



ESTRATTO

L'autore ha il diritto di stampare o diffondere copie di questo PDF esclusivamente per uso scientifico o didattico. Il Centro Studi Antoniani si riserva di mettere in vendita il PDF, oltre alla versione cartacea. L'autore ha diritto di pubblicare in internet il PDF originale allo scadere di 24 mesi.

The author has the right to print or distribute copies of this PDF exclusively for scientific or educational purposes. Centro Studi Antoniani reserves the right to sell the PDF, in addition to the paper version The author has the right to publish the original PDF on the internet at the end of 24 months.

ASSOCIAZIONE CENTRO STUDI ANTONIANI

Piazza del Santo, 11 I-35123 PADOVA (ITALIA)

Tel. +39 049.860.3234 - Fax +39 049.82.25.989

e-mail: info@centrostudiantoniani.it - Sito Web: www.centrostudiantoniani.it

IL SANTO

RIVISTA FRANCESCA
DI STORIA DOTTRINA ARTE

QUADRIMESTRALE

LVII, 2017, fasc. 1-2

CENTRO STUDI ANTONIANI
BASILICA DEL SANTO - PADOVA

IL SANTO
Rivista francescana di storia dottrina arte

International Peer-Reviewed Journal

ISSN 0391 - 7819

Direttore / Editor publishing

Luciano Bertazzo

Comitato di redazione / Editorial Board

Michele Agostini, Luca Baggio, Ludovico Bertazzo ofmconv, Giulia Foladore,
Emanuele Fontana, Isidoro Liberale Gatti ofmconv, Maria Nevilla Massaro, Damien Ruiz,
Valentino Ireneo Strappazzon ofmconv, Andrea Vaona ofmconv

Comitato scientifico / Scientific Board

Maria Pia Alberzoni (Università di Milano), Giovanna Baldissin Molli (Università di Padova),
Nicole Bériou (IRHT - Paris), Luciano Bertazzo (FTTr-Facoltà Teologica del Triveneto),
Louise Bourdua (Warwick University - UK), Francesca Castellani (Università IUAV - Venezia),
Jacques Dalarun (IRHT - Institut de Recherches des Textes - Paris), Pietro Delcorno
(University of Leeds - UK), Maria Teresa Dolso (Università di Padova), Tiziana Franco
(Università di Verona), Donato Gallo (Università di Padova), Nicoletta Giové
(Università di Padova), Jean François Godet-Calogeras (St. Bonaventure University - USA),
Eleonora Lombardo (Universidade do Porto - P), Antonio Lovato (Università di Padova),
Steven J. McMichael (University of St. Thomas - USA), José Meirinhos
(Universidade do Porto - P), Giovanni Grado Merlo (Università di Milano),
Antonio Rigon (Università di Padova), Mariaclara Rossi (Università di Verona),
Andrea Tilatti (Università di Udine), Giovanna Valenzano (Università di Padova)

Segreteria / Secretary

Chiara Giacon

Direttore responsabile / Legal representative

Alessandro Ratti

ASSOCIAZIONE

CENTRO STUDI ANTONIANI

Piazza del Santo, 11

I - 35123 PADOVA

Tel. +39 049 860 32 34

Fax +39 049 822 59 89

E-mail: info@centrostudiantoniani.it

<http://www.centrostudiantoniani.it>

INDICE DEL FASCICOLO
LVII, 2017/1-2

GIOVANNI TEBALDINI

ANTONIO LOVATO, <i>Il recupero della musica antica tra Otto e Novecento. Progetti di ricerca</i>	7
RAMÓN SAIZ-PARDO HURTADO, <i>Angelo De Santi e la musica liturgica. I fondamenti teologici di una nuova disciplina</i>	19
MAURO CASADEI TURRONI MONTI, <i>Il Cantus precarolingio per la musicologia cecilianiana e Giovanni Tebaldini</i>	37
PAOLA DESSÌ, <i>Il "Medioevo musicale" di Giovanni Tebaldini: restituzione e conservazione</i>	49
MARCO CAROLI, <i>Giovanni Pierluigi da Palestrina secondo Giovanni Tebaldini</i>	61
GUIDO MILANESE, <i>Giovanni Tebaldini e l'accompagnamento al canto gregoriano</i>	77
ANNA MARIA NOVELLI, <i>Giovanni Tebaldini e la «riviviscenza della tradizione» nelle ricerche del Centro Studi a lui dedicato</i>	101
ANNA GODOY LÓPEZ, <i>The Recovery of ancient Music from epistolary Sources: the case of Felip Pedrell and Giovanni Tebaldini</i>	137
LUCIA BOSCOLO FOLEGANA, <i>Giovanni Tebaldini trascrittore di musica antica</i>	145
LUIGI LERA, <i>Giovanni D'Alessi trascrittore di musica antica</i>	165
ANTONIO SILVESTRI, <i>Le trascrizioni di musica antica nella corrispondenza di Giovanni D'Alessi</i>	185

