale pure dopo alcuni secoli di gravi difficoltà e di stranissime aberrazioni, venne finalmente, mercé l'opera di un genio italiano sublimata a tale dignità e perfezione, che non solo si vide scongiurata l'imminente sentenza di suo eterno bando dal santuario, ma posta financo sull'altare, acclamata solennemente, e riconosciuta degna ministra dell'Altissimo. Sì, salutiamolo con sentimento di nobile orgoglio, di ammirazione e di riconoscenza, o cattolici italiani, questo genio tanto benemerito, desso è Giovanni Pier Luigi Palestrina, il principe della musica, una delle più belle glorie della nostra religione insieme e della nostra patria. Aquila vigorosa, che sdegnando le infette aure di palustri valli, sollevasi ardita nelle celesti regioni, e sopra balze aeree pone sicuro il proprio nido, inaccessibile al contagio de' terreni

italiana Santa Cecilia. Artefici della riforma della musica sacra in Italia agli inizi del secolo XX, Pisa, ETS, 2003, p. 127.

³⁸ Cfr. CANDOTTI, *Sul canto ecclesiastico* cit., pp. 24-31, 38-45, 50-54; ID., *Sul carattere della musica* cit., pp. 15, 18, 23, 27, 32. La posizione dell'Amelli sulla musica drammatica rivela un livello di tolleranza relativamente alto nei confronti di un genere che, pochi anni dopo, sarà definitivamente condannato dalle dottrine ceciliane più intransigenti. In una lettera del 23 ottobre 1886, indirizzata a Giovanni Battista Chesò, segretario della Commissione di Santa Cecilia della diocesi di Padova, Angelo De Santi raccomanda una «grande severità nella musica moderna; tutto il drammatico da noi è escluso quindi sono escluse in chiesa le musiche del Cherubini, Mozart, Haydn &c.». Cfr. PIER LUIGI GAIATTO, *Il movimento ceciliano a Padova e nel Veneto. Il carteggio De Santi-Chesò*, «Rassegna veneta di studi musicali», XV-XVI, 1999/2000, pp. 375-411: 391; ma anche ZAGGIA, *Luigi Bottazzo* cit., p. 260.

³⁹ Cfr. TRAMONTIN, *I veneziani* cit., p. 151.

⁴⁰ Cfr. GIUSEPPE BAINI, *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina...*, 2 voll., Roma, Società tipografica, 1828-1829 (rist., Hildesheim, Olms, 1966). Il lungo e retorico discorso pronunciato al Congresso di Venezia dall'Amelli è riportato in *Primo Congresso cattolico* cit., I, pp. 176-193; GUERRINO AMELLI – SALVATORE MELUZZI, *Sulla restaurazione della musica sacra in Italia. Discorso del sac. d. Guerrino Amelli vice-custode della Biblioteca Ambrosiana di Milano. Memoria del sig. Salvatore Meluzzi maestro della ven. Cappella Giulia in Vaticano*, Bologna, Tip. Felsinea, 1874. Alcuni estratti del discorso dell'Amelli sono riportati in NIERO, *Il problema* cit., pp. 105-106; RAINOLDI, *Sentieri* cit., p. 185; CASADEI TURRONI MONTI, *L'attività ceciliana di Amelli* cit., pp. 88-90.

miasmi, e sicuro dagli assalti di terrestre potenza; fu desso quel genio, che distaccatosi da tutti i suoi predecessori e contemporanei, innalzandosi sopra i medesimi colle ale della sublime sua pietà, trasportò quest'arte divina sopra il monte santo di Dio lungi dal contatto e dal rumore delle umane passioni, e solo nutrendola colle rugiade delle celesti ispirazioni. [...] Tuttociò che egli scrisse per la chiesa è ripieno di devozione e di dignità; il sentimento religioso vi esala purissimo da ogni nota, mentre ogni nota è, o la manifestazione o la sanzione di una sana regola dell'arte; ché i più alti tesori di questa gli furono non già scopo, bensì mezzo per trattare coll'Altissimo.⁴¹

In realtà, al tono celebrativo con il quale l'Amelli, sulla base dell'ampia pubblicistica coeva, esaltava Giovanni Pierluigi da Palestrina, «nuovo Gregorio», non corrispondeva un'esecuzione abituale delle sue musiche e studi recenti hanno dimostrato che l'opera del compositore romano non veniva riproposta con frequenza.⁴² L'Amelli, dunque, confortato anche dall'analoga posizione di Pier Costantino Remondini, che aveva fatto pervenire al Comitato promotore dell'Opera una «memoria» sulla situazione della musica sacra nel genovese, fece propria quella visione parziale e ideologica della musica rinascimentale che permise alla storiografia musicale italiana dell'epoca, in un sussulto nazionalistico *ante litteram*, di esaltare come assoluta l'arte apollinea del Palestrina.⁴³

⁴¹ *Primo Congresso cattolico* cit., I, pp. 182-183. La diffusione del mito del Palestrina salvatore della polifonia fece sì che la *Missa papae Marcelli* a sei voci (1562/63) venisse assunta a manifesto del movimento ceciliano ed ogni sua esecuzione, considerato il notevole impegno richiesto ai cantori, era accolta dai ceciliani come un evento d'importanza assoluta, il saggio più elevato dell'autentica «musica di chiesa» che poteva essere offerto. A questo proposito, appare significativo che la prima messa polifonica del Cinquecento pubblicata dalla calcografia del periodico ceciliano «Musica sacra» di Milano, fondato nel 1877 dall'Amelli, sia stata proprio la *Missa papae Marcelli sex vocibus Ioannis Petraloyssii Praenestini nunc primum pro executionis commoditate signis dynamicis exornata*, a cura di Guerrino Amelli, Milano, Calcografia di «Musica sacra», 1878.

⁴² Cfr. LEOPOLD M. KANTNER – ANGELA PACHOVSKY, *La cappella musicale pontificia nell'Ottocento*, Roma, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina – Hortus Musicus, 1998, pp. 79-115. Fino ad oltre la metà dell'Ottocento, nel repertorio della Cappella Sistina la presenza di brani del Palestrina era limitata ad alcuni 'fossili', come gli *improperia* a otto voci in falsobordone per il Venerdì Santo, riproposti per inveterata consuetudine in veste di reliquie avulse dal contesto storico-culturale nel quale erano state concepite. Cfr. MARCO DI PASQUALE, *Dei concerti storici in Italia e di Oscar Chilesotti*, in *Oscar Chilesotti, la musica antica e la musicologia storica*, a cura di Ivano Cavallini, Venezia, Fondazione Levi, 2000, pp. 25-113: 27. Nel discorso veneziano l'Amelli tratteggiava, invece, una descrizione entusiastica, ma non del tutto veritiera, della cappella musicale pontificia: «Là nella cappella di Sisto in Vaticano, ove il pennello di Michelangelo profetò il giudizio finale, l'incanto di armonia sovraumana ti rapisce, e un senso arcano di riverenza, di timore, di speranza, e di pietà tenera e soave tutto t'investe l'animo; in quell'armonioso accordo di voci intrecciantisi mirabilmente, con placida gara, diresti ravvisare quegli spiriti angelici veduti da Giacobbe ascendere e discendere sulla misteriosa scala di Bethel». *Primo Congresso cattolico* cit., I, p. 183.

⁴³ Cfr. MAURIZIO TARRINI, *La «Memoria intorno allo stato della musica sacra nel genovesato» di Pier Costantino Remondini (1874)*, «Liguria», LVIII/3, 1991, pp. 9-14. Sul Remondini cfr. *DUM*, II, p. 357; LUIGI MANTOVANI, *Pier Costantino Remondini e il movimento ceciliano in Italia*, tesi di magistero, rel. Ernesto T. Moneta Caglio, Milano, Pontificio Istituto ambrosiano di Musica sacra, a.a. 1977-1978; *Lettere autografe e inedite a don Antonio Bonuzzi sul movimento ceciliano*, a cura di Antonio Cozza, Verona, Cassa di Risparmio di Verona, Vicenza e Belluno, 1988, pp. 56-97; MAURIZIO TARRINI, *Pier Costantino Remondini e le «tornate musicali» della sezione di archeologia della Società ligure di Storia patria (1875)*, in *Musica a Genova tra Medio Evo ed Età Moderna*, atti del convegno di studi (Genova, 8-9 aprile 1989), a cura di Giampiero Buzelli, Torino, UTET, 1992, pp. 165-245; DI PASQUALE, *Dei concerti storici* cit., pp. 48-55. Sulla questione storiografica cfr. MARCO DI PASQUALE, *Immagini del Rinascimento nella storiografia musicale italiana del secondo Ottocento: due paradigmi*, «Musica e storia», XIII/2, 2005, pp. 279-322.

Questo orientamento passatista, sostenuto da una parte dei teorici della riforma della musica sacra, divergeva dai criteri operativi adottati dai compositori aderenti al movimento di restaurazione. Il Candotti, ad esempio, trattando dei procedimenti armonici moderni, affermava che

nessuno di questi mezzi artificiali, considerato da sé, si potrà dire che meriti venir escluso dal tempio; poiché essendosi già adottato il sistema della tonalità moderna, qualora non sia caso che qualche pezzo si voglia scrivere nel puro stile *alla Palestrina*, non v'è ragione di riprovare alcuno degli elementi che o servono a costituire la moderna tonalità, o dallo sviluppo della medesima si sono derivati.⁴⁴

Erano condannati gli eccessi, quali l'uso frequente di accordi alterati o cromatici e di modulazioni «strane ed inattese», da utilizzare in funzione espressiva, a supporto del testo sacro. Al fine di coniugare «il carattere essenzialmente religioso dell'antica tonalità col progresso che ha raggiunto la musica passando alla tonalità moderna», il Candotti propose invece un'innovazione del suo allievo Jacopo Tomadini, ovvero la commistione di melodie tonali e di armonie modali.⁴⁵

Le parole del Candotti trovarono riscontro, almeno apparentemente, nel memoriale sulla musica sacra inviato al Comitato promotore del Congresso di Venezia dal direttore della Cappella Giulia, Salvatore Meluzzi, e pubblicato nei documenti degli atti.⁴⁶ Accanto al gregoriano, riconosciuto come «canto esclusivo della Chiesa», e alla polifonia palestriniana, il maestro romano non rinnegava la musica vocale concertata e invitava a sfruttare «tutto lo sviluppo armonico, che la musica ha avuto, dalla prima rigorosa pratica al presente». Nello scritto del Meluzzi si ravvisa, inoltre, una visione realistica delle cappelle musicali e delle cantorie dell'epoca.

La Chiesa [...] ha permesso eziandio l'organica, ed anche l'uso di alcuni stromenti, specialmente da corda. La musica a sole voci è difficile che si possa bene eseguire in tutte le chiese, giacché richiede un coro numeroso di cantori molto pratici in quel genere, sicuri dell'intonazione, e per quanto possibile di voce ben ferma nel tono. Ad eccezione della cappella pontificia, le altre chiese usano l'organica. Anche in questo genere vi sono esemplari eccellenti da imitare. Non è necessario che la

⁴⁴ CANDOTTI, *Sul carattere della musica* cit., p. 15.

⁴⁵ Ivi, pp. 16-17; [JACOPO TOMADINI], *Dell'antica tonalità. Dialogo...*, in *Jacopo Tomadini* cit., pp. 161-187; ALBINO PEROSA, *La tecnica musicale di Jacopo Tomadini*, Ivi, pp. 71-107: 77-92. Si tratta di un procedimento opposto a quello utilizzato da Lorenzo Perosi, che, soprattutto nelle composizioni per organo e nelle messe, tratta il puro *cantus firmus* con armonie estremamente moderne, riuscendo però ad esaltare e addirittura ad arricchire la cantabilità della linea melodica gregoriana. Cfr. ANTONIO LOVATO, *Il gregoriano 'melodioso' di Lorenzo Perosi* [di prossima pubblicazione]. Perplesità sul «genere cromatico», eccessivamente legato al melodramma, sono espresse anche in CANDOTTI, *Sul canto ecclesiastico* cit., p. 27.

⁴⁶ *Primo Congresso cattolico* cit., II, pp. 240-245. Il voto del Meluzzi è riportato anche in AMELLI – MELUZZI, *Sulla restaurazione* cit., pp. 23 ss.; GIOVANNI TEBALDINI, *La musica sacra in Italia*, Milano, Palma, 1893, pp. 8-10. Cfr. anche NIERO, *Il problema* cit., pp. 97-98.

musica sia sempre a pieno; possono esservi dei concerti, i quali anzi rendono molta varietà.⁴⁷

Per comprendere quanto influente fosse il parere del Meluzzi presso l'autorità ecclesiastica, che in futuro si sarebbe opposta con durezza alle correnti riformatrici più radicali,⁴⁸ appare esemplare una lettera inviata all'Amelli, nell'aprile del 1877, dal segretario della Sacra Congregazione dei Riti, il cardinale Domenico Bartolini, in occasione dell'imminente pubblicazione del periodico ceciliano «Musica sacra».

Vedo che si mettono in opera i mezzi opportuni per richiamare nella Chiesa le melodie che sonagli proprie, e sceverate dai profani concerti che han luogo sulle scene. Però per ottenere un felice risultato conviene procedere con molta avvedutezza e discrezione; sarebbe un impossibile se si volesse adottare unicamente nella Chiesa il sublime canto del Palestrina, perché le orecchie ora assuefatte alle grandi armonie della musica moderna troverebbero una certa grettezza nell'ammirabile severità di quel canto, che non è dato a tutti, specialmente al volgo, di comprendere e gustare: oltre di che sarebbe grave difficoltà l'adottarlo generalmente in tutte le chiese d'Italia, per la penuria delle voci adatte, e per la spesa ingente che si richiede per mantenerlo. Queste furono le vere ragioni che [...] indussero i maestri di musica a creare il canto organico che, eccettuata la cap[p]ella pontificia, prendesse nelle basiliche di Roma il luogo dell'esclusivo canto palestrinico. Allora uscirono in campo i grandi maestri Benevoli, Pomelli, Guglielmi, Pergolesi, Buoni, Borghi ed altri che ispiratisi sulle melodie del Palestrina e conservatane la gravità, seppero accomodarle alla dolcezza dell'organo, che accompagnandole rendevate più facili e molto sonore nonostante il minor numero delle voci alle quali si affidava l'esecuzione.

Per la qualcosa io mi sottoscrivo pienamente al parere a Lei già esternato dall'egregio maestro cavalier Meluzzi, di procurar cioè nella Chiesa la musica foggata sulle armonie del Palestrina, ma apprezzare egualmente la grave e melodiosa musica organica sulle norme proposteci dai sommi maestri che ho ricordato.⁴⁹

⁴⁷ *Primo Congresso cattolico* cit., II, p. 242.

⁴⁸ Il cardinale Gaetano Aloisi Masella, prefetto della Sacra Congregazione dei Riti dall'ottobre del 1889 al giugno del 1897, prima dell'approvazione delle *Normae pro musica sacra* (6 luglio 1894), espose alla Commissione cardinalizia una relazione nella quale biasimava l'intransigenza dei riformatori ceciliani che, secondo lui, avevano travisato la situazione della musica sacra a Roma, la quale era diventata «il punto di mira dei [...] riformatori. Basta a ciò provare, leggere i loro periodici, le loro lettere e conoscere i loro tentativi e i loro intrighi. Siamo dunque caduti così in basso intorno alla musica sacra a Roma? [...] Il miglioramento della musica sacra in Roma non si deve già al regolamento che non ha ancora dieci anni di vita, ma ai nostri bravi maestri Meluzzi, Capocci ed altri, educati nelle antiche tradizioni della scuola romana. [...] La guerra continua contro tutto ciò che si fa a Roma anche da' migliori maestri. Non v'è quaderno del periodico del Gallignani [«Musica sacra» di Milano] nel quale le musiche di Roma non sieno vilipese». Cfr. BAGGIANI, *San Pio X* cit., pp. 57-58, che si avvale della documentazione conservata in I-Rasv. Sull'Aloisi Masella cfr. *EC*, I, p. 915; *DBI*, II, pp. 520-521.

⁴⁹ «Musica sacra», I/1, 1877, pp. 3-4. Sul cardinale Domenico Bartolini, promosso prefetto della Sacra Congregazione dei Riti nel luglio del 1878, protettore della Generale Associazione italiana di Santa Cecilia nel biennio 1884-1885 e, dal 1886, della Congregazione di Santa Cecilia, cfr. *EC*, II, pp. 907-909. Anche l'editore romano PACIFICO MANGANELLI, *Sulla restaurazione della musica sacra. Pensieri ed appunti*, Roma, Tip. della pace, 1880, pp. 3-6, 11-14,

Dalle valutazioni del Meluzzi e del Bartolini è possibile capire quanto sarebbe risultato vano il tentativo dei riformatori più radicali di imporre in ogni chiesa d'Italia il canto gregoriano e la polifonia rinascimentale. L'esecuzione di brani a cappella presentava difficoltà impraticabili dalla maggioranza dei cantori e la scarsità di edizioni non permetteva una larga diffusione della musica vocale del secolo XVI. Considerato poi che l'esecuzione del gregoriano era generalmente affidata al clero e perlopiù limitata alla salmodia, si comprende perché l'accompagnamento strumentale distinguesse quasi la totalità della musica sacra proposta nelle celebrazioni liturgiche solenni.⁵⁰

Le proposte espresse dalla Sottosezione Musica sacra del I Congresso cattolico in merito alla questione della musica liturgica «organica» appaiono, invece, più rigorose e stabiliscono come «la Chiesa tolleri soltanto l'istromentatura [...] purché questa serva di puro appoggio al canto», riconoscendo nel canto gregoriano e nella polifonia «alla Palestrina» la «vera musica di chiesa»; la musica «drammatica» è valutata, invece, «meno conveniente».⁵¹ La presa di posizione contro il proliferare degli strumenti in chiesa si fondava sull'enciclica *Annus qui* di Benedetto XIV (19 febbraio 1749), nella quale era stato ribadito il primato della voce umana sugli strumenti musicali, incluso l'organo.⁵² Papa Lambertini, infatti, dopo avere esposto le tesi di numerosi padri della chiesa e scrittori ecclesiastici, attribuì al canto il compito di amplificare la parola con il sostegno degli strumenti a corda e del fagotto, escludendo flauti, ottoni, percussioni, arpa e mandolino.⁵³

Pur prevedendo una gamma maggiore di strumenti, l'orientamento di Benedetto XIV era ancora condiviso dal Candotti, per il quale l'orchestra doveva essere trattata «come serva» e «come accessorio». Chiara era l'avversione per gli ottoni e le percussioni utilizzati *more militari* e per le

pur mosso da un interesse economico, aveva ribadito l'errore di «taluni» che avrebbero voluto limitare la musica sacra al canto gregoriano e alla polifonia palestriniana: «Ragionando a modo degli esclusivisti, avrebber dovuto vivere inoperosi Pitoni, Leo, Scarlatti, Durante, Porpora, Jommelli, Bach, Mozart, Beethoven, Cherubini e mille altri: anzi neppure il Palestrina dovea scrivere nulla, perocché fin dal suo tempo il canto fermo era giudicato già come oggi per la più pura forma di canto sacro».

⁵⁰ Il *proprium missae*, in particolare il graduale, il verso alleluatico e il tratto, musicalmente troppo elaborati per essere eseguiti dalla gran parte degli ecclesiastici cantori, spesso erano sostituiti con brani organistici, strumentali o in musica figurata. Sarà l'art. 8 del motu proprio *Inter pastoralis officii sollicitudines* a regolamentare questa pratica: «Essendo per ogni funzione liturgica determinati i testi che possono proporsi in musica e l'ordine con cui devono proporsi, non è lecito né di confondere quest'ordine, né di cambiare i testi prescritti in altri di propria scelta, né di ometterli per intero od anche solo in parte, se pure le rubriche liturgiche non consentano di supplire con l'organo alcuni versetti del testo, mentre questi vengono semplicemente recitati in coro». *ASS*, XXXVI, 1903-1904, p. 334; RAINOLDI, *Sentieri* cit., pp. 558-559. Per agevolare il canto del proprio della messa si ricorreva al tono recitativo, utilizzando sussidi come *Gradualia, versus alleluatici et tractus pro dominicis et festis duplicibus in cantu simplici e cantu Ecclesiarum Ambrosianae, Aquileienses, Graecae et Mozarabicae*, a cura di Giulio Bas, Düsseldorf, Schwann, 1910.

⁵¹ Cfr. *Primo Congresso cattolico* cit., I, p. 324; RAINOLDI, *Sentieri* cit., p. 501.

⁵² Cfr. BENEDICTUS PP. XIV, *Sanctissimi domini nostri Benedicti papae XIV bullarium*, 4 voll., Roma, Tip. della S. Congregazione di Propaganda fide, 1746-1757, III, pp. 15-43 (rist., Graz, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1966); *EE*, pp. 232-283: 242-245, n. 3. Cfr. anche VALENTINO DONELLA, *L'enciclica «Annus qui» di Benedetto XIV e le istanze perenni della musica sacra*, «Rivista internazionale di musica sacra», I/4, 1980, pp. 509-526.

