

Tomadini, Amelli e la nascita di «Musica Sacra»

DI ROBERTO CALABRETTO

Io conto di essermi incontrato in Lei come in un amico prezioso e confido nel Signore che il comune intendimento di procurare una restaurazione della musica sacra, oggi dall'incuria e dall'ignoranza delle cose sacre così malmenata e profanata nei nostri templi santi, non ci abbia a riuscire vano del tutto. Aspetto con impazienza di saperne qualcosa di nuovo.¹

Così scriveva Jacopo Tomadini a Guerrino Amelli il 22 ottobre 1876. Siamo nei momenti che precedono la nascita di «Musica Sacra» e i due iniziano un serrato scambio epistolare per chiarire ogni dubbio sulle modalità e finalità a cui il periodico si sarebbe dovuto ispirare. «Musica Sacra», com'è noto, era stato concepito come decisivo elemento di propulsione e diffusione critica della volontà di riforma musicale da parte della comunità cattolica e, di conseguenza, aveva raccolto le istanze di rinnovamento maturate all'interno del Primo Congresso Cattolico Italiano, tenutosi a Venezia dal 12 al 16 giugno del 1874. Fu proprio all'interno di quelle giornate che le autorità religiose, oltre a condannare l'esecuzione di musica profana durante le cerimonie liturgiche, avanzarono delle proposte costruttive in merito ai repertori da proporre ai fedeli, indicando gli strumenti attraverso cui la riforma sarebbe stata possibile. In questo contesto un ruolo leaderistico era stato esercitato da Amelli che, all'interno del suo intervento, aveva indicato i principi attorno a cui si sarebbe dovuta muovere la riforma, ossia mediante il recupero della musica ispirata dallo stile «calmo e severo», in grado di favorire l'avvicinamento dell'uomo a Dio.²

Accanto all'istruzione dei cantori, a tal fine, risultava necessaria la fondazione di una rivista che potesse raggiungere tutte le diocesi e le parrocchie del territorio italiano. La nascita «di un valoroso Periodico di musica sacra» diveniva così un veicolo fondamentale per diffondere ed alimentare «l'amore agli studi seri della musica» e per promuovere «lo studio del canto fermo e della musica *alla Palestrina*, e l'Istituzione delle Scuole di Santa Cecilia».³ Ecco perché, nella terza conclusione del suo intervento, Amelli aveva indicato come opportuna

la compilazione di un Repertorio per Organo, da stamparsi in Italia in appendice ad un apposito «Periodico di musica sacra», ad imitazione di quelli in Germania e di Francia, in edizione economica, da dedicarsi ai RR. Ordinari, allo scopo che [fosse] più facilmente diffuso in tutte le Diocesi.

¹ Jacopo Tomadini a Guerrino Amelli, 22.10.1876. Tutti i momenti dell'epistolario qui riportati fanno parte dell'Archivio Musicale Capitolare di Cividale del Friuli. Per quanto riguarda i rapporti fra Tomadini e Amelli e la funzione del canonico cividalese nel processo di riforma della musica sacra, cfr. MARTA PESCE, *Jacopo Tomadini e la riforma della musica sacra in Italia nel secolo XIX*, Pontificio Istituto Ambrosiano di Musica Sacra, Tesi di Magistero, a.a. 1974-1975. Per quanto riguarda invece la storia del periodico, cfr. MARIA CECILIA TURRA, *Giuseppe Terrabugio e la rivista Musica sacra. 1885-1924*, Università degli Studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, Tesi di Laurea, a.a. 1987-1988. Utile anche la consultazione di PIER LUIGI GALATTO, *Il movimento ceciliano a Padova e nel Veneto. Il carteggio De Santi-Cbeso*, «Rassegna veneta di studi musicali», XV-XVI, 1999-2000, pp. 375-411.

² Cfr. GUERRINO AMELLI, *Sulla restaurazione della musica sacra in Italia*, Bologna, Tipografia felsinea, 1874, pp. 5-22. Sul Congresso di Venezia e sull'intervento di Amelli, cfr. anche MICHELANGELO GABBRIELLI, *La musica sacra*, in *Milano musicale 1861-1897*, a cura di Bianca Maria Antolini, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1999, pp. 311-313.

