

---

## SCHEDE CRITICHE

---

MAURO CASADEI TURRONI MONTI, *Lettere dal fronte ceciliano. Le visioni di don Guerrino Amelli nei carteggi conservati a S. Maria del Monte di Cesena*, Firenze, Leo S. Olschki, 2011, XIX-515 pp.

Nel suo intervento al primo Congresso cattolico italiano, tenutosi a Venezia dal 12 al 16 giugno 1874, don Guerrino Amelli perorava con questi accenti la sua causa:

Sì, ora appunto è giunto il tempo di operare, o cattolici italiani. Mirate quanto si va operando oggidì per la restaurazione della musica sacra, presso altre nazioni cattoliche ... Suvvia adunque, o venerabili confratelli di ministero, che siete il sale della terra, i custodi del santuario; voi artisti che tremate nel porre le mani sulla tastiera per recare all'Altissimo sui vanni dell'armonia i sentimenti di un popolo devoto; voi tutti infine, o cattolici italiani, nel cui seno batte un cuor generoso per il decoro della religione e della patria, accingiamoci compatti a questa nobile impresa. Semplice soldato io pure, già da questo momento mi associo di cuore alla vostra schiera, io pure mi glorio di seguire il glorioso vessillo che porta scritto i due grandi nomi di Gregorio e Palestrina (*Atti del Primo congresso cattolico italiano tenutosi a Venezia dal 12 al 16 giugno 1874*, 2 voll., Bologna, Tip. Felsinea, 1874-75, I, p. 291 sg.).

Non c'è dubbio che i toni siano quelli di una chiamata alle armi: si tratta infatti di dare battaglia per una nobile causa, ossia quella che impone di non tollerare più oltre «gli eccessi della musica sacra» (p. 291). L'intonazione militare è riconducibile, in verità, a un clima più generale. Non è certo la prima volta – e non sarà l'ultima – che si apre la *querelle* sulla instaurazione e sulla restaurazione dell'autentica musica sacra. Ora, questo nuovo appello alla “restaurazione” della musica sacra trova spazio e incentivo nel contesto dell'orientamento in materia politico-religiosa dello stato laico-liberale. In Italia, l'Opera dei congressi e dei Comitati cattolici, espressione dell'ala in-

transigente del movimento cattolico italiano, organizzata all'indomani del *vulnus* del 1870, prevede esplicitamente una sezione dedicata alla musica (e alle arti). L'Opera dei congressi, la cui costituzione era stata deliberata il 2 ottobre del 1871 dal Consiglio superiore della Società della gioventù cattolica, inaugurò ufficialmente la sua operatività con la prima riunione nazionale del 1874 (nell'immediata vigilia del *Non expedit* di Pio IX). La visibilità – anzi l'udibilità – dell'identità cristiana e cattolica, attraverso il recupero del suo *thesaurus* premoderno (Gregorio e il Palestrina, appunto) così come la promozione di una nuova vitalità di quella tradizione nelle scelte della pratica musicale e dell'ispirazione compositiva destinata alla celebrazione liturgica, si inscrivono dunque nella cornice di un più generale progetto di reazione culturale e politica ai cedimenti dell'*ethos* ecclesiastico nei confronti dell'estetica di una società secolarizzata. Da tempo – secondo la denuncia – il sacro si lascia contaminare dal profano, in una misura che appare ormai così diffusa e generalizzata da richiedere una reazione proporzionata e debitamente organizzata, per ristabilire la dignità delle celebrazioni sacre; e, più in profondità, per restituirle alla loro necessaria coerenza con la disciplina del culto divino, che un apparato musicale estraneo finisce per sottrarre all'ortodossia della fede.

Di fatto, la battaglia che l'appassionato proselitismo di don Guerrino Amelli porterà fino all'istituzionalizzazione del movimento ceciliano in Italia si troverà a fare i conti con la complessità assai frastagliata degli schieramenti, sia sul piano propriamente estetico-culturale, sia su quello teologico-ecclesiastico. Motivi di discussione erano già nell'idea di un recupero della pratica del “canto gregoriano” nella liturgia corrente. L'omologazione semplificatrice del gregoriano di Ratisbona, già accolta dall'autorità della Congregazione dei riti vaticana (in tensione con il cecilianesimo rigido), era contrastata dalla restaurazione poetica della scuola di Solesmes, alla quale