NOTE E RICERCHE

VINCENZO VOZZA, <i>«Bernardinus Franciscanus», teologo interlocutore dell'eterodosso Pietro Speciale da Cittadella</i>	203
ANTONINO POPPI, <i>Conversione, battesimo e vestizione religiosa di un adolescente ebreo (Abraam Alpronth) nella basilica del Santo, a Padova (1582)</i>	223

ANTONIO SILVESTRI

LE TRASCRIZIONI DI MUSICA ANTICA NELLA CORRISPONDENZA DI GIOVANNI D'ALESSI

1. PREMessa

Il movimento ceciliano, o riforma ceciliana, è stato argomento di studio specialistico non solo come approfondimento storico¹, ma anche nella prospettiva di cercarvi elementi utili ai tentativi di uscire dall'*impasse* della musica sacra (e propriamente liturgica) del dopo-Vaticano II². Attivo nel panorama della musica sacra tra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento, il movimento non operò quale entità omogenea, compatta e ben definita; bensì ebbe varie stratificazioni, ramificazioni, dissolvenze temporanee, sviluppi e intrecci. Questi elementi hanno caratterizzato una sua ricca e peculiare complessità, tanto da alimentare ricerca e sperimentazione musicale in molte aree geografiche e per un lungo periodo, in sincronia e in diacronia. Fu un movimento costruito o influenzato da figure significative di musicisti, ricercatori e animatori del mondo della musica sacra, la maggior parte dei quali ha lavorato per lo sviluppo anche sociale della buona pratica della musica. Altri, come Giovanni D'Alessi, hanno seguito personali settori di studio, ricerca e sperimentazione all'interno dello stesso fenomeno culturale.

¹ ANTONIO LOVATO, *Il movimento ceciliano a Padova*, in *Le scelte pastorali della Chiesa padovana 1883-1982*, a cura di PIERANTONIO GIOS, Gregoriana, Padova 1992, pp. 385-420; ANTONIO LOVATO, *Il movimento ceciliano e la storiografia musicale in Italia. Il contributo di Angelo De Santi*, «Musica e Storia», XIII/2, 2005, pp. 251-278; PIER LUIGI GAIATTO, *Il movimento ceciliano di area veneta e il recupero dell'antico (1874-1907)*, Tesi di dottorato di ricerca in storia e critica dei beni artistici e musicali, Università degli Studi di Padova 2008; ANTONIO LOVATO, *Il motu proprio "Inter pastoralis officii sollicitudines" di Pio X (1903) e la riforma della musica sacra nella diocesi di Treviso*, in *Riforma del cattolicesimo? Le attività e le scelte di Pio X*, a cura di GIULIANO BRUGNOTTO - GIANPAOLO ROMANATO, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 2016, pp. 223-238.

² Interessante è stato il seminario di studio su questo argomento promosso dalla Fondazione Levi di Venezia nel 2004, con sostanziosi contributi di Virginio Sanson, Alberto Melloni, Raffele Pozzi, Guido Milanese, Daniela Delcorno Branca, Diego Toigo, Pippo Molino, Pierangelo Ruaro, Marina Valmaggi, Paolo Somigli, Cristina Di Zio e Antonio Lovato. Cfr. «Musica e Storia», XIII/3, 2005, pp. 253-713.

Giovanni D'Alessi (1884-1969)³, sacerdote e maestro di cappella della cattedrale di Treviso, aderisce al movimento riformatore ceciliano con entusiasmo; coglie subito nella propria area geografica di servizio la spinta al rinnovamento della musica sacra, promossa da grandi innovatori come erano stati lo stesso don Giuseppe Sarto, poi patriarca di Venezia, e quindi il papa del *motu proprio*, ma anche musicisti come Perosi, Ravanello e Tebaldini, suoi insegnanti come Bottazzo e don Giovanni Battista Chesò. La sua fedeltà alle linee guida del cecilianesimo viene, per così dire, "certificata" dal suo commento al *motu proprio* di Pio X pubblicato per l'A.I.S.C.⁴, che, attraverso la propria rete di adesioni, gli assicura larga diffusione. Nella prospettiva riformatrice, entro cui anche D'Alessi si colloca, il recupero dell'antico diventa un'azione qualificante, uno strumento di conoscenza e pratica, che consolida un senso di appartenenza: quello descritto e coltivato dall'esclusivo e raffinato linguaggio della polifonia sacra.