³ AMELLI, *Sulla restaurazione della musica sacra in Italia* cit., p. 19.

Egli aveva poi auspicato la costituzione di

una eletta di Maestri di musica per la fondazione di detto Periodico e Repertorio musicale, che già fin d'ora [poteva] contare di un conveniente appoggio presso un distintissimo Patrizio milanese; e inoltre propone[va] che nell'istesso Periodico [fossero] pubblicate tutte le Circolari che venissero emanate in ogni parte d'Italia dalle Autorità Ecclesiastiche relativamente alla musica sacra, incominciando dalla *Circolare di Istruzione ai maestri di musica*, emanata per Roma l'anno 1856 dal Card. Vicario, siccome quella che stabilisce norme opportunissime circa i movimenti, le forme, la condotta delle musiche stesse.⁴

Le intenzioni di Amelli troveranno una prima realizzazione con la fondazione, a Milano, della Scuola di S. Cecilia e la costituzione di un comitato promotore di una Generale Associazione Italiana di S. Cecilia, avente sede sempre a Milano e di cui faceva parte anche Tomadini.⁵

I momenti che precedono la nascita di «Musica Sacra» vedono Amelli rivolgersi costantemente a Tomadini, trovando in lui un prezioso interlocutore con cui condividere qualsiasi genere di problemi, destinati a divenire sempre più pressanti dopo l'uscita dei primi numeri, e con cui progettare iniziative per lo sviluppo e la diffusione del periodico stesso. In particolar modo, Tomadini risulta essere il collaboratore maggiormente fidato nella realizzazione del *Repertorio* che accompagna la rivista sin dal primo numero, divenendo lo strumento fondamentale per l'attuazione della riforma. Già il 19 gennaio 1877, dopo aver suggerito ad Amelli di creare due manifesti, uno per il periodico e l'altro per il *Repertorio*, e dichiarato di ritenere opportuno inviare una circolare ai vescovi italiani per caldeggiare l'appoggio al periodico, Tomadini affronta il nodo centrale della «distribuzione della materia» contenuta nelle sue pagine e scrive:

Nel formare il Repertorio per organo è necessario avere di mira prima di tutto che i vari pezzi abbiano il doppio carattere loro conveniente, cioè che corrispondano alla natura dell'istrumento secondo i principi dell'arte, ed abbiano l'impronta della religiosità secondo i vari devoti sentimenti delle differenti situazioni liturgiche. Certamente nel Repertorio vi devono entrare dei pezzi che siano anche alla portata del comune degli organisti, ma il Repertorio non deve essere un Metodo per organo, che incominci quasi dagli elementi e vada mano mano progredendo fino alle più ardue difficoltà. E per pietà non parliamo di riduzioni. [...] Devono essere pezzi scritti appositamente per quel nobilissimo strumento, e non raffazzonati o dall'orchestra o da musica per canto, la quale ha un fare di tutt'altro carattere, specialmente se la musica è formulata sui moderni stili.⁶

⁴ *Ivi*, p. 22.

⁵ La scelta di Milano, «oltre che per una maggiore disponibilità di mezzi, era apparsa subito opportuna dal punto di vista ideologico: dall'antica sede vescovile di Ambrogio, dalla città che aveva visto la vittoria sull'arianesimo e una lunga permanenza di Agostino doveva ora venire per tutta Italia la riforma liturgico-musicale che avrebbe dato nuovo impulso e vigore ad un patrimonio artistico di massima grandezza ormai da troppo tempo dimenticato e, di conseguenza, avrebbe accresciuto il prestigio e l'autorità della Chiesa stessa in un periodo di isolazionismo e di crisi in seguito all'unità d'Italia e alla presa di Roma» (GABBRIELLI, *La musica sacra* cit., p. 314). Per quanto riguarda la Generale Associazione Italiana di S. Cecilia, va ricordato che nel 1880 Tomadini verrà chiamato al Seggio della Presidenza d'onore al Congresso con cui si inaugurerà l'attività dell'Associazione. In quanto membro del Comitato promotore, egli è anche firmatario dell'*Appello* contenuto nel secondo numero della rivista. Cfr. *Comitato Promotore di una Generale Associazione italiana di S. Cecilia*, «Musica Sacra», 1/2, 15 giu. 1877, p. 6.