andavano peraltro le preferenze del “duro e puro” Amelli. La riscoperta di Solesmes era ad un tempo filologica ed estetica, ma anche di più ardua restituzione all’uso corrente del gregoriano (già di per sé poco realistica). In ogni caso, al di là della riaffermazione di un canone della musica di chiesa che offriva certamente una base sicura per la pratica liturgica, si trattava di comprendere in che modo esso potesse rappresentare un modello di ispirazione compositiva congruente, nel contesto di un’evoluzione musicale che, di fatto, aveva pur sempre continuato ad alimentare la pratica ecclesiastica. L’esclusione dei motivi operistici e dei generi ballabili e bandistici – l’argomento elementare e ovvio della chiamata alle armi per la purificazione della musica rituale – non presentava certo difficoltà ad essere giustificata. Più difficile era il passo successivo, ossia l’elaborazione di qualche criterio propositivo all’altezza dell’ambizioso progetto di restituire specifica identità formale e alto profilo spirituale alla configurazione di un repertorio idoneo alla purezza identitaria cercata. La pratica polifonica rinascimentale offriva certo un modello, basato sull’integrazione – strutturale e anche simbolica – della linea di un *cantus firmus* dedicato. Ma, di nuovo, molta acqua era passata anche sotto quei ponti. La poetica e l’espressività musicale di quel genere erano state assimilate, ma anche oltrepassate e metabolizzate. Fino a che punto l’oggettività di quel riferimento – anche ammesso che fosse criterio sufficiente – poteva essere individuata come dirimente? E oltre quale soglia di trasformazione poteva questa considerarsi invece perduta, decretando l’esclusione dallo spazio rituale? In effetti, la reazione all’esasperata e sensuale espressività soggettiva attribuita alla modernità romantica non poteva condurre a teorizzare una pura e semplice mancanza di espressione. Persino don Amelli, che passava per essere fra gli intransigenti, parlava di giusta e moderata ‘drammatizzazione’: un modo per dire della necessaria “espressività” richiesta dal testo, dal gesto, dal tema dell’atto di volta in volta messo in campo dalla celebrazione. Non si può confondere il sensualismo con la sensibilità. Una cosa sono le passioni del melodramma, un’altra le affezioni della devozione. Lo sviluppo di queste argomentazioni, messe a confronto, ad ogni svolta del dibattito, con la necessità di approntare criteri di discerni-

mento non troppo sprovveduti dal punto di vista culturale e indirizzi operativi non irrealistici e aprioristici, non disponeva – all’epoca – di uno sfondo teorico proporzionato: estetico, musicale, teologico. La ricognizione della storia di questa “buona causa”, che ha oggi a disposizione strumenti di conoscenza meno ideologici e storicamente più attrezzati, lascia in effetti emergere, con abbondante evidenza, le forme persino paradossali degli equivoci che governano tanto le apparenti convergenze di vedute quanto i dissensi. Vi accenna, efficacemente, Alberto Melloni nella sua utile prefazione alla preziosa edizione dell’epistolario di Amelli qui recensita (pp. IX-XI).

Il *focus* specifico di questa pubblicazione è l’illuminazione del contesto strettamente ecclesiastico dei protagonisti che “fecero l’impresa”. Ne emerge anzitutto il merito storico, da un lato, che non può essere dissimulato. Non furono i protagonisti della grande musica, nonostante il tono dotto e ispirato delle loro estemporanee visioni sul carattere sublime del ‘sacro in musica’, a sollevare la questione della specifica congruenza musicale della celebrazione cristiana: ossia della pratica esteticamente “fine” di un’invenzione musicale intrinsecamente legata all’atto della fede “orante” (sul presupposto della intrinseca dignità dell’atto vocale della preghiera, in opposizione all’idea di una esclusiva qualità spirituale dell’orazione interiore). La sfida era anche – lo era stata e in fondo continuava e continua ad esserlo, in veste dissimulata – musicale, estetica e culturale. Furono ecclesiastici e laici – musicisti professionali e studiosi di storia e musicologia, con cognizione non convenzionale dell’atto celebrativo (oltre a don Guerrino Amelli, possiamo ricordare il gesuita Angelo De Santi, Jacopo Tomadini, Pier Costantino Remondini, Giovanni Tebaldini, Giuseppe Gallignani, per rimanere agli inizi del Movimento in Italia) – a conferire importanza al tema quale oggetto degno di specifica coltivazione nell’ambito ecclesiale, ma anche nella cultura estetica ed etica della società. Il risvolto di questa generosa dedizione non impedisce di riconoscere che la strumentazione culturale della quale disponevano, insieme con una consuetudine al problema tutta interna alle dialettiche ecclesiastiche degli orientamenti disciplinari, non poteva portare realmente a soluzione nessuna delle questioni specifiche implicate nello svi-

luppo coerente di quel generoso progetto. È certamente il frutto di quell'animoso insurrezionalismo se oggi la questione estetico-teologica e anche antropologico-culturale della musica quale componente non meramente ornamentale e decorativa è ben presente alla coscienza ecclesiale. Rimane il fatto, nondimeno, che siamo ancora nella (quasi) intatta necessità di una conoscenza più aperta e differenziata delle relazioni – storiche e teoriche – fra teologia ed estetica, spiritualità e celebrazione, cultura della musica e formazione della sensibilità. Relazioni, queste, inattuabili dalla pura continuità ideologica di questa impostazione.