2. L'EPISTOLARIO

L'epistolario di Giovanni D'Alessi, custodito nel *Fondo* omonimo della Biblioteca capitolare di Treviso, è composto da più di duemila documenti, lettere ricevute dal maestro, tutte autentiche, e minute autografe di risposta, da lui conservate a partire dalla fine degli anni '30 del Novecento. Le sue malecopie sono stese su foglietti di tutti i tipi, molti dalle dimensioni e forme più strane, dal coriandolo – per paradosso – a pagine di quadernetto strappate e incollate tra loro a formare quasi un nastro, materiale di scarto recuperato, per lo più il retro di parti musicali di mottetti in disuso, che erano stati titoli del vecchio repertorio della cappella musicale, oppure pagine di vecchie agende, ecc. Gran parte dell'epistolario è attualmente raccolto in due capienti scatole⁵, chiuse con nastri allacciati; altre lettere sono conservate entro cartelle o buste in scatole con indicazioni specifiche,

³ B. CARPENE, *Mons. Giovanni D'Alessi attua a Treviso il motu proprio*, Tesi di magistero e musica sacra, canto gregoriano, Istituto Pontificio Ambrosiano di Musica Sacra, Milano a.a. 1982-83; MARA BOEM, *Mons. Giovanni D'Alessi (24.8.1884 - 3.10.1969) musicologo e promotore di cultura musicale*, Tesi di laurea, relatore prof. GIULIO CATTIN, Università degli studi di Padova 1983-84; BRUNO PASUT, *Il M° Giovanni D'Alessi (1884-1969) nel ricordo di un collaboratore*, «Atti e memorie dell'Ateneo di Treviso», n.s., 3 (1985/86), pp. 49-61; GIUSEPPE RADOLE, *D'Alessi, Giovanni*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 31, Roma 1985, pp. 740-742; ANGELO CAMPAGNER, *Giovanni D'Alessi*, in *Cronaca capitolare. I canonici della Cattedrale di Treviso*, III, Treviso 1991, pp. 746-751; ANTONIO LOVATO, *Giovanni D'Alessi e il recupero dell'antico*, Atti del Convegno *Mons. D'Alessi. La polifonia sacra a Treviso nel Novecento: una eredità da riscoprire*, Treviso 26.11.2010, Editrice S. Liberale, Treviso 2013, pp. 19-30 e *ivi* i contributi di Giuseppe Rizzo, Ermenegildo Tessari, Luigi Lera, Giuseppe Benetton, Antonio Silvestri.

⁴ GIOVANNI D'ALESSI, *Il "motu proprio" sulla musica sacra di S. S. Pio X con note illustrative*, Ufficio centrale dell'Associazione italiana di Santa Cecilia, Roma 1919; con altre tre edizioni: 1920, 1928, 1934.

⁵ Nella catalogazione del Fondo risultano classificate con C16 e C17.

ad esempio la documentazione prodotta per la registrazione dei dischi LP⁶ oppure gli appunti, le stesure finali e gli estratti delle pubblicazioni delle voci da lui compilate (compresa la corrispondenza intercorsa con le redazioni) per importanti enciclopedie musicali come *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG)⁷ e l'*Enciclopedia Ricordi*⁸.

La maggior parte delle lettere tratta argomenti di carattere musicologico, che portano D'Alessi a interloquire con protagonisti della ricerca come Raffaele Casimiri, Ippolito G. Rostagno, Giacomo Benvenuti, Charles Van den Borren, Knud Jeppesen, Edward Lowinsky, Egon Kenton, Denis Arnold, Siro Cisilino, Laurence Feininger, Enrico Paganuzzi, ma anche con un compositore come Nino Rota. Vi sono pure lettere su temi specifici quali l'arte organaria e organistica (63 lettere di corrispondenza con Renato Lunelli⁹, una quarantina con la casa organaria varesina Mascioni, quelle polemiche sulla collocazione del nuovo organo nella basilica di S. Marco a Venezia¹⁰ e altre ancora). Molte lettere riguardano la consistenza dei codici manoscritti e a stampa del secolo XVI presenti nella Biblioteca capitolare di Treviso, soprattutto successive all'articolo di D'Alessi apparso nel 1931 sulla rivista «Acta Musicologica», in cui elenca autori e opere

⁶ Cf