

Giovanni Tebaldini
Per lo studio palestriniano

N° 12 pagine contropagine
Numerate

Oswald Spengler
La cultura è tradizione
quanto più perfetta è una forma,
tanto più a lungo è durato il suo
processo di maturazione.
Senza tradizione si è dei barbari
e dei bolscevici.^[*]

I N T R O D U Z I O N E

[SOMMARIO - Prime mosse della pubblicazione presente nei ricordi del movimento gregoriano palestriniano in Italia. – Il pensiero filosofico di Riccardo Wagner. – Del concetto umanistico nell’arte cristiana (in nota: Dante e Carducci innanzi al mondo spirituale). Influenza del francescanesimo nell’arte - Paesaggio umbro - Il Rinascimento secondo i neomistici. – Il protestantesimo. – Suoi effetti per ciò che riguarda lo sviluppo ed il progresso dell’arte. La controriforma – Dante, Michelangelo, Palestrina, nella storia del pensiero e dell’arte, dominano il *Cinquecento* – *Le sacre rappresentazioni* filippine in Roma – John Ruskin: suoi criteri intorno alla fede e all’arte di Venezia nel secolo XVI.]

Quanto qui innanzi viene esposto, inteso in origine ad affermare teorie e criteri estetici intorno alle affinità spirituali quali si possono intravedere fissare e porre in evidenza fra i tratti concettuali più significativi della dantesca *Trilogia Sacra* ed il contenuto ideale dei più grandi squarci della polifonia palestriniana, trae le sue linee fondamentali da uno studio su *L’elemento lirico nella musica sacra*: da una conferenza tenuta al Collegio Romano nel febbraio del 1908, e da una dissertazione su *L’anima musicale di Venezia*, ristampata poi sotto altra forma, quale saggio di estetica comparata; infine da una dotta orazione su *L’elemento liturgico nella Divina Commedia* svolta in Orsanmichele dall’Abate Cassinese P. Ambrogio Amelli l’8 gennaio del 1910 (1).

(1) G. TEBALDINI, *L’elemento lirico nella musica sacra*, «Rivista Musicale Italiana», fasc. 2°, giugno 1906; Torino, Bocca. – DON AMBROGIO M. AMELLI, *L’elemento liturgico nella Divina Commedia: il VI Centenario Dantesco*, «Bollettino illustrato», maggio-giugno 1916, Ravenna.

Se queste furono le cause determinanti che concorsero alla estrinsecazione organica e ideale di un principio estetico più volte enunciato quale risulta dalla *Trilogia* sopra ricordata, a una data più lontana risalgono i segni iniziali sia pure timidi e incerti nel loro primo disvelarsi, ma chiari e scultorei agli occhi dell’anima, delle prime visioni apparse virtualmente a quegli che detta queste pagine; visioni atte a raccogliere e radunare come in un grande quadro, e in sintesi ideale, tutte le voci spirituali occulte, tutte le policrome significazioni estetiche derivanti dalla sensibilità della secolare anima nostra ravvivata alla luce della *Fede* e della *Bellezza*.

Sin dal lontano vespro luminoso e trionfale in cui sotto le mistiche e aurate volte della Basilica di S. Marco in Venezia ne venne dato di radunare, per la prima volta, una folla di anime raccolte e pensose intente ad ascoltare le melodie del *Kyrie* e del *Sanctus* gregoriano delle domeniche d’Avvento che dietro la Pala d’oro, cosparsa di gemme preziose, sembravano irradiare per il Tempio e innalzarsi in spirali vaporose come per animare le scene ritratte nei grandi mosaici dovuti alla fervida fantasia dei sommi maestri del pennello, anonimi gli uni, celebrati gli altri attraverso i secoli; sin dal giorno in cui, nel santuario ideale pel quale venne dettata, veniva ripetuta da un nucleo entusiasta di neofiti cantori

nel periodo delle feste dedicate al Santo Protettore della città, era stivato di gente. L'altar maggiore di Donatello era stato di recente ripristinato per opera di Camillo Boito; un magnifico organo era stato appena costruito; un mite profumo d'incenso vanito inebriava i sensi e la fantasia. Per la prima volta allora, sotto la direzione di Giovanni Tebaldini, io udii salmodiare melodie gregoriane, modulare musiche del divino Palestrina [*Missa Aeterna Christi munera*]. Orbene la commozione interna che ne provai fu tale che non dimenticherò mai più; fu per me imbevuto fino allora di musica moderna, specie drammatica e strumentale, una vera rivelazione; e ricordo che ricevetti un'impressione così viva, che parevami, mi sia permessa l'immagine, di avere nel mio spirito, come scolpito, lo spirito di quei primi cristiani annientanti la propria individualità nella contemplazione estetica del Divin Redentore.» (GUIDO ALBERTO FANO, *La vita del ritmo*, pp. 54-55, Ed. Ricciardi, Napoli, 1916)]

*
* *

Si compiaccia il lettore di seguire questo nostro cammino ideale per i sentieri della Storia e della poesia religiosa.

Le arti belle quali emanazione del concetto cristiano cattolico, a detta di alcuni esegeti del Vangelo, possono vantare la loro genesi dal Cenacolo del Giovedì Santo. Gli esempi – dall'architettura alla pittura, alla scultura – per l'Italia specialmente sono innumerevoli (1). Per logica e non casuale coincidenza il viaggio di Dante nel tenebroso regno, come ognuno sa, coincide con l'Ufficio liturgico detto delle Tenebre, che si inizia la sera del mercoledì Santo; il giovedì troviamo il Poeta a piè del Monte, e il venerdì dimorare nell'Inferno fino al lunedì di Pasqua, in cui lo si vede in Purgatorio. Basta anche solo superficialmente scorrere la *Divina Trilogia* dantesca per isorgere in essa l'elemento liturgico profuso in guisa da poter agevolmente ricomporre, in buona parte, i principali avvenimenti ricordati nei diversi periodi del medesimo ciclo liturgico. A cominciare dal quotidiano mattutino: *Domine labia mea aperies* che inizia con la terza:

Ed ecco pianger e cantar s'udìe
Labia mea, Domine per modo
Tal che diletto e doglia parturìe
(Purgatorio XXIII, 10-12.)

(1) «Non appena per l'editto di Costantino (313) a Roma ed al mondo intiero venne annunciata la pace, dalle Catacombe uscirono le belle arti, e sventolando al sole il vessillo vittorioso, intonarono maestoso e trionfale l'inno di ringraziamento: - *Et hymnos dicto exierunt!* Da questo momento Roma e Bisanzio, Milano e Ravenna, per tacere di molte altre città, con nobile gara innalzarono sontuose Basiliche al Dio delle Vittorie; in breve mille e mille nuovi Cenacoli spuntano, come per incanto, dalle zolle ancora imporporate del sangue dei martiri. L'architettura, dalle grandiose e svariate sue forme basilicali e ogivali, lancia tra l'azzurro del cielo i gioielli di San Marco a Venezia, del Duomo di Orvieto, di quello di Pisa, le cento marmoree guglie vagamente scolpite del Duomo di Milano, e le ardite cupole del Brunelleschi e di Michelangelo con cento altre meraviglie del mondo, le quali tutte inneggiano gloria all'Altissimo. La pittura rapisce all'iride, con la gran tavolozza della natura, i vaghi colori, e dalle pareti delle cattedrali innalza il suo Inno Eucaristico. La scultura spira il soffio della vita nel duro e freddo marmo, il quale, cedendo sotto lo scalpello, si riveste di leggiadre forme nei più preziosi capolavori, ed essa pure sprigiona il suo cantico di lode.

Che si dovrebbe dire poi della poesia e della musica, le quali, unite in dolce amplesso, seppero dare i suoni più armoniosi per interessere i capolavori dovuti principalmente al genio degli Italiani, da Gregorio a Guido d'Arezzo, da Dante a Palestrina?» (Don Ambrogio M. Amelli nel "Bollettino": *Il VI Centenario Dantesco*, Ravenna, anno III, fasc. III, pag. 56. *L'elemento liturgico nella Divina Commedia*)

Ed è notevole, a detta pur dell'Amelli, come il nostro poeta si sia valso nella *Divina Commedia* dell'elemento liturgico dando la preferenza ai passi destinati ad essere cantati; quei passi, cioè, che il Palestrina, per ragioni liturgiche e sul fondamento dai sacri testi, ha poi musicato a brani o per intiero.

Si vedrà più innanzi quanta sia stata la parte – forse anche inconsapevole – offerta dal Palestrina alla realizzazione estetica, attraverso la polifonia vocale, delle stesse visioni dantesche nel loro fondamento liturgico e lirico. *Inni, Salmi, Antifone, Cantici, Litanie*, brani di *Messe* ha parafrasato il Poeta; squarci tutti che si incontrano ricordati idealmente nella *Divina Trilogia* e che il musicista compositore romano, sospinto nella ascesi spirituale verso il mondo ideale che per l'anima

medioevale si offriva ai suoi sguardi e alla sua immaginazione, ebbe poscia a rivestire di note sublimemente ispirate. Da ciò appunto una delle ragioni dell'accostamento, riaffermato in apposito capitolo, di Palestrina a Dante, divenuti da secoli universali entrambi.

Il ricordare quanta parte abbia avuto la liturgia cattolica e conseguentemente l'elemento biblico, lirico per eccellenza, nella creazione della *Divina Commedia*, agli occhi d'ognuno il quale si senta capace di penetrare nell'atmosfera della vita trascendente, innalza in modo ideale l'intima proprietà dei sacri testi sia dal punto di vista estetico che da quello puramente letterario. Non tutti possono trovarsi in grado di convenire in questa verità. Ad esempio, il soffermarsi a considerare il grandioso e ricco elemento liturgico con occhio profano o pur con animo indifferente e scettico, porta di conseguenza alla incapacità a comprendere la sana bellezza di ciò che costituisce il fondamento dell'estetica risultante dalla vita liturgica tradotta in simboli; per conseguenza alla inettitudine a penetrare nelle recondite, profonde e spirituali significazioni dell'arte sacra in genere, dall'architettura alla scultura, dalla pittura alla musica (1).