⁶ Jacopo Tomadini a Guerrino Amelli, 19.01.1877.

Tomadini ha ben presente la condizione di precarietà entro cui si muove la musica sacra e vedeva nelle riduzioni uno dei pericoli da cui, necessariamente, bisognava sapersi guardare. Ancor più puntuali appaiono le sue precisazioni in merito all'appartenenza di alcune pagine all'ambito sacro, per cui egli dichiara senza mezzi termini che anche opere conclamate, come lo *Stabat Mater* di Rossini, sono «ben lungi dall'avere il carattere di musica sacra» o, ancor più, le tante Marce di carattere religioso che possono essere ammesse soltanto nelle processioni, fermo restando il loro carattere grave e la loro distanza da quelle militari oppure da quelle intonate dalle bande di qualsiasi genere. Contrariamente al tradizionale uso per cui venivano eseguite dall'organista all'uscita dei fedeli dalla chiesa, Tomadini ben sottolinea come questo genere di repertori sia ben lontano dall'avere le caratteristiche che si addicono alla musica sacra in quanto sono profani, nella loro forma, nell'andamento e nello stile, e risultano essere triviali, poiché distolgono i fedeli dal raccoglimento durante la liturgia, invitandoli ad uscire dalla chiesa «con il passo regolare, simile a quello dei bersaglieri». Nonostante egli sia consapevole che la sua durezza, «anche dopo tutte le nostre prediche e le nostre dimostrazioni ed esortazioni, non impedirà cotesto abuso»,⁷ Tomadini dichiara di voler mantenere ugualmente una linea molto ferma e giungerà a rimproverare lo stesso Amelli «per la sua manica troppo larga» nei confronti delle pagine che venivano sottoposte all'esame del comitato di redazione.⁸ Nelle sue intenzioni, infatti, *Periodico* e *Repertorio* dovevano essere inseparabili in quanto uno doveva essere il naturale complemento dell'altro; di conseguenza le musiche proposte non potevano contraddire le dichiarazioni d'intenti e i programmi della rivista. Ancor prima dell'uscita ufficiale di «Musica Sacra», Tomadini ribadisce con insistenza a chiare lettere quale sarà la sua linea di condotta nella direzione del *Repertorio*, lasciando trasparire la massima severità con cui prenderà in considerazione le trascrizioni e gli accompagnamenti, divenendo ancor più intransigente nei confronti di presunti errori contenuti nelle partiture e, in particolar modo, di quelle stampate per ripiego.

Non a caso, Ernesto Moneta Caglio dirà a chiare lettere che

Tomadini era il vero direttore artistico del periodico. Si lagnava spesso sia degli errori, sia di certe musiche stampate per ripiego, cosa che succede fatalmente con le pubblicazioni periodiche che devono sfornare musica a data fissa, quando, come spesso capita, manca il materiale. Il friulano su questo punto si mostrava molto più esigente del milanese, che aveva promesso mari e monti e poi si accontentava di quel che trovava.⁹

⁷ *Ibid.*

⁸ «Ed è sorprendente come l'abate di Cividale, così remissivo e dolce di carattere, scarti con termini crudi e senza riguardi la musica e talvolta rimbrotti l'Amelli per la sua manica troppo larga. [...] Infatti l'Amelli nella fretta di dotare il repertorio, uscito dalla sua calcografia, di un vasto numero di composizioni, specialmente per organo, ammetteva roba di discutibile valore, ricorrendo talvolta anche alla riduzione di composizioni pianistiche. Ciò offendeva la suscettibilità artistica del Tomadini, il quale per i collaboratori del *Repertorio* aveva già indicato all'Amelli i pochi possibili nomi di compositori: Casamorata, Maglioni, Gaspari, Remondini, Meluzzi, Pasquale, Amadei, Petrali e Florimo» (ALCESTE SACCAVINO, *G. B. Candotti e J. Tomadini per la riforma della musica sacra in Italia*, «La Panarie», XVI/93-94, lug.-dic. 1940, p. 105).