L'ottimo lavoro storico-documentario di Casadei Turroni Monti porta alla luce, con i carteggi di S. Maria del Monte di Cesena, le oscillazioni in tempo reale della visione e della passione di don Guerrino Amelli, in corrispondenza con questo doppio risvolto – storico e teorico – dei problemi che l'“impresa” faceva lievitare. Del movimento ceciliano in Italia, il sacerdote don Guerrino (poi dom Ambrogio) fu in certo modo il punto di incandescenza e di fusione: anche attraverso i suoi “fallimenti”. Casadei Turroni Monti, nella sua circostanziata introduzione (pp. XIII-XIX), mostra con chiarezza l'intenzione di “riabilitare” il ruolo propositivo – e troppo trascurato – di quest'uomo irrequieto e generoso. Ruolo che tutti cercarono di contenere e moderare, a partire dagli stessi ambienti milanesi in cui don Amelli si trovò inizialmente a operare, anche attraverso atteggiamenti diplomaticamente alternati di emarginazione e di riconoscimento; ma senza il quale la questione non avrebbe assunto – in Italia e a Roma – il rilievo teologico-spirituale generale che poi comportò e sviluppò. (Casadei Turroni Monti lascia intendere con trasparenza che, quanto Amelli fu ed è tuttora ingiustamente sottovalutato come protagonista di spessore culturale, altrettanto Perosi fu ed è eccessivamente sopravvalutato come servitore dello spirito ecclesiale. In realtà, la storia del compositore tortonese, in analogo e duro frangente istituzionale, deve pur registrare un immeritato oscuramento, fra gli “ecclesiastici”, a motivo della pretestuosa strumentalizzazione del successo della sua musica religiosa fra i “laici”, come fosse sicuro indizio di contaminazione della sua pura passione ecclesiale per la causa della musica

sacra. Pregiudizio non ancora rimosso, a danno di un'ispirazione che ancora potrebbe inspiegare.)

La metafora del «fronte ceciliano», pertinentemente adottata come titolo del saggio, vale dunque – e forse prima di tutto – come indicazione dell'intricata dialettica delle posizioni che, sin dall'inizio, caratterizzano il cecilianesimo italiano. Le lettere documentano le “visioni” di Amelli, in stretta aderenza con gli spostamenti, le sovrapposizioni e i ribaltamenti delle alleanze e delle distanze. Questioni di umori e di puntigli, anche. E nondimeno esse costituiscono, di fatto, le tessiture e le lacerazioni attraverso le quali prende sotteraneamente forma quell'inventario dei problemi oggettivi e non ancora risolti che, alla fine, rappresenta l'eredità della quale dobbiamo farci carico più seriamente. Se possibile, al netto delle vischiosità politiche e degli equivoci clericali di questo suo *statu nascenti*, per così dire. In ogni caso, con la maggiore responsabilità che la migliore cognizione dell'oggetto realmente interessante di questa visione – il rito sacro – ci consegna. Dopo tutto, l'indifferenza per le qualità spirituali dell'umanesimo musicale, con la grave deprivazione formativa che ne scaturisce, interessa ora anche i riti civili dell'individuazione e dell'umanizzazione. L'indifferenza per l'iniziazione dei giovani ai percorsi di conoscenza e di esperienza dell'interiorità, di cui è ricca la nostra civiltà musicale, in ogni caso impoverisce il patrimonio simbolico che nutre i processi e gli eventi della condivisione sociale. La conoscenza delle intuizioni e delle passioni che sono state accese dal dibattito sulla qualità della musica sacra, mentre stimola la lievitazione di un più adeguato livello (teologico e culturale) del suo approfondimento, può certamente concorrere alla più viva cognizione dell'umanesimo musicale che ora ci manca.

PIERANGELO SEQUERI  
Milano

HUGH MACDONALD, *Music in 1853: The Biography of a Year*, Woodbridge, Boydell, 2012, XVI-208 pp.

Hugh Macdonald tenta un esperimento: lo studio sincronico di più biografie colte in un