⁵³ *Ivi*, pp. 270-271, nn. 11-12. PIETRO ALFIERI, *Ristabilimento del canto e della musica ecclesiastica. Considerazioni scritte in occasioni de' molteplici reclami contro gli abusi insorti in varie chiese d'Italia e di Francia...*, Roma, Tip. delle Belle Arti, 1843, pp. 108-112, assumendo come punto di partenza l'enciclica di Benedetto XIV, giunse a proporre che in tutte le chiese venisse eseguita «una musica veramente soda con accompagnamento di solo organo».

orchestre troppo ampie, colpevoli di soffocare le voci dei cantori spesso in numero «meschino».⁵⁴

Anche il Meluzzi, affermando che la Chiesa permette «l'uso di alcuni stromenti, specialmente da corda», sembra attestato sulle direttive di Benedetto XIV. In realtà, sostenendo l'utilità e la valenza artistica dei «concerti», da alternare ai pieni al fine di creare «varietà», egli si colloca in una prospettiva estetica profondamente diversa da quella del Candotti, che giudicava lo stile concertato, dove «ad un solo o a pochi sia affidata la cantilena», come il luogo nel quale

voi sentite le più sdolcinate maniere che la musica modernissima abbia introdotto sulle scene, un affettato aumentare e diminuire della voce, d'ordinario senza ragione, un uso frequentissimo del genere cromatico, principalmente a certe cadenze lasciate appositamente al capriccio del cantore, onde faccia risaltar la sua abilità, un fare in somma adatto bensì a chi esprime in teatro le umane passioni, ma alieno e altamente disconveniente a chi in un tempio cristiano porge preci al trono di Dio.⁵⁵

Un eco di queste valutazioni rimbalzò al Congresso di Venezia tramite alcuni «rimarchi» del musicista bolognese Gaetano Gaspari alla notificazione e alla circolare emanate dal cardinale vicario di Roma, Costantino Patrizi (16 agosto 1842 e 18/20 novembre 1856), contestualmente all'*Istruzione per li maestri di musica*, ritenuta dal Congresso di Venezia il punto di partenza per la formalizzazione di uno stile consono alla musica sacra.⁵⁶

Il Settecento produsse un'eletta schiera di grandi maestri, e certo dal lato della scienza non v'avrà forse chi giunga a sorpassarli nell'età avvenire; i tempi che susseguirono fino a noi, furono egualmente feraci d'ingegni preclari che se non possono andar del pari per dottrina agl'insigni compositori del XVIII secolo, li superano tuttavia nella facoltà inventiva di melodie stupende, nei ritrovati armonici e nella magia dell'istromentazione: pure sì quelli che questi han toccato il punto di perfezione nella musica del tempio, sicché possansi pigliare a modello, né sia lecito scostarsi dalle orme da essi tracciate? Io dico addirittura di no. Se lo stile era a pieno vi avea bensì una solenne

⁵⁴ Cfr. CANDOTTI, *Sul canto ecclesiastico* cit., pp. 23-25; ID., *Sul carattere della musica* cit., pp. 25-28, 33. Anche il Meluzzi criticava la sproporzione tra le parti vocali e tra queste e l'accompagnamento strumentale. Cfr. *Primo Congresso cattolico* cit., II, p. 243. Secondo VINCENZO PETRA, *Sulle condizioni dell'odierna musica italiana*, Napoli, Stamp. di S. Piscopo, 1854, p. 35, «la pecca grandissima dell'odierna musica italiana è lo strepito, ossia lo abuso dell'armonia e dei mezzi puramente artificiali. Si è moltiplicato oltremodo il numero de' violini, si è dato luogo nell'orchestra agli strumenti più fragorosi: i tamburi, i timpani, i fagotti, i corni da caccia, la gran cassa, insomma tutto vi è raccolto per fare un grandissimo rumore». Con il regolamento approvato dalla Sacra Congregazione dei Riti nel 1884, gli unici strumenti esclusi dal tempio furono il pianoforte, il clavicembalo e le percussioni ad altezza indeterminata (i timpani erano ammessi). Cfr. ASS, XVII, 1884, pp. 344-345, art. 12; RAINOLDI, *Sentieri* cit., p. 512.

⁵⁵ CANDOTTI, *Sul canto ecclesiastico* cit., p. 25. Alcuni anni prima, però, CANDOTTI, *Sul carattere della musica* cit., p. 18, aveva ammesso che si poteva «certamente far uso alle volte di due o tre voci, od anche di una sola, allo scopo ancora di evitare una certa monotonia che d'ordinario risulterebbe dall'adoperare sempre le masse».

⁵⁶ Su Gaetano Gaspari cfr. DEUMM^l, III, p. 127; GROVE, IX, pp. 555-556; MGG^l, VII, p. 575. Il testo dell'*Istruzione per li maestri di musica* è riportato in *Primo Congresso cattolico* cit., II, pp. 239-240.

gravità d'armonia, ma vi mancava la varietà, il colorito e l'espressione delle parole e dei concetti del sacro testo: se lo stile era concertato, tutte le cure ponevansi nel far brillare questo o quel cantore, mai non mancando le solite tirate di gorgheggi insignificanti e fuor di proposito; oltreché introdotta in diversi paesi l'usanza di dividere il Gloria in excelsis in più pezzi separati, ne proveniva per conseguenza l'eccesso nel ripeter le stesse parole e la lunghezza smodata delle composizioni.⁵⁷

Le «melodie stupende», i «ritrovati armonici» e la «magia dell'istromentazione» riconosciuti ai compositori contemporanei, nei quali «s'ammira l'arte, la scienza, l'ingegno straordinario», possono coincidere con «lo sviluppo armonico» e gli «esemplari eccellenti da imitare» citati dal Meluzzi, ma le conclusioni alle quali giungono i due musicisti sono diametralmente opposte. Se per il Gaspari la perizia tecnica è servita più «a far buona musica che a servire alla pietà e al raccoglimento devoto dei fedeli», per il Meluzzi è condizione indispensabile per scrivere «composizioni eccellenti, di stile nobile e divoto qual conviene alla Chiesa, e lavorate secondo le buone regole».⁵⁸ Il maestro romano, pertanto, dà la prevalenza alle ragioni dell'arte, comunque coadiuvate dal «sentimento religioso».

Il Gaspari e il Meluzzi, invece, concordano nel considerare l'obiettivo di «dilettare» come causa principale della decadenza della musica sacra. Il termine, tuttavia, assume sfumature diverse: per il Gaspari significa mero appagamento intellettuale, che lascia il «cuor vuoto di quei santi affetti che dovrien trasfondere i sagri cantici armonizzati»; per il Meluzzi, invece, equivale a

promuovere ciarle, risate, o atteggiamenti poco devoti, [...] richiamare alla memoria cose profane, e molto più se pericolose, quali sogliono ora essere quelle che si eseguono nei teatri, mettendo così i fedeli nella occasione di peccare.⁵⁹

Le disposizioni dell'*Istruzione per li maestri di musica*, 'metabolizzate' dal Congresso di Venezia, riaffermano una linea di continuità che lega la visione di musicisti quali il Candotti e il Meluzzi con i regolamenti per la musica sacra, da quelli emanati dall'arcivescovo di Urbino Alessandro Angeloni (29 dicembre 1865) e dalla Sacra Congregazione dei Riti (24 settembre 1884 e

⁵⁷ AOC, *Miscellanee varie*, b. 46, *Musica sacra* [cfr. appendice I, n. 72].

⁵⁸ *Primo Congresso cattolico* cit., II, p. 240.

⁵⁹ Ivi, p. 242. È il pensiero espresso in ALFIERI, *Ristabilimento del canto* cit., p. 108: «Che se la musica [...] operasse più tosto a distrarre i devoti dall'orazione, e ad accendere in loro le passioni orgogliose, o con maniere stucchevoli, o con altre profane e licenziose, chi non vede il male che ne risulta? [...] Badino bene adunque i maestri di comporre musica pel tempio di Dio, che richiami la mente de' fedeli alle scene, e si guardino bene i cantori di eseguirla, senza quella devozione che deesi avere verso le cose divine, altrimenti si renderanno rei di enormi peccati, della profanazione cioè del tempio santo, e dello scandalo». Il Meluzzi e l'Alfieri si rifacevano al commento del cardinale Tommaso De Vio ad *Angelici doctoris sancti Thomae Aquinatis Summa theologica in quinque tomos distributa*..., 5 voll., Padova, Tip. del seminario, 1698, II, p. 530, *quaestio* 91, art. 2.2, dove si sostiene che la musica profana induce al peccato.

6 luglio 1894) fino al *motu proprio* di Pio X:⁶⁰ 1) chiarezza nella declamazione del testo sacro; 2) rispetto assoluto dell'ordine delle parole; 3) ricorso moderato alle ripetizioni; 4) divieto di sovrapporre frasi diverse; 5) divieto di omettere o aggiungere parole e di modificarle.

Il Congresso di Venezia non si concluse esprimendo solamente voti sulle forme 'lecite' di musica liturgica, ma propose anche la fondazione di un periodico di musica sacra «ad imitazione di quelli di Germania e di Francia», con allegato «un repertorio per organo in edizione economica da dedicarsi ai rr. ordinari», e l'istituzione di una «università di musica sacra» a Roma.⁶¹ Se il mensile «Musica sacra» vide la luce nel 1877 a Milano, l'istituzione accademica vagheggiata dall'Amelli non si sarebbe concretizzata prima del 1910, quando il gesuita triestino Angelo De Santi diede vita al Pontificio Istituto superiore di Musica sacra. La creazione di una scuola di musica sacra a Roma avrebbe dovuto essere preparata da una serie di scuole diocesane intitolate a santa Cecilia.⁶² Per questo motivo, nel novembre del 1874 l'Amelli organizzò una *schola cantorum* a Milano, affinché fungesse da esempio pilota. L'idea non ebbe seguito, la scuola si estinse con il ritiro dell'Amelli nell'abbazia di Montecassino (1885) e la creazione di scuole diocesane di musica sacra fu possibile solo in seguito alla riorganizzazione dell'Associazione italiana di Santa Cecilia, avvenuta nel 1910.

3. I congressi cattolici di Firenze (1875) e di Bologna (1876)

3.1. Firenze, 1875

Il II Congresso cattolico, tenuto a Firenze dal 22 al 26 settembre 1875, vide la costituzione ufficiale del Comitato permanente, l'organo direttivo dell'Opera, sotto la presidenza del bolognese Giovanni Acquaderni.⁶³ La Sottosezione Musica sacra fu presieduta nuovamente dall'Amelli che, privo della collaborazione del Tomadini, diede particolare risalto all'avvenuta fondazione della Scuola di Santa Cecilia a Milano, il cui statuto fu pubblicato nei documenti degli atti.⁶⁴ Il tema di maggiore interesse, però, fu quello relativo alla didattica della musica sacra, già sollevato dal

⁶⁰ Cfr. CANDOTTI, *Sul canto ecclesiastico* cit., pp. 25-26; *Della musica sacra. Norme e regolamento per la città ed archidiocesi di Urbino*, Torino, Tip. G. Marietti, 1866, p. 25, art. 5; *Primo Congresso cattolico* cit., II, pp. 239, 242, 244; ASS, XVII, 1884, pp. 342-343, artt. 6-7; DACRS, III, pp. 270-272: 271, artt. 10-11; ASS, XXXVI, 1903-1904, pp. 334-335, artt. 8-9. Per i regolamenti cfr. anche RAINOLDI, *Sentieri* cit., pp. 492-496, 510-514, 524-527, 555-562.

⁶¹ *Primo Congresso cattolico* cit., I, p. 193.

⁶² Ivi, p. 190. Sulla Scuola superiore di Musica sacra di Roma cfr. FRANCESCO M. BAUDUCCO, *P. Angelo De Santi S.I. e la fondazione della Scuola superiore di Musica sacra in Roma*, «La civiltà cattolica», CXII, 1961, III, pp. 583-594.

⁶³ Cfr. *Opera dei Congressi* cit., p. 337. Secondo quanto previsto dallo statuto, la sede del Comitato permanente fu fissata nella città di residenza del presidente dell'Opera. Dopo le presidenze dei bolognesi Scipione Salviati e Marcellino Venturoli, in seguito all'elezione di Giambattista Paganuzzi (1889) la sede fu trasferita a Venezia. Su Giovanni Acquaderni, presidente dell'Opera dei Congressi dal 1875 al 1878, cfr. DSMC, II, pp. 1-6.

⁶⁴ Cfr. *Secondo Congresso cattolico italiano tenutosi in Firenze dal 22 al 26 settembre 1875*, 2 voll., Bologna, Tip. Felsinea, 1875, I, pp. 209-216. Per lo statuto della Scuola di Santa Cecilia di Milano, cfr. Ivi, II, p. 184.

Meluzzi nella lettera inviata al Congresso di Venezia, e così riproposto all'assemblea.

Italiani! dov'è ai nostri giorni l'onore dovuto a quell'arte divina che già altra volta formò il vanto dei padri nostri; ove sono i capolavori di quell'età privilegiata; che oggidi formano l'oggetto della più entusiastica ammirazione in terra straniera, e sovente financo non cattolica? Essi sono presso di noi condannati all'ostracismo, ovvero giacciono sepolti e dimenticati negli archivi e nelle biblioteche nostre. È in nome di quest'arte nobilissima adunque che io v'invito ora a toglierla da tanto avvillimento, facendo sorgere una novella generazione di artisti, i quali imbevuti fino dai loro primi passi delle recondite bellezze di quella vera musica sacra, viepiù l'apprezzino, e le preparino quel medesimo trionfo che già altra volta ottenne nella patria nostra. Così soltanto, i grandi nomi di Palestrina, Allegri, Astorga, Marcello, Pergolesi, p. Martini, Sarti, Fioroni e Cherubini, e di cento altri sommi dei quali va sì fecondo il suolo italiano, torneranno a noi pure famigliari.⁶⁵

I nomi citati dall'Amelli quali «sommi» esempi di compositori di musica divergono dalle indicazioni della precedente adunanza del 1874, rendendo varia e, per certi aspetti, ambigua la posizione iniziale dei riformatori italiani sui canoni della musica liturgica. Durante il Congresso di Venezia era stata ribadita la supremazia del canto gregoriano e della polifonia «alla Palestrina» rispetto alla musica vocale concertata, la quale era solo tollerata dall'autorità ecclesiastica. Inoltre, nel gregoriano, esaltato come il «canto corale» per eccellenza, era stato individuato il mezzo per educare il popolo ad apprezzare la musica liturgica.⁶⁶ Lo stesso Gaspari, nelle considerazioni inviate al Congresso di Venezia, aveva espresso un parere analogo, rilevando che nei brani sacri degli «insigni compositori del XVIII secolo» mancava l'«espressione delle parole e dei concetti del sacro testo», mentre auspicava che «un felice istinto» e «una retta maniera di vedere» subentrassero

al depravato gusto, ai falsi criterii delle menti: bisogna che la generalità intenda meglio la solennità e la pompa de' sagri riti, accadendo appunto le deplorate profanazioni si sconce musiche nelle feste che si celebrano con maggiore sfarzo: bisogna finalmente che il sentimento religioso si universalizzi e che all'indifferentismo delle coscienze sottentri la fede viva e la pietà.⁶⁷

Ad eccezione di Giovanni Pierluigi da Palestrina e di Gregorio Allegri, esponenti della scuola romana, tutti gli altri musicisti elencati dall'Amelli avevano operato nel Settecento e nella prima parte dell'Ottocento.⁶⁸ Occorre, pertanto, capire le ragioni di un possibile nesso tra il

⁶⁵ Ivi, I, p. 213.

⁶⁶ Cfr. *Primo Congresso cattolico* cit., I, pp. 234-235.

⁶⁷ AOC, *Miscellanee varie*, b. 46 cit. [I, 72].

⁶⁸ Analogamente agli *improperia* del Palestrina, il *Miserere* in falsobordone di Gregorio Allegri era riproposto con cadenza annuale la Settimana Santa, in quanto «penetrando soavemente le viscere, non solo obbliga a gran silenzio chi

Palestrina, Benedetto Marcello e Giovanni Battista Martini, gli stessi autori che, con l'aggiunta di Stanislao Mattei, sarebbero stati riproposti da Giuseppe Perosi in una lettera indirizzata al Paganuzzi all'inizio del 1890.⁶⁹ Il *trait d'union* è abbastanza evidente ed è rappresentato dalla cifra stilistica che si riteneva unisse idealmente il patrizio veneziano e il teorico-didatta bolognese al Palestrina, ovvero l'osservanza delle regole del contrappunto. L'esemplarità riconosciuta al Marcello si fondava sulle parafrasi dei primi cinquanta salmi elaborate da Girolamo Ascanio Giustiniani e musicate nell'*Estro poetico-armonico*.⁷⁰ Non a caso, a proposito di quest'opera, il musicista veneziano Francesco Antonio Calegari aveva parlato esplicitamente di «palestinesca pratica».

La saggia avvedutezza di tenere la cadenza coperta nello scrivere da capella di modo tale che talvolta formata rimanga dalle parti, senza che dall'orecchio resti concepito il finimento di essa eccettocchè nel termine di tutto il componimento, egli è sommamente apprezzabile. Tantopiù quanto lo stesso frequentemente fu praticato dal celebre famoso maestro *Palestina* ugualmentechè da tutti quegli eccellenti teorico-prattici armonici scrittori che con esso lui nel 1550 in Roma fiorirono, tra quali disistinguonsi *Christoforo Morales, Felice Anerio, Gregorio Allegri* ed altri.⁷¹

ascolta, ma pur, costringe e ancor più d'uno alle lagrime». Cfr. STEPHANE DADO, «*Siccome lo disse Zarlino*». *La Renaissance dans l'historiographie musicale du Settecento*, in *La Renaissance et sa musique au XIX^e siècle*, a cura di Philippe Vendrix, Versailles, Klincksieck, 2000, pp. 57-90 (<<http://www.cesr.univ-tours.fr/ricercar/Site/Renaissance19eme/03-Dado.pdf>>): 64⁴¹.

⁶⁹ Cfr. GAIATTO, *Il movimento ceciliano* cit., p. 381²⁰.

⁷⁰ Cfr. BENEDETTO MARCELLO, *Estro poetico-armonico. Parafrasi sopra li primi [secondi] venticinque salmi*, 8 voll., Venezia, [Domenico Lovisa], 1724-1726. Sui salmi del Marcello e loro straordinaria fortuna nei secoli XVIII e XIX cfr. LEONIDA BUSI, *Benedetto Marcello musicista del secolo XVIII. Sua vita e sue opere*, Bologna, Zanichelli, 1884, pp. 35 ss. (rist., in *Vite ed elogi di accademici filarmonici di Bologna*, Bologna, Forni, 1970); GIOVANNI DA POZZO, *Un episodio di integrazione arcadica: l'edizione dei «Salmi» di Benedetto Marcello*, in *Benedetto Marcello. La sua opera e il suo tempo*, atti del convegno internazionale (Venezia, 15-17 dicembre 1986), a cura di Claudio Madricardo e Franco Rossi, Firenze, Olschki, 1988, pp. 373-402; LUCA ZOPPELLI, *Le Pindare, le Phidias, le Michel-Ange des musiciens: note sulla fortuna critica dei «Salmi» nel '700*, Ivi, pp. 403-414; AUSILIA MAGAUDDA – DANILLO COSTANTIN, *Tradizione ottocentesca nella realizzazione dei bassi nei «Salmi» di Benedetto Marcello*, Ivi, pp. 425-458; LUCA ZOPPELLI, *Lo «stile sublime» nella musica del Settecento: premesse poetiche e recettive*, «*Recercare*», II, 1990, pp. 71-93; 72-74, 84-86; DI PASQUALE, *Dei concerti storici* cit., p. 42⁴⁷; MARCO BIZZARINI, *Benedetto Marcello*, Palermo, L'epos, 2006, pp. 212-268. Nella biblioteca musicale appartenuta a Pietro Canal è conservato un ms. con il salmo *Deus in adiutorium*, a tre voci virili con accompagnamento d'organo, assemblato da Lorenzo Canal su alcune sezioni dei salmi IX, XXVI e XXX dell'*Estro poetico-armonico*. Cfr. I-Vnm, ms. It.IV,1323 (= CANAL 11132). L'Amelli, dopo aver fatto stampare BENEDETTO MARCELLO, *Missa (inedita) papae Clementis XI quaternis vocibus*, Milano, Calcografia di «Musica sacra», 1878, dette l'avvio alla pubblicazione di ID., *50 salmi di Davide... con accomp.o di pianoforte di F. Mirecki (riveduti da L. Cherubini)*, 5 voll., Milano, Calcografia di «Musica sacra», [1880].

⁷¹ MARCELLO, *Estro poetico-armonico* cit., VIII, p. VI. Tra le molteplici attestazioni di stima e ammirazione pervenute al Marcello e pubblicate nell'*Estro*, spicca quella di Johann Mattheson, *Kantor* della cattedrale di Amburgo: «In somma ho goduto l'onore di rappresentare in pubblico nella nostra cattedrale parte della squisitissima composizione di V.E. havendone fatto trasposizione in nostra lingua, il di cui solo merito si è di non aver scemato molto la beltà originale delle parole dell'eccellentissimo sig. Giustiniani. [...] La congregazione per la novità della melodia fu diletta a tal grado che quasi tutti gli auditori stavano rapiti di maraviglia, e di gioja. [...] La domenica seguente fu immitata con successo in un'altra chiesa la methodo di V.E. sicché come anticamente si diceva alla PALESTINA; adesso qui si dice alla MARCELLA». Ivi, VI, p. 3. Cfr. anche *Benedetto Marcello, un musicista tra Venezia e Brescia*, a cura di Marco Bizzarini e Giacomo Fornari, Cremona, Turris, 1990, p. 57.

Al Martini e alla sua fama di didatta nell'ambito del contrappunto osservato *super cantus firmus*,⁷² sono legati anche i nomi di Giuseppe Sarti e di Giovanni Andrea Fioroni, maestri di cappella presso la cattedrale di Milano, la musica sacra dei quali doveva essere ben nota all'Amelli. Emanuele d'Astorga e Giovanni Battista Pergolesi vengono citati, invece, in virtù dei loro celebri *Stabat Mater*. Se la composizione dell'Astorga rivela nell'intreccio polifonico un sobrio gusto dell'antico che richiama lo stile ecclesiastico di Alessandro Scarlatti, lo stesso non si può affermare per il brano del compositore di Jesi. L'opinione dell'Amelli riguardo allo *Stabat Mater* del Pergolesi contrasta nettamente con quella espressa a suo tempo dal Martini, che giudicava la composizione un'opera profana, per avere le caratteristiche della musica melodrammatica.⁷³

Il criterio prevalente in base al quale nel discorso di Firenze l'Amelli individuò i modelli esemplari di musica ecclesiastica pare essere stato, pertanto, quello dell'uso del contrappunto osservato. Si tratta di una sorta di 'estremizzazione' della posizione del Candotti, il quale, infatti, aveva posto dei chiari limiti all'applicazione dello stile imitativo, in quanto, pur ritenendolo una risorsa utile per conferire dignità sostenuta a un brano, lo giudicava 'farraginoso' e impersonale rispetto alla scioltezza propria dello stile melodico.