(1) Vedasi *Nota* precedente di G. A. Fano [nella bozza la nota in parola è barrata]

*

* *

Più addietro è stato accennato all'intimo reciproco contatto che deve realizzarsi tra le varie tradizioni artistiche, sicché per vie chiare e luminose, sia dato di poter arrivare alle profonde armonie dalle quali soltanto una vera civiltà può sorgere e affermarsi. Quando pur nella critica moderna ascoltiamo voci vibranti le quali, nel rammentare i fastigi dell'arte del Rinascimento, esaltano, con accesa parola, l'opera di quei maestri per i quali l'architettura fu *pura musica d'una sostenuta gravità di canto gregoriano* (Ugo Ojetti), noi sentiamo lo sforzo di chi anela a liberarsi da strettoie che, per troppo tempo, hanno obbligato le diverse espressioni dell'intelletto e dello spirito a manifestarsi isolatamente l'una dall'altra. A questa specie di solitudine spirituale e, per la musica, alla collocazione sua in un grado inferiore nella scala dei valori intellettuali, ha forse contribuito il prevalere della influenza umanistica? Lo si può pensare, ma certo non sarebbe agevole dimostrarlo.

«Anche con la fantasia si può fiutare la storia e riuscire per induzione alla prova» ha detto un giorno Gaetano Cesari, storico e critico ben noto fra i musicologi italiani. E Pietro Pancrazi, nel recensire la *Vita di San Francesco d'Assisi* di Luigi Salvatorelli, ribadiva che: «senza fantasia non si fa né arte né storia».

Ecco perché affidandoci alquanto alla *induzione* ed alla *fantasia* possiamo tentare di addentrarci noi pure nel campo della storia e dell'estetica con vedute le quali sembreranno anche personali, ma la cui fondatezza appare al nostro occhio positiva e sicura.

Intanto è d'uopo chiarire il concetto che ci dobbiamo formare intorno alla portata dell'umanesimo – non già nei suoi principi filosofici speculativi, ormai giudicato – ma per il riflesso che può avere esercitato sullo sviluppo e sull'estetica dell'arte in genere. E ciò perché intorno a questo principio si incardina fondamentalmente il presente studio e da esso, si può dire, trae origine.

Quando si afferma che lo spirito nostro, greco-latino, pur attraverso la mortificazione di ogni sensibilità estrinseca, in fondo, ha conservato sempre, nelle sue sinuosità, un substrato di umanesimo, si ripete cosa della quale la storia e, meglio ancora, le espressioni d'arte, nate, sorte e prosperate vigorose nel primo millennio dell'era cristiana, possono far ritenere per vera. Ma si osservi tosto l'altra faccia di questo quesito storico-estetico.

Riccardo Wagner al capo VII del I volume dell'*Opera und Drama*, al paragrafo che tratta dell'*arte greca e del cristianesimo*, affaccia delle *negazioni* ed espone delle *affermazioni* che al lume della obiettività storica, nelle loro conclusioni, si contraddicono palesemente. E questo per una errata concezione della vera essenza delle capacità spirituali ed estetiche delle prime famiglie cristiane.

«L'arte greca – ha detto Wagner – non concepì l'uomo se non nella sua forma esteriore, sforzandosi di riprodurlo nel modo più fedele e vivente con il marmo ed il bronzo (1). Il

cristianesimo, al contrario, procedette col mezzo dell'anatomia (2); volendo egli scoprire l'*anima* dell'uomo, aprì e

(1) E questo può apparire esatto

(2) Qui comincia l'errore

tagliò in pezzi il *corpo* mettendo a nudo l'informe organismo interiore che ripugnava al nostro sguardo, appunto perché esso non esiste e non deve esistere per l'occhio. Ma nel cercare l'*anima*, noi (1) avevamo ucciso il corpo; nel voler penetrare fino alla fonte della vita abbiamo distrutta la manifestazione di questa *vita*».

(1) Perché noi? Forse Wagner, malgrado i suoi dinieghi e le sue preferenze per l'*arte pagana* in questo momento si sentiva *cristiano*?

E prosegue: «il cristianesimo soffocò il movimento organico della vita del popolo e la sua naturale forza di produzione: egli fece dei tagli nella sua carne e con lo scalpello anatomico bitagliante, distrusse l'organismo della sua vita artistica».

Wagner ha cominciato col dire de l'*arte greca* contrapponendola ai procedimenti messi in atto dal *cristianesimo* nello sviluppo della propria *vita artistica*. Ma delle enunciazioni del musicista filosofo tedesco, comuni al pensiero dominante nel suo tempo fra gli uomini della sua razza, raccolte e propagate pur in Italia, è stata fatta giustizia. Esse si sono come smarrite nel mare magnum del risorto spiritualismo cristiano.

Mette conto tuttavia discuterle, sì perché ripetute da Riccardo Wagner, come per prepararci alla trattazione logica di questo argomento fondamentale.

Che il cristianesimo, nelle sue incipienti manifestazioni artistiche, cercando di scrutare nell'intimo dell'uomo, si sia studiato di anteporre l'*anima* al corpo, è cosa che la critica storica riconosce senza discussione. Lo studio palese di far trasparire dal volto delle figure dei martiri e dei santi – tanto nelle prime pitture murali che nei mosaici – la gioia serena da cui si sentono pervasi nell'anelito supremo verso l'*al di là*, o sul viso del colpevole il terrore per il minacciato eterno castigo, ne è la prova convincente.

Che esso cristianesimo abbia proceduto però a tale ricerca col mezzo dell'anatomia, è asserzione contraria al vero e assolutamente superficiale. Elevando l'*anima* sensibile, ma arcana e invisibile, a un grado di altezza da prima scarsamente intraveduto, e trascurando la esteriore bellezza plastica del corpo, non si può dire che il cristianesimo abbia provveduto a sezionare anatomicamente questo corpo se non per ricordare, col salmista biblico, che: *pulvis es et in pulverem reverteris*; cioè che, fatto di polvere, in polvere deve ritornare; e quindi che al di sopra di esso, per l'uomo, deve l'*anima* formare oggetto di verace passione. Precisamente dall'esame attento, minuzioso ma negativo del corpo, l'uomo, fatto cristiano, rintracciando in esso le cause della *morte*, ha imparato a negligerlo e quasi a disprezzarlo. Di questa concezione etica e spirituale della esistenza, necessariamente, doveva risentire la stessa arte. Infatti, il corpo umano, rivestito di ricchi o poveri paludamenti, sino al sec. XIII parve cosa quasi trascurabile ai primitivi pittori nostri. E poiché l'uomo anelava alla vita terrena, mortale, ma redenta e spirituale, e alla vita futura e immortale, si diede a ricercare la vita appunto in quell'*anima* che diveniva a lui tanto più presente, viva e palpitante, quanto più essa sembrava nascondersi e occultarsi.

Ma, contraddicendosi palesemente e, per le sue condizioni spirituali, senza avvedersene, ad un tratto il musico poeta tedesco, aggiunge: «*La vita in comune, la sola in cui la forza produttiva del popolo può acquistare la potenza della perfetta creazione artistica, doveva appartenere al cattolicesimo*». Conclusione positiva e mirabilmente sintetica, scaturita però da premesse errate, poiché il cristianesimo, nei suoi inizi, racchiudeva già in sé i caratteri universali del cattolicesimo, allo stesso modo che il cattolicesimo nelle sue virtù, nella sua forma e nella sua universalità, quali vennero riconosciute ed esaltate da Wagner, non si presenta che quale sviluppo e ascensione del cristianesimo. L'elemento liturgico dogmatico e l'elemento liturgico lirico lo provano a esuberanza.

Contestando quindi a Riccardo Wagner la attendibilità delle sue asserzioni basate su un errato criterio di osservazione, per quello che riflette il profondo rivolgimento cristiano in confronto alla estetica classico-pagana (non parliamo dell'etica e della dottrina morale perché il presente studio – come già è stato osservato – si limita ad indagare nel campo dell'arte e dell'estetica) affermiamo e dimostriamo che il cristianesimo, collocando l'anima in una sfera più alta del corpo, pur nel periodo di formazione tecnica, ha saputo plasmare le sue figure, infondere in esse atteggiamenti, sguardi, segni di espressione che attingono forza, luce, vigore, dall'idealità dell'ultra-sensibile e dell'immortale. E in queste medesime espressioni sempre si manifesta e si accompagna quella acuta e penetrante sensibilità estetica la quale, tramandata dal mondo classico, mai venne interamente abbandonata perché appunto l'incipiente cristianesimo – malgrado le feroci persecuzioni e martiri – si era come immedesimato col mondo pagano; tanto vero, come sappiamo, che i primi cristiani si nascondevano nelle catacombe a pregare, mentre vivevano anche della vita di Roma imperiale.

Fu lento, crudele e sanguinoso il cammino, percorso in quei primi secoli, ma per esso poté il cristianesimo arrivare trionfalmente da Nerone persecutore e da San Pietro martire a Costantino imperatore e a San Silvestro papa, esaltanti e consacranti entrambi la grandezza della novella fede (1).

(1) Giosuè Carducci, così grande e potente nel ricostruire attorno a sé, le immagini del mondo classico pagano, così incisivo nelle superbe pagine di prosa evocanti da Canossa il ricordo della vita intensa svoltasi – quasi a preludio della rinascenza con le scienze le lettere e le arti – nelle piccole Corti principesche sparse per la gioconda Emilia, non ha saputo far vibrare la sua anima di altrettanto fervore là dove nei versi dell'ode *Alle fonti del Clitumno*, riguardando al silenzioso paesaggio umbro, poté scrivere:

*Tutto ora tace, o vedovo Clitumno,
tutto
..... Roma
più non trionfa.
Più non trionfa, poi che un galileo
di rosse chiome il Campidoglio ascese,
gittolle in braccio una sua croce, e disse
- Portala, e servi. -*

E più innanzi ricordando una *strana compagnia di fanatici*, aggiunge che:

*.....ei deliraro atroci
congiugnimenti di dolor con Dio
su rupi e in grotte:
discesero ebbri di dissolvimento
a le cittadi, e in ridde paurose
al crocefisso supplicarono, empi,
d'esser abbiatti.*

Tale – dopo le stragi secolari dei martiri e gli eccidi del Circo di Roma pagana – tale il sorgere e il fortificarsi del cristianesimo nella visione di Giosuè Carducci? Fa pena di riscontrare in lui, così grande poeta, tanta insensibilità spirituale; in lui che con superbe immagini descrisse la visione quale ebbe a contemplare dalla pietra di Bismantua su cui salì Dante; in lui che dal Titano di San Marino parlò con tanta eloquenza di un Dio – astratto sia pure – non certamente per rimpiangere deità pagane.