⁹ «Il carattere di Tomadini saltava fuori come pochi avrebbero immaginato: voltivo e forte. Mite e modesto su ciò che riguardava la propria persona ma indomito come l'acciaio là dove si trattava di salvare il principio della vera arte. Fu

Il 10 febbraio 1877 esce il *Manifesto* di presentazione del *Repertorio economico di musica sacra*. In quell'occasione, Amelli scrive a Tomadini che «sia pure limitata alla semplice copertina il nostro Periodico sarà sufficiente, almeno per ora, a combattere gli abusi e ad inaugurare la missione della ristaurazione della musica sacra, proclamata dai congressi ed incoraggiata da Pio IX». Suggestisce, poi, di cambiare il titolo di *Repertorio* con *Biblioteca*, proponendo un seguito di parti con cui il fascicolo dovrebbe essere articolato, ossia: Musica per organo solo; Musica sacra per voci sole, pari e dispari; Musica sacra per voci con organo, pari e dispari; Musica sacra con strumenti, pari e dispari; Musica sacra con parole in volgare; Musica per Oratori. Invita, infine, ufficialmente Tomadini a far parte del gruppo redazionale e conclude: «Coraggio mio D. Jacopo carissimo, quanto più ci fu contrastata ed avversata la comparsa del *Manifesto* e tanto più splendido speriamo che appaia». ¹⁰ Il primo numero della rivista, «Musica Sacra. Rivista liturgico-musicale per la restaurazione della musica sacra in Italia», esce il 15 maggio 1877¹¹ realizzando così

il compimento dei voti emessi dai Cattolici italiani, per la ristaurazione della musica sacra in Italia, ponendo questa prima pietra per l'erezione del grandioso edificio, che, come presso altre nazioni cattoliche,¹² forse vedremo sorgere anche in mezzo a noi a decoro della religione e di quest'arte divina.¹³

Sin dal primo numero al periodico vengono affiancate due collane (*Repertorio economico di musica sacra. Musica per canto* e *Repertorio economico di musica sacra. Musica per organo solo*), unificate all'insegna di una comune dicitura, *Repertorio economico di musica sacra*, e comprendenti un seguito di composizioni in sintonia con lo spirito della riforma. Il periodico diviene ben presto l'organo ufficiale della

una copia affiatatissima. Si può dire senz'altro che se il movimento ceciliano organizzatosi tre anni dopo, nel 1880, poté superare il centenario, il fondamento era stato messo in quei primi anni in cui i due avevano lavorato assieme» (ERNESTO MONETA CAGLIO, *Il Movimento Ceciliano e la musica corale da chiesa*, «Rivista internazionale di musica sacra», V/3-4, 1984, p. 287). Mauro Casadei Turrone Monti sottolinea che «dando per scontati i ritardi e anche, nella fretta, i disguidi, la selezione di Amelli si svolgeva su criteri di ampia tolleranza e di incoraggiamento, in questo modo tradendo parzialmente le aspettative dell'altro direttore» (MAURO CASADEI TURRONE MONTI, *L'attività ceciliana di Amelli a Milano (1874-1885) dal suo epistolario presso la badia di S. Maria del Monte di Cesena*, «Benedictina. Rivista di studi benedettini», XLVI, 1999, p. 95).

¹⁰ Guerrino Amelli a Jacopo Tomadini, 10.02.1977.

¹¹ Va ricordato che, in quello stesso anno, Amelli aveva fondato la casa editrice *Calcografia della Musica Sacra* in via Calocero 9 a Milano.