Si apprenda adunque da Palestrina e dagli altri grandi maestri il buon uso dello stile d'imitazione, e con questo si condiscano le sacre composizioni, servendosene però non già a sfoggio di scienza, ma solo tanto quanto può giovare alla conveniente espressione delle parole, e a dare alle composizioni un carattere di gravità e di solennità, che difficilmente può ottenersi con uno stile sempre sciolto.⁷⁴

La particolare attenzione dell'Amelli per lo «stile d'imitazione» era già chiara nella proposta inviata al Congresso di Venezia, dove il nome di Luigi Cherubini era stato associato a quelli di

⁷² Cfr. ELISABETTA PASQUINI, *L'Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto. Padre Martini teorico e didatta della musica*, Firenze, Olschki, 2004. GIOVANNI BATTISTA MARTINI, *Esemplare o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto [fugato] sopra il canto fermo*, 2 voll., Bologna, Lelio Dalla Volpe, 1774-1775 (rist., Ridgewood, Gregg, 1965), I, p. 205, definisce di stile sublime «quelle composizioni [...] piene di ragguardevoli artifizii di fuga o reale o del tuono, d'imitazione o contraria o rovescia, o di contrappunto doppio». Anche in CANDOTTI, *Sul carattere della musica* cit., p. 22.

⁷³ Il parere negativo del Martini sullo *Stabat Mater* del Pergolesi era emerso in seguito alla disputa sul «carattere della musica da chiesa» con ANTONIO EXIMENO, *Dubbio... sopra il saggio fondamentale pratico di contrappunto del reverendissimo padre maestro Giambattista Martini*, Roma, Michelangelo Barbiellini, 1775, il quale ammirava gli 'affetti' espressi nel brano del musicista di Jesi. Cfr. GINO STEFANI, *Padre Martini e l'Eximeno: bilancio di una celebre polemica sulla musica di chiesa*, «Nuova rivista musicale italiana», IV, 1970, pp. 463-481. Con l'Eximeno concorda il PETRA, *Sulle condizioni dell'odierna musica* cit., p. 26, sottolineando che lo *Stabat Mater* del Pergolesi «muove il cuore a pietà per quell'immenso dolore che la Santissima Vergine dovè provare, quando vide l'innocente figliuolo pendere da un legno». Secondo MARTINI, *Esemplare* cit., I, p. V, invece, «fin da quando la musica ecclesiastica in contrappunto cominciò a seguire le tracce della musica concertata [...] profana, e drammatica, a poco a poco venne mancando il gusto, e l'uso del canto fermo». Anche in DADO, «*Siccome lo disse Zarlino*» cit., p. 64.

⁷⁴ CANDOTTI, *Sul carattere della musica* cit., p. 23.

Marcello e di Händel.⁷⁵ In questo caso, le valutazioni dell'Amelli appaiono di ascendenza neoclassica e si sovrappongono a quelle del Meluzzi, il quale auspicava un ritorno «allo studio del contrap[p]unto, come dai nostri antichi si studiava».⁷⁶ Nel contempo, l'Amelli appare ricettivo nei confronti di uno stile liturgico più moderno, nel quale, a differenza di quanto sostenuto dal Martini, l'eventuale prevalenza del cromatismo sul diatonismo non inficerebbe assolutamente la sacralità della musica; anzi, l'inclusione del Marcello e del Pergolesi nell'elenco dei compositori esemplari confermerebbe una predilezione del sacerdote milanese per l'espressione madrigalistica e drammatica degli affetti, resi attraverso formule melodico-armoniche cromatiche.⁷⁷

In definitiva, questa visione mette ai margini il problema della funzionalità liturgica dei brani musicali, mentre privilegia i concetti di 'bello conveniente' e di 'pio sentimentalismo'.⁷⁸

⁷⁵ Un'apologia di Luigi Cherubini è in VINCENZO MEINI, *Pensieri intorno la musica specialmente ecclesiastica...*, Firenze, Stamp. Logge del grano, 1863, p. 14, perchè il suo «stile è più semplice di quello di Mozart, più elaborato di quel d'Haydn, più puro di quel di Beethoven, più ricco di tutti i maestri italiani contemporanei». CANDOTTI, *Sul carattere della musica* cit., p. 21, afferma: «Io non ho veduto mai fughe più maestrevolmente trattate di quelle di Cherubini; ma non so concepire che egli abbia avuto in mira se non di fare uno sforzo d'arte in quella immensa a otto parti, di ben 243 misure, che sulle ultime parole del Credo egli inserì nel suo *Trattato del contrappunto e della fuga*». Per il Candotti, però, la «sobrietà» fa sì che le parti corali degli oratori di Händel siano un «modello incomparabile» di stile imitativo che esprime «ricchezza di fantasia», «grandiosità di concetti», «immensa varietà d'affetti» e «profondità di sentimento religioso». Cfr. Ivi, pp. 22-23. Dubbi sulla valenza artistica del contrappunto vengono avanzati da GEROLAMO A. BIAGGI, *Della musica religiosa e delle questioni inerenti*, Milano, Lucca, 1857, pp. 164-174: «Le fughe i canoni, ed i contrappunti [...] provvedono efficacemente alla questione di convenienza [...] a tutte spese, e a tutto scapito dell'arte», anche se egli riconosce a Händel il merito di «profondere [negli oratori] la singolare sua perizia nelle fughe e ne' contrappunti, e a luogo abbandonarsi ai voli dell'immaginazione ch'egli sapeva eccitare ed infiammare colla più appropriata, e più calda interpretazione della poesia». A sua volta CHARLES BURNEY, *An account of the musical performances in Westminster Abbey, and the Pantheon, May 1784, in commemoration of Händel*, London, Payne & Robinson, 1785 (rist., Amsterdam, Knuf, 1964), riteneva «che Händel fosse superiore, nell'energia e nell'audacia dello stile, nella ricchezza dell'armonia, nella complessità del trattamento delle voci, a qualsiasi compositore». Cfr. ZOPPELLI, *Lo «stile sublime»* cit., pp. 87-88. Le perplessità del Biaggi trovano riscontro in ISIDORO ROSSI, *Intorno alla musica ecclesiastica*, Finale [Emilia], [s.n.], 1854, pp. 14-18, per il quale il «soverchio abuso» del contrappunto, oltre ad aver «contribuito alla decadenza dell'arte» a causa dell'artificiosità e delle rigide regole matematiche, non costituisce un «codice di leggi invariabili ed ineccezionabili» per i compositori di musica sacra.

⁷⁶ *Primo Congresso cattolico* cit., II, p. 242. Una concezione sublime del contrappunto, inteso come espressione di una 'non contemporaneità', era tipica dell'estetica neoclassica, la quale poneva lo stile imitativo «come fattore di centralità didattica». Cfr. ZOPPELLI, *Lo «stile sublime»* cit., pp. 79-80.

⁷⁷ Per MARTINI, *Esemplare* cit., II, pp. 42, e ID., *Storia della musica*, 3 voll., Bologna, Lelio Dalla Volpe, 1757-1781, II, p. 325, con i cromatismi «l'espressione delle parole, per l'uso affatto libero delle dissonanze e per una modulazione continua e straordinaria[,] si rende più efficace a dilettere il senso che a mover gli affetti», mentre il procedimento diatonico ha la proprietà «di dilatare, e render forte l'animo». Anche in DADO, «*Siccome lo disse Zarlino*» cit., p. 63. Al Congresso di Venezia, l'Amelli era stato meno radicale, proponendo di «aprire agli artisti una scuola propria del canto autentico di chiesa, nel puro stile *diatonico* e nel *misto*, il quale possa essere anche accompagnato dall'organo, la è questa una vera necessità nei tempi nostri, non potendosi obbligare i compositori a scrivere in uno stile loro sconosciuti». Cfr. *Primo Congresso cattolico* cit., I, p. 289.

⁷⁸ I salmi del Marcello, lo *Stabat Mater* del Pergolesi e le messe con orchestra del Cherubini sono musiche d'ispirazione religiosa, ma non adatte alla liturgia ed estranee allo stile sublime che John Hawkins, ispirandosi ai concetti di «nobile semplicità» (*edle Einfalt*) e di «serena grandezza» (*stille Grösse*) del Winckelman, identificava nello stile ecclesiastico, «il più adatto ad eccitare affetti devoti». Cfr. ZOPPELLI, *Lo «stile sublime»* cit., p. 84. Il concetto di convenienza, invece, è illustrato da BIAGGI, *Della musica religiosa* cit., p. 150, secondo il quale eseguire in chiesa brani del *Guglielmo Tell* o del *Mosè* di Gioacchino Rossini era un'azione impropria «se si considera quella musica indipendentemente dalle circostanze estrinseche che l'accompagnano, e se la si giudica dalle emozioni che desta, e da ciò ch'essa è nella sua essenza: – dicevolissima». Cfr. DI PASQUALE, *Immagini del Rinascimento* cit., pp. 295-306. Anche ALFIERI, *Ristabilimento del canto* cit., p. 103, esprime il medesimo concetto: «Ho inteso più volte applicarsi a queste parole [«qui tollis peccata mundi» del Gloria] la musica della preghiera di Mosè, modulata dal cav. Rossini. Sieno pur modesti que'

L'apprezzamento dell'Amelli per la musica del Settecento si oppone, dunque, al pensiero del Gaspari, mentre si avvicina alle preferenze manifestate nel *Rapporto intorno la riforma della musica di chiesa* di Gaspare Spontini.⁷⁹ Le musiche della scuola romana dei secoli XVI-XVII erano intese non in qualità di reali modelli compositivi, ma come portatrici di un sapore arcaico e di un'atmosfera mistica idealizzata. Di conseguenza, gli autori che rievocavano tali suggestioni, anche solo in maniera puramente formale, erano additati ad *exemplum*.⁸⁰

Se nell'assemblea fiorentina gli orientamenti dei cecilianiani italiani risultano ancora incerti e contraddittori, i voti approvati sono una prosecuzione degli intenti annunciati, ma non deliberati, durante il Congresso di Venezia. Fu annunciata la costituzione di una «generale associazione italiana di musica sacra sotto la denominazione di S. Cecilia», che avrebbe avuto come organo ufficiale il periodico a tema la cui fondazione era già stata decisa nel corso dell'adunanza veneziana.⁸¹ Inoltre, fu proposta l'istituzione di scuole diocesane intitolate a santa Cecilia

ad imitazione di quelle gratuite di canto sacro corale, allo scopo di allevare artisti unicamente destinati al servizio divino per la esecuzione della vera musica di chiesa, conforme alle ecclesiastiche prescrizioni.⁸²

Secondo quanto previsto nel programma della Sottosezione Musica sacra, al Congresso di Firenze si sarebbe dovuto discutere anche di riforma dell'organo. La problematica sarebbe stata affrontata al Congresso di Bergamo (1877), mentre a Firenze fu ribadita la necessità di imporre

motivi: son però venuti dal teatro, e quindi non convien ripetersi in chiesa»..

⁷⁹ Lo Spontini cita come esempi «il Palestrina, l'Allegri, il Soriano, il Vittoria, Melani, Pitoni, [...] lo Jomelli, il Durante, Leo, Caldara, Pergolesi, Cafaro fino all'Anfossi, Borghi, Casali, Giordani, Burroni, Casciolini, Cannicciari, Conforti, Simone Mayr, Morandi, Fioravanti, Basili». Cfr. RAINOLDI, *Sentieri* cit., p. 468. Anche ROSSI, *Intorno alla musica* cit., p. 5, richiama l'esemplarità del Palestrina, del Marcello, di Niccolò Jommelli e del Pergolesi. Sulla posizione dello Spontini riguardo alla riforma della musica sacra cfr. AMEDEO BRICCHI, *Spontini e la riforma della musica di chiesa. I documenti spontiniani nel loro testo integrale con note storiche e critiche*, Maiolati Spontini, Comitato permanente di studi spontiniani, 1985.

⁸⁰ L'interesse dell'Amelli e di altri per la polifonia palestriniana può essere assimilato a quello criticato da HECTOR BERLIOZ, *Memoires*, Paris, Michel Lévy frères, 1870 (ed. it., *Memorie*, a cura di Olga Visentini, Pordenone, Studio tesi, 1989), pp. 448-449, il quale affermava che «quell'armonia pura e calma immerge in un fantasticare non privo di fascino. Ma questo fascino è insito nello stile, è proprio dell'armonia stessa, non ne è causa certo il preteso genio dei compositori, se poi si possa mai dare il nome di compositori a dei musicisti che passan la vita a compilare delle successioni di accordi del genere di questa che fa parte degli *improperia* del Palestrina [...] In queste salmodie a quattro parti, ove *melodia* e *ritmo* non sono impiegati affatto, e delle quali l'armonia si limita all'impiego degli *accordi perfetti*, inframmezzati da qualche *ritardo*, si può pure ammettere che il gusto e una certa qual scienza abbiano guidato il musicista che le scrisse; ma il Genio!». Sulla 'mitizzazione' sette-ottocentesca del repertorio antico, soprattutto dell'opera del Palestrina e del Marcello, cfr. ZOPPELLI, *Le Pindare* cit.; ID., *Lo «stile sublime»* cit.; MICHELANGELO GABBRIELLI, *La polifonia antica nelle edizioni dell'Ottocento in Italia*, in *Ballo teatrale, opera romantica, recupero dell'antico. Tre contributi per la storia della musica in Italia*, a cura di Maria Grazia Sità, Lucca, LIM, 2004, pp. 173-284; 187-196; DI PASQUALE, *Immagine del Rinascimento* cit.

⁸¹ Cfr. *Secondo Congresso cattolico* cit., I, pp. 214-216. In AOC, *18 congressi cattolici*, b. 5, *Secondo Congresso – Firenze 1875*, è conservata la prima annata del periodico francese «Musica sacra», probabile modello della futura pubblicazione italiana.

⁸² *Secondo Congresso cattolico* cit., I, p. 215.

l'esecuzione di brani organistici di «indole sacra», con la collaborazione delle istituende commissioni diocesane preposte al vaglio delle musiche per la liturgia.⁸³

3.2. Bologna, 1876

Il Congresso di Bologna, programmato per l'ottobre 1876, avrebbe dovuto avviare una fase di coordinamento per attuare i voti dei primi due congressi cattolici. Alcune settimane prima dell'inizio dei lavori, l'Amelli, riconfermato presidente della Sottosezione Musica sacra, aveva manifestato questa intenzione in una lettera all'Acquaderni.⁸⁴ Con il supporto del Comitato permanente, egli intendeva organizzare una rete di corrispondenti e di promotori per incentivare la fondazione delle società diocesane di Santa Cecilia e dell'associazione nazionale. L'Amelli, inoltre, chiedeva di invitare al congresso «competenti in materia» al fine di «poter discutere e deliberare» con profitto. I nominativi proposti erano Salvatore Meluzzi, Jacopo Tomadini e Giovacchino Maglioni, ai quali si aggiungevano i bolognesi Alessandro Busi e Gaetano Gaspari.⁸⁵ Il direttivo dell'Opera dei Congressi seguì le indicazioni dell'Amelli e diramò gli inviti il 28 settembre.

Il Tomadini, che sarebbe stato affiancato all'Amelli in qualità di vice-presidente, rispose positivamente.⁸⁶ Non altrettanto fece il Gaspari, il quale decise «di non intervenire altrimenti al congresso per non mettere a nudo certe piaghe insanabili». Il motivo del rifiuto è in una lunga lettera all'Acquaderni, che richiama la relazione inviata al Congresso di Venezia sul «guasto attuale della musica del santuario» e sul progressivo peggioramento della situazione.

I parrochi, e diciam pure i sacerdoti tutti, non vanno al teatro e per conseguenza ignorano se nella stessa messa l'organista abbia suonato i motivi del Rigoletto, del Ballo in maschera, della Traviata, ecc., ecc., né posson quindi redarguirvelo e posto ancora che accorgendosi di sì vituperevole indecenza lo licenziassero, chi porrebbero all'organo? Un altro del medesimo stampo, perché tranne poche eccezioni, tutta quella turba è infetta di egual morbo. Ma se da parte degli organisti van male le cose, vanno ancor peggio in quanto alle musiche; ed è proprio per siffatto punto che ho creduto di far bene astenendomi d'intervenire all'imminente Congresso, giacché incalorito nel discorso avrei facilmente varcato il limite della convenevolezza e della prudenza designando all'assemblea i più colpevoli prevaricatori, fra' quali sgraziatamente noverasi don Ulisse Parisini. Quando nel 1857 ebbi

⁸³ Ivi, p. 31. La Società cattolica di Crema, ad esempio, proponeva di «supplire tantosto a una deplorata lacuna [...] anche colla ristampa economica di musica per organo scelta e in stil popolare di cui non v'ha penuria» e di garantire la diffusione presso le parrocchie di campagna di un repertorio organistico, in attesa della pubblicazione del periodico di musica sacra. Cfr. AOC, *18 congressi cattolici*, b. 5, cit.

⁸⁴ AOC, *Corrispondenza Comitato permanente*, b. 1, lettera del 19 settembre 1876 [I, 17].

⁸⁵ Su Alessandro Busi e Giovacchino Maglioni cfr. *DEUMM*^I, II, p. 4; IV, p. 571; *MGG*^I, III, pp. 1361-1362.

⁸⁶ AOC, *Corrispondenza Comitato permanente*, b. 1, lettera del 4 ottobre 1876 [I, 18].

l'onore d'essere eletto maestro di cappella nella petroniana basilica, compreso dell'alta importanza del nuovo mio ufficio, meditai seriamente sulla maniera di comporre che avrei dovuto seguire onde non ne scapitasse il divin culto e insieme il decoro e la maestà di questo tempio ammirando ed insigne. Adottai pertanto uno stile mediano tra l'austero e il rilassato, ripudiando del pari le nenie stucchevoli degli andati tempi e le esagerazioni melodiche ed orchestrali de' nostri giorni.

[...]

Eppure il mio tentativo andò frustrato completamente! Certi maestri perdurano a produrre nelle chiese musiche obbrobriose, e più son cattive tali composizioni, più aumenta la folla di popolo che corre a udirle. Quando nelle moltitudini il gusto è a sì alto segno pervertito, non v'ha umano spediente che valga a raddrizzarlo. Almeno i giornali cattolici levassero a volta a volta la voce castigando con acri articoli i maestri che per rendersi popolari colle lor musiche trasformano le chiese in ritrovi d'allettevole passatempo: ma nossignori, ché anch'essi incensano quei guastamestieri, spingendoli così più oltre nella mala via invece di ritrarveli. Aperto schiettamente il mio pensiero, la S.V. ill.ma ben vede in quai termini a un dipresso io parlerei nel congresso.⁸⁷

Il Gaspari evidenziava un aspetto cruciale dello stato in cui versava la musica liturgica, ovvero la responsabilità del clero, dovuta all'impreparazione musicale della maggioranza dei sacerdoti e all'operato non professionale degli ecclesiastici che ricoprivano il ruolo di maestri di cappella. Contro questa situazione l'Opera dei Congressi intese promuovere un processo di riforma in collaborazione con le gerarchie ecclesiastiche, ma non era ancora in grado di avanzare una proposta concreta e nemmeno aveva chiara consapevolezza dei tratti che dovevano essere distintivi della musica sacra. Tant'è che al congresso fu invitato anche il minore conventuale Alessandro Capanna, annoverato dal Gaspari fra «i più colpevoli prevaricatori».⁸⁸ La risposta del Capanna lascia intuire l'esistenza di rapporti tesi con i responsabili della musica delle principali chiese di Bologna e, per cautelarsi, egli chiese di essere messo al corrente degli argomenti oggetto di trattazione, «perché le materie sieno pacificamente, ed in miglior modo possibile conciliate».⁸⁹

I lavori, aperti il 9 ottobre presso la chiesa della Santissima Trinità, furono sospesi con una ordinanza del prefetto, a causa dei tumulti anticlericali scoppiati in città a seguito del raduno dei cattolici (circa ottocento).⁹⁰ L'Amelli, coadiuvato dal Tomadini e dal segretario della Sottosezione Musica sacra, il conte Federico Arborio Mella, riuscì comunque a costituire il Comitato promotore per la fondazione della Generale Associazione italiana di Santa Cecilia, con sede a Milano, che nel

⁸⁷ Ivi, lettera del 6 ottobre 1876 [I, 19].

⁸⁸ Il compositore marchigiano Alessandro Capanna era stato designato quale secondo vice-presidente della Sottosezione Musica sacra, accanto al Tomadini. Sulla sua attività musicale cfr. *DUM*, I, p. 288.

⁸⁹ AOC, *Corrispondenza Comitato permanente*, b. 1, lettera del 10 ottobre 1876 [I, 20].

⁹⁰ Cfr. SPADOLINI, *L'opposizione cattolica* cit., p. 144. Gli atti del congresso vennero pubblicati ugualmente: cfr. *Terzo Congresso cattolico italiano inauguratosi in Bologna il dì 9 ottobre 1876*, Bologna, Istituto tip. bolognese, 1876.

maggio del 1877 permise la pubblicazione del primo numero del mensile «Musica sacra».⁹¹

4. I congressi cattolici di Bergamo (1877) e di Modena (1879)

4.1. Bergamo, 1877

Al IV Congresso, celebrato a Bergamo dal 10 al 14 ottobre 1877, si avvertì la necessità d'incominciare ad attuare le deliberazioni dei congressi precedenti. Il mezzo idoneo sarebbero state le assemblee dei comitati regionali, diocesani e parrocchiali che avrebbero consentito di organizzare, a livello locale, una serie di iniziative di penetrazione del movimento cattolico nel tessuto amministrativo, sociale e culturale del paese.⁹² Per quanto riguarda la Sottosezione Musica sacra, diretta ancora dall'Amelli e dal Tomadini, fu predisposto un programma che ricalcava quello dell'abortito Congresso di Bologna e prevedeva come argomenti il «repertorio di musica sacra a prezzo minimo» e l'istituzione di scuole popolari di canto e di società filarmoniche.⁹³

Già nella lettera-proposta sulla musica sacra inviata all'Acquaderni in occasione del Congresso di Venezia, l'Amelli aveva segnalato l'esigenza di procedere all'alfabetizzazione dei chierici nel canto gregoriano e all'istituzione di *scholae cantorum* popolari. L'indirizzo era poi confluito nelle deliberazioni del congresso, dove fu riconosciuta l'utilità «di rialzare il canto gregoriano», promuovendone l'insegnamento «nelle scuole serali, nei convitti, negli oratori festivi, onde preparare lentamente il popolo alla rigenerazione del vero gusto di musica religiosa».⁹⁴ Il Congresso di Bergamo fece propria quell'istanza e approfondì le motivazioni che giustificavano l'esigenza di un'iniziativa didattica. La necessità di una 'popolarizzazione' dell'arte musicale, intesa come la diffusione nella massa di un gusto più maturo per il canto sacro, viene definita dall'Amelli come «la sublime missione religiosa sociale della musica sacra nel secol nostro», al fine di «promuovere l'unità di fede e di carità nel popolo cristiano».⁹⁵ L'ottica filantropica, tipica dell'alta borghesia e della nobiltà, si manifesta chiaramente nelle parole del sacerdote milanese.