Dunque al Carducci, salendo per la strada che dalle Fonti del Clitumno mena a Campello e a Spoleto e che si snoda verso Trevi e oltre sino a perdersi nei boschi non apparve l'arco grandioso che si disegna su l'orizzonte donde sorgono vicine e lontane, da Foligno a Spello, da Assisi a Perugia, le fulgide chiese francescane, ricetto e santuari di tanta e sì sublime arte medioevale? Non scorse egli, celati nell'ombra di verzure, i grandi e i piccoli cenobi dove echeggiò il cantico d'amore con cui l'Assisiense parlò ispirato, ai suoi seguaci? Né dalla spianata di Monte Falco che, all'ocaso, tutta domina la scena grandiosa, non sentì penetrare nel proprio spirito la voce arcana e sublime dell'Eroe che Madonna Povertà doveva innalzare nelle regioni più alte del gaudio spirituale e dell'amore in Cristo? Francesco – erede ideale dei primi cristiani – accettò con impeto di fede la croce che il Nazareno gli offerse, e la portò, *non maledicendo all'opre della vita*, bensì *benedicendo* ad esse. Specchiandosi nel limpido corso rettilineo del placido Clitumno che dalle fonti celebri arriva fin sotto Foligno, sentì scorrere nel suo sangue generoso come un flusso di vita novella e divenne il cavaliere della sua Fede, il cavaliere di tutta l'Umanità che soffre.

Ben altra visione ebbe Dante. Non aveva forse detto egli nel *Canto XI* del *Paradiso* sei secoli prima che Carducci proferisse la sua invettiva:

*Intra Tupino e l'acqua che discende
Del colle eletto del beato Ubaldo,
Fertile costa d'alto monte pende
.....
Di questa costa, là dov'ella frange
Più sua rattezza, nacque al mondo un sole,
Come fa questo talvolta di Gange.
Però chi d'esso loco fa parole,
Non dica Ascesi ché direbbe corto,
Ma Oriente, se proprio dir vuole.*

E la Croce, che il Galileo di rosse chiome gittò in braccio pur a Francesco parlò a Lui:

Nel crudo sasso intra Tevere ed Arno
Parlò a Lui quando:
*Da Cristo perse l'ultimo sigillo
Che le sue membra du' anni portarno.*

Venne però giorno in cui anche per Carducci quel Crocefisso che coloro i quali egli disse *empi* avevano supplicato con fede; venne giorno nel quale il Poeta della Terza Italia sentì e comprese che l'Uomo di Galilea, fatto martire per l'umanità, apriva le braccia a lui pure ispirandogli quella quartina che è tutto un atto di suplice devozione e di commovente dedizione. Merita di essere riportata:

*Le braccia che al Mondo apristi
sacro Signor, da l'albero fatale,
piegale a noi che peccatori e tristi,
teco aspiriamo al secolo immortale.*

Il fatto che i primi cristiani, pei i loro canti, si servirono e delle salmodie ebraiche e degli elementi tecnici costitutivi, a nostro avviso, prova la integrazione del mondo cristiano sull'ebraico e sul pagano. Lo spirito classico umanistico però – malgrado le palesi trasformazioni religiose-politiche-sociali – per ereditarietà si era mantenuto latente nell'anima delle nuove generazioni. Questo giova tener presente perché in simile fatto appunto risiede la prova positiva dell'attendibilità delle teorie di T.S. Eliot intorno alla *Tradizione*.

Questa ereditarietà, questo vago senso di una sensibilità estetica che la tradizione appunto custodiva, rimasto da principio come celato e nascosto, nel succedersi delle generazioni andò rivelandosi a mano a mano sotto nuove forme. L'architettura soprattutto offerse modo ai nostri artefici immaginosi di estrinsecare oggettivamente quanto la loro esuberante fantasia andava immaginando. Non vorremmo essere tacciati di contraddizione, né correre pericolo di essere fraintesi, tanto meno considerando che a base di questi principi devesi mettere una netta distinzione tra la tendenza etica ed estetica del medioevo in contrasto a quella manifestatasi nel periodo della rinascenza umanistica, Ma limitandoci alla osservazione che sorge dal punto di vista musicale, è necessario convenire che le stesse proprietà liriche contenute e liberamente espresse nel canto gregoriano là dove il testo diventa religiosamente lirico (non accenniamo pel momento, al tesoro melodico e melismatico dei brani che costituiscono la *Cantica* di Salomone e gli *Alleluatici* o *Giubili pasquali*) sentiamo che esiste, risorge e tende a svilupparsi sotto altre forme, anche nel medioevo, un fondo di quella visione o tradizione che il cristianesimo ebbe a ereditare dal mondo classico.

Attraverso i *Misteri*; attraverso la grande *Trilogia* dantesca; assieme alla *Summa Teologica* di San Tommaso d'Aquino – la più alta e profonda espressione dogmatica e del pensiero medioevale – si arriva sulla soglia del Trecento. *Janua coeli!*

«L'arte fiorentina da Giotto in poi – afferma Adolfo Venturi nel XIII tomo della sua *Storia dell'Arte* – era stata senza titubanze umanistica. Essa aveva ereditato il profondo spirito della classicità. E questo senso dell'umanesimo in Firenze, culla del rinascimento, doveva trovare il

terreno più fecondo per le proprie superbe affermazioni. È da Francesco Petrarca che nasce il conflitto tra l'umanesimo e l'ideale ascetico del medioevo; contrasto e conflitto che nella stessa fervida insaziata anima del Cantore di Laura – dubbioso ed incerto – dovevano trovare fonte, quasi diremo, allettatrice.

Ma da Firenze stessa e dal Chiostro di S. Marco, un secolo più tardi, doveva partire la più tenace ed energica ribellione alle conquiste dell'umanesimo: quella di Gerolamo Savonarola, soffocata nel suo nascere, tale però da lasciare tracce indelebili essa pure nella storia, perché ben disse Piero Misciatelli, «essa fu l'esponente drammatico di un tempo ricco di contrasti in cui l'antica tradizione religiosa – combattuta, ma non spenta – tende oltre le malie del piacere, a nuova luci di arte e di vita».

«Né, d'altra parte, si deve credere – prosegue il Misciatelli – che il rinascimento sia solo il tempo del piacere; esso è anche il tempo della Fede, e ne danno prova molti artisti, da Frate Angelico a Michelangelo, da Vittoria Colonna al Tasso» (1).

(1) P. MISCIATELLI, *Italia gente dalle molte vite*, Ed. Alpes, Milano.

Alle stesse conclusioni arriva un altro scrittore, Giuseppe Petrocchi, il quale presentando la Siena del rinascimento frivola e corrotta, pazza di feste e di banchetti, la ricorda però anche non priva di fede, in quanto che quella prima rinascenza non fu soltanto rinascita pagana – come egli dice – ma terreno fecondo di ricca semente e messe di molta fede e di bellezze cristiane. L'eloquenza meravigliosa di S. Bernardino e gli scritti di S. Caterina dimostrano che quel periodo, tanto discusso, fu prodigo di alte menti e di fervidi cuori, dominati e soggiogati, entusiasticamente, dall'idea cristiana. (1) Ed essi appunto aprirono la vita al domani.

(1) G. PETROCCHI, *Eloquenza Franciscana*, Piccola raccolta, n. 17, Editrice Roma, 1926.

L'esuberanza di vita che per tutta l'Italia fremeva in quei secoli nei quali le lotte politiche e religiose si avvicendavano alle più audaci imprese guerresche, ebbe il suo grandioso riflesso in tutti i rami del pensiero e in tutte le forme creative. Per questo fatto il nostro Paese divenne la culla dei più poderosi ingegni e dei più grandi artisti.

*
* *

Correva il secolo fastoso in cui, fra la pompa magnifica e superba di Roma, di Venezia e di Firenze, opere d'arte insigni, da geni multiformi e da mani febbrili, venivano plasmate e prodigate alla nostra Italia con fecondità sempre crescente, rimasta tuttora meravigliosa. Il rinascimento dominava il mondo morale e intellettuale in tutta la sua possanza allettatrice e seducente. L'umanesimo (come è già stato detto né soltanto l'umanesimo dell'arte) era riuscito a far penetrare il risorto spirito pagano in quasi tutta la società di quel tempo, mentre, sulle rupi che dividono Italia da Alemagna, batteva minaccioso il martello della riforma luterana. Ma se gli uomini di quel tempo, vinti da un'ansia tormentosa di fasto e di indagine materialista; se gli uomini del rinascimento, assillati dal bisogno febbrile e tormentoso di ricercare in ogni campo vie nuove e tali che ad essi apparissero, sembrarono dimenticare la strada maestra tracciata dalla luminosa e divina virtù del Nazareno e del suo Vangelo, altri uomini, forti di sapere e di energia, dall'anima e dall'intelletto aperti alla virtù del bene e del bello, nel momento in cui l'errore parve sopraffare gli spiriti e le menti, seppero contrapporre tutta la loro forza morale e intellettuale sì da poter assicurare alla umanità, e in modo trionfale, il buono e il bello della vita cristiana (1).

(1) G. TEBALDINI, *Origini e Finalità della Musica Sacra*, Florilegio di Conferenze Letterarie ed Artistiche, Conferenza XXIII, pag. 13-14, Palermo Tip. Carmelo Vena, 1907.

*
* *

Si ebbe allora il fatto più strano che la storia possa mai registrare e commentare. Quello, cioè, del protestantesimo sorto, in apparenza, per reazione al fasto di Roma cattolica, ma in realtà per spirito di ribellione alle dottrine di essa. Inetto a intuire e valutare la portata psicologica della collettività in quanto poteva riguardare la gigantesca espressione estetica cui Roma, Firenze e Venezia erano assorti; incapace di comprendere quello che ebbe poscia ad affermare anche Wagner (e cioè che la vita in comune è la sola in cui la forza produttiva del popolo può acquistare la potenza della perfetta creazione artistica, e che questa forza appartiene appunto al cattolicesimo) il protestantesimo respinse da sé la ricca espressione del Bello artistico cui era giunto l'umanesimo nella sua parte migliore per mezzo della energia spirituale, adattandosi per converso ad accettare e riformare in varie guise quel contenuto morale che, rimproverato all'umanesimo stesso, doveva condurre rapidamente, oltre che all'immiserimento estetico, al razionalismo del libero esame e di conseguenza al materialismo.

Ma intanto la *controriforma* percorreva in Italia vie diametralmente opposte. Si valeva cioè di tutta la forza spirituale e di tutta la bellezza estetica che l'umanistica aveva saputo raccogliere intorno a sé in oltre due secoli di vita feconda e abbandonando e condannando ogni relitto di ricerca razionalista, tornava con slancio alla fonte pura della fede e del dogma. Su queste basi, sorse e s'ingiganti la nuova arte religiosa della quale – per la musica – Giovanni Pierluigi da Palestrina fu l'astro maggiore. Egli, creatura gigante della controriforma, quindi esponente di quella rinascita cristiana che si illuminava e si riscaldava al fuoco sacro della dottrina tradizionale della Chiesa – cioè a dire della vita medioevale più intensa e più alta – tenne fede a quei principi di estetica i quali, sorretti dal fervore della mente e dell'anima umanizzata, erano stati trasfusi nella generazione sua dalla classica tradizione non mai spenta ma acquisita alle nuove idealità; principi questi che il cattolicesimo più ortodosso aveva accolto e fecondato di novello vigore.