¹² «Si legge tra le righe il riferimento all'opera e ai risultati di Witt in Germania, cui già don Guerrino aveva dimostrato di tendere con il suo discorso tenuto al Congresso di Venezia. [...] Ma, se del Cecilianesimo germanico si volevano copiare e importare finanche i modelli organizzativi, Amelli tenne comunque a rimarcare che tale emulazione, lungi dall'essere motivo di disonore, o di essere ammissione dell'altrui superiorità, era invece volta proprio alla riaffermazione della superiorità italiana nel campo artistico e segnatamente musicale» (FIDELIA SOLLAZZO, *Amelli e la riforma della musica sacra attraverso lo spoglio fino al 1885 del periodico "Musica Sacra"*, Università degli Studi di Udine, Facoltà di Lettere e Filosofia, Tesi di Laurea in D.A.M.S., a.a. 2004-2005, pp. 23-24). Per quanto riguarda le scelte del *Repertorio*, Tomadini non approvava la presenza di autori stranieri, facendo notare come già fossero in circolazione collezioni di autori italiani dei secoli sedicesimo e diciassettesimo ben adatte all'uso liturgico e perfettamente in linea con le ragioni storiche che in quegli anni muovevano in questa direzione.

¹³ *La direzione agli associati*, «Musica Sacra», I/1, 15 mag. 1877, p. 1.

riforma cecilianiana, di cui pubblicizza le iniziative raccogliendo, allo stesso tempo, notizie di ogni genere sullo stato della musica sacra in Italia e curando approfondimenti sugli argomenti cari al cecilianesimo.

La rivista non ottiene però il successo sperato cosicché, lungo il 1878 uscirà a cadenza bimestrale, senza tuttavia raggiungere la diffusione sperata e auspicata al punto che Stefano Golinelli, nel numero di apertura della seconda annata della rivista, sarà pronto a denunciare che a Bologna molti addirittura ne ignoravano l'esistenza.¹⁴ In particolar modo, ciò che a noi maggiormente interessa in questo contesto, subito si fanno sentire delle critiche nei confronti dei repertori pubblicati che il pubblico dimostra di non apprezzare.¹⁵ Il *Repertorio*, per certi versi, si trova in una posizione scomoda e subisce le critiche sia da parte di coloro che reputano troppo difficili le sue scelte e sia di coloro che, al contrario, auspicerebbero criteri molto più rigidi nell'offrire la vera musica sacra. Quello che agli occhi di parte del pubblico appare come un 'compromesso', che correva il rischio di non accontentare nessuno, era in realtà una scelta consapevole del 'giusto mezzo' che il comitato riteneva essere la via migliore ed efficace per raggiungere il maggior numero di fedeli e, in particolar modo, l'unica al momento percorribile.

Il secondo anno si apre con la lettera di un nobile romano che lamenta l'ambiguità del comitato editoriale, incapace di «scegliere fra l'accontentare i gusti depravati dei più, e i gusti sanamente retti dei meno». Motivo per cui, agli occhi del conte Pio Resse, «*la scelta che la Direzione della musica sacra ha fatto dei pezzi che hanno veduta la luce nel primo fascicolo è sospetta di debolezza, è fiacca e ne traspare una peccaminosa intenzione*».¹⁶ In realtà, come prontamente risponde la redazione, si tratta solamente di

quel tatto naturale di prudenza che si rivela appunto da una perfetta cognizione dello stato reale delle cose, [per cui] tra il pessimo indirizzo dell'odierna musica sacra e l'ottimo ideale dell'egregio nostro associato, immensa è la distanza che resta a separare, e noi impotenti a far miracoli, e persuasi che talvolta *l'ottimo è nemico del bene*, abbiamo dapprima scelto un giusto mezzo, col-l'intento di più facilmente riuscire nell'impresa.¹⁷

¹⁴ Cfr. *Proposte del sig. prof. Stefano Golinelli*, «Musica Sacra», II/1, gen.-feb. 1878, p. 3.