⁹¹ La rivista, con il supplemento musicale «Repertorio economico di musica sacra», era stata annunciata con un *Manifesto*, inviato ai presidenti delle varie società cattoliche insieme ad una circolare dei direttori Amelli e Tomadini. Federico Arborio Mella era stato segretario della Sottosezione Musica sacra anche ai congressi di Venezia e di Firenze e, nel 1905, fu nominato tesoriere della rinata Associazione italiana di Santa Cecilia. Cfr. *DSMC*, III/1, pp. 31-32. Nel Comitato promotore della Generale Associazione italiana di Santa Cecilia, all'Amelli, al Tomadini e al Mella si aggiunsero, in seguito, il marchese Giuseppe Castiglioni di Milano, Giovacchino Maglioni di Firenze, Giuseppe Silipigni di Napoli e Pier Costantino Remondini di Genova.

⁹² Nel triennio della presidenza Acquaderni (1875-1878) furono creati tre comitati regionali, sedici diocesani e oltre cinquecento comitati parrocchiali. Cfr. voce monografica *Opera dei Congressi* cit., p. 338.

⁹³ Cfr. *Atti e documenti del IV. Congresso cattolico italiano tenutosi in Bergamo dal 10 al 14 ottobre 1877*, Bologna, Tip. Felsinea, 1877, p. 12.

⁹⁴ *Primo Congresso cattolico* cit., I, pp. 324-325; RAINOLDI, *Sentieri* cit., p. 501.

⁹⁵ Cfr. *Primo Congresso cattolico* cit., I, p. 214.

La musica e tutte le arti belle nella Chiesa, ecco ciò che eleva e nobilita l'animo dell'operaio! ecco ciò che lo civilizza mille volte più che il teatro e certe rappresentazioni immonde della scena moderna. L'uomo ha bisogno dell'arte, e gli fa d'uopo la vista del bello per mantenerlo e fortificarlo nel sentimento della sua personale dignità. [...] Popolarizziamo l'arte, sosteniamola col favorirla, e non gettiamo nel popolo motivi di disaffezione. Procuriamo che la musica lo attiri alla Chiesa, per ricondurlo alla fede! Allora le sorti della religione e della società saranno assicurate.⁹⁶

Visione utilitaristica e preoccupazione pastorale si compendiano nel discorso nell'Amelli, il quale, se da un lato appare consapevole che il consenso e l'approvazione popolari sarebbero risultati determinanti per l'affermazione della riforma cecilianiana, dall'altro non trascura l'apporto che la musica sacra avrebbe potuto offrire alla comprensione simbolica del divino. Il «bello» artistico, come animatore della fede, rimanda al pensiero del Gaspari nella relazione al Congresso di Venezia. Infatti, una corretta percezione della bellezza propria dell'autentica musica sacra, permettendo l'adeguata comprensione della «solennità e [del]la pompa de' sagri riti» invocata dal musicista bolognese, avrebbe fugato il «depravato gusto», i «falsi criterii» e l'«indifferentismo delle coscienze» dalle menti della «generalità», conducendo all'universalità del «sentimento religioso».⁹⁷

Dal punto di vista organizzativo, al Congresso di Bergamo fu votata la costituzione di sottocomitati diocesani che coadiuvassero il Comitato promotore della Generale Associazione italiana di Santa Cecilia nella ricerca di nuovi soci e nell'attuazione delle disposizioni. Strettamente collegata era l'esigenza di garantire una diffusione capillare del periodico «Musica sacra» e dell'allegato repertorio, con lo scopo di eliminare dalle chiese «quelle musiche, sia di suono, sia di canto, nelle quali, giusta il Tridentino, trovasi mescolato alcunché di lascivo e di profano».⁹⁸

⁹⁶ Ivi, pp. 215-216. In questo passo riecheggiano le parole di FRANCESCO FAÀ DI BRUNO, *Riflessi cristiani sulla musica*, Torino, Tip. Speirani e Tortone, 1858, pp. 30, 32, a proposito dell'istruzione musicale impartita alle ragazze di buona famiglia. Cfr. anche *Musica sposa della creazione. Francesco Faà di Bruno e la musica vissuta come missione religiosa e sociale nella Torino dell'Ottocento*, a cura di Giuseppe Parisi, Cinisello Balsamo, San Paolo, 2002. Anche Angelo De Santi doveva avere in mente queste frasi in una lettera indirizzata il 26 ottobre 1912 a mons. Giovanni Battista Chesò: «Quando il s. padre ripete in ogni occasione il voto che il popolo prenda attiva parte col canto alle funzioni liturgiche, la sua augusta parola non si rivolge soltanto a noi, ma a tutti; al popolo ed a quelli che conducono il popolo. Convien cominciare dal popolo che la Chiesa può avere facilmente in sua mano, e quest'è il popolo, i figli e le figlie del popolo, disciplinato nelle società cattoliche maschili e femminili». Cfr. GAIATTO, *Il movimento ceciliano* cit., p. 406; ma cfr. anche ZAGGIA, *Luigi Bottazzo* cit., pp. 263-264.

⁹⁷ Nella lettera pastorale inviata dal cardinale Giuseppe Sarto al clero di Venezia l'1 maggio 1895 vengono elencate le qualità che la musica sacra doveva possedere, poi riprese nei «Principi generali» del *motu proprio*: «la santità, la bontà dell'arte e l'universalità». Il futuro pontefice sembra parafrasare le parole del Gaspari riguardo alla corruzione del gusto musicale, ma dissente dall'idea che i fedeli gradiscano solo la musica profana: «Tropo si abusa di questa parola *popolo*, il quale si dimostra nel fatto ben più serio e devoto di quel che d'ordinario si crede; gusta le musiche sacre, né lascia di frequentare le chiese dove quelle si eseguono. E una prova luminosa si è avuta durante le feste centenarie nella basilica patriarcale di S. Marco, dove per quattro giorni continui, essendosi eseguita con tutto rigore di termine musica sacra o del canto gregoriano o del polifonico alla Palestrina, il popolo vi assistette entusiasmato e devoto». Cfr. PIUS PP. X, *Le pastorali del periodo veneziano (1894-1898)*, a cura di Antonio Niero, Riese, Fondazione Giuseppe Sarto, 1990, pp. 66-74: 66, 69; RAINOLDI, *Sentieri* cit., pp. 534-540: 534, 536.

⁹⁸ Cfr. *Atti e documenti del IV. Congresso cattolico* cit., pp. 216-217. Il decreto del Concilio di Trento citato e quello *De*

L'esclusione degli aspetti profani dalla musica liturgica costituiva una problematica che andava ad investire direttamente l'organo e la sua funzione, ma che non era ancora stata affrontata dalla Sottosezione Musica sacra, sebbene fin dalla prima metà dell'Ottocento numerose prese di posizione avessero denunciato la tendenza degli organisti ad abusare dei ritmi di danza e delle arie d'opera.⁹⁹ Le considerazioni contenute negli atti del Congresso di Bergamo sono molto esplicite.

Questo nobilissimo strumento [l'organo] da quasi mezzo secolo, e specialmente in questi ultimi anni, va alterandosi notabilissimamente nel suo carattere religioso ed artistico, fino a divenire un'infelice imitazione dell'orchestra, dalla quale anzi ha già assunto il nome di *organo orchestra*; [...] oltre a portare in chiesa la parte più volgare e banale dell'orchestra, ha anche sconvolto e disequilibrato il *manuale*, tantochè riesce impossibile di fare sopra di esso figurare le nobilissime armonie rispondenti alla gravità del sacro canto liturgico, e non si presta più ai modi proprii dello stile di questo istrumento, ma solo si presta alla riproduzione di cabalette e melodie leggiere, profane, teatrali, accompagnate quasi come da chitarra ed arpone.¹⁰⁰

Sembra emergere un dissenso aperto verso l'abitudine di alterare gli strumenti storici e la tendenza ad abbandonare la tradizione organaria italiana, che aveva raggiunto il proprio apice tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento con il bergamasco Giuseppe Serassi il giovane e il veneto Gaetano Callido.¹⁰¹ Qualche anno dopo, il sacerdote veronese Antonio Bonuzzi avrebbe proposto alcune soluzioni di compromesso nel suo *Saggio di una storia dell'arte organaria in Italia*, suggerendo di guardare all'arte organaria d'oltralpe per accettare l'introduzione del doppio

observandis et vitandis in celebratione missarum (sess. XXII). Cfr. COD, p. 737.

⁹⁹ Cfr. la denuncia di CANDOTTI, *Sul canto ecclesiastico* cit., p. 29: «Un altro gravissimo disordine [...] è quello dei nostri signori organisti, dei quali una buona parte sforniti affatto delle cognizioni che si ricercano per disimpegnare debitamente il loro uffizio, e inabili a trattare uno stile grave e legato, quale si conviene a questo sacro istrumento, pieni il capo soltanto di reminiscenze teatrali e di saltellanti motivi da danza, trasformano sfacciatamente il maestoso re degli strumenti in un eco puerile delle passioni rappresentate sulle scene». Ancora più caustico era ALFIERI, *Ristabilimento del canto* cit., p. 71, citando NICOLÒ E. CATTANEO, *Frusta musicale, ossia Lettere sugli abusi introdotti nella musica*, Milano, Luigi di Giacomo Pirola, 1836, pp. 49 ss.: «Più d'una volta mi è occorso di sentire qualche azzimato vagheggino cantarellare a mezza voce all'orecchio del galante suo vicino le leziose parole di una *romanza* o di un *rondò*, al sentirne all'organo la cantilena; e quante volte non vidi moversi in cadenza gli arricciati ciuffi dei zerbini e gli eleganti cappellini delle signore del *bon-ton*, al sentire dallo scervellato organista una vivace *tripoletta*, una saltellante *cabaletta*, le quali mossero già al *walzer*, alla *contradanza*, od all'insipida *galoppe* i lor piedi!»

¹⁰⁰ *Atti e documenti del IV. Congresso cattolico* cit., p. 218.

¹⁰¹ Per l'attività dei Serassi cfr. *Sugli organi. Lettere di Giuseppe Serassi*, Bergamo, Stamp. Natali, 1816 (rist., Bologna, Patron, 1973); *I cataloghi originali degli organi Serassi*, a cura di Oscar Mischiati, Bologna, Patron, 1975; OSCAR MISCHIATI, *Regesto dell'archivio Serassi di Bergamo*, «L'organo», XXIX, 1995, pp. 19-154; *L'arte del suono. I Serassi nella storia dell'organo*, catalogo della mostra (Stezzano, 1995), Gorle, Litostampa, 1995; *Serassi e l'arte organaria fra Sette e Ottocento*, atti del convegno internazionale di studi (Bergamo, 21-23 aprile 1995), Bergamo, Carrara, 1999. Su Gaetano Antonio Callido cfr. SANDRO DALLA LIBERA, *L'arte degli organi a Venezia*, Venezia – Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1962; RENATO LUNELLI, *Studi e documenti di storia organaria veneta*, Firenze, Olschki, 1973; MAURO FERRANTE – FABIO QUARCHIONI, *Gli organi di Gaetano Callido nelle Marche*, Abbazia di Fiastra – Urbisaglia, Villa Maina, 1989.

manuale, l'estensione della pedaliera e l'abolizione dei registri spezzati.¹⁰² In realtà, nei «rimarchi» inviati al Congresso di Venezia del 1874, Gaetano Gaspari aveva già denunciato perché l'organo sinfonico non rappresentasse una soluzione per i problemi della musica liturgica, commentando lo strumento installato nel 1864 nella chiesa della Trinità dei Monti dall'organaro di origine tedesca Joseph Merklin.¹⁰³

Un nuovo organo grandioso costruito in Francia e collocato in Roma alla Trinità de' Mo[nti] venivasi allora allora sperimentando a chiesa chiusa, e portò il caso che io mi trovassi coi mo[liti] [per]sonaggi d'alto rango intervenutivi forse per emetterne o no il loro placet. L'istrumento era [stu]pendo per la molteplicità dei registri imitanti ciascuno perfettamente il suono che doveano rend[ere: dol]cezza, brio, altisonanza, eco, ed altri meravigliosi effetti s'ottennero da quella macchina: ma dim[mi] se dee mettersi a prova la fralezza umana affascinandola con un suono incantevole, e pretendere al tempo stesso che la mente e il cuore s'elevino alla preghiera, alla contemplazione, alle cose celesti, a Dio? Oh, si può garantire che questo nuovo organo sbandirà dalla detta chiesa il raccoglimento, la devozione, sostituendovi invece il divertimento sensuale, la distrazione, l'immodestia forsanco e il bagordo. Accorreranno alla Trinità de' Monti que' frivoli e spensierati che avidi del diletto non mancan mai ai convegni dove c'è da godere; ma i veri cristiani diserteranno, ché la divota prece sarebbe impossibile frammezzo a gente siffatta.¹⁰⁴

L'organo romantico, che prevedeva «la molteplicità dei registri imitanti ciascuno perfettamente il suono che doveano rend[ere]», in Italia si tradusse nella proliferazione di registri «da concerto» che riproducevano la gamma timbrica di strumenti come il corno da caccia, il flauto zampogna, il flauto polacco, l'eufonio, la bombarda e le percussioni, funzionali alla preferenza dei musicisti per i brani d'opera. Ecco perché, nella proposta inviata al Congresso di Venezia, il Meluzzi aveva indicato dei provvedimenti utili a ricondurre l'organo alla sua funzione liturgica.

[L'organo] dovrebbe essere fornito di un numero sufficiente di registri. A preferenza di quelli così detti *ad anima*: pochi *a lingua*. L'accordatura sarebbe bene fosse tenuta bassa: mezzo tono almeno sotto al corista normale. Io la desidererei anche più bassa; così si canta più comodamente, le parole si

¹⁰² Cfr. ANTONIO BONUZZI, *Saggio di una storia dell'arte organaria in Italia nei tempi moderni*, Milano, Giornale «Musica sacra», 1889, pp. 47-48. Le proposte furono motivate anche dal rifiuto opposto nel 1879 da Camille Saint-Saëns di suonare sull'organo del conservatorio di Milano, ritenendolo del tutto inadeguato. Sull'attività cecilianica del Bonuzzi cfr. ID., *Alcuni scritti sopra la questione della riforma dell'organo in Italia*, Verona, Tip. del R. Istituto de' sordo-muti, 1885; ID., *Questioni organarie. Una legittima difesa*, Verona, [s.n.], 1888; *DBI*, XII, pp. 464-465; MARIA CAMPAGNOLO, *Antonio Bonuzzi*, tesi di magistero, rel. Ernesto T. Moneta Caglio, Milano, Pontificio Istituto ambrosiano di Musica sacra, a.a. 1973-1974; *Lettere autografe* cit.; BAGGIANI, *San Pio X* cit., p. 128.

¹⁰³ Joseph Merklin, che nel 1864 aveva partecipato al Congresso cattolico di Malines, nel 1881 realizzò a Roma anche l'organo della chiesa di San Luigi dei Francesi, inaugurato da Filippo Capocci alla presenza di Félix Alexandre Guilmant.

¹⁰⁴ AOC, *Miscellanee varie*, b. 46 cit. [I, 72].

possono pronunciare chiaramente, e l'esecuzione è più modesta senza tanto gridare.

[...]

L'organo di sua natura non si unisce colle voci: queste s'impastano eccellentemente fra di loro: anche cogli strumenti legano bene. Affinché l'organo si distacchi meno dalle voci, fa d'uopo sia d'intonazione moderata come sono quelli antichi del Testa, del Callido, del Caterinozzi, del cav. Ennio, e di altri, i quali mentre sostengono le voci non le opprimono. Se invece, avessero l'aria molto forzata, riuscirebbero striduli, e coprirebbero le voci.¹⁰⁵

Il musicista romano prediligeva i registri ad anima perché la potenza e la penetrazione sonora delle ance sovrasta le voci dei cantori.¹⁰⁶ Dettata dall'esigenza di accompagnare il canto era anche la scelta di un *diapason* più basso del normale, perché avrebbe agevolato l'emissione della voce e la pronuncia delle parole. Riguardo alla sonorità, invece, il Meluzzi preferiva quella degli strumenti neoclassici, per il suono dolce e naturale del Ripieno.¹⁰⁷ Le sue proposte, però, non erano state oggetto di alcuna discussione a Venezia, in quanto derubricate come questioni tecniche che esulavano dal programma stabilito dalla Sottosezione Musica sacra. Esse tornarono d'attualità durante il Congresso di Bergamo, i cui voti sull'organo si posero in stretta relazione.

Il Congresso fa voti perché l'organo ritorni alla grave semplicità di prima; e mentre ammira ed approva i progressi meccanici, onde vengono gli organi moderni costrutti, fa voti che s'introducano con grande parsimonia i nuovi registri *ad ancia*, e che essi siano distesi equabilmente per tutto il *manuale*, e che sia data tutta la sua importanza al ripieno di canne *ad anima*.¹⁰⁸

In netto disaccordo con questa visione suona, invece, un successivo commento inviato dal Bonuzzi al De Santi riguardo ai *vota* del Congresso di Bergamo, che erano stati ribaditi nel periodico ceciliano «Musica sacra».¹⁰⁹

Quando Le scriveva che a Milano sono ambrogiani ecc. ecc. non avrei creduto che così presto mi avrebbero dato modo di provarlo coi fatti. Nel programma del 1° numero [di «Musica sacra»], si dice: [«]Riguardo all'organo... non siamo esclusivisti (?cosa significa?) ma propugnando [...] i

¹⁰⁵ *Primo Congresso cattolico* cit., p. 244.

¹⁰⁶ Secondo BONUZZI, *Saggio di una storia dell'arte organaria* cit., p. 92, «i principali, ossia i registri di fondo, che danno il vero suono del tasto o la sua ottava inferiore e superiore, producono un'insieme calmo e maestoso, ma un po' monotono, e, anche moltiplicandoli, dopo un certo limite non guadagnano in intensità».

¹⁰⁷ Ivi, pp. 114-115. Oltre al Callido, il Bonuzzi cita Cesare Caterinozzi di Subiaco a proposito dello strumento realizzato nel 1696 per l'abbazia di Montecassino. Ivi, pp. 88-89. Cfr. anche FURIO LUCCICENTI, *I Caterinozzi, famiglia di organari*, «Recercare», IX, 1997, pp. 243-260.

¹⁰⁸ *Atti e documenti del IV. Congresso cattolico* cit., p. 218. Sulla riforma dell'organo italiano cfr. FRANCO BAGGIANI - ALESSANDRO PICCHI - MAURIZIO TARRINI, *La riforma dell'organo italiano*, Ospedaletto (Pisa), Pacini, 1990; *Atti ufficiali del III Convegno di Organologia sul tema La riforma dell'organo italiano*, Pisa, 31 agosto - 2 settembre 1990, Ospedaletto (Pisa), Pacini, 1991.

¹⁰⁹ Cfr. «Musica sacra», XIII/1, 1889, p. 2.

registri interi (con assoluta predominanza di quelli ad anima) e fra questi la massima importanza ai principali ed al ripieno»]. Lasciamo andare il resto. [...] Ma la parte comica è quell'assoluta predominanza dei registri ad anima e questo mostra che chi scrive non sa proprio niente. [...] Ora non è mai venuto in mente a nessun fabbricatore di dare la predominanza alle ancie sui registri ad anima.¹¹⁰ [...] Veniamo al ripieno. Quella massima cura data ai principali e al ripieno vale un... Però! Si crede che la massima cura deve esser posta in ogni cosa dell'organo in modo che il tutto sia omogeneo, pastoso, armonioso, ecc. [...] Ma la verità è che il registro ripieno (plein-jeux) è necessario come un altro, mettiamo una tromba. E se un organo è organo anche senza questa è organo anche senza ripieno. Quello che è necessario in un organo è l'assoluta predominanza di registri di 8 piedi che presso tutte le nazioni, che sanno quel che fanno, sono almeno la ½ della totalità dei registri perché rappresentano la nota scritta o del tasto. Altrimenti si avranno, come in Italia, quelli organi ibridi, che cola stridula voce guastano gli orecchi, e che fanno scappare la gente di chiesa o consiglia l'irrequietezza e le ciarle. [...]

Sono queste le scappate che fanno disgusto al Remondini, e lui per non entrare in lotta con quelli che dovrebbero essere i suoi amici (io direi i suoi scolari) tace e si chiude in un silenzio significantissimo. Così mi scrisse più volte.¹¹¹

Le divergenze non riguardavano soltanto gli aspetti tecnici, ma investivano anche i giudizi sulle ditte organarie. Ad esempio, il Remondini e il Bonuzzi, sostenitori del costruttore inglese George William Trice, erano contrari al sostegno accordato dal musicista bresciano Giovanni Tebaldini all'organaro Pacifico Inzoli di Crema.¹¹² Sulle caratteristiche che avrebbe dovuto assumere l'organo italiano sussistevano orientamenti diversi, che ostacolavano una posizione comune; la stessa varietà di opinioni riguardava la scelte del repertorio e, più in generale, degli

¹¹⁰ Nel seguito della lettera, il Bonuzzi sostiene che, anche in piccolo numero, le ancie caratterizzano fortemente il suono di un organo, in quanto un registro ad ancia equivale, per sonorità, a quattro registri ad anima.