Non dunque umanista nel senso filosofico dottrinale fu il Palestrina, come qualcuno vorrebbe far credere, e come non furono né Dante né Michelangelo, ma soltanto umanista nell'estetica dell'Arte sua, tutta pervasa del fremito di intensa e accesa passione ideale (1).

(1) Nel momento in cui la purezza classica del rinascimento quattrocentesco sembra decadere per lasciar posto al fastigio cinquecentesco, e mentre nel teatro appaiono i segni tardivi dell'influenza pagana e umanistica, quale conseguenza del Concilio di Trento – come è già stato detto – sorge e si organizza potente in Italia la *contro riforma*, la quale – a tre secoli e mezzo di distanza – appare a noi gigantesca anche per le figure eminenti che la guidarono e la dominarono. Una di esse, se pur dalle apparenze popolaristiche, fu S. Filippo Neri. Egli e i suoi seguaci, dalla riforma musicale fiorentina – nelle sue origini umanistica per eccellenza – cioè, dalla scuola della *monodia* vocale e strumentale sorta in opposizione alla scuola della *polifonia* vocale cattolico liturgica e prettamente romana, seppero trarre quel tanto che dal melodramma, appena sorto e costruito sull'arte del *recitar cantando*, potesse servire alle loro finalità educative piegando e adattando l'incipiente genere e stile agli scopi della propaganda religiosa cui essi andavano dedicandosi ardentemente.

Sin dall'epoca dei *Misteri* medioevali la lotta fra il Bene ed il Male; fra la Luce e le Tenebre; fra l'Anima ed il Corpo; fra lo Spirito e la Materia formarono oggetto di Sacre Rappresentazioni. Nel febbraio del 1600 in Roma, nella Sala della Vallicella, ove ebbe sede l'Oratorio filippino, ha luogo la *Rappresentazione di Anima e di Corpo* su testo del Padre Agostino Manni, con musica di Emilio De Cavalieri. In essa rappresentazione la lotta fra lo Spirito (Anima) e il Senso (Corpo) si delinea in modo talvolta ingenuo, tal'altro addirittura drammatico. Soprattutto prevale il concetto dell'arcano e dell'inconoscibile; il senso *dell'al di là*; del futuro che, grado grado, si rivela allo spettatore sino alla più assoluta affermazione. Anima e Corpo apparsi sempre in lotta fra di loro nel corso della vita; essi che mai erano riusciti a fondere i loro sentimenti né le loro voci, rimaste sempre staccate e distinte l'una dall'altra, nell'atto di accostarsi alla soglia della *rivelazione* appena intraveduta ma ormai profondamente sentita, si uniscono per cantare:

*Come cervo assetato
Corre al fonte bramato,
Così da noi si brama, e si desia
Salir al Ciel per l'erta via.*

Parafraresi delle voci dei catecumeni imploranti, ricordati appunto nella liturgia del Sabato Santo alla Benedizione del Fonte con il Tratto: "*Sicut cervus desiderat ad fontes aquarum, ita desiderat anima mea ad te, Deus*".

Ed il grande spirito nostro – Dante – riappare allora, a mezzo del '500, nell'Italia rinnovata. Dante, eterno nell'anima della patria e del mondo; Michelangelo, così vicino al divino poeta col *Giudizio Universale* e con la *Cupola Vaticana*, Palestrina gigante, negli *Offertori* e nei *Mottetti*: essi rimangono nella storia le figure più eminenti del rinascimento cristiano-cattolico.

A questo punto giova ripetere quello che disse Corrado Ricci (1); giova ripeterlo perché raccoglie sinteticamente quanto è bene aver sempre presente:

(1) *Lettura Dantesca* tenuta in Roma alla casa di Dante. – Febbraio 1925.

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

Ma noi dobbiamo affermare sin da questo momento, che forse l'anima di Pierluigi fu prossima a Dante, più d'ogni altra, precisamente per l'amplesso spirituale che ebbe a compiersi, a innalzarsi, a ingigantirsi dal fatto che entrambi – il Divino Poeta e il *Princeps Musicae* – attinsero gli elementi concettuali delle loro grandi creazioni e delle loro più alte ispirazioni, a fonti comuni; la Bibbia, le Sacre Scritture e i Vangeli.

La storia della musica in nessun tempo ha badato a questa coincidenza grandiosa la quale circonda di una aureola e di un nimbo luminoso la figura di Palestrina riavvicinandola, per forza spirituale, alla figura di Dante. E perciò oggi, d'innanzi a questo connubio ideale, noi dobbiamo sentire e proclamare che per la nostra anima rinnovata «lo spirito antico – come disse Giuseppe Lipparini – è ancora il miglior punto di partenza onde giungere al fondo delle cose presenti» in quanto che «se il pensiero e lo spirito medioevale ne appaiono esempio mirabile di unità universale (ed in questo senso si espresse il Cardinal Camillo Laurenti in un suo *discorso* tenuto all'Università Cattolica di Milano) è pur evidente che l'umanesimo (1) e il protestantesimo, che del primo raccolse i relitti

(1) Qui s'intende l'umanesimo in filosofia ed in morale.

morali e filosofici, frantumarono questa cristiana universalità gettando l'umanità in una profonda e tremenda crisi le cui conseguenze – pur troppo – la nostra generazione va dolorosamente e faticosamente sopportando».

Da ciò – pur in epoche a noi vicine – la incapacità a comprendere e a valutare, nella loro vera portata, le grandi concezioni che il pensiero e lo spirito medioevale avevano saputo ispirare potentemente a generazioni di artisti. Da ciò l'abbandono e la profanazione di tante opere d'arte, rimaste per secoli incomprese e come senz'anima. E allora ecco come si è avverato, un'altra volta, quello che lo stesso Wagner deplorava parlando di epoche più remote, «precisamente nella solitudine da dove delle frazioni di popolo *lontane dalla grande strada maestra della vita in comune* (1) si trovarono sole con sé medesime, ivi apparve *un'arte di una semplicità infantile e di una estrema indigenza*».

(1) *La vita in comune?* Il cattolicesimo adunque!

Portando questa immagine sul terreno nostro di osservazione dopo l'avvento in Germania e nei paesi nordici, del protestantesimo, si può ben dire che la confessione di Riccardo Wagner, non cristiano per principio, quindi non cattolico, anzi panteista, sebbene del cattolicesimo abbia egli subito la forza e il fascino morale, ha, di per sé, un valore inestimabile.

Diciamo *non cristiano né cattolico* Riccardo Wagner, malgrado la distinzione assurda fatta a questo riguardo nella sua professione di fede artistica, perché ad onta della esaltazione della universalità religiosa quale scaturisce dal cattolicesimo e in esso si compenetra da lui proclamata vibratamente, allorché dettava il suo capolavoro – *Parsifal* – abbandonandosi alla prepotenza manifesta e indiscussa della sua anima sensibile e creativa, rimase come vittima di quello sdoppiamento intellettuale e spirituale da cui venne trascinato alla esaltazione, e in pari tempo alla

deformazione della dottrina cristiana-cattolica facendo cantare: *Erlösung dem Erlöser* “Salvazione al Salvatore”; dottrina dalla quale, per virtù inestinguibile della Tradizione, non seppe staccarsi, se essa appunto gli ispirava pagine sublimi di bellezza immortale. Wagner in *Parsifal* visse e creò nell’errore e nella contraddizione di forma e di sostanza auspicando *redenzione* a quel *Redentore* di cui parve nemico e seguace. Lo salvarono – come si è detto – la forza della Tradizione ed il suo Genio.

*
* *

Alcune pagine addietro prendevamo le mosse dai ricordi di vita morale vissuta sotto le volte aurate della Basilica Marciana di Venezia. Sia lecito a noi, per un momento, di tornare, con l’immaginazione, a quel Tempio ideale il cui ricordo, nel nostro spirito, doveva lasciare tracce profonde e incancellabili.

John Ruskin, colui che rivelò al mondo il suggestivo linguaggio delle pietre di Venezia e la gloria dei maestri del pennello che precedettero Raffaello, nel Capitolo il *Requiem*, contenuto in uno dei suoi più profondi studi sulla affascinante città del sogno, trent’anni dopo la prima visita compiuta a S. Marco, confessava sinceramente a se stesso e ai suoi lettori di non avere, sino a quel momento, compreso, nella sua genuina e ideale bellezza, il magnifico Tempio; solo pel fatto di non essersi mai domandato *perché* la Chiesa fulgente fosse stata edificata.

Questo potremmo ripetere noi pure per ciò che riguarda l’arte in genere, l’antica in ispecie. Chi si chiede mai *come* e *perché* un’opera d’arte sia stata creata, abbia vissuto e si sia mantenuta attraverso la *tradizione*?

Dobbiamo ricordare un’altra volta il Ruskin. Egli della pittura religiosa della scuola veneziana ha scritto: «sino al tempo in cui Tintoretto dipinse la Crocifissione per la Scuola di S. Rocco, il cuore di Venezia non aveva per anco abiurata la sua religione. Il momento in cui l’ultima corda della sua fede si spezza, non si può rintracciare con precisione nel giorno e nell’ora; ma in quel giorno ed in quell’ora di cui si può prendere quale segno esteriore la morte di Tintoretto avvenuta nel 1594, l’arte di Venezia finisce».

In quel medesimo anno a Roma moriva Giovanni Pier Luigi da Palestrina. Dobbiamo dire noi pure della sua grande arte quello che disse il Ruskin di Tintoretto rispetto all’arte veneziana? Ovvero non potremo invertire l’affermazione del critico inglese per concludere che «rotto l’incanto dell’arte pura, anche la fede religiosa, con la fede nel bello dell’arte, si andò a mano a mano smarrendo?».

*
* *

Sulle rocce e sui dirupi dell’estremo limite dell’Umbria occidentale chiazzati di verde cupo, coronato da cipressi e da pini solitari, sorge incantevole il Duomo di Orvieto. Entriamo in quel mondo di arcane aspirazioni in un giorno di solenni funzioni liturgiche, mentre il sole – quasi per illuminare il volto della bella Madonna di Gentile da Fabriano e del S. Gregorio di Pinturicchio e come per vivificare le grandi scene dantesche di Luca Signorelli – penetra per le diafane lastre di alabastro che chiudono le ogive della splendida cattedrale; proviamoci a varcare la soglia del Duomo di Siena e della Basilica di Assisi «tutta ricoperta della parola di Dio – al dire di Ruskin – fitta fitta come un messale miniato», per domandare anche alla musica solo un istante di quelle purissime ebbrezze spirituali che altra volta sembravano tutta la vita di un popolo. Pur dopo gli sforzi compiuti negli anni più recenti a pro della restaurazione del canto gregoriano e della musica polifonica, un vuoto desolante opprime la nostra anima. Gli è che l’arte dei maestri antichi, da cui la parola di Dio si solleva e si aderge penetrante e commovente, ha migrato da lungo tempo dalla sede di tanta gloria secolare.