¹⁵ Forse per questo, il comitato sarà pronto a ribadire le finalità con cui il *Repertorio* era nato. «Noi ci atteniamo pienamente a quanto abbiamo enunciato nel nostro manifesto, di fare cioè una scelta *fra i più celebrati lavori d'ogni scuola e d'ogni tempo, tanto editi che inediti*. Noi non abbiamo creduto necessario di seguire un ordine progressivo o una distinta pubblicazione dei pezzi; bensì unire pezzi facili e difficili, brevi o lunghi, indifferentemente. Infatti la nostra pubblicazione non deve servire di metodo, ma solo di magazzino fornito di ogni buon materiale occorrente» (*Il primo fascicolo del Repertorio*, «Musica Sacra», II/1, 15 mag. 1877, p. 4). Consapevoli, forse, delle difficoltà a cui andavano incontro queste scelte, sin a partire dal secondo numero erano giunti gli *Incoraggiamenti dell'episcopato italiano*, volti ad esaltare quest'operazione. Cfr. *Incoraggiamenti dell'episcopato italiano*, «Musica Sacra», I/2, 15 giu. 1877, p. 7; I/3, 15 lug. 1877, pp. 11-12 e I/4, 15 ago. 1877, pp. 15-16. Gli incoraggiamenti continueranno anche nei numeri seguenti e saranno raccolti da Tomadini nel suo resoconto del Congresso di Bergamo. Cfr. JACOPO TOMADINI, *Il IV Congresso di Bergamo e la musica sacra*, «Musica Sacra», I/8, 15 dic. 1877, p. 32.

¹⁶ «Servire Dio e Maometto non è possibile», chiosa il nobile romano. (*Il repertorio di Musica Sacra e i nostri associati*, «Musica Sacra», II/2, mar.-apr. 1878, pp. 11-12).

¹⁷ *Ivi*, p. 12.

Non a caso, già nel numero seguente si fanno sentire le voci di parroci e organisti che dichiarano l'impossibilità che le opere proposte possano attecchire in paesi come Catania, «terra di Bellini, Pacini e Coppola», dove la musica che «non parla al sentimento non ha alcun accesso» o, ancor più, ritengono senza mezzi termini siano completamente inutili: «non capisco che musica sia, non sono buono di eseguirla, e poi non vi è nessun motivo di buon gusto». ¹⁸ I lettori mettono così sotto accusa la scarsa intelligibilità di queste pagine musicali, lo scarso effetto che riescono a conseguire tra i fedeli, la mancanza di gusto con cui sarebbero state scritte e, soprattutto, la loro difficoltà. Per questo motivo, ben presto il *Repertorio* sarebbe stato diviso in due categorie: una con brani impegnativi e l'altra rivolta a più vaste fasce di pubblico, al fine di soddisfare le esigenze di tutti.

In un simile contesto, la posizione e il ruolo di Tomadini risultano essere particolarmente difficili: è lui, infatti, che deve esprimere il giudizio sull'ammissibilità o meno delle musiche da pubblicare mediando i principi della riforma con le esigenze del pubblico. Un compito che egli si propone di risolvere sempre all'insegna della fermezza. A distanza di due anni dalla nascita della rivista, egli scrive ad Amelli in risposta al *Repertorio* che egli gli aveva spedito «ad videndum» e dichiara senza mezzi termini:

Non posso dissimularle che il *Repertorio* da Lei speditomi ad videndum non sia di ben poca importanza e meschino. Tra quelle cento cose quasi non vi ho visto *** altro che riduzioni, per la maggior parte in stile non appropriato al nobilissimo degli strumenti; non vi è esclusa la musica scritta per teatro e per l'uso del mondo; meno un che di assai poco, è tutta roba stampata già e ristampata anche di questi giorni. Perciò mi pare che così noi siamo per venir meno all'aspettazione da noi stessi eccitata...

Scendendo poi nello specifico delle opere, a proposito di una *Canzone* del Pasquini, «veramente un pezzettino archeologico», dichiara un «passi pure» mentre diviene molto severo nei confronti di un *Cuius Animam* e *Quis est homo*, sottolineando come la riduzione organistica manchi di ogni requisito di convenienza risultando essere volgare e sfacciata nella sua totale inadeguatezza allo strumento. Dichiara così categoricamente che questa non è assolutamente musica da chiesa, «malgrado le sante parole che vi si trovano unite». Ancor più critico è il suo giudizio nei confronti di un *Tempo di marcia*, «cosa più sfacciata e più aliena dallo stile di Chiesa», e ribadisce la sua avversione nei confronti delle riduzioni e, ovviamente, della musica per teatro: ¹⁹

¹⁸ *Il repertorio di Musica Sacra e i nostri associati*, «Musica Sacra», II/3, mag.-giu., 1878, p. 22.