¹¹¹ ACC, *Fondo De Santi, Corrispondenza*, b. 2, fasc. 1, fasc. 16, lettera del 25 gennaio 1889. Come si ricava da una missiva inviata al De Santi alla fine di novembre dell'anno precedente, il Bonuzzi si riferisce a Giuseppe Gallignani e a Marco Enrico Bossi: «Lei ricorderà il discorso fatto a Bologna sul ripieno italiano. Essi [Gallignani e Bossi] credono ancora che questo sia il vero organo liturgico e che un organo senza il ripieno non sia nemmeno un organo. Non comprendono che il ripieno è né più né meno di un registro qualunque come una gamba o una tromba e un organo può esser buono senza queste e senza quello». Ivi, b. 2, fasc. 1, fasc. 16, lettera del 25 novembre 1888. Per le lettere del Remondini al Bonuzzi cfr. *Lettere autografe* cit., pp. 56-95.

¹¹² All'inizio del 1888 il Tebaldini aveva chiesto al De Santi di «incoraggiare» la pubblicazione di un commento favorevole sull'organo Inzoli in fase di ultimazione nella chiesa di Sant'Ignazio di Loyola. In occasione dell'Esposizione internazionale di Musica tenutasi a Bologna nel 1888, un organo dell'Inzoli aveva ottenuto il diploma d'onore. Cfr. ACC *Fondo De Santi, Corrispondenza*, b. 10, fasc. 3, fasc. 9, lettere del 21 gennaio e del 23 maggio 1888 [II, 1, 4]; GIOVANNI TEBALDINI, *Gli organi all'Esposizione internazionale di Musica in Bologna e la riforma*, «Gazzetta musicale di Milano», XLIII/48, 1888, pp. 429-430. Il Tebaldini aveva richiesto al De Santi di porre in risalto le differenze fra lo strumento dell'Inzoli e quello esposto da Ernesto Lingiardi. In agosto il De Santi scrisse in «La civiltà cattolica», XXXIX, 1888, s. XIII, XI, pp. 357-359, un articolo in favore dell'organaro cremasco e informò il Tebaldini delle riserve del Bonuzzi nei confronti dell'Inzoli. Cfr. ACC, *Fondo De Santi, Corrispondenza*, b. 2, fasc. 1, fasc. 16, lettera del 25 novembre 1888; EDOARDO NEGRI, *L'opera di Giovanni Tebaldini nel movimento di riforma della musica sacra*, tesi di magistero, rel. Ernesto T. Moneta Caglio, Milano, Pontificio Istituto ambrosiano di Musica sacra, a.a. 1967-1968, pp. [391-392]; *Lettere autografe* cit., p. 73. Cfr. anche STEFANO SPINELLI, *Pacifico Inzoli e le origini dell'arte organaria a Crema*, Crema, Arti grafiche cremasche, 1995.

autori da eseguire. Il disaccordo, dovuto alla mancanza di un sicuro statuto epistemologico di natura estetico-musicale, emerge in due lettere inviate all'Acquaderni dall'Amelli che propose l'intervento della propria *schola cantorum* di Milano al pontificale di chiusura del Congresso di Bergamo.

[19 settembre] Se mi fosse permesso, vorrei proporre a codesto on. consiglio il progetto che avrebbe dovuto realizzarsi a Bologna; vale a dire di dare in tale occasione un saggio di buona musica sacra. Io potrei disporre della mia scuola (25 adulti e 12 ragazzi) per eseguirvi alcuni pezzi classici dei vari generi di vera musica sacra; tanto a pure voci che con accomp.^o d'organo e anche di orchestra. A Bergamo poi abbiamo il famoso Petrali, il re degli organisti italiani che si presterebbe magnificamente. [...] Sarebbe certo un bel decoro pel congresso, e un mezzo per farlo sempre più rispettare, il poter dare un bel servizio completo di musica sacra, come la mia scuola lo potrebbe.¹¹³

[24 settembre] Sono stato ieri a Bergamo per combinare la funzione di musica sacra per la chiusura del congresso. Applaudito il progetto dal Comitato locale, il quale s'impegnerà di fare presso il rev.mo capitolo i passi opportuni. Intanto desideravasi sapere se in tal giorno avrebbe luogo eziandio la messa pontificale, giacché altrimenti non si saprebbe tranne il Te Deum qual cosa cantarsi. Volendosi si potrebbe anche combinare qualche accademia pel trattenimento dei soci; ad ogni modo io scrivo qui retro il prospetto dei pezzi classici del nostro repertorio.

[...]

L. Cherubini – Messa dell'incoronazione – (con organo)

Gounod – Messa breve – (con organo)

Asola – Messa – (alla Palestrina)

Palestrina – Motetto – O bone Jesu

Marcello B. – Salmo 28° – (con organo, contrabassi e violoncelli)

Durante – Magnificat – (con organo)

Cherubini – Requiem – (con organo)

Mozart – Ave verum – (con organo)

Bach – Tantum ergo – (con organo)

Barjn – Tantum ergo – (id.)

Capocci – Laudate pueri – (id.)

Casciolini – Panis angelicus – (alla Palestrina)

Bernabei – Salmi (in falsobordone)

J. Tomadini – Messa (a piena orchestra)

Petrali V. – Te Deum – (con organo)

Arcadelt – Ave Maria – (alla Palestrina)

Ermanno Contratto – Salve Regina – (corale armonizzato)

¹¹³ AOC, *Corrispondenza Comitato permanente*, b. 2, lettera del 19 settembre 1877 [I, 23].

Meluzzi – Salve Regina – (con organo).¹¹⁴

Il giudizio dell'Amelli sul «re degli organisti italiani», collaboratore della rivista «Musica sacra», contrasta con il parere del Remondini che, in una lettera al Bonuzzi definì Vincenzo Petrali

un grande improvvisatore, lo so, ma un vero *organista* come intendiamo noi non fu e non sarà mai. E mi diceva il defunto Castelli suo amico e spesso suo segretario (perché la maggior parte delle lettere d'importanza gliel' scriveva lui) che Petrali ha contribuito immensamente alla decadenza dello stile vero d'organo. Pareva un po' convertito quando s'è fatto l'organo alla Ns. Consolazione, ma è tornato agli amori primieri e ai suoi articoli sulla Gaz[zetta] piemontese han fatto vedere che si sa far bello delle penne altrui perché ha dato per sue le idee che da 10 anni e più io avevo messe fuori, e forse con suo scandalo.¹¹⁵

La presenza di un *Te Deum* del Petrali nel programma dell'Amelli non appare certo coerente con le istanze di rinnovamento della musica sacra. Il problema è che, scorrendo la lista dei brani proposti dal capofila del movimento di riforma, emerge la coesistenza di due generi di musica sacra, nettamente distinti tra di loro. Da un lato c'erano le composizioni rinascimentali del veronese Giovanni Matteo Asola e del Palestrina, quelle barocche in stile antico di Giuseppe Antonio Bernabei e di Claudio Casciolini, l'*Ave Maria* su musica di Jacob Arcadelt, che altro non è se non un riadattamento, attuato da Philippe Dietsch, del madrigale *Nous voyons que les hommes*.¹¹⁶ L'altro genere, invece, in cui figurava anche il *Te Deum* del Petrali, era quello della musica «organica», ovvero del canto con accompagnamento d'organo o d'orchestra e si spiega così perché figurassero anche composizioni di Gaetano Capocci e di Salvatore Meluzzi, alcuni di quei maestri romani che negli anni seguenti sarebbero stati attaccati senza riserve dai riformatori, originando lo scisma fra il movimento ceciliano e la curia romana.¹¹⁷

¹¹⁴ Ivi, lettera del 24 settembre 1877 [I, 24].

¹¹⁵ *Lettere autografe* cit., pp. 58-59. Il passo è anche in RAINOLDI, *Sentieri* cit., p. 165. Vincenzo Antonio Petrali aveva redatto gli esempi musicali del metodo per organo compilato da GIAMBATTISTA CASTELLI, *Norme generali sul modo di trattare l'organo moderno*, Milano, Lucca, 1862 (rist., Brescia, Paideia, Kassel, Bärenreiter, 1981). Sul Petrali cfr. *DEUMM*¹ cit., V, p. 668. Sul sostegno fornito dal Remondini alla riforma dell'organo italiano cfr. PIER COSTANTINO REMONDINI, *Intorno agli organi italiani. Tre articoli*, Verona, Tip. del R. Istituto de' sordo-muti, 1879; MAURIZIO TARRINI, *La riforma dell'organo italiano secondo P.C. Remondini*, in *La riforma dell'organo* cit., pp. 241-268; ID., *La fabbrica d'organi di William George Trice a Genova (1881-1897)*, Savona, Liguria, 1993; ID., *Documenti, manoscritti e pubblicazioni di interesse organario e organistico nel Fondo "Pier Costantino Remondini" della Biblioteca Franzoniana a Genova*, «L'organo», XXXIII, 2000, pp. 3-108.

¹¹⁶ Pierre-Louis Philippe Dietsch, maestro di cappella presso la chiesa di Sainte-Madeleine a Parigi, elaborò il madrigale di Jacob Arcadelt, originariamente composto per voci femminili, scrivendo *ex novo* la parte del basso.

¹¹⁷ In D.C., *Super Ordinatione pro musica sacra. Commentaria*, «Ephemerides liturgicae», VIII, 1894 – IX, 1895 [9 puntate]: VIII/10, 1894, pp. 629-631, i termini della diatriba sulla valenza liturgica della musica dei maestri romani erano definiti utilizzando espressioni dure nei confronti dei riformatori provenienti dalla «Gallia Cispadana» ed esaltando, oltre alle composizioni di Pietro Terziani, di Giovanni Aldega e del Battaglia, l'attività artistica di Domenico Mustafà, del Meluzzi, di Gaetano Capocci e del Moriconi. Sull'Aldega, sul Mustafà e sul Terziani cfr. *DEUMM*¹ cit., I,

Probabilmente questa musica esercitava un impatto ancora dominante su quanti erano legati all'orizzonte estetico del melodramma. Lo stesso presidente del Comitato locale per il Congresso di Bergamo, Stanislao Medolago, aveva chiesto all'Amelli «che il numero dei cantori vorrà essere piuttosto grande onde ottenere un buon effetto», dimostrando così di compiacersi per gli aspetti esteriori più facilmente percepibili ed apprezzabili.¹¹⁸ La definizione di «vera musica sacra», enunciata dall'Amelli, in realtà comprendeva un gran numero di generi di «buona musica», pochi dei quali però rientravano a pieno titolo nella categoria della «musica liturgica».

4.2. Modena, 1879

Più coerente appare la posizione di Pier Costantino Remondini, i cui voti sulla musica sacra esposti alla I Adunanza regionale ligure dell'Opera dei Congressi (20-21 gennaio 1879) furono assunti come proposta al V Congresso cattolico, svoltosi a Modena dal 21 al 24 ottobre 1879.¹¹⁹ Fra le priorità indicate dal Remondini, interessa l'attenzione riservata all'istruzione musicale dei fanciulli e dei ragazzi. Oltre al rinnovato impegno per l'insegnamento del canto gregoriano nei seminari e la formazione di gruppi di *pueri cantores* presso le parrocchie, l'avvocato genovese estese l'orizzonte operativo al di là dell'ambito ecclesiastico e religioso, raccomandando che

chi è in grado di farlo [...] si adoperi perché nelle scuole tutte non venga dimenticato lo studio del canto corale per principii e diretto specialmente ad insegnare ai fanciulli la lettura della musica.¹²⁰

Il Remondini, inoltre, avvertiva l'esigenza che coloro i quali sarebbero stati destinati ad operare nel settore della musica sacra possedessero un'adeguata preparazione culturale e liturgica.

Il congresso fa voti che a maestri, cantori, organisti vengano scelte persone capaci dell'arte che professano, e possibilmente conoscenti della lingua latina e della liturgia.¹²¹

p. 56, V, p. 313; VIII, p. 8; *GROVE* cit., XVII, p. 556; XXV, pp. 310-311; *MGG*¹, XVI, pp. 704-705.

¹¹⁸ Cfr. AOC, *18 congressi cattolici*, b. 9, *Quarto Congresso – Bergamo 1877*, lettere del 28 settembre e del 1 ottobre 1877 [I, 1-2]. Sul Stanislao Medolago Albani, presidente del Comitato diocesano di Bergamo dell'Opera dei Congressi, cfr. *DSMC*, II, pp. 366-371.

¹¹⁹ Cfr. *Atti della I Adunanza regionale ligure per l'Opera dei Congressi cattolici in Genova. 20-21 gennaio 1879*, Genova, Tip. arcivescovile, 1879; AOC, *18 congressi cattolici*, b. 11, *Quinto Congresso – Modena 1879* [I, 3]; *Atti e documenti del quinto Congresso cattolico italiano tenutosi in Modena dal 21 al 24 ottobre 1879*, Bologna, Tip. Felsinea, 1880.

¹²⁰ Sull'istruzione nel canto gregoriano si era già espresso il I Concilio provinciale veneto (1859). Circa l'allestimento di cori di voci bianche e di *scholae cantorum* popolari, il Gaspari informa che «a Lucca s'educano alla musica sacra dei fanciulli che eseguiscono a meraviglia le parti acute dei soprani e dei contralti; a Verona esiste un'associazione di dilettanti che nei di festivi sostengono da soli l'intero servizio nel duomo con mirabile risultato». Cfr. AOC, *Corrispondenza Comitato permanente*, b. 1, lettera del 4 ottobre 1876 [I, 18]; Ivi, *18 congressi cattolici*, b. 11 cit. [I, 3].

¹²¹ Ivi [I, 3]. In questo voto si avverte un eco delle deliberazioni del Congresso di Malines del 1864, nelle quali Xavier

L'assenza dell'Amelli e del Tomadini al Congresso di Modena non permise di rendere operativa la Sottosezione Musica sacra. Pertanto, la Sezione Arte cristiana, presieduta dall'architetto bolognese Giuseppe Modonesi e dall'ingegnere veneziano Pietro Saccardo, incaricò il sacerdote bergamasco Bartolomeo Cossali di illustrare i voti sulla musica sacra, per ribadire almeno le deliberazioni emanate nei congressi precedenti. Delle proposte del Remondini fu recepito un pallido eco nella raccomandazione di istituire «piccole scuole di canto sacro in ciascun comitato».¹²²

5. I congressi cattolici di Napoli (1883) e di Lucca (1887)

5.1. Il Congresso europeo di Canto liturgico di Arezzo (1882)

Sotto la presidenza del duca fiorentino Scipione Salviati, succeduto all'Acquaderni nella guida dell'Opera dei Congressi, ci fu un rallentamento dell'attività del movimento cattolico, che negli anni 1880-1882 non svolse alcun congresso. In questo arco di tempo, però, alcuni avvenimenti interessarono la riforma della musica sacra, come la fondazione della Generale Associazione italiana di Santa Cecilia che celebrò i primi due congressi nel settembre del 1880 e nell'ottobre dell'anno seguente.¹²³ Dall'11 al 15 settembre 1882, invece, l'Amelli organizzò ad Arezzo il Congresso europeo di Canto liturgico, i cui voti avviarono il distacco dalla tradizione dell'*Editio Medicaea* e dalla prassi esecutiva del canto gregoriano «a note eguali e martellate», predominante in Italia, a favore degli studi paleografici e filologici intrapresi dai benedettini di Solesmes sotto la spinta di Prosper Guéranger, Paul Jausions e Joseph Pothier.¹²⁴ Nel 1880, essi avevano sancito il

Victor van Elewyck suggeriva l'assistenza di un sacerdote che traducesse i testi dei canti per migliorare l'espressività dell'emissione vocale ed evitare sconvenienti episodi di indisciplinazione. Cfr. *De la musique religieuse* cit., pp. 59, 116.

¹²² Cfr. *Atti e documenti del quinto Congresso cattolico* cit., pp. 241-244. Su Pietro Saccardo, «unico e solo» ad appoggiare l'azione di Giovanni Tebaldini in San Marco, cfr. NIERO, *Il problema* cit., p. 58²⁸, con relativa bibliografia.

¹²³ Cfr. *Atti ufficiali della Generale Associazione italiana di S. Cecilia*, Milano, Tip. di S. Giuseppe, [1884].

¹²⁴ Cfr. MAURO CASADEI TURRONI MONTI, «E così seguitano a martellare dai cori i mansionarii, come il picchio fa sugli alberi!». *Testimonianze sulla condizione del gregoriano nel primo cecilianesimo italiano*, «Quaderni di Fonte Avellana» (di prossima pubblicazione). Sul Congresso di Arezzo cfr. «Musica sacra», VI/8-9, 1882; [DAVID FARABULINI], *La questione del canto fermo e i libri elementari del medesimo. Ragionamento critico ristampato con nuove giunte in occasione del Congresso europeo di Arezzo per un professore romano*, Milano, Calcografia di «Musica sacra», 1882; NERICI, *Del Congresso europeo* cit.; PAUL CAGIN, *Le chant grégorien au Congrès d'Arezzo*, Poitiers, Oudin, 1883; SACRA RITUM CONGREGATIO, *Posizione sui voti espressi dal Congresso europeo tenuto in Arezzo nel settembre 1882 riguardanti il canto liturgico*, Roma, Tip. Vaticana, 1883; EAED., *Provvedimento da prendersi sull'incidente di nuovi documenti trasmessi alla Santa Sede (con segreto pontificio)*, Roma, Tip. Vaticana, 1883; ERNESTO T. MONETA CAGLIO, *Dom André Mocquereau e la restaurazione del canto gregoriano*, «Musica sacra», s. II, V-VIII, 1960-1963 [12 puntate]: V/2, 1960, pp. 34-49; PIERRE COMBE, *Histoire de la restauration du chant grégorien d'après des documents inédits. Solesmes et l'Édition Vaticane*, [Solesmes], Abbaye de Solesmes, 1969, pp. 101-104; FELICE RAINOLDI, *Dal Congresso di Arezzo del 1882 al Convegno internazionale del 1983*, in *L'interpretazione del canto gregoriano oggi*, atti del Convegno internazionale di Canto gregoriano (Arezzo, 26-27 agosto 1983), a cura di Domenico Cieri, Roma, Pro musica studium, 1984, pp. 1-20; ID., *Sentieri* cit., pp. 215-217. Sui riformatori di Solesmes cfr. LUCIEN DAVID, *Dom Joseph Pothier abbé de Saint-Wandrille et la restauration grégorienne*, «Précis analytique des travaux de l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Rouen», 1942-1944, pp. 269-302 (rist., «L'Abbaye Saint-

rifiuto dell'egemonia ratisbonese pubblicando *Les mélodies grégoriennes d'après la tradition*, in cui dimostrarono che lo studio dei manoscritti antichi e delle diverse notazioni neumatiche permetteva l'accesso a un patrimonio liturgico-musicale più integro e fedele alle origini.¹²⁵

Ad Arezzo, l'abbazia di Solesmes fu rappresentata dal Pothier e da Antonin Schmitt, il quale presentò la relazione *Propositions sur le chant grégorien d'après les faits universellement admis par les archéologues*. In essa venivano fissati i punti cardine dell'indagine filologica solesmense: la presenza di leggere varianti non inficia il valore delle testimonianze più antiche; i neumi, isolati o riuniti in gruppi, forniscono l'altezza relativa delle note; la forma dei neumi non indica un valore di durata né di intensità del suono; il ritmo del canto gregoriano è basato su quello del discorso.¹²⁶ L'impressione suscitata nell'Amelli dalle nuove acquisizioni fu notevole, tanto che egli si schierò decisamente *pro Solesmensibus monachis* e lo Schmitt, mentre si recava ad Arezzo, annotava:

L'événement capital de notre séjour à Milan est l'entière conversion de m. Amelli qui se montre tout dévoué à dom Pothier qu'il comprend de plus en plus. Il à été obligé de démolir une partie de son programme quand dom Pothier lui a expliqué comment tout se simplifie avec la vérité. Dom Amelli a publiquement et à plusieurs reprises exprimé la conviction que formait à ses yeux l'admirable et universelle synthèse de dom Pothier au moyen de laquelle tout s'explique et s'ordonne. Il nous est personnellement et indubitablement acquis.¹²⁷

Il primo dei voti formulati dal Congresso di Arezzo, ovvero che i libri corali possedessero «la maggior conformità possibile all'antica tradizione», provocò la reazione della Santa Sede che, in virtù del privilegio trentennale assegnato nel 1870 all'editore Friedrich Pustet, confutò i postulati aretini per mezzo del decreto della Sacra Congregazione dei Riti *Romanorum pontificum sollicitudo*

Wandrille», XXXII-XXXVI, 1983-1987); COMBE, *Histoire de la restauration* cit., pp. 15-93.

¹²⁵ Cfr. JOSEPH POTHIER, *Les mélodies grégoriennes d'après la tradition*, Tournai, Impr. liturgique de Saint-Jean – Desclée, Lefèbvre & c.ie, 1880 (rist., Hildesheim – New York, Olms, 1982; ed. it., *Le melodie gregoriane secondo la tradizione*, Genova, Fassicomo & Scotti, 1890²). Un'apologia dell'*Editio Medicaea* è in FRANZ XAVER HABERL, *Giovanni Pierluigi da Palestrina und das officielle Graduale Romanum der Editio Medicaea von 1614*, Regensburg, Pustet, 1894 (ed. it., *Giovanni Pierluigi da Palestrina e il Graduale Romanum ufficiale dell'Editio Medicaea, 1614. Contributo alla storia della liturgia dopo il concilio di Trento*, Ratisbona – Roma, Pustet, 1894). Le prime confutazioni alla *Medicaea*, sulla scorta di alcuni documenti scoperti dal De Santi nella Biblioteca Vaticana, furono effettuate da CARLO RESPIGHI, *Giovanni Pier Luigi da Palestrina e l'emendazione del Graduale romano*, Roma, Desclée – Lefèbvre & c., 1899; ID., *Nuovo studio su Giovanni Pier Luigi da Palestrina e l'emendazione del Graduale romano con appendice di documenti*, Roma, Desclée – Lefèbvre & c., 1900. Cfr. COMBE, *Histoire de la restauration* cit., pp. 192-198, 207-209. FRANZ XAVER HABERL, *Contributo alla storia del Graduale ufficiale della cosiddetta Editio Medicaea*, Roma – Ratisbona, Pustet, 1900, e ID., *Storia e pregio dei libri corali ufficiali*, Roma – Ratisbona, Pustet, 1902, cercò di dimostrare l'infondatezza dell'«inconsulto rimprovero» lanciato dal Respighi nei confronti dell'*Editio Medicaea*, definita un «deplorable lavoro». I documenti relativi alla questione sono raccolti in RAPHAEL MOLITOR, *Die Nach-Tridentinische Choral-Reform zu Rom. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des XVI und XVII Jahrhunderts*, 2 voll., Leipzig, Leuckart, 1901-1902 (rist., Hildesheim, Olms, 1967).

¹²⁶ Cfr. COMBE, *Histoire de la restauration* cit., p. 102.

¹²⁷ Ivi, pp. 102-103.

(26 aprile 1883), riconfermando l'autenticità delle edizioni di Regensburg.¹²⁸ L'Amelli si oppose con risolutezza a questo decreto, giudicandolo un atto contenente gravi «indizi di falsità e di clandestinità» e negando di avere richiesto l'approvazione pontificia dei voti del congresso.¹²⁹

5.2. Napoli, 1883

Dopo la sconfessione dell'adunanza toscana, il Congresso cattolico di Napoli, tenuto nei giorni 10-14 ottobre 1883, rappresentò l'occasione per rivalutarne gli orientamenti. Sotto la presidenza dell'Amelli, fu riconfermato il voto pronunciato ad Arezzo che chiedeva l'introduzione del «vero modo di esecuzione del canto fermo secondo gli insegnamenti di Guido d'Arezzo». Un fatto correlato fu lo sdoganamento della partecipazione attiva dei fedeli alle celebrazioni liturgiche attraverso l'esecuzione in canto gregoriano degli inni, dei salmi, delle preghiere e delle risposte al celebrante, «a maggior decoro delle sacre funzioni» e con una finalità edificante.¹³⁰ In questo senso fu deciso di compilare un repertorio di melodie «moralì e sacre» per contrastare la «colluvie di canzoni empie ed immorali satanicamente insinuate nel popolo», sull'esempio delle laudi di san Filippo Neri e dei canti devozionali di sant'Alfonso de' Liguori. La decisione riprese l'art. 2 dello statuto della neonata Associazione italiana di Santa Cecilia, nel quale si afferma la dignità dei brani in lingua volgare di uso consolidato.¹³¹ Si venne così a creare una posizione che, ufficializzata in seguito dal *motu proprio* di Pio X, si sarebbe consolidata durante la presidenza dell'Associazione italiana di Santa Cecilia affidata a mons. Ferdinando Rodolfi, vescovo di Vicenza.¹³²

¹²⁸ Cfr. SACRA RITUUM CONGREGATIO, *Provvedimento* cit., p. 8; ASS, XV, 1882, pp. 507-510; Musica sacra», VII/5-6, 1883, pp. 33-42; IML, pp. 273-276. Le edizioni del Pustet, delle quali, con decreto della Sacra Congregazione dei Riti del 14 aprile 1877 era stata ribadita l'autenticità, non vennero imposte quali edizioni tipiche, mentre furono incoraggiate le ricerche di «archeologia musicale» dei monaci di Solesmes. La stampa, nel 1883, del *Liber gradualis a s. Gregorio Magno ordinatus*, ad uso dei monaci benedettini, ottenne l'apprezzamento di Leone XIII, manifestato a dom Pothier attraverso il breve *Redditum fuit nobis* (8 marzo 1884). Cfr. ASS, XVI, 1883, pp. 465-466; IML, p. 280.

¹²⁹ Cfr. SACRA RITUUM CONGREGATIO, *Provvedimento* cit., pp. 11-14.

¹³⁰ Cfr. Ivi, p. 9; *Atti e documenti del VI. Congresso cattolico italiano tenutosi in Napoli dal 10 al 14 ottobre 1883*, Bologna, Tip. arcivescovile, 1884, p. 289. Il riferimento è al XV capitolo del *Micrologus*. Cfr. GUIDO D'AREZZO, *Le opere*, a cura di Angelo Rusconi, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2005.

¹³¹ Cfr. *Atti e documenti del VI. Congresso cattolico* cit., p. 289. Il valore attribuito alle canzoni sacre popolari sarà ribadita nella lettera del De Santi al Chesò del 1912: «Siano dunque esse [le società cattoliche maschili e femminili] invitate ad istituire nei loro circoli una sezione di canto popolare cattolico; insegnino a tutti i loro iscritti anzitutto il Credo, forse anche la Messa degli angeli ed alcune canzoncine sacre, tutti col medesimo metodo, per modo che tutti siano egualmente istruiti. [...] E perché la cosa riesca efficacemente anche in pratica è necessario che i soci nostri si prestino volentieri, quando occorra, all'istruzione di codesti cori popolari». Cfr. GAIATTO, *Il movimento ceciliano* cit., p. 406, ma cfr. anche ZAGGIA, *Luigi Bottazzo* cit. p. 264.

¹³² La parte conclusiva dell'art. 3 del *motu proprio* di Pio X recita: «In particolare si procuri di restituire il canto gregoriano nell'uso del popolo, affinché i fedeli prendano di nuovo parte più attiva nell'ufficiatura ecclesiastica, come anticamente solevasi». ASS, XXXVI, 1903-1904, p. 333; RAINOLDI, *Sentieri* cit., p. 558. Durante il periodo della restaurazione ceciliana, a favore del canto dell'assemblea si adoperò in maniera assidua il liturgista mons. Ferdinando Rodolfi, presidente dell'Associazione italiana di Santa Cecilia dal 1923 al 1928. Cfr. FERDINANDO RODOLFI, *Che il popolo canti ossia L'assistenza dei fedeli alla messa cantata. Opuscolo di propaganda*, Vicenza, Società anonima tipografica, 1923 (rist., Vicenza, Tip. G. Rumor, 1974); ID., *La messa dei fanciulli. Con canti musicati. Testo latino-*

Il nuovo impulso ai lavori della Sottosezione Musica sacra fu agevolato dalla situazione favorevole che la riforma aveva incontrato a Napoli, dove nel 1874 era stata fondata un'Accademia di Santa Cecilia grazie all'impegno dei fratelli Francesco e Giuseppe Silipigni. Successivamente, nel settembre del 1882, fu costituita la «Commissione tecnica responsabile e permanente di Santa Cecilia per la riforma della musica figurata vocale e strumentale da chiesa in tutta l'archidiocesi napoletana», in applicazione delle disposizioni emanate dal sinodo diocesano e dei voti espressi dai congressi cattolici di Venezia e di Firenze.¹³³ La proposta di istituire commissioni analoghe in tutte le diocesi entrò nel regolamento per la musica sacra elaborato a ridosso della conclusione del Congresso cattolico di Napoli e approvato dalla Sacra Congregazione dei Riti alla fine del settembre 1884.¹³⁴ Nel caso del Veneto, ad esempio, mons. Giovanni Antonio Farina, vescovo di Vicenza, diede attuazione al regolamento con una circolare del 13 giugno 1885, mentre mons. Giuseppe Callegari, vescovo di Padova, attese il 6 luglio del 1886 per notificare la costituzione della Commissione diocesana di Santa Cecilia. Una commissione analoga fu istituita nella diocesi di Concordia, dove, nell'aprile del 1887, era ispettore onorario per la musica sacra Luigi Bottazzo, organista titolare della basilica di Sant'Antonio a Padova.¹³⁵

Nel 1884, intanto, diventò presidente dell'Opera dei Congressi il medico bolognese Marcellino Venturoli, che rimase in carica fino al 1889.¹³⁶ L'Opera stava attraversando un periodo di crisi, dovuto alla difficoltà di conciliare le tendenze opposte che animavano l'azione cattolica: da un lato il tentativo di ricercare un compromesso con lo stato liberale, dall'altro la lotta ad oltranza in difesa dei principi cristiani. La situazione di stallo, che determinò la diminuzione dei comitati diocesani e parrocchiali e la celebrazione, tra il 1884 ed il 1889, di un unico congresso, trova conferma nel versante della musica sacra in una lettera indirizzata da Giuseppe Perosi a Giambattista Casoni, segretario del Comitato permanente, all'inizio del gennaio 1886.¹³⁷

Desidererei anche sapere dove si radunerà il prossimo congresso, e se si farà anche qualche cosa per la musica sacra. Il ns. Comitato diocesano da più mesi non si fa più vivo; è questo un pensiero che mi

italiano, Vicenza, Società anonima tipografica, 1929.

¹³³ Lo statuto della commissione è in RAINOLDI, *Sentieri* cit., pp. 504-507.

¹³⁴ Cfr. *Atti e documenti del VI. Congresso cattolico* cit., pp. 289-290; ASS, XVII, 1884, p. 347, art. 17; RAINOLDI, *Sentieri* cit., p. 513. Sul regolamento per la musica sacra approvato dalla Sacra Congregazione dei Riti nel 1884 cfr. anche Ivi, pp. 219-220; BAGGIANI, *San Pio X* cit., pp. 29-30.

¹³⁵ Cfr. AOC, *Corrispondenza Comitato permanente*, b. 10, circolare a stampa del 20 aprile 1887 [I, 30]; ZAGGIA, *Luigi Bottazzo* cit., pp. 226-301: 233-235, 257-259; VALENTINO COCCO, *Il contributo di Ernesto Dalla Libera (1884-1980) al movimento ceciliano*, 2 voll., tesi di laurea, rel. Giulio Cattin, Padova, Università degli Studi, a.a. 1988-1989, I, pp. 28-33; ANTONIO LOVATO, *Il movimento ceciliano a Padova*, in *Le scelte pastorali della Chiesa padovana. Da Giuseppe Callegari a Girolamo Bortignon. 1883-1982*, a cura di Pierantonio Gios, Padova, Gregoriana, 1992, pp. 385-420: 385; RAINOLDI, *Sentieri* cit., pp. 227-228; GAIATTO, *Il movimento ceciliano* cit., p. 376.

¹³⁶ Su Marcellino Venturoli, membro fondatore della Società cattolica italiana, cfr. *DSMC*, III/2, p. 885.

¹³⁷ Su Giambattista Casoni, segretario dell'Opera dei Congressi dal 1877 al 1889, cfr. *DSMC*, II, pp. 97-100.

addolora perché in un modo o nell'altro l'azione cattolica ha bisogno di essere risvegliata.¹³⁸

L'ansia del Perosi per il futuro della Sottosezione Musica sacra appare giustificata dalle dimissioni allora appena rassegnate dall'Amelli dalla presidenza della Generale Associazione italiana di Santa Cecilia e dagli eventi che si erano succeduti in seguito alla costituzione delle sezioni permanenti dell'Opera (1885). Il coordinamento della Sezione Arte cristiana era stato affidato all'architetto genovese Maurizio Dufour che, però, non reputava conveniente la scelta della città ligure come sede organizzativa delle attività connesse alla riforma delle arti sacre.¹³⁹ In una lettera al Comitato permanente dell'Opera dei Congressi del febbraio 1886, il Dufour segnalava la condizione di isolamento nella quale si trovava ad operare assieme al Remondini, chiedendo di essere sollevato dall'onere di presiedere la sezione.

Per la sottosezione della musica vi è il noto propugnatore della musica sacra Pier Costantino Remondini ma egli nella sua partita si trova al pari di me solo, ed anche molto osteggiato oltre a ciò non è neppure socio aderente dell'Opera.

Così stando le cose non vedo la possibilità di poter fare cosa chissà di utile e di positivo e non posso far altro che pregare codesta rispettabile presidenza di voler affidare lo incarico di organizzare e reggere la quinta sezione a persona più capace ed in un centro in condizioni più propizie che non sia la nostra Genova.

Parlando col Remondini della musica intesi come se anche fosse più disponibile l'ottimo d. Guerrino Amelli poscia trovai mancarmi anche un altro ap[p]oggiò mentre facevo conto di unire in gruppo il cav. Mella di Varallo, il prof. Perosi di Tortona e lo stesso d. Amelli e vedevo cosa più facile provvedere alla parte della musica che non a quella delle arti del disegno.

Al cav. Mella avevo già scritto sul proposito. Non potendo dunque contare né su Milano né su Genova ripeto la mia preghiera di essere esonerato.

Non potrebbe meglio costituirsi la sezione a Roma col conte Vespignani Francesco ed altre persone competenti in materia di arte e di musica?¹⁴⁰

Per governare il settore musicale il Dufour aveva progettato di creare un triumvirato composto dall'Arborio Mella, da Giuseppe Perosi e dall'Amelli. Quest'ultimo, però, abbandonata la presidenza della Generale Associazione italiana di Santa Cecilia, si trovava in una situazione

¹³⁸ AOC, *Corrispondenza Comitato permanente*, b. 9, lettera del 2 gennaio 1886 (data del timbro postale) [I, 27].

¹³⁹ Su Maurizio Dufour, attivo nel campo dell'architettura sacra, cfr. LUIGI TRAVERSO, *Maurizio Dufour. Nell'anno 25.o dalla sua morte*, Genova, Scuola tip. per i giovani derelitti, 1922; NATAL MARIO LUGARO, *Maurizio Dufour*, Milano, Pro familia, 1934.

¹⁴⁰ AOC, *Corrispondenza Comitato permanente*, b. 9, lettera dell'11 febbraio 1886 [I, 28]. Francesco Vespignani, figlio del noto architetto Virginio, aveva progettato la basilica del Sacro Cuore di Gesù a Roma e partecipò alla ricostruzione della basilica di San Paolo fuori le mura.

psicologica alquanto labile, che preludeva al suo ritiro nell'abbazia di Montecassino.¹⁴¹ Pertanto, venuto meno l'apporto del Remondini e dell'Amelli, il Dufour pensò di rimettere l'incarico alla presidenza dell'Opera dei Congressi. Diventava così esplicita la mancanza di un progetto organico e di una reale strategia di gruppo fra i riformatori della musica sacra, alla quale erano chiamate a sopperire competenze intellettuali e tecniche anche notevoli, ma isolate e spesso condizionate nella libertà di azione.¹⁴²

5.3. Lucca, 1887

Nonostante le problematiche interne, al VII Congresso cattolico, celebrato a Lucca dal 19 al 23 aprile 1887, la Sottosezione Musica sacra mantenne l'indirizzo fissato nell'adunanza napoletana, trattando in particolare «del modo più efficace di favorire e popolarizzare il canto gregoriano».¹⁴³ La presidenza della sottosezione fu affidata all'abate Luigi Nericì, insegnante di musica e di canto ecclesiastico presso i seminari di Lucca.¹⁴⁴ Al suo fianco si schierarono singoli aderenti all'Opera dei Congressi e alcuni comitati diocesani, come dimostra una missiva indirizzata alla fine di agosto del 1886 al Comitato permanente dell'Opera dei Congressi da mons. Rocco Rocchi, presidente della Commissione di Santa Cecilia della diocesi di Vicenza, decisamente convinto della necessità di recuperare l'insegnamento del canto gregoriano.¹⁴⁵

Vedo che nella V. sezione si tratterà in modo speciale del canto fermo gregoriano. Cultore appassionato della musica sacra faccio plauso alla proposta. Il regolamento per la musica sacra approvato da S.S. Leone XIII ed emanato dalla S.C. dei Riti con circolare 24 sett.^e 1884 in seguito a

¹⁴¹ Alcuni accenni alle difficoltà psicologiche ed economiche dell'Amelli sono in *Lettere autografe* cit., p. 57; RAINOLDI, *Sentieri* cit., p. 223⁸⁴.

¹⁴² Il Dufour, tuttavia, mantenne l'incarico di presidente della Sezione permanente Arte cristiana fino al Congresso cattolico di Pavia (1894), quando fu sostituito dal barone Rodolfo Kanzler.

¹⁴³ *Atti e documenti del VII Congresso cattolico italiano tenutosi in Lucca dal 19 al 23 aprile 1887*, Bologna, Tip. arcivescovile, 1887, p. 10.

¹⁴⁴ L'abate Luigi Nericì, che nel 1882 aveva partecipato al Congresso europeo di Canto liturgico di Arezzo, era attivo nel campo della didattica e della trattatistica e aveva fondato a Lucca una valida *schola cantorum* maschile, lodata dallo stesso Gaspari. Cfr. *Scuola maschile privata dell'ab. maestro Luigi Nericì e compagni in Lucca. Programma*, Lucca, Tip. G. Giusti, 1873; LUIGI NERICI, *Della musica ecclesiastica*, Lucca, Ferrara & Landi, 1855; ID., *La scuola di canto fermo*, Lucca, Giusti, 1857; ID., *Metodo per ben rispondere col suono dell'organo al canto corale*, Lucca, Tip. G. Giusti, 1857; ID., *Il canto degli inni della Chiesa*, Lucca, Tip. G. Giusti, 1875; ID., *Storia della musica in Lucca*, Lucca, Tip. G. Giusti, 1879 (rist., Bologna, Forni, 1969); ID., *Del Congresso europeo di Canto liturgico*, Lucca, Tip. lucchese, 1882; ID., *Prolegomeni di estetica musicale*, Lucca, Stab. tipo-lit. S. Dessena, 1897.

¹⁴⁵ Mons. Rocco Rocchi, arciprete e vicario foraneo di Noventa Vicentina, si era offerto di partecipare al Congresso europeo di canto liturgico di Arezzo (1882) in qualità di rappresentante ufficiale della diocesi di Vicenza. Il vescovo Giovanni Antonio Farina accolse la sua richiesta, affiancandolo all'arcidiacono mons. Giovanni Battista Cavedon e a don Giuseppe Gaianigo, maestro di cappella della cattedrale. Collaboratore del periodico «Musica sacr»a e musicista dilettante, pubblicò una *Messa per fanciulli ad una voce con accompagnamento d'organo*, Padova, Stab. tachigrafico musicale, 1887, ed un *Inno per fanciulli* [«Salve, glorioso Figlio»], Padova, Stab. tachigrafico musicale, 1887. Sull'attività del Rocchi a favore del movimento di riforma della musica sacra cfr. COCCO, *Il contributo di Ernesto Dalla Libera* cit., pp. 22, 24, 26-33.

proposte di precedenti congressi generali, non potrà dare efficaci risultati se i maestri di musica ed il clero specialmente non sieno prima compresi della eccellenza e della santa efficacia del canto fermo che è il solo e vero canto liturgico e che fu sempre oggetto di entusiastiche ammirazioni dei padri e dottori della Chiesa. Io credo che se la musica sacra è sì decaduta fra noi da rendere necessaria l'abolizione di tanti spartiti che pur fanno la delizia delle nostre popolazioni e la eliminazione di tanti esecutori che portavano in chiesa le forme teatrali, ciò sia avvenuto per il decadimento dello studio del canto gregoriano e per la conseguente invasione del canto moderno generalmente ispirato agli effetti teatrali e profani più che ai sentimenti di devozione e di fede. Se nello stile degli antichi maestri di musica sacra si è conservata la gravità e maestà voluta dalla santità dei riti[,] lo fu appunto perché essi conoscevano profondamente le teorie del canto fermo e ne apprezzavano il valore; come pure se in Francia ed in Germania non si è introdotto, come fra noi, l'abuso della musica profana troviamo evidente la ragione e nello studio che là si mantiene delle antiche tradizioni musicali e nell'amore con cui là si coltiva il canto fermo.

Si educi pertanto il clero al canto gregoriano proponendo obbligatorio tale studio nei seminari; ma si educi in modo ch'egli possa conoscere oltre la pratica materiale della lettura anche i pregi di questo canto la sua vera maniera di esecuzione e l'intima forma della tonalità ecclesiastica, la quale è tanto diversa dalla moderna del canto figurato da poterla dire incompatibile con questa fino a quando collo studio, colla pazienza e coll'isolarsi dalle abitudini dell'arte moderna non si giunga a famigliarizzare l'orecchio colla forma dei vari modi ecclesiastici.

Quando il clero sarà educato alla esatta e buona esecuzione del canto gregoriano anche il popolo, abituato a queste melodie ricche di sentimenti religiosi espresse dalle sue diverse tonalità, imparerà ad apprezzarle, sdegherà le forme delle frivolezze teatrali ed accompagnando con piacere le sante melodie prenderà parte attiva ai cantici sacri, come sarebbe grandemente desiderabile e come di frequente raccomanda colle lettere pastorali l'episcopato cattolico.¹⁴⁶

Il Rocchi poneva la questione della reale utilità del regolamento approvato dalla Sacra Congregazione dei Riti nel 1884 e che imponeva: l'utilizzo esclusivo della lingua latina nelle composizioni liturgiche; l'eliminazione delle omissioni, delle ripetizioni, delle trasposizioni arbitrarie e delle spezzature di parole; l'abolizione dei pezzi staccati all'interno delle sezioni dell'*ordinarium missae*; la messa al bando dei ritmi di danza e dei generi compositivi connaturati alla musica teatrale (cabalette, cavatine); l'ammissione di tutti gli strumenti in funzione di accompagnamento al canto, ad eccezione delle percussioni ad altezza indeterminata, del pianoforte e del clavicembalo; l'istituzione delle commissioni diocesane di Santa Cecilia e dei relativi indici-

¹⁴⁶ AOC, *18 congressi cattolici*, b. 14, *Settimo Congresso – Lucca 1887*, lettera del 30 agosto 1886 [I, 4]. Il 31 agosto 1886, il Rocchi inviò al direttore del quotidiano cattolico vicentino «Il Berico» una lettera nella quale esponeva i medesimi concetti. Cfr. COCCO, *Il contributo di Ernesto Dalla Libera* cit., cap. II, doc. n. 3.

repertori delle composizioni approvate per l'uso liturgico.¹⁴⁷ Convinto che il mezzo più efficace per rifondare la musica liturgica non fossero i regolamenti e i decreti, il sacerdote vicentino era consapevole che il successo del movimento di riforma dipendeva dal clero, dai maestri di cappella e dagli organisti educati ai caratteri propri della monodia gregoriana. Era una riproposizione dell'idea di Franz Xaver Witt, ribadita anche dall'Amelli nella rivista «Musica sacra», sull'inutilità di un regolamento privo del consenso del clero e degli operatori musicali.¹⁴⁸ Il Rocchi sarebbe ritornato sull'istruzione obbligatoria dei chierici nel canto gregoriano in una lettera inviata al vicario generale Giovanni Battista Cavedon in data 8 settembre 1886.

Il canto fermo non si apprezza perché non si gusta e non si gusta perché l'orecchio è ormai assuefatto alla titillazione delle melodie teatrali. La ragione è fisiologica: si tratta dell'influenza di abitudine sopra l'orecchio.

Dopo un saggio di musica orientale e successivamente europea, richiesto un armeno quale avrebbe preferita, senza esitare rispondeva: l'orientale, che pure agli astanti pareva il mugolio d'un gatto.

La tonalità ecclesiastica differisce essenzialmente dalla moderna, e bisogna studiarla a fondo ed abituarne l'orecchio.

Ed ora come si fa a persuadere il clero, che il canto gregoriano ha le sue bellezze e molto stimabili? Coll'educarlo in questa scienza fino dagli anni primi e allontanarlo da tutte quelle frivole melodie, che non sono ispirate alla sua forma.

[...]

Come sarà possibile, che il popolo apprezzi e gusti e secondi la musica di chiesa quando il clero, che non la conosce, la strapazza...? Dunque riforma e radicale riforma nella educazione del clero.

[...]

La scuola di canto fermo in seminario sia obbligatoria e continua almeno in tutto il corso della teologia, con ore assegnate, nelle quali le lezioni si potrebbero dividere ripetendole per gruppi, onde provvedere anche a' bisogni della disciplina per i chierici prefetti.

[...]

Un bravo maestro appassionato del canto gregoriano insegnerà nel primo corso la conoscenza delle note, dei salti, del solfeggio e della lettura. Questo esercizio sia fatto nel vesperale della edizione Pustet, perché in tal modo l'allievo abituerà l'orecchio alle diverse tonalità del canto gregoriano ed imparerà a conoscerne la distinzione.

Nel secondo corso si insegni il canto applicato alla liturgia ed in questa sezione gioverà assai il Magister c[h]oralis stampato a Ratisbona, dove, partitamente e per ordine, viene indicato quando e come debba intonare il celebrante e quali parti spettino al coro secondo le varie esigenze liturgiche dei riti, delle feste, dei tempi.

¹⁴⁷ Cfr. *ASS*, XVII, 1884, pp. 342-345, 347-348, artt. 3, 5-6, 11-12, 14, 18-21; RAINOLDI, *Sentieri* cit., pp. 511-514.

¹⁴⁸ Cfr. «Musica sacra», IX/3-4, 1885, pp. 23-24; BAGGIANI, *San Pio X* cit., p. 31.

Finalmente nell'ultima sezione si insegni l'estetica del canto, il suo valore, e il suo vero modo d'esecuzione, argomento trattato con dottrina e buon gusto da un bravo canonico di Friburgo[,] dove si coltiva con grande amore quest'arte divina.

Una condizione che io credo vitale e senza di cui riuscirà vano ogni sforzo d'introdurre il canto gregoriano nel seminario e nelle chiese, si è quella, che molti e del seminario e del clero non comprendono e non comprendendola deridono, vale a dire la abolizione totale del canto figurato in seminario. Non già che io sia avverso a questo canto; tutt'altro: egli forma, specialmente nel genere sacro, uno de' miei più graditi sollievi nei brevi momenti d'ozio.

Se io lo vorrei abolito nel seminario ne ho già espressa la ragione nella necessità di non abituare fin da' primi anni l'orecchio a forme che siano incompatibili col canto gregoriano ed un'altra ora ne aggiungo nel bisogno di non perdere inutilmente quel tempo, il quale, per confessione degli stessi superiori, non avanza che difficilmente per le lezioni del canto ecclesiastico.¹⁴⁹

In un contesto come quello dei seminari italiani, nel quale dominavano compendi approssimativi e lacunosi per una didattica limitata all'apprendimento mnemonico dei canti liturgici più comuni, il Rocchi, forte di una buona conoscenza della manualistica relativa al canto liturgico, indicava il *Magister choralis* dell'Haberl come testo per gli allievi di teologia e introdusse lo studio di elementi d'estetica del canto desunti dall'*Ästhetik* del Vischer.¹⁵⁰ La dedizione manifestata dal Rocchi nei confronti del canto gregoriano giunse a proporre l'abolizione del canto figurato dai seminari, per non sottrarre tempo prezioso allo studio della monodia liturgica.¹⁵¹ Probabilmente, il

¹⁴⁹ COCCO, *Il contributo di Ernesto Dalla Libera* cit., cap. II, doc. n. 3.

¹⁵⁰ Cfr. FRANZ XAVER HABERL, *Magister choralis. Theoretisch-praktische Anweisung zum gregorianischen Kirchengesang für Geistliche, Organisten, Seminaristen und Kantoren*, Regensburg – New York, Pustet, 1881⁶ (ed. it., *Magister choralis. Insegnamento teorico pratico di canto sacro gregoriano ad uso di chierici, organisti, seminaristi e cantori*, Ratisbona – New York – Cincinnati, Pustet, 1883); FRIEDRICH TH. VON VISCHER, *Ästhetik, oder Wissenschaft des Schönen*, 3 voll., Reutlingen – Leipzig – Stuttgart, Mäcken, 1846-1858, III/2 (rist. ed. München, Meyer & Jessen, 1922-1923², Hildesheim – New York, Olms, 1996). Il De Santi, ne «La civiltà cattolica», XXXIX, 1888, s. XIII, XII, pp. 320-323, definì il manuale dell'Haberl «il miglior testo di canto fermo che potrebbe mai consigliarsi ai seminari d'Italia», precisando che il giudizio non era «assoluto, ma relativo e riguarda[va] la sola Italia», dove circolavano metodi inadeguati come [ODORISIO PERNARELLI], *Istituzioni di canto fermo composte per uso degli ecclesiastici secondo lo stile del moderno sistema e la pratica della Chiesa romana...*, Roma, Monaldi, 1844; DOMENICO COSTANTINI, *Regole del canto fermo*, Roma, Tip. poliglotta della S.C. di Propaganda fide, 1868; PIETRO PAOLO BALESTRA, *Il maestro del canto sacro che insegna colla maggior brevità possibile le regole teoriche e pratiche del canto fermo non che l'essenziale del canto figurato corale*, Firenze, Tip. cooperativa, 1878³; ID., *Compendio del Maestro del canto sacro... insegnante da sé in dodici lezioni senza intervento d'alcun altro istitutore l'intera teoria e pratica del canto gregoriano e del canto figurato corale...*, Siena, Tip. edit. S. Bernardino, 1885; ANTONIO BERRONE, *Metodo storico pratico di canto fermo*, Torino, Stab. musicale di M. Cantone, 1882; GIACOMO LO RE, *Il canto liturgico illustrato secondo le autentiche edizioni dei libri corali*, Palermo, Tip. G. Olivieri, 1883; MICHELE AGRESTI, *Metodo teorico pratico di canto ecclesiastico*, Roma, Tip. poliglotta della S.C. di Propaganda fide, 1887²; DOMENICO MILANO, *Metodo ragionato di canto ecclesiastico*, 2 voll., Mondovì, Tip. vescovile E. Ghiotti, 1887; GIOVANNI CAGLIERO, *Metodo teorico-pratico del canto-fermo corredato di dodici lezioni preparatorie, facili e progressive, con la intonazione dei salmi regolari...*, Torino, Tip. e calcografia dell'oratorio di S. Francesco di Sales, 1888⁵; STEFANO GAMBERINI, *Metodo teorico pratico di canto gregoriano ad uso dei giovani chierici e sacerdoti cantori*, Prato, Tip. Giachetti, figlio e c., 1889.

¹⁵¹ Un rigore analogo è riscontrabile nel regolamento della scuola di canto gregoriano istituita nell'anno scolastico 1879-1880 presso il seminario di Padova: «Coloro che desiderassero esercitarsi nel canto figurato, non si applicheranno

sacerdote vicentino si riferiva alla musica sacra prodotta da autori contemporanei quali il suo conterraneo Francesco Canneti e il pugliese Giuseppe Saverio Mercadante, eletti a rappresentanza della genia di compositori votati interamente allo stile melodrammatico, e non riguardava la polifonia rinascimentale, informata alla modalità gregoriana.¹⁵² Inoltre, indicando nel «canto fermo gregoriano» l'essenza stessa della musica liturgica, il Rocchi anticipava in maniera significativa la tesi successivamente enunciata nell'art. 3 del *motu proprio* di Pio X,¹⁵³ mentre l'urgenza di una maggiore sintonia fra clero e popolo richiamava ancora una volta i «rimarchi» inviati da Gaetano Gaspari al Congresso cattolico di Venezia.

Finché gli ecclesiastici pei primi, poi la sterminata turba dei profani secolari fan plauso e mettono a cielo le musiche più disdicevoli al tempio, sia per la sfacciata lubricità dei motivi teatrali, sia per le esagerazioni degli effetti drammatici ad ogni piè sospinto, sia per scipitezze d'ogni genere che tanti maestri profondono ne' lavori destinati al santuario: finché dura (il ripeto) sì fuorviato procedimento del pubblico, di bearsi cioè di pessime musiche e di aver a schifo le scritte con un po' di pudore e di coscienza, è inutile sperare ed attendersi quello che il buon cardinale Patrizi credeva immanchevole allorché divulgò la sua Notificazione, la Circolare e l'Istruzione per li maestri di musica.¹⁵⁴

Questi enunciati sembrano indicare l'esistenza di un *modus operandi* unico e condiviso; in realtà non era ancora stata sviluppata una riflessione critica e sistematica sui vari generi e forme di musica sacra, né erano stati individuati i canoni ai quali i compositori avrebbero dovuto attenersi. L'elemento soggettivo, già evidente nell'azione dell'Amelli, continuava a connotare l'operato degli organismi di riforma e dei musicisti impegnati nella musica sacra, determinando esiti contraddittori e inconcludenti. La situazione risalta in una lettera di circa tre settimane successiva a quella del Rocchi, inviata al Casoni dal Comitato diocesano di Novara dell'Opera dei Congressi.

se non dopo aver appreso tutte quelle regole teoriche o pratiche, di canto fermo che s'insegneranno nel corso del semestre in cui si trovano; ed averne sostenuto il relativo esame». I-Ps, *Fondo Chesò*, b. 1, «Breve regolamento per la scuola di canto gregoriano nel seminario vescovile di Padova» [s.d.].

¹⁵² Cfr. COCCO, *Il contributo di Ernesto Dalla Libera* cit., cap. II, doc. n. 3. Su Francesco Canneti, dal 1873 membro del Collegio dei censori per la musica ecclesiastica della diocesi di Vicenza, cfr. DUM, I, p. 286; GIOVANNI MANTESE, *Francesco Canneti (1807-1884). Commemorazione tenuta... nell'auditorium dell'Istituto musicale F. Canneti di Vicenza la sera del 4 maggio 1960*, [Padova], Istituto veneto di arti grafiche, 1960.

¹⁵³ «Tanto una composizione per chiesa è più sacra e liturgica, quanto più nell'andamento, nella ispirazione e nel sapore si accosta alla melodia gregoriana, e tanto è meno degna del tempio, quanto più da quel supremo modello si riconosce difforme». ASS, XXXVI, 1903-1904, p. 333; RAINOLDI, *Sentieri* cit., p. 557. È la formulazione del De Santi per l'art. 6 del *Programma generale del Comitato permanente per la musica sacra in Italia*, formulato dopo l'Adunanza di Musica Sacra di Soave: «Il canto gregoriano [...] è la norma suprema, proposta dalla Chiesa stessa, della musica sacra e liturgica nel suo senso più stretto; così che può dirsi con verità, che ogni altro genere di musica ammesso o tollerato in chiesa tanto è più sacro e liturgico, quanto più s'accosta nell'andamento, nell'ispirazione, nel sapore, al canto gregoriano». *Atti ufficiali dell'Adunanza di Musica sacra tenutasi il 14 settembre 1889 in Soave (Verona) e Programma generale del Comitato permanente per la Musica sacra in Italia*, Milano, Direzione del periodico «Musica sacra», 1890, p. 17.

¹⁵⁴ AOC, *Miscellanee varie*, b. 46 cit. [I, 72].

Quanto alla musica armonica o figurata, il savio regolamento 24 [settem]bre 1884 della S. Congregazione dei Riti, sgraziatamente in generale è rimasto pressoché lettera morta, e ciò per vari motivi, di cui ne accenno alcuni: 1°. Perché in molti punti il regolamento stesso ha bisogno di dilucidazioni; e volendosi privatamente interpretare, s'interpreta imperfettamente, come si è fatto negli Annali degli avvocati di S. Pietro, o si interpreta a capriccio; 2°. Perché le commissioni diocesane sono mal formate, di persone inette di giudizi storti, ed una Commissione la sente in un modo, ed un'altra in modo affatto diverso. Coteste commissioni sono ufficiali ed autoritative; e mentre dapprima, pur troppo, c'era l'abuso nella profanità della musica di chiesa, ma l'abuso rimaneva abuso; ora all'abuso vien apposto il bollo della commissione! 3°. Perché il clero non sa punto distinguere tra musica sacra e profana, non frequentando i teatri, né le accademie musicali; e pel clero è buono ciò che piace all'orecchio e capisce alla prima audizione, sia anche una caballetta od una marcia od un ballabile; poi preferisce la musica che ha sentita sempre, sin dagli anni primi; e se cotesta era teatrale, si provi a sostituirla altra più severa e religiosa di concetti e di forma? Egli strepita, disprezza, e vuole le antiche ariette. Quasi oserei dire, che il clero è il più contrario ad una seria riforma. 4°. Perché anche le Congregazioni di S.^a Cecilia, ad es. quella di Milano, sono troppo esclusive e danno nell'esagerato, introducendo troppa musica tedesca, e mostrandosi di soverchio severi contro la musica religiosa di sommi maestri italiani degli ultimi 50 anni di questo secolo. La S. Congregazione dei Riti non è andata tant'oltre da stabilire il genere della musica sacra, né imposta una forma determinata. Certe forme sono alquanto contrarie all'indole italiana; e, volendo imporle, si ottiene l'effetto contrario a quello a cui s'intende. 5°. Perché c'è troppa fiducia nei maestri mediocri e mediocrissimi e nei dilettanti eziandio, purché diano il nome alla Società di S. Cecilia; e salvo qualche maestro romano, si trascurano moltissimo i migliori maestri italiani, più stimati per dottrina e celebrità, non facendo nulla per guadagnarseli, e non affidando loro composizioni sacre per le più solenni circostanze. Quindi i saggi nuovi che si producono non sono artisticamente apprezzabili. Ma perché i migliori artisti non saranno eccitati a dedicare a Dio ed alla Chiesa il loro genio?¹⁵⁵

Ritornano le lamentele sulla inettitudine, la 'barbarie' e la reattività musicali del clero italiano, già deplorati dal Gaspari oltre dieci anni prima e indicati come gli ostacoli più ardui da superare per una riforma della musica sacra.¹⁵⁶ L'aspetto nuovo, invece, è l'atteggiamento critico nei confronti della Società di Santa Cecilia, giudicata colpevole di 'filogermanismo' e di emarginare

¹⁵⁵ AOC, *Corrispondenza Comitato permanente*, b. 9, lettera del 19 settembre 1886 [I, 29].

¹⁵⁶ Ivi, *Miscellanee varie*, b. 46 cit. [I, 72]. Giovanni Tebaldini, in due lettere inviate da Venezia al De Santi nel 1891, conferma gli ostacoli frapposti dal clero al rinnovamento della musica sacra: «In fabbriceria potrà anche venir approvata la completa riforma della cappella, ma che passi in capitolo c'è molto a temere. Le forze dell'una e dell'altra parte si bilanciano troppo ed al momento supremo scacco matto potrebbe toccare a noi, anche perché nel capitolo sono entrati elementi nuovi, già parroci in chiese ove si continua di male in peggio». – «Ogni giorno che passa, ogni seduta che si compie in seno alla fabbriceria, aumentano sempre le difficoltà della riuscita. In fabbriceria il progetto passerà con 5 voti favorevoli ed 1 contrario, ma nel capitolo – i favorevoli sicuri finora non sono che 4 – ed i contrari 7!! Vede adunque che le speranze di successo sono assai esigue. Io non mi illudo affatto». ACC, *Fondo De Santi, Corrispondenza*, b. 10, fasc. 3, fasc. 9, lettere del 31 maggio e del 10 giugno 1891 [II, 58-59].

i migliori compositori italiani, favorendo, invece, i «mediocri» e i «dilettanti». L'atto d'accusa, non del tutto peregrino, si differenzia però dall'atteggiamento preconconcetto e fazioso opposto dagli esponenti del panorama musicale romano al «vento» restauratore che «spira[va] a settentrione» e che l'editore capitolino Pacifico Manganelli esprimeva con punte di aperto sarcasmo.

Coloro che [ammirano] esageratamente (dovremmo dire forse anche *per moda?*) l'odierna scuola germanica, nell'altro vedono né ammirano di bello da quello in fuori che fanno, e più spesso disfanno, i tedeschi.

Questa gente d'indole severa, di tempra fortissima, nata a pensare più che a sentire, che si forma speciale diletto della leggenda allegorica in letteratura, e nella scienza dell'astruseria più riposta; circondata da una natura quasi mai sorridente, coperta da un cielo freddo e nebbioso, non può fare a meno che nella manifestazione delle sue arti non trasfonda tutta l'interna e l'esteriore natura.

[...]

Quello che più si loda nei canti sacri dei popoli del settentrione e più si biasima nei meridionali si è nei primi la forma grave, solenne, mistica e spesso indecifrabile, quali che siano le parole del testo; e l'espansione e tutti i varii affetti del cuore trasfusi quasi sempre nelle opere dei secondi. [...] E se la nostra natura ci porta ad adorare il Signore soprattutto *amando e sperando*, non sappiamo davvero perché dovremmo esser tenuti da meno di coloro, che per loro indole lo adorano di preferenza *tremando e gemendo*.

[...]

Ma non tollereremo giammai che essi od altri vengano a coprire noi di contumelie sol perché i nostri canti hanno un tipo diverso dal loro, e che ci gettino in viso l'amaro rimbrotto che noi non sentiamo religione.

[...]

Ma che dire di quegli italiani, miscredenti la più parte, che fan da bordone agli eretici d'oltremonte [i luterani]? [...] A costoro noi ci rivolgiamo pregandoli con la più calda preghiera che vogliano maturamente e con sano giudizio meditare sulla diversa natura delle due genti: e rammentarsi che a voler trasnaturare un popolo col tirarlo pel collo a seguire costumi ed usanze contrarie alla sua indole, il men male che se ne ottenga è una orribile confusione.¹⁵⁷

¹⁵⁷ MANGANELLI, *Sulla restaurazione della musica sacra* cit., pp. 9-11. Durante il Congresso cattolico di Malines del 1863, la supposta freddezza della musica sacra di matrice luterana era stata rilevata anche dal musicista belga Jacques Nicolas Lemmens, che ravvisava nelle composizioni per organo di Johann Sebastian Bach un prevalere, sterile sotto l'aspetto emotivo, dell'armonia e del contrappunto rispetto al libero fluire della melodia. Cfr. *De la musique religieuse* cit., p. 138. Più per motivi di ortodossia che per ragioni tecnico-compositive, il giudizio del Lemmens era condiviso da ANGELO DE SANTI, *La musica a servizio del culto cattolico*, «La civiltà cattolica», XXXIX, 1888, s. XIII, XII, pp. 169-183: 179-180. Invece BIAGGI, *Della musica religiosa* cit., pp. 167-169, elogiava la capacità di Bach di «accarezzare il gusto de' tempi», avvalendosi «de' sussidi dell'arte, e nel tempo istesso domarli e piegarli alla propria fantasia, ed ai propri disegni», recidendo «con mano sicurissima molti artifici che a' suoi correvano la voga». Cfr. RAINOLDI, *Sentieri* cit., pp. 166-167.

Sia pure con toni più moderati, il giudizio critico sulla musica sacra dei luterani era condiviso anche dal Bonuzzi.

Il protestantesimo nella sua austerità, come espulse dal tempio ogni arte bella, così ridusse meschinissimo l'ufficio dell'organo nel divino servizio: accompagnare que' *cantici tedeschi lenti, lenti*, ecco tutto quello che ha da fare l'organista, non già unirsi alla preghiera tacita dei fedeli e interpretare i loro devoti sentimenti nei momenti più solenni della sacra liturgia.¹⁵⁸

Emblematico di questa sensibilità è l'articolo *Palestrina tedesco*, pubblicato nel giugno 1892 dal quotidiano veneziano «La difesa», in cui si racconta di alcuni appassionati della musica sacra tedesca che, dopo aver assistito alla liturgia per la festa del *Corpus Domini* in San Marco, esclamarono entusiasti «a Ratisbona!», furono zittiti dal vice-maestro di cappella Giovanni Tebaldini che dichiarò di avere eseguito brani del Palestrina.¹⁵⁹ La difficoltà vera dell'approccio con la musica tedesca non si basa su valutazioni di merito, ma sulla natura di determinate forme, come il corale e la fuga scolastica, ritenute incompatibili con l'«indole» italiana. D'altra parte, i riformatori italiani erano legati all'associazione presieduta dal Witt, dalla quale avevano mutuato gli orientamenti, gli statuti e il *Cäcilien-Vereins-Katalog* per le composizioni ammesse nella liturgia.¹⁶⁰

La stessa Sottosezione Musica sacra del Congresso di Lucca sembrò condividere i canoni dettati dai *magistri germanici*, suggerendo di

dare preferenza al *genere rigoroso*, cioè a quello così denominato nell'arte del contrappunto, per la sua severità nel fraseggiare e completa osservanza delle leggi armoniche.¹⁶¹

Si tratta di una riproposizione dell'equivalenza contrappunto = convenienza, discussa trenta anni prima da Gerolamo Alessandro Biaggi, ma senza considerare i problemi che avrebbero posto ai

¹⁵⁸ BONUZZI, *Saggio di una storia dell'arte organaria* cit., p. 94.

¹⁵⁹ Cfr. «La difesa», XXVI, 1892, 17 giugno. Il peso degli intransigenti, che condannavano la quasi totalità della musica sacra contemporanea, si avverte nel testo inviato nel 1891 al De Santi dal Bonuzzi che, riferendosi alle celebrazioni di Castiglione delle Stiviere per il III centenario della morte di san Luigi Gonzaga, annotava: «Non tutto era all'altezza che esigono certi ipercritici. Per costoro è uno scandalo sentire che si fece musica di Gounod, di Tours, di Saint[-]Saens etc. Eppoi non mi sento da tanto di tirarmi addosso le loro sferzate né le loro beffe». ACC, *Fondo De Santi, Corrispondenza*, b. 2, fasc. 1, fasc. 16, cartolina postale del 22 luglio 1891. La diversità di orientamenti è confermata dalla *Messe à la mémoire de Jeanne d'Arc* (1887) del Gounod, diretta da Angelo Fin in Santa Giustina a Padova. Cfr. GAIATTO, *Il movimento ceciliano* cit., p. 381²¹.

¹⁶⁰ POZZI, *Il mito dell'antico* cit., pp. 90-93, effettua l'analisi di alcuni brani di Joseph Groiss e Joseph Hanisch, che appaiono convenzionali e ligi ad uno stereotipo palestriniano fittizio se comparati a omonime composizioni di Franz Liszt, il quale invece riveste i testi con un *cursus* armonico e ritmico che, nell'indeterminatezza del linguaggio tardo-romantico, lascia intravedere un fraseggio arcaico. Cfr. RAINOLDI, *Sentieri* cit., p. 173.

¹⁶¹ *Atti e documenti del VII Congresso cattolico* cit., p. 174.

gruppi corali italiani le musiche di autori come Johann Sebastian Bach e Georg Friedrich Händel.¹⁶² Non si potevano ignorare i ritardi dell'Italia sia nel campo degli studi semiologici e paleografici sia per quanto riguardava la prassi esecutiva e interpretativa. Persino la lettera redatta dal Comitato diocesano di Novara dell'Opera dei Congressi sottolineava le problematiche che impedivano un'esecuzione decorosa del canto gregoriano.

Quanto al canto fermo, è decaduto, ho detto, anche perché si studia poco e senza metodo nei sminarii, e perché la deficienza del clero, porta anche per ragione dei tempi che poca gioventù valida entri nel santuario, come per lo innanzi, e quindi vi ha difetto di voci. Perfino nelle cattedrali (non parliamo dei snonici vecchi o poco abili al canto) i mansionari o cappellani corali di buona voce si stenta a trovarli per la riduzione enorme della rendita dei beneficii; e poi da 12 o 10 sono ridotti a 6, e tra questi ne ha sempre di vecchi e malaticci. Quindi anche nelle cattedrali è una pietà sentire il canto fermo e guai se non si avessero le cappelle. Che dire poi delle chiese forensi? Farà dunque opera egregia il congresso a trovar modo di favorire il canto fermo, senza dimenticare il figurato.¹⁶³

I cambiamenti conseguenti all'unità d'Italia avevano comportato il restringimento del bacino a cui attingere i cantori e la crisi dei processi economici che per secoli ressero l'organizzazione della musica sacra. A lungo la produzione, la circolazione e il consumo della musica figurata, con spostamenti e scambio di musicisti fra le istituzioni ecclesiastiche, avevano coinvolto anche l'esecuzione del *cantus planus*, affidata a religiosi e sacerdoti in possesso di buone qualità canore.¹⁶⁴ Ancora nel 1893, in una lettera al De Santi, il Tebaldini avrebbe impietosamente descritto le conseguenze di questi mutamenti sul decoro della liturgia nella basilica di San Marco.

Qui il coro dei beneficiati è ridotto a zero. L'ultimo superstite (cane abbastanza) è degente all'ospedale da dove, se uscirà, sarà per andare in casa di ricovero. Quindi si cerca per mare e per terra un sacerdote cantore che possa portare qualche buona riforma nel coro capitolare. Per un momento ho sperato in d. Paolo Borroni, ma ch'egli è desiderato a Milano sia dal Gallotti in cappella che dal vicario in capitolo e fors'anche in seminario. Quindi è lodevole il Borroni se preferisce stare a Milano.

Non sapendo cosa fare mi rivolgo quindi a Lei perché mi trovi questo sacerdote cantore, capace di cantare il gregoriano ed il polifono, non solo, ma all'occorrenza di sostituirmi, quale capo cantore,

¹⁶² BIAGGI, *Della musica religiosa* cit., pp. 164-174, avvalorata la tesi dell'insufficienza 'emozionale' del contrappunto osservato, ricordando l'avvicinamento alla scuola italiana da parte di musicisti quali Gluck, Haydn, Mozart e Beethoven.

¹⁶³ AOC, *Corrispondenza Comitato permanente*, b. 9, lettera del 19 settembre 1886 [I, 29].

¹⁶⁴ Cfr. *Produzione, circolazione e consumo. Consuetudine e quotidianità della polifonia sacra nelle chiese monastiche e parrocchiali dal tardo Medioevo alla fine degli antichi regimi*, a cura di David Bryant ed Elena Quaranta, [Bologna], Il mulino, 2006.

nella direzione della cappella.

Non so bene quale posizione gli si potrebbe fare. Certo non meschina se egli potrà riunire le qualità di capo coro beneficiato, capo cantore in cappella e fors'anche qualche cappellania in qualche chiesa di città.¹⁶⁵

Già in vista del Congresso cattolico di Venezia, il Gaspari aveva dato il proprio contributo nel delineare le pecche insite negli apparati ecclesiastici preposti all'ufficiatura in canto gregoriano, effettuando un confronto con la situazione risalente alla prima metà del secolo.

Intanto per non metter affatto disperata la cosa, potrebbe l'autorità ecclesiastica introdurre nei seminari lo studio obbligatorio del canto fermo e figurato. Nella mia giovinezza tutti i mansionari della metropolitana e di S. Petronio erano eccellenti cantori, e ben ricordo d. Baraldi, d. Mazzoni, d. Grechi, d. Angelo Tesei ch'era insieme m.ro compositore. Degli odierni mansionari può dirsi con tutta verità che sono ciechi che fanno le bastonate. Questo ramo della musica di chiesa sia preso a cuore e qualcosa vi si guadagnerà.¹⁶⁶

Non erano diverse le considerazioni del Candotti, che osservò come l'esecuzione della monodia liturgica da parte di un numero ristretto di sacerdoti non costituisse affatto l'*optimum*.

Dissi però di sopra, che in generale nelle nostre cattedrali e collegiate, e in qualche altra chiesa di secondo ordine il canto ecclesiastico si conserva e si adopera ancora nei divini uffizii. Asserisco però che anche in alcuni di questi tempii o non si eseguisce come si dovrebbe, o se ne fa ben picciol conto. Dico che non si eseguisce come si dovrebbe, perché, lasciando stare che alle volte i pretesi cantori di canto gregoriano tengono bensì gli occhi sul libro corale, ma per ignoranza o per capriccio, anzi che leggere ciò che vi è scritto, improvvisano ciò che la fantasia loro suggerisce, questo però di certo avviene d'ordinario, che fra parecchi che intervengono al coro, pochi ecclesiastici soltanto che hanno le necessarie cognizioni sono incaricati del canto, il quale da ciò va a soffrire una perdita gravissima della sua maestà ed imponenza, giacché l'effetto principale di esso deriva dall'essere eseguito da un buon numero di voci bene accordate fra di loro. Quindi non è meraviglia che il canto gregoriano non goda più comunemente quella stima che si merita, poiché ai fedeli non è dato per ordinario di udire che un saggio debole e svisato del medesimo, non mai un'esecuzione che offra

¹⁶⁵ ACC, *Fondo De Santi, Corrispondenza*, b. 10, fasc. 3, fasc. 9, lettera del 22 gennaio 1893 [II, 76]. Già presidente della Società regionale lombarda di San Gregorio, dal 1895 Paolo Borroni ricoprì il ruolo di presidente sostituto della Commissione di Sant'Ambrogio. Cfr. *Regolamento diocesano per la musica sacra*, Milano, Tip. e lib. arcivescovile Boniardi-Pogliani, 1895; RAINOLDI, *Sentieri* cit., pp. 540-548. Nel 1892, il Tebaldini lo aveva proposto come presidente della Società lombarda di San Gregorio. Cfr. ACC, *Fondo De Santi, Corrispondenza*, b. 10, fasc. 3, fasc. 9, lettera del 16 settembre 1892 [II, 72]. Nell'agosto del 1897, invece, il Borroni fu a Venezia per interpretare la parte di Cristo nella «cantata alla bachiana» *In coena Domini* di Lorenzo Perosi.

¹⁶⁶ AOC, *Corrispondenza Comitato permanente*, b. 1, lettera del 6 ottobre 1876 [I, 19].

un'idea della sua imponente magnificenza.¹⁶⁷

Secondo il Candotti la decadenza del canto gregoriano sarebbe stata causata anche dalle flebili esecuzioni di organici sempre più esigui. L'osservazione conferma la modificazione del gusto e della percezione musicali, determinata dal ricorso sempre più consueto a ingenti masse corali e orchestrali in funzione di un maggiore effetto sonoro. Un'esecuzione sommessa non incontrava più il favore dei fedeli, i quali si aspettavano nel canto gregoriano un'intensità di volume analoga a quella della musica figurata. Tuttavia, come Vincenzo Petra criticava lo «strepito» e il «grandissimo rumore» dilaganti nella musica sacra italiana, anche il Candotti aborrisce le intemperanze, senza escludere dalla musica di chiesa una certa 'prestanza' acustica.

Per arrestare il declino della tradizione monodica, il Congresso di Lucca si pronunciò in favore della generalizzazione del canto fermo, facendo per la prima volta esplicito riferimento a questioni di teoria musicale, allo scopo di facilitare l'apprendimento della lettura musicale.¹⁶⁸ Nel concreto, si raccomandò che nelle «scuole de' fanciulli» si facesse

uso del setticlavio, cioè di quel sistema, col quale la fondamentale d[e]l tono maggiore si legge sempre *Do*, *Re* la seconda, *Mi* la terza e così di seguito.¹⁶⁹

Il riferimento è al metodo del «Do mobile» (*Tonic Sol-fa*), il quale deriva dalla solmisazione guidoniana e che era recentemente stato perfezionato dal pastore inglese John Curwen.¹⁷⁰ La formulazione di questo voto è senz'altro da addebitare all'abate Nerici che, nel corso della sua pluriennale esperienza didattica, aveva potuto sperimentare l'utilità di svincolare la lettura della musica dal concetto di tonalità, facilitando l'apprendimento.

La linea propositiva emersa nel Congresso di Lucca richiedeva continuità operativa e una maggiore sinergia con l'Opera dei Congressi, tanto che il De Santi, intervenendo insieme ad altri ceciliani all'Esposizione internazionale di Musica di Bologna nell'autunno del 1888, abbozzò senza successo l'idea di unire l'Associazione italiana di Santa Cecilia all'Opera dei Congressi.¹⁷¹ La svolta avvenne nel 1889, quando la presidenza dell'Opera passò all'avvocato veneziano

¹⁶⁷ CANDOTTI, *Sul canto ecclesiastico* cit., pp. 21-22.

¹⁶⁸ Cfr. *Atti e documenti del VII Congresso cattolico* cit., pp. 174-175. Mentre ai congressi cattolici belgi di Malines del 1863 e del 1864 la discussione sulla musica sacra riguardò questioni di filologia e prassi esecutive, in Italia erano preferiti i temi di natura estetica e liturgica, a scapito degli aspetti pratico-esecutivi.

¹⁶⁹ Ivi, p. 174.

¹⁷⁰ Cfr. *DEUMM*¹, II, p. 375; Ivi², IV, p. 550; *GROVE*, VI, pp. 787-788, XXV, pp. 603-607; *MGG*¹, V, pp. 187-188; Ivi², VIII, pp. 1561-1569: 1567.

¹⁷¹ Cfr. NEGRI, *L'opera di Giovanni Tebaldini* cit., p. [396].

Giambattista Paganuzzi, che trasferì la sede del Comitato permanente da Bologna a Venezia¹⁷²

Il Paganuzzi intendeva l'Opera dei Congressi come un'organizzazione articolata su più livelli operativi, in stretta relazione fra loro e coordinati da un attivo Consiglio direttivo che garantisse l'indissolubile unità del sistema. La struttura gerarchica era modellata sull'esempio della Chiesa cattolica, al cui magistero ed autorità egli si sottomise completamente. A suo giudizio, l'Opera doveva rispondere a un autentico spirito religioso, unica vera motivazione per un'azione positiva e benefica nei confronti del popolo.¹⁷³ La spinta innovativa si espresse con l'immediata ripresa dei congressi a cadenza annuale, a partire da quello celebrato a Lodi dal 21 al 23 ottobre 1890.¹⁷⁴ Il congresso fu strutturato in due sole sezioni: Economia sociale cristiana, Educazione ed Istruzione, ritenuti gli ambiti più 'sensibili' e adatti a rilanciare l'impegno dell'Opera. Le questioni relative alla musica sacra furono rinviate al congresso successivo.¹⁷⁵

6. Osservazioni

Con l'avvento della presidenza Paganuzzi, si chiuse la prima fase del cecilianesimo italiano, che, come è stato evidenziato, fin dalle origini risultò strettamente legato all'attività dell'Opera dei Congressi. Lo stesso periodo 1880-1885, durante il quale l'Amelli riuscì a organizzare i riformatori della musica sacra in una associazione nazionale autonoma, costituì un lasso di tempo troppo breve per permettere una reale separazione dell'azione ceciliana dal movimento cattolico. Una conferma di questa asserzione è rappresentata dall'elaborazione del regolamento per la musica sacra del 1884, avvenuta in coda al Congresso cattolico di Napoli e non durante un'autonoma adunanza ceciliana.

Nel contesto storico e socio-geografico dell'Italia post-unitaria, dove la circolazione delle persone e delle idee era ancora disagiata e limitata a pochi canali comunicativi, la scelta di tenere a Venezia il I Congresso cattolico determinò le condizioni naturali favorevoli affinché le correnti riformatrici di area veneta esercitassero l'influsso maggiore sui lavori della Sottosezione Musica

¹⁷² Il Paganuzzi dovette insistere fino al 1893 con il segretario, il bolognese Pier Biagio Casoli, per ottenere il trasferimento dell'archivio dell'Opera dei Congressi a Venezia, che solo dal Congresso di Genova del 1892 comparirà sul frontespizio degli atti quale sede del direttivo. Cfr. TRAMONTIN, *L'archivio dell'Opera dei Congressi* cit., p. 87².

¹⁷³ Cfr. *DSMC*, II, pp. 442-445. In un rapporto del questore al prefetto di Venezia, il Paganuzzi è così descritto: «Educatore alla scuola dei preti del seminario è ossequiosissimo al sacerdozio e al papato, di cui propugna calorosamente i principi. Tutte le cause in cui siano implicati sacerdoti e clericali vengono da lui assunte e difese. È un uomo di dottrina, di facile e pronta parola, ben veduto e stimato assai dal partito». Ivi, p. 443. Anche in NIERO, *Il problema* cit., p. 54¹³; TRAMONTIN, *I veneziani* cit., p. 154.

¹⁷⁴ Cfr. *Atti e documenti dell'ottavo Congresso cattolico italiano tenutosi in Lodi dal 21 al 23 ottobre 1890*, 2 voll., Bologna, [s.n.], Padova, Tip. del seminario vescovile, 1890-1891. Il marchese Filippo Crispolti giudicava rischiosa l'elezione del Paganuzzi alla presidenza dell'Opera in quanto «tutti i caratteri per i quali alcuni avversavano l'Opera, altri la misconoscevano, altri infine la consideravano come incapace di cavare un ragno dal buco[,] erano stati così inflessibilmente voluti e difesi da nessun altro come da lui». Tuttavia, lo storico reatino riconosceva al Paganuzzi «un'attività senza tregue né stanchezze; una volontà assoluta, pertinace[,] implacabile». Cfr. *DSMC*, II, pp. 444-445.

¹⁷⁵ Cfr. *Atti e documenti dell'ottavo Congresso cattolico* cit., I, p. XXI.

sacra. Nel Nord-Est della Penisola, si erano inoltre precocemente manifestate le prime tendenze proto-ceciliane, propugnate in particolar modo dal Candotti e dal Tomadini. Alle manifestazioni pratiche delle idee riformatrici si affiancava, poi, un interesse più propriamente ‘antiquario’ riguardo alla produzione musicale, rappresentato idealmente dalla vasta biblioteca costituita a Crespano Veneto da Pietro Canal, comprendente edizioni musicali antiche e circa settecento manoscritti contenenti brani sacri e profani.¹⁷⁶

Sotto il profilo storico, il fatto che la nascita istituzionale del cecilianesimo italiano fosse avvenuta a Venezia influenzò gli sviluppi del movimento di riforma, che trovò appunto nel Veneto uno dei principali centri propulsori. È tuttavia opportuno sottolineare come, almeno nelle incerte fasi iniziali, il pensiero storico-estetico che sosteneva la riforma della musica sacra, mutuato in gran parte dal Candotti, abbia svolto, per certi aspetti, un ruolo esiziale nei confronti della coerenza della stessa. Il Neoclassicismo ‘edulcorato’ che emerge dagli scritti del musicista veneto-friulano, unitamente a un’espansione semantica dell’aggettivo antico, condusse ad una ratificazione e affermazione dello stile «alla Marcella», anche nelle espressioni più blande.¹⁷⁷ Il tanto decantato stile «alla Palestrina» persisteva soprattutto sotto forma di archetipi quasi inattingibili (ad es. la ‘monumentale’ *Missa papae Marcelli*) e ad esso era d’uopo riferirsi in veste di ‘entità tutelare’; nel suo significato più superficiale (canto a cappella), veniva inoltre assunto a designare tutti i brani privi di accompagnamento strumentale. Pertanto, la riproposizione della musica antica avveniva spesso con modalità incongruenti, ponendo sullo stesso piano composizioni stilisticamente e storicamente contrastanti, se non addirittura antitetiche.

Infatti, nei sette congressi cattolici successivi a quello di Venezia, i voti della Sottosezione Musica sacra formulati nella città lagunare furono sostanzialmente ribaditi, senza che intervenissero una spinta ulteriore al loro perfezionamento e un’azione decisa per la loro attuazione. Anzi, la tendenza dominante fu quella a disperdere il patrimonio umano e di idee che era stato radunato con difficoltà a Venezia, rinunciando ad approfondire e a codificare in maniera precisa i caratteri che avrebbe dovuto possedere la musica antica (soprattutto sotto l’aspetto, erroneamente trascurato, della tecnica compositiva) per essere ritenuta adatta alla liturgia e coerente con le istanze riformatrici che, seppure proclamate con insistenza dall’Amelli, in realtà si rivelarono parzialmente slegate dalla pratica.

¹⁷⁶ Tra il 1928 e il 1930, la raccolta musicale del Canal fu acquisita dalla Biblioteca nazionale Marciana. Attualmente, sono in fase di digitalizzazione i quarantasei mss. contenenti opere di Benedetto Marcello (<<http://www.internetculturale.it/genera.jsp?id=690#>>>).

¹⁷⁷ Il cappellano cantore pontificio Innocenzo Pasquali, primicerio della Congregazione di Santa Cecilia *pro cantu liturgico instaurando* e collaboratore del periodico «Ephemerides liturgicae», in risposta ai quesiti rivolti ai maestri di musica dalla Sacra Congregazione dei Riti in funzione della redazione delle *Normae pro musica sacra* (1894), propose i salmi del Marcello come modello per il genere cromatico, oltre che come «mezzo per conservare il carattere proprio delle melodie sacre». Cfr. ROMITA, *La preformazione*, p. 62.

In questo panorama contraddittorio, dove spicca l'assenza di una seria elaborazione critica sui canoni della musica sacra, deve perciò essere rivalutata la figura del Rocchi, che si configura come un autentico precursore del recupero dell'antico *secundum scientiam et rationem*. Infatti, nell'affrontare il problema dell'insegnamento del canto gregoriano in una prospettiva estetico-liturgica ed individuando nell'impianto modale l'origine del 'pregio liturgico' della polifonia antica, il sacerdote vicentino anticipa gli esiti migliori che, negli anni seguenti, scaturiranno dalla speculazione storico-teorica di Angelo De Santi e dall'attività musicale di Giovanni Tebaldini.

Nel settore della musica polifonica, invece, va segnalato un approccio differente da parte del Rocchi, che, riferendosi al «Repertorio economico di musica sacra», riteneva discutibile l'inserimento di composizioni a voci miste, definite «ineseguibili» da parte delle cantorie parrocchiali del Veneto.¹⁷⁸ Si tratta di un atteggiamento dettato da ragioni pratiche, prima fra tutte l'estrema difficoltà a formare dei gruppi di voci bianche per sostenere le parti acute.

Le riserve espresse dal Rocchi identificano chiaramente il principale lato debole del «tempus faciendi» amelliano, ovvero il tentativo di reinnestare un modello di musica sacra ormai desueto servendosi di procedure mutate dal cecilianesimo nordico, ma difficilmente attuabili in un contesto socio-culturale più frammentato rispetto a quello di area tedesca.

Il secondo corso del cecilianesimo italiano si aprì sempre nel Veneto con la celebrazione dell'Adunanza di musica sacra di Soave (1889) e del Congresso cattolico di Vicenza (1891), ma esso fu destinato ad avere vita breve e si esaurì in maniera definitiva in concomitanza con il Congresso cattolico di Milano (1897).

¹⁷⁸ Cfr. «Musica sacra», XI/1, 1887, p. 10.