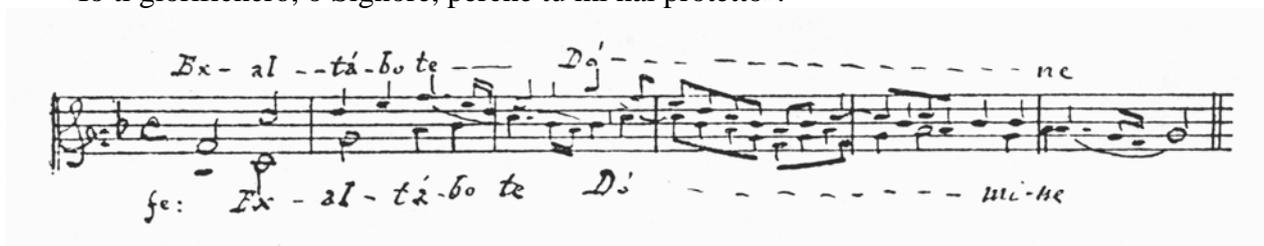
Revertimini! Sia questo dunque il nostro appello.

Noi dobbiamo rivivere e far rivivere le anime assetate di amore nei ricordi di quella purissima vita. I nostri occhi anelano di estasiarsi innanzi a quelle visioni ideali; l’orecchio dello spirito ad ascoltare e intendere la eco delle risonanze secolari; le nostre stesse voci a fondersi ed elevarsi in un

Inno dalla grandiosa trama polifonica, il quale si elevi possente dalla terra al Cielo per cantare col divino Palestrina:

Exaltabo te Domine, quoniam suscepisti me:

«Io ti glorificherò, o Signore, perché tu mi hai protetto».



CAPITOLO I^[**]

FORMAZIONE DELLE GRANDI CORRENTI DELL'ARTE

SOMMARIO - Tradizione ed evoluzione nel pensiero e secondo i principi di T. S. Eliot, A. Weissmann e H. Leichtentritt – Il permanere della tradizione nell'opera d'arte considerata oggettivamente non può significare immobilità di interpretazione e dei mezzi di espressione i quali, pur rimanendo nella tradizione, possono divenire tutt'affatto soggettivi mutando nei loro aspetti esterni - Il senso dell'ampiezza polifonico-vocale e dell'intensità del colorito strumentale nei compositori della fine del '500 e del principio del '600 – Il permanere occulto spiritualmente inconscio del contenuto estetico della polifonia palestriniana nei monodisti e nei compositori dei secoli XVII e XVIII – Dell'individualismo nell'arte – G. P. da Palestrina nella tradizione.

Nel corso della presente trattazione ci si riferisce spesso alla *Tradizione*. Torna quindi opportuno chiarire e precisare sin da questo momento quello che, a corredo delle nostre indagini, devesi intendere per tradizione; quale posto spetti ad essa considerando il valore storico dell'arte attraverso i secoli passati; quale influenza possa esercitare nell'ora presente sia nella rivalutazione dell'opera d'arte d'altri tempi, come dando vita all'arte nuova quale progressivamente vien sorgendo e si va formando, pur attraverso le affacciate negazioni verbali del passato e le pretese emancipazioni da esso.

E diciamo tosto che la tradizione, per noi, esiste, si mantiene ed esercita la sua azione costante tanto su quegli che, destinato a subirne inconsapevolmente la forza occulta, cercando nuovi vie viene creando nuove opere d'arte, quanto nell'intimo di quella folla per la cui emozione, attraverso le stesse opere, sono stati dati anima e vita, forme e colori.

Né soltanto questo, ché la tradizione, per sé stessa, penetra e si espande persino nelle più recondite sinuosità spirituali di quelle generazioni cui non sia arrivata, se non l'eco della grande fama che i maggiori artisti hanno saputo assicurarsi per virtù delle opere insigni e immortali da essi diffuse nel mondo. Dante rimane e si mantiene gigante nel cuore di nostra razza anche fra la folla ignara o incapace di penetrare e di assurgere alla grandezza delle sue concezioni. Michelangelo e Raffaello, idealmente, appartengono a tutti, e *tutti* ne sentono la grandezza, anche coloro ai quali è mancata la gioia di contemplare la Cupola Vaticana giganteggiare su l'alma Roma, o di nascondersi nella Cappella Sistina per estasiarsi, inosservati, innanzi al dantesco Giudizio Universale, di percorrere le Logge Vaticane, le Sale Borgia, le Stanze di Raffaello, o di chinarsi attoniti innanzi alla Trasfigurazione di Cristo sull'alto del Sinai.

Enunciare e affermare questo principio intorno alla conservazione e diffusione spontanea e occulta della tradizione, mentre dall'inizio del secolo XX assistiamo all'agitarsi e all'affannarsi di chi, sognando dar vita ad un'arte *assolutamente nuova*, pretenderebbe distruggere d'un tratto tutto il passato, potrà sembrare altrettanto ardito (1). Costatare poi che accortisi i novelli iconoclasti come

(1) Giovanni Pascoli in una lettera a P. Ermenegildo Pistelli scriveva nell'agosto del 1908:

«È cosa che fa pensare l'imprudenza e la tracotanza della nostra gioventù. Ho mezza intenzione - e campo - dopo finito molto altro lavoro - di tentare di ridurre la critica ne' suoi confini e così discorrendo, di far tornare i giovani che vogliono arrivare a furia di insultare e vituperare gli altri, a retta e sana coscienza».

Queste le intenzioni manifestate da Pascoli nel 1908 senza che al Poeta di Castelvecchio sia stato dato tradurre in atto il suo divisamento. Ma... *quanto cammino* si è percorso in altri vent'anni, specie nel campo della critica musicale, fino a ieri ridicolmente demolitrice.

per la via prescelta finissero col condannarsi all'impotenza, si siano dati, mutando il loro atteggiamento, a proclamare - con discreto ritardo dopo il *torniamo all'antico* di Giuseppe Verdi - la necessità di risalire alle pure fonti della vita e delle storia, è cosa che riesce certamente interessante, anzi istruttiva e di assoluta documentazione della verità da noi asserita, e cioè che la *Tradizione è e permane*, e che essa non si potrà mai cancellare dall'ordine dei *fatti reali e positivi*, quali si rinnovano attraverso tutte le età.

Già aveva detto Giambattista Vico che *il principio non muta pur se mutano le forme in cui esso si attua*.

Meminisse iuvat!

*

* *

Autorevoli e convincenti, anche perché sorretti dall'energia della giovinezza, appaiono, su questo argomento, i principi manifestati dal poeta e filosofo inglese T. S. Eliot, assieme a quelli dei tedeschi Weissmann e Leichtentritt. Merita conto trattenerci su di essi con qualche ampiezza. Siamo in pieno modernismo.

Nel volume *The Sacred Wood* (1) al Capitolo: *Tradition and the Individual Talent*, l'Eliot espone

(1) T. S. ELIOT, *The Sacred Wood*, Methuen et Co., 1920, London.

teorie le quali vanno almeno additate in riassunto e considerate con attenzione, perché in esse l'Autore presenta la tradizione da un punto d'osservazione affatto nuovo, vivificandone arditamente il concetto e la funzione.

Parlando di *poesia* e di *poeti* l'Eliot osserva che la critica, bene spesso, anche pei maggiori, deve indugiarsi a rilevare quali siano le differenze che si palesano fra un nuovo creatore e i suoi predecessori, concludendo col dimostrare che le parti migliori di un'opera d'arte, pur quelle apparentemente personali, nella loro essenza animatrice, appartengono ai più antichi Maestri che già ebbero modo di palesar la propria vigorosa sopravvivenza. E questo non soltanto in ciò che riguarda il periodo di formazione del nuovo artista, ma ancora in quanto si riferisce alla sua piena maturità. Portando quindi nel campo musicale queste giuste e profonde riflessioni dell'Eliot, si deve osservare che tradizione è materia di significato assai ampio, perché involge quel senso storico che si può quasi ritenere indispensabile a chiunque si accinga a creare, e il quale impone una esatta assoluta percezione, non soltanto del passato, ma altresì della vitalità di esso nel presente.

Ed eccoci, per conseguenza, sul limitare di quell'*individualismo* o *soggettivismo nell'arte*, di cui più innanzi tratteremo noi pure brevemente.

Nessun poeta, nessun artista, al dire dell'Eliot, può pretendere di rappresentare in modo assoluto soltanto sé medesimo isolandosi dal mondo che lo ha preceduto. Ciò che egli vuol significare e rivelare colla propria opera va ricercato non soltanto in lui, ma ancora nelle relazioni psicologiche e spirituali che lo legano ai poeti (nel caso nostro diremo ai compositori) e agli artisti che vissero prima di lui. Quindi nel giudicare dell'opera sua, non lui solo e isolatamente si dovrà osservare e studiare, ma per contrasti e comparazioni, lo si dovrà collocare precisamente (*among the deads*, cioè) *fra i trapassati*. E asserisco questo, aggiunge il filosofo inglese, non soltanto come criterio storico e critico, bensì quale fondamentale principio di estetica (1).

(1) *I mean this as a principle of æsthetics, not merely historical, criticism.* T. S. Eliot, op. cit.

Quindi la tradizione, secondo l'Eliot (e questo giustamente osservava un suo recensore, Carlo Linati, completando le osservazioni già fatte) non sarebbe, come venne considerata sino ad oggi, un mondo storico e senza vita cui i nuovi artisti possono attingere soltanto modi e insegnamenti per la propria arte, bensì un *tutto vivente* sempre in progresso, sempre operante nel presente e in continua trasformazione.

Un *tutto vivente*, dice l'Eliot; *realmente vivente* aggiungiamo noi. Ed è quello che cercheremo di dimostrare nel seguito del presente Capitolo e dei successivi, prendendo a esaminare e a illustrare, nel loro contenuto estetico *le antiche forme dell'arte e canto gregoriano e polifonia vocale*, sì rispetto al passato che al presente.

«Cosa accade – continua il maestro che ci guida nelle nostre osservazioni – allorché un nuovo grande poeta e artista appare a recare innanzi agli uomini una nuova interpretazione della vita e dell'arte? D'un tratto l'antico ordine, quello che appartiene alla tradizione e che appariva completo e perfetto innanzi che la nuova opera d'arte si palesasse, subisce una trasformazione, talché le relazioni, le proporzioni e i valori della stessa nuova opera vanno via via aggiustandosi e immedesimandosi, creando una continua e attiva conformità del vecchio col nuovo e viceversa. »

Dal che si deduce come il passato riviva, non in proporzioni relative, frammentarie o ridotte, ma *tutto intero nell'opera del presente* (il *realmente vivente* da noi più sopra affermato) modificandosi di continuo e *divenendo di essa il principale* coefficiente.

Per questo processo di evoluzione, e per legge incontrovertibile di natura, il passato adunque si innesta sul nuovo imprimendo maggior forza, vigore e ampiezza alla stessa tradizione, mentre il nuovo, irremissibilmente, trae dal preesistente la propria energia di vita, il caldo e possente alito animatore e fecondatore.

Le testimonianze che seguono suffragano esse pure in modo chiaro e preciso questo principio.

Adolfo Weissmann, fra i più autorevoli seguaci della *Camerata Internazionale delle Nuove Musiche* al Capitolo: *Tradizione ed Evoluzione (Tradition und Entwicklung)* (1) sostiene che:

«*Conservazione e progresso* sono le due forze le quali si combattono fra di loro nell'ambito dell'arte. Questo conflitto però produce i suoi benefici. La *Tradizione* fa sì che non si perdano gli elementi vitali già acquisiti, mentre l'*Evoluzione* offre il modo onde questi elementi non abbiano ad isterilire in forme ed espressioni statiche, bensì a mantenere e sviluppare tutta lo loro vitalità progrediente.» Poiché «*evoluzione è sviluppo progressivo non concepibile né attuabile senza una base preesistente*» (2).

(1) Contenuto nel volume *Von Neuer Musik* pubblicato sotto gli auspici e con *Prefazione* di Ferruccio Busoni, F. I. Marcan, Köln am Rhein, 1925.

(2) Qui il Weissmann aggiunge un'osservazione assai originale, sulla quale ritorneremo nel Capitolo dedicato alla *polifonia*.

«Lo sviluppo dato nelle *nuove musiche* alla parte *lineare*, non è che una conferma viva di quanto è stato praticato, in diversa maniera sia pure, dai più grandi polifonisti.» Infatti l'importanza *lineare* assoluta data nella polifonia vocale (Orlando di Lasso, Giovanni Pierluigi da Palestrina) o vocale strumentale (Giovanni Gabrieli, Giovanni Sebastiano Bach) alla indipendenza e compiutezza di ogni singola parte, in contrapposto a quello che offrono l'*omofonia* e la stessa *monodia*, costruite in senso *verticale*, e perciò legate alla prevalenza melodica ritmico-tonale di una sola parte, può forse ravvisarsi pure in quella polifonia moderna, che non è stata peranco plasmata se non *in potentia*, ma che nondimeno, si deve riconoscerlo, è sentita e cercata ovunque in modo quasi spasimante dai più giovani compositori. Ai quali però, onde giungere alla mèta, per confessione stessa di qualcuno dei migliori, non rimane che di guardare *alla soluzione della crisi di chiarificazione e di semplificazione* da cui, da tempo, essi medesimi si sentono come presi e dominati».

Nello stesso volume Hugo Leichtentritt al Capitolo *Über die Dauerwerte der Musikalischen Kunst*, a sua volta, pone giustamente quale principio che «fare diverso dagli altri non significa far meglio» (*Anders Bedeutet nicht Besser*) aggiungendo: «Il concetto del progresso, secondo taluni, sta in opposizione all'*accademismo*, alla *tradizione* e alla cosiddetta *convenzione*. Ebbene, senza *accademismo*, dice Leichtentritt non si ha una scuola base; senza *tradizione*, nessun nesso logico;

senza convenzione, nessuna forma e nessuno stile. La storia insegna che i più grandi artisti non si sono formati sulla *distruzione* del passato, bensì con un lavoro positivo e assiduo di *costruzione*».

E chi scrive in questi termini appartiene alla schiera dei cosiddetti apostoli delle *nuove musiche*.

*

* *

Ma i miei principi, nel considerare e valorizzare la forza e la virtù della tradizione, vanno più oltre le stesse affermazioni positive e concrete dell'Eliot, del Weissmann e del Leichtentritt.

La tradizione, come si è detto, esercita la sua azione virtuale e spirituale, oltreché sull'artista creatore e interprete, pur su quella folla la quale ignara del processo psicologico che in essa viene compendosi nello stesso momento della sua intima evoluzione verso nuove tendenze, legge, osserva e ascolta, senza accorgersi che inconsapevolmente viene abbeverandosi a una nuova fonte della quale non saprebbe scorgere la sorgente.

Né ciò soltanto; ché la tradizione, per un fatto spontaneo indeterminabile, cammina, penetra si feconda nella razza, pur se lontana di spazio e di tempo dal punto di osservazione e di ascoltazione diretta dell'opera d'arte o dall'anima dell'artista creatore; i quali poi si presentano al suo spirito parlando ed esercitando virtualmente il fascino arcano di una verità *imponderabile*, ma pure esistente, concreta e reale, per il permanere della tradizione stessa.

Da questo fatto inoppugnabile scaturisce il diritto assoluto e ineluttabile della tradizione su ogni nuova forma di arte che vada sorgendo. Lo provano appunto e *canto gregoriano* e *polifonia vocale* i quali sono riapparsi, dopo secoli di oblio, in tutta la loro grandiosa purezza, non soltanto per quello che sono e rappresentano nella loro consistenza tecnica ed estetica, ma altresì quali elementi rigeneratori e vivificatori della stessa arte moderna (1).

(1) Per questa legge spontanea pur nel tempo rigoglioso della scuola della *monodia* che abbraccia tutto il secolo XVII e lo stesso periodo del barocco settecento, il senso della polifonia vocale si è mantenuto, occulto sì, ma integro e penetrante ovunque, malgrado il sorgere e l'affermarsi delle nuove tendenze. Verrà dimostrato più innanzi come e quanto!

Del resto non è in forza e in virtù della tradizione che pur fra l'imperversare delle cosiddette *nuove musiche* e delle più cervelotiche negazioni, si ascoltarono con commozione e convinzione le pagine più grandi della polifonia vocale?

La musica, in quanto destinata a risvegliare nell'animo dell'ascoltatore sensazioni ed emozioni, ma in diverso grado, a misura della sensibilità spirituale che ogni individuo possiede, è arte così astratta e soggettiva, da non poter essere riguardata né considerata, neppure in ciò che riflette l'interpretazione, nella sua determinata consistenza esteriore, vale a dire, in limiti fissi, circoscritti e assoluti.

Una data composizione (la storia e la pratica in questo ammaestrano) pur mantenendosi, sostanzialmente, quale venne concepita in origine, portata sotto nuova e diversa luce e in diverso ambiente, può anche ampliare le sue proporzioni ingrandendole, o pur limitarle sino a destare sensazioni affatto nuove non dapprima sospettate. Può anzi, per questo processo organico di trasformazione spontanea, svelare *proprietà congenite* e un contenuto espressivo di cui lo stesso compositore, nel creare l'opera propria, non ebbe forse né l'intuizione, né la visione (1).

(1) Valga in vero. I maestri compositori postpalestriniani dell'epoca barocca settecentesca, *inconsapevoli essi stessi* dell'influenza esercitata su di loro dalla tradizione instaurata due secoli innanzi dalla scuola della polifonia vocale: anzi, disposti piuttosto a negarla che a riconoscerla, dettarono composizioni *a sole voci* – o al più rette dal *basso numerato* per l'organo – nello stile cosiddetto a *cappella*, le quali, in origine, si eseguivano rigidamente a rigor di battuta, senza colorito, in maniera affrettata e quasi meccanica. Tali composizioni destinate ai servizi di poca importanza, dagli stessi autori, venivano riguardate, tutti al più, quali dotte esercitazioni contrappuntistiche a *quattro*, a *sei* o pure *ad otto voci*. Ebbene, col ridestarsi del senso della tradizione polifonica, in tempi a noi più prossimi, esse rivelarono un contenuto profondissimo, tale da prestarsi a una ben più ampia e libera interpretazione (dicesi *libera* nel senso della libertà ritmica che trae origine del *ritmo libero* gregoriano basato sulla forza degli accenti) in confronto di quella dapprima ammessa, e a una amplificazione di linee, come a una intensificazione di colore, non sospettate sin allora, né intravedute.

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

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

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

Non ha detto forse Leonardo essere la musica *la figurazione delle cose invisibili*?

E Domenico Alaleona, un giovane morto prematuramente, nella *Prefazione* alla ristampa della *Rappresentazione d'Anima e di Corpo* di E. de' Cavalieri nella riduzione di G. Tebaldini ribadì giustamente: «Bisogna pensare che *l'arte è quanto di meno statico e di più dinamico esista* e che per arrivarne all'intero possesso bisogna abbracciarne e viverne tutto lo svolgimento» (1).

(1) Fra gli antichi compositori qualcuno ha avuto la sensazione della possibilità di questa amplificazione anche se non sempre ottenuta e raggiunta. Quando Emilio de' Cavalieri negli *Avvertimenti* che precedono l'edizione della *Rappresentazione d'Anima e di Corpo* scrive: "Nel principio, avanti il calar della tela, sarà bene *fare una musica piena con voci doppie e quantità assai di strumenti*. Le sinfonie et ritornelli si potranno suonare con gran quantità di strumenti, et un Violino che suoni il soprano per l'appunto farà buonissimo effetto. Le *Stanze del ballo* siano cantate da tutti dentro et di fuori, *et tutti gli strumenti che si può si mettano nei ritornelli*." È chiaro che egli ebbe l'intuizione di un'intensità sonora che forse, per i mezzi di cui disponeva, non gli era dato raggiungere. Questo però insegna come la musica, senza perder nulla dei propri attributi fondamentali, possa prestarsi nella interpretazione ed esecuzione, ad amplificazioni di linee ed intensificazioni coloristiche le più vivide, pur se non conformi al convenzionalismo formalistico e di maniera creatosi intorno ad esse; il quale nulla ebbe né può avere di comune con la tradizione ideale sorretta dall'intima virtù spirituale dell'opera d'arte che viene interpretata.

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

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

L'*omaggio allo spirito del tempo*, signori archeologi, non consiste nella riesumazione pura e semplice della forme esteriori e contingenti dell'opera d'arte, bensì in quello più grande ed ineffabile che permette e concede la gioia ed il tormento di scrutare nell'anima secolare di essa facendola vibrare e *vivere* attraverso tutte le età, attraverso tutte le anime.

Ildebrando Pizzetti nel N. 6, giugno 1929, del *Pégaso* (Firenze Le Monnier) nello scritto: *Interpretare la musica*, viene in nostro aiuto propugnando i medesimi nostri criteri. Altrettanto dicasi di Dino Bonardi nella piccola opera di critica dedicata a *Toscanini* (Lib. Ed. Milanese).

Il primo osserva giustamente: «C'è chi dice, e c'è chi l'ha scritto, che l'interprete di un'opera d'arte deve porsi nell'identico stato d'animo in cui si trovò l'autore dell'opera quand'essa fu creata. Un'affermazione questa, che è indizio di presunzione superbissima e di straordinaria semplicità di mente. Ma se neppure uno stesso uomo può sentirsi identico a sé stesso in due momenti successivi della sua esistenza"... Né meno erronea presunzione mi sembra quella di quegli interpreti, esecutori o *critici*, i quali pensano non potersi arrivare alla giusta interpretazione di un'opera musicale del passato se non attuandola secondo criteri rigorosamente storici, considerazioni storiche, pratica storica. No!... La nostra interpretazione sarà sempre una interpretazione *nostra*, di uomini cioè, che traducendo in linguaggio vivo e manifesto un'espressione d'arte lontana, già storica, creeranno con l'espressione anche la sua lontananza, la sua storicità, senza arrivare, per questo a crearne la vera e propria *storica realtà*.»

E passiamo a Dino Bonardi e alle sue osservazioni intorno alla grande arte di interprete di cui va dando prova da un quarantennio Arturo Toscanini. Riassumiamo.

«Il senso della contemporaneità, la capacità cioè di avvicinare alla sensibilità del nostro tempo gli spiriti da cui furono animate le opere del passato quale risultato di un atteggiamento spontaneo della personalità dell'interprete, che, posta di fronte a lavori di indole e di tempo diversissimi, ne riveste il senso medesimo e ne coglie immediatamente lo spirito»

questo è quanto deve richiedersi alle interpretazioni moderne di musiche antiche. Una riproduzione esteriormente esatta e precisa di esse, oggi sarebbe un non senso. Possono ben arzigogolare gli archeologi di professione ma la grande anima antica non può rivivere che *nel presente*, non fuori di esso. «Vedere dove altri non vede, continua il Bonardi, sentire dove altri non sente o non sente più, o sente male. Giungere immediatamente al cuore dell'opera d'arte per restituirla alla sua dignità originaria, *riattualizzando gli spiriti trascorsi non per restaurare ma per farli rivivere nella attualità.*»

E questo sia dedicato alle mummie addottorate della critica musicologica!

Ma torniamo per un momento all'*individualismo nell'arte*.

«L'emozione d'arte, ha detto l'Eliot, è impersonale, e il poeta (noi diremo il compositore) non può arrivare ad essa attraverso l'impersonalità se non si arrende completamente all'opera d'arte che intende compiere. Né è facile che egli sappia quello che dovrà fare se non si propone di vivere non soltanto il presente, ma altresì il *momento presente del passato*» (cioè a dire, *nella tradizione*).

Parole sagge, piene di lucidità, le quali vengono confermate e illuminate dall'aforisma del Weissmann così riassunto: «Quanto meno la personalità di un artista nell'opera da esso creata si manifesta, tanto più i caratteri dell'opera stessa diverranno generali assumendo gli aspetti di una vitalità assai più duratura e universale.»

Ed ecco spiegato il perché della soggettività interpretativa d'un'opera d'arte nella stessa oggettività creativa; il perché della resistenza intatta, attraverso il tempo, e sotto l'aspetto tanto estetico quanto tecnico, del *canto gregoriano* e della *polifonia vocale*, alte espressioni della impersonalità loro.

Appunto per la loro impersonalità queste forme d'arte resistono nel tempo e nello spazio rivelandosi degne di essere accostate a quelle grandiose che per la gioia nostra si adergono dalle grandi cattedrali romaniche, bizantine, gotiche, umbro-toscane delle età di mezzo.

Con la propria individualità il compositore che si accinga a creare *ex novo* deve mirare alle finalità che si ripromette proponendosi di arrivare all'anima collettiva della massa ascoltante, non soltanto attraverso la propria sensibilità, ma altresì col farsi interprete dei pensieri, degli affetti e dei sentimenti della collettività. In breve, egli deve sacrificare sé *stesso facendo tacere la propria individualità, pur affermandola* quale sintesi ed espressione dell'anima della folla.

Quali i compositori che il tempo ha dimostrato corrispondere a queste stesse finalità? Anzitutto, poiché è nella Chiesa che la collettività trova ed esprime gli accenti più accesi della sua anima implorante nello stato di realtà spirituale e psicologica, è mestieri rivolerci ai grandi maestri di quella polifonia che appare quale propaggine del canto gregoriano. Giovanni Pierluigi da Palestrina, che al pari del Salmista biblico, al pari di Dante, seppe intendere l'anima della folla raccogliendo il palpito e le aspirazioni dell'Umanità che prega, che esalta, che gioisce esprimendone gli aneliti, i desideri e le aspirazioni: Palestrina! Ecco il faro luminoso cui dovrebbero mirare e convergere assiduamente gli sguardi della *Latina Gens!* Ben disse di Lui, con anima profetica, Giuseppe Verdi, quando ebbe ad affermare che, nella tradizione, Palestrina rappresenta tutto il nostro patrimonio ideale.

E poiché questa tradizione, come disse Gabriele D'Annunzio (1) è *lume della Memoria e della Speranza*, lume che ininterrottamente irradia le sue luci vivide e *inestinguibili sul Passato e sull'Avvenire*, guidi essa le nuove generazioni pur verso le vie delle conquiste del domani. L'arte vivrà ancora giorni fulgenti ebbri di sole e di gioia.

Giovanni Tebaldini
dall'Ospedale di Loreto
nell'inverno 1940 [***]

CAPITOLO II

IL CANTO GREGORIANO

SOMMARIO – Le melodie liturgiche nei primi secoli cristiani – Sant’Agostino – La vita di S. Cecilia nella liturgia cattolica e nel canto gregoriano – Elemento *liturgico dogmatico e liturgico lirico* – Risonanze di melodie gregoriane nel poema dantesco – I testi liturgici – Loro importanza letteraria, lirica, estetica – La lirica del *Cantico dei Cantici* nella liturgia cattolica, nel canto gregoriano e nella polifonia vocale – (in nota: Le fantastiche deduzioni storiche d’un critico musicologo) – Nozioni teorico-estetiche intorno alla *notazione neumatica*, alla formazione dei *modi*, al *ritmo oratorio* e al *ritmo metrico* – La ricchezza della notazione e dei segni di espressione nella scrittura gregoriana – La perfetta e completa formazione estetica delle melodie liturgico-latine.

Le due grandi correnti – il *canto gregoriano* e la *polifonia vocale* – verso cui l’Arte, nel suo presente rinnovamento, si è trovata nella necessità di rivolgersi avidamente attingendo da esse modi e forme di espressione rimaste per qualche secolo, vive sì, ma pressoché ignorate e occulte, perché, a torto, ritenute sorpassate, sono apparse invece le colonne sulle quali, attraverso la tradizione, con atteggiamenti rispondenti alla estetica moderna, è andato costruendosi, anzi *ricostruendosi* e sviluppandosi l’edificio più volte secolare dell’Arte intesa quale espressione dell’Anima Universa.

In questo secondo Capitolo vien trattato particolarmente del *canto gregoriano* del quale è a ritenersi che il lettore abbia oramai cominciato a formarsi un sufficiente criterio.

Dalle *Confessioni* di S. Agostino si può apprendere come il primitivo canto liturgico, sorto quasi di nascosto nelle catacombe cristiane in uno ai sacri testi, apparisse sì intensamente espressivo da destare, pur in anime e in spiriti squisitamente raffinati, sensazioni ed emozioni d’ordine elevato e superiore.

«Quante lacrime ho sparso nel meditare i tuoi *Inni* ed i tuoi *Cantici* vivamente commosso dal linguaggio della tua Chiesa la quale parla con tanta soavità! Quelle voci si insinuavano nelle mie orecchie e la tua verità penetrava nel mio cuore, e da essa divampavano gli affetti, mentre le lacrime scorrevano sul mio ciglio ed io provavo sollievo nell’abbandonarmi ad esse.» (1)

- (1) Quantum flevi in hymnis ed canticis tuis, suave sonantis Ecclesiae tuae vocibus commotus acriter! Voces illae influebant auribus meis, et eliquabatur veritas tua in cor meum, et ex ea aestuabat affectus pectoris, et currebant lacrymae, et bene mihi erat cum eis.

S. Agostino, *Confessioni*, I, IX, Cap. IV

Opus Dei: così storici ed esteti, filosofi e teologi di ogni tempo, definirono il *canto gregoriano*. Accostiamoci dunque ad esso con profonda venerazione.

«Tutti i sentimenti della pietà cristiana sono espressi soavemente nelle melodie gregoriane. Esse adorano, ringraziano, pregano, gemono, compassionano, si umiliano, implorano perdono, esultano di gioia. Soprattutto esprimono, in mille diversi modi, i tre grandi movimenti della vita soprannaturale: *fede, speranza e amore*».

Così il P. Branchereau d’Orleans nelle sue *Meditazioni*.

Canto gregoriano o melodie gregoriane. Tema questo, per lungo tempo ritenuto, in parte oscuro, per il resto, come è stato detto, sorpassato dalla progredente estetica dell’arte; infine, pel modo col quale a lungo venne malamente interpretato falsandone la tradizione, espressione piegata verso forme di canto barocche e volgari che del puro canto liturgico tradizionale, quello che si riallaccia fedel[mente] [...] [****]

- (1) G. D’Annunzio, *In morte di Giuseppe Verdi*, «Orazione ai Giovani», febbraio 1901, Treves, Milano.

[*] La citazione, autografa di Tebaldini, si trova sul retro della copertina scritta in autografo.

[**] Sulla prima facciata in alto si legge l’appunto autografo di Tebaldini: “della Tradizione | Giovanni Tebaldini”.

[***] Firma e appunto autografo.

[****] Il testo di questa parte del Capitolo II è stato trascritto dalla bozza di stampa, conservata integralmente presso l’Archivio di Stato di Brescia (deposito dell’Ateneo di Brescia. Accademia di Scienze, Lettera ed Arti) (vedi avvertenze che seguono e altro documento relativo al libro inedito “Domus Aurea”).

Avvertenze [di Anna Maria Novelli (nipote di Giovanni Tebaldini, che ha fondato e diretto il Centro Studi e Ricerche “G. T.” di Ascoli Piceno)]:

- Il testo di cui sopra deriva dalla mia trascrizione della bozza di stampa (con le correzioni autografe di Tebaldini). Oltre alle “12 pagine numerate” dell’Introduzione, la bozza di stampa comprende anche il Capitolo I e le prime due pagine del Capitolo II (tutti qui trascritti) della pubblicazione *Domus Aurea* rimasta inedita, che Tebaldini affidò al musicologo Gino Roncaglia di Modena (vedi corrispondenza tra Tebaldini e Roncaglia e tra quest’ultimo e il direttore della Biblioteca Palatina, riportata in calce). L’originale della bozza si trova presso la Biblioteca Palatina-Sezione musicale di Parma (I-PAc, collocazione TEB.D.3); fotocopia nel Centro Studi e Ricerche “Giovanni Tebaldini” di Ascoli Piceno (I-APcsrgt). All’Archivio di Stato di Brescia (deposito dell’Ateneo di Brescia. Accademia di Scienze, Lettera ed Arti) sono conservati la bozza di stampa del Capitolo II e gli autografi dei sommari dei XII capitoli dello studio e di altri capitoli.
- Il I-APcsrgt conserva altri scritti autografi su Palestrina.
- I brani riportati tra parentesi quadre, nella bozza della pubblicazione risultano barrati da Tebaldini.
- Le note con gli asterischi [*] sono state inserite dal I-APcsrgt, che ha curato la fedele digitalizzazione dei testi dalla bozza di stampa.
- Su questo inedito vedi, in calce, anche la corrispondenza Tebaldini-Roncaglia e Roncaglia-Direttore Biblioteca Palatina di Parma.
- Questo testo dall’Introduzione (pag. 1) fino alla nota su G. D’annunzio (pag. 18) è stato riportato anche nell’inedito “Domus Aurea”.

Nota attuale del Centro Studi e Ricerche “Giovanni Tebaldini”

Il presente documento è stato approntato con la consulenza redazionale del Professor Marco Bizzarini, il quale aveva scritto il saggio dal titolo “Fra Dante e Palestrina: l’estetica comparata nei saggi inediti di Tebaldini” (pp. 307-319), pubblicato nei Commentari dell’Ateneo di Brescia per l’anno 2014-2018 e poi nella sezione “Manifestazioni postume” di questo sito (link: http://www.tebaldini.it/manifestazioni_postume/PomeriggioStudioBrescia26settembre2014.pdf)

Trascrizione corrispondenza tra Giovanni Tebaldini e Gino Roncaglia e tra quest’ultimo e il Direttore della Biblioteca Palatina di Parma

29.V.951¹

Illustre Prof. Roncaglia

Ad un mese di distanza dalla sua ultima lettera, sentendomi assai compromesso in salute, comincio dall’affidare a persone autorevoli e di mia fiducia quel poco che posso inviare per mio ricordo con preghiera di sceverarlo e all’occorrenza anche di... gettarlo alle fiamme. Professore, Amico! Io vivo in un modo assai relativo. Nessuno intorno a me che si possa interessare della mia eredità intellettuale. Non ho avuto figli maschi: le femmine – tre a studi discretamente avanzati – mi sono morte. Le due che mi sono rimaste sono sposate da anni; hanno la loro famiglia, i loro interessi da curare, per sé e per la propria figliuolanza.

Io? Dopo tanto Calvario, mi trovo come naufrago in un deserto. Sono ammalato, anche se all’apparenza reggo agli assalti delle diverse malattie - Pensi! Da 17 anni non posso ingerire nulla per nutrirmi, se non liquidi o quasi liquidi, e qualche volta anche con fatica. Se il cibo si arresta all’estremità dell’esofago cominciano i vomiti e lo spasmo che talvolta dura per delle ore intere. E da 17 anni faccio questa tremenda vita.

Ho sentito dodici medici. Tutti hanno constatata la realtà del fatto - dicono nervoso – ma nessuno ha saputo suggerirmi un rimedio efficace. Io, caro Professore Roncaglia, me ne andrò o strozzato per soffocazione, o pure per anemia completa. Per fortuna sino ad oggi sono stato immune da attacchi di febbre. Altrimenti, come finirei?

Ritorno alle bozze di stampa ed alle cartelle manoscritte che Le mando. Voglia avere la bontà, ma con Suo comodo, di leggerle e se crede di commentarle. Quando io me ne sarò andato, e Lei credesse di affidarle co' suoi appunti ad una qualche biblioteca, faccia tenere questi manoscritti, forse inutili, alla Biblioteca del Conservatorio di Parma ricordando che, da 1897 al 1902, ne fui Direttore, combattuto, oltraggiato, vilipeso, sputacchiato... ed esiliato! Questo per aver fatto il mio dovere e per aver curato l'intelletto e l'anima de' miei alunni... Ah[,] se potessi raccontare! Ma non sono più a tempo.

Non so se Le abbia mai detto altra cosa che mi riguarda. Io... non possiedo la licenza elementare. Quello che ho fatto è stato per impulso spirituale e intellettuale. A 16 anni ero già un nomade per le vie del mondo, senza sapere dove o come rifugiarmi.

Oggi, dopo 70 anni, eccomi qui ad affrettare col desiderio e ad implorare dal buon Dio che mi guida e regge... la fine. Venisse presto!

Con cordiali sensi e con mille scuse, caro Prof. Roncaglia[,] La saluto fraternamente.

Dev.mo Gio Tebaldini

1. Lettera autografa, facc. 2. Originale presso Biblioteca Palatina-Sezione musicale di Parma (TEB.D.1); fotocopia nel I-APcsrgt, faldone "Palestrina".

Modena 31 maggio 1951¹

Illustre e Caro Maestro [Giovanni Tebaldini]

La Sua lettera e il gentile invio del Suo manoscritto mi hanno profondamente commosso, sia per la prova di fiducia ch'Ella ripone in me, sia per il dolore che mi arrecano i mali di cui Ella soffre. Purtroppo ai mali non si sa quale rimedio opporre, se non lo sanno i medici, ma oso ancora sperare che, nonostante l'età, la Sua forte fibra ne riuscirà vittoriosa. La stessa durata del male mi induce a credere che, per quanto gli effetti siano per Lei di un'estrema sofferenza, tuttavia nella sostanza non siano così gravi come chi deve subirli può credere. Diciassette anni sono molti, mentre i mali veramente gravi non permettono una così lunga resistenza, neppure alle fibre più forti. Quello che è veramente ammirevole è la costanza e la serenità della Sua fede, e la Fede è una forza meravigliosa che Dio ha dato all'uomo soprattutto in vista dei mali che su questa terra deve sopportare.

Il Suo manoscritto lo leggerò certamente col massimo interesse, sicuro di impararvi molte cose. Lei parla di postille e di commenti miei... Le pare?? Io non oserei mai farlo. La Sua sapienza, la Sua autorità fanno testo, e se io per caso mi trovassi a leggere nel Suo lavoro qualche idea diversa dalle mie, correggerei subito le mie opinioni che dovrei ritenere certamente errate. Lei è un Maestro di sapienza, di gusto e di vita, dal quale tutti abbiamo qualche cosa, o anche molte cose, da imparare.

Ella, ad ogni modo, rimanga tranquillo: la fiducia ch'Ella, con tanta bontà, ripone in me, non sarà tradita. Quanto Ella desidera che io faccia sarà compiuto... quando Ella se ne sarà andato! Il che io spero ed auguro che sia il più tardi possibile. Metterò nel manoscritto Suo un mio avvertimento ai miei eredi (ho 2 figli e una figlia) affinché, se io me ne vado prima di Lei (il che può anche capitare, perché l'età non vuol dir nulla, e "la morte viene quando vuol", come dice nel Faust Valentino), i suoi desideri siano ugualmente eseguiti. Ma Lei stia di buon animo, Illustre e Venerato Amico; Ella resterà con noi molti anni ancora, e noi guarderemo ancora a Lei lungamente come a un faro! Le Sue pene si allevieranno, e Dio L'aiuterà, perché Lei lo merita!

Se altro ha da affidarmi, da dirmi, da ordinarmi, si serva liberamente di me, che Le voglio bene come a un padre. Non tema di importunarmi. Quello che Lei mi dice di fare io lo farò con piacere. Ma io spero ancora di poter trovare, fra i tanti miei gravi legami, il tempo di venire a salutarLa di persona. Gradisca intanto i miei ossequi cordiali e devoti, e i miei migliori auguri,

Suo aff.^{mo}

Gino Roncaglia

1. Lettera autografa, facc. 3. Originale presso I-APcsrgt, Epistolario, busta relativa; fotocopia presso I-PAC.

Modena, 10 novembre 1958¹

Illustrissimo Signor Direttore²,

il mio venerato e compianto Amico M^o Giovanni Tebaldini, due³ anni prima di morire mi inviò le bozze e i manoscritti che qui uniti Le trasmetto secondo il Suo desiderio. Accludo anche la lettera veramente drammatica che Egli mi scrisse in tale occasione.

Sono rimasto a lungo incerto su quello che dovevo fare e sull'interpretazione da dare ai desideri espressi dall'Illustre Maestro. Mi scuso perciò del ritardo di tale invio, dovuto anche a impedimenti di varia natura personali. Non credo che sia il caso di aggiungere agli scritti del M^o Tebaldini commenti miei, come Egli accenna nella Sua lettera. Essi parlano da sé della Sua alta sapienza e della Sua acuta sensibilità di Musicista e di credente.

Gradirò, per mia tranquillità, un cenno di ricevuta.

Con distinto ossequio

dev.mo (Gino Roncaglia)
Gino Roncaglia

via Gallucci 26 - Modena

1. Lettera dattiloscritta, facc. 1. Originale presso Biblioteca Palatina-Sezione musicale di Parma (TEB.D.2); fotocopia nel I-APcsrgt, faldone "Palestrina".
2. Lettera indirizzata al Direttore della Biblioteca Palatina di Parma.
3. In realtà Tebaldini aveva scritto al Roncaglia un anno prima della sua morte.

Nota

Gino Roncaglia (Modena, 1883 – ivi, 1968) studiò violino e si laureò in scienze naturali. Svolse la professione di giornalista, musicologo, musicista e critico d'arte. Autore di studi monografici (su Verdi, Rossini, ecc.), aveva tenuto apprezzate conferenze su temi musicali. Fu anche appassionato compositore. Fino alla morte di Tebaldini ebbe con lui rapporti di amicizia e di lavoro, tanto che Tebaldini stesso lo incaricò di preservare un suo importante saggio inedito su Palestrina, oggi conservato presso La Biblioteca Palatina-Sezione Musicale di Parma e, in copia, nel I-APcsrgt.