¹⁹ Consapevole della presenza di stilemi teatrali nelle sue composizioni giovanili, Tomadini nel 1879 scriverà ad Amelli: «Voi mi esortate a mettere a profitto della Chiesa tutte le mie forze. È quello che sempre feci tutta la mia vita, e, se si eccettuano i cori drammatici scritti da chierichetto... per uso ed occasione delle rappresentazioni del nostro Seminario di Udine, mai nulla scrissi che non fosse direttamente per la Chiesa, per quanto mi fu concesso dalle mie forze!» (Jacopo Tomadini a Guerrino Amelli, 9.06.1879). In merito alla teatralità di parte della musica da chiesa, Tomadini altrove affronterà la delicata questione degli 'a solo', notando molto correttamente che non sono gli 'a solo' in quanto tali ad essere sconvenienti alla musica da chiesa ma piuttosto «il carattere che generalmente si dà [loro] più spiccatamente ancora che non ai cori, e che li rende profani, teatrali e disdicevolissimi alla chiesa» e chiosa citando le parole di Sant'Agostino che sottolineava come nei Salmi «aliquando unus cantat, aliquando plures cantant» (Jacopo Tomadini a Guerrino Amelli, 29.08.1881).

Che cosa vuol dire questa *Deuxième Fantasia*? Questo pezzo di Beethoven è bellissimo, lo so. Ma è un pezzo di teatro. Sia pure che è estratto dal suo *Fidelio*. Che c'entra qui dunque tra la musica sacra? Basta questo senza che aggiunga altro riguardo alla pessima trascrizione per organo.²⁰

Non si preoccupa, Tomadini, di censurare la musica dei grandi compositori e, quando Amelli gli sottoporrà una *Messa* di Benedetto Marcello al fine di una sua pubblicazione, egli la definirà «più che altro un'esercitazione scolastica», contrariamente all'entusiasmo di Amelli che l'aveva additata come un vero e proprio capolavoro. Inviando le bozze corrette della partitura, Tomadini fa anche alcune osservazioni in merito alla bontà di questa musica e trova al suo interno anche molti errori ed infrazioni che testimoniano come questa *Messa* sia un'opera composta negli anni della giovinezza. Coglie poi l'occasione per rimproverare gli errori di stampa, manifestando anche dei giudizi nei confronti della scelta dei caratteri, motivo per cui dichiara di esigere le bozze delle sue pubblicazioni.²¹

Partendo da tutti questi presupposti il *Repertorio economico*, anche nell'ottica di recupero dell'antico che ispirava il cecilianesimo, presentava pagine dell'età tardorinascimentale e del primo Seicento, trascritte e riviste da Tomadini e Amelli. Vi si trovavano, però, anche compositori come Alessandro Scarlatti, Giovanni Battista Martini, Johann Sebastian Bach, Georg Friederich Händel, Franz Joseph Haydn, alcuni musicisti romantici ed autori ceciliani.²² Nel fermo convincimento della messa al bando della musica teatrale e di derivazione popolare dalle cantorie di ogni

²⁰ Jacopo Tomadini a Guerrino Amelli, 13.04.1877. Tra le tante indicazioni di Tomadini, va ricordato che egli invita Amelli anche rivedere la grafia di una pagina bachiana, sottolineando l'assurdità nel proporre il suo titolo in francese.

²¹ Cfr. Jacopo Tomadini a Guerrino Amelli, 12.06.1878. Va inoltre ricordato che, talvolta, il *Repertorio* conteneva alcune opere dello stesso Tomadini, come la *Messa ducale* nel settimo fascicolo del secondo anno; i *Cinque Fioretti ed un'Aspirazione per la Coroncina del Sacro Cuore di Gesù a 3 voci pari* nel quinto fascicolo del terzo anno; un *Tantum ergo a 6 voci* con organo nel terzo fascicolo del *Repertorio* per canto del terzo anno. La rivista, invece, alcune volte annuncia l'uscita di altre pagine del musicista cividalese, come accade per i *Venti Mottettini a 3 voci uguali con accompagnamento di harmonium ed arpa ed anche di organo solo*. Cfr. *Calcografia Musica Sacra*, «Musica Sacra», III/4, mar. 1879, p. 16. Nel 1883, infine, riporterà la prefazione di Tomadini, tradotta, delle sue *Antifone Finali alla Beata Vergine* a 4 voci uguali. Cfr. JACOPO TOMADINI, *Prefazione alle Antifone Finali della Beata Vergine*, «Musica Sacra», VI/2, mar. 1882, pp. 19-20).

²² Il «ritorno all'antico», ovviamente, implicava un ritorno a Palestrina. A tal fine varrà la pena sottolineare come Tomadini, all'interno del Congresso Cattolico di Bologna, in cui aveva svolto le funzioni di Vice Presidente, aveva dichiarato «essere cosa desideratissima ed al tutto degna che in questi repertori si dedichi una parte non modica anche alla musica diatonica basata sulle modalità del canto liturgico», indicando poi «esservi di questa convenienza due ragioni, una liturgica l'altra artistica». Nell'invocare il ritorno alla musica di Palestrina, invitava così a porre attenzione alla difficoltà nell'esecuzione di queste pagine in quanto «richiedono copia di voci bianche, vale a dire che sono scritte per voci *disuguali*» motivo per cui, al fine di rendere questa musica alla portata di tutti, era necessario fornire un repertorio di musica sacra, «ma scritta per voci uguali» (Intervento di Jacopo Tomadini al *Terzo Congresso Cattolico di Bologna e la musica sacra*, «Musica Sacra», I/3, 15 lug. 1877, p. 10). Le osservazioni di Tomadini saranno giudicate «savie» e verranno «accolte ad unanimità con segni manifesti di approvazione» (*Il Terzo Congresso Cattolico di Bologna e la musica sacra*, «Musica Sacra», I/4, 15 ago. 1877, p. 13). In merito al problema delle voci bianche, Tomadini scrive ad Amelli: «Le voci bianche non si possono avere che nei luoghi cospicui, dove vi abbiano abbondanti mezzi di esecuzione, e questi luoghi sono pochi relativamente; in quella vece voci d'uomini più o meno sono comuni e ve ne hanno dappertutto. [...] Dobbiamo quindi studiarci in principalità di empirie la lacuna lasciata dai precedenti nominati secoli e procurare alle chiese musica eseguibile a voci d'uomini e venire così in aiuto, da questo lato, del culto del Signore nella sua santa Casa col mettere in mano il mezzo di mondarla e purificarla dagli abusi e dalle irriverenze cagionatele da un cantare e suonare profano ed indegno della santità del luogo» (Jacopo Tomadini a Guerrino Amelli, 22.03.1879).

diocesi, la scelta di campo che «Musica Sacra» e Tomadini, nella sua veste di responsabile del *Repertorio*, proponevano al loro pubblico si risolveva di fatto nel culto dell'arte rinascimentale con parziali aperture ai secoli diciassettesimo e diciottesimo, relegando di fatto il cecilianesimo in un accademismo che correva il rischio di divenire sterile.²³ Non è il caso di sottolineare come gli eventi che hanno animato l'Europa di fine secolo e, ancor più, gli incendi che sconvolgeranno i primi anni del Novecento giungendo a coinvolgere la stessa musica sacra, resteranno sostanzialmente estranei allo stile anonimo che ispira questa musica mentre, al contrario, si faranno sentire nelle opere di coloro che hanno composto musica sacra per la sala da concerto e non per il servizio liturgico. Una dicotomia molto pericolosa che lascerà i suoi strascichi per molto tempo tanto che, forse, si fanno sentire anche oggi.

²³ «Benché persuasi che lo stile fugato e imitativo sia il più conveniente allo scopo della musica sacra, e alla natura dell'organo, pure ci guarderemo bene dall'escludere il genere melodico, quando principalmente si accoppiii colle grandi forme classiche, e sempre si discosti affatto dal genere teatrale e profano» (*Il primo fascicolo del Repertorio*, «Musica Sacra», I/1, 15 mag. 1877, p. 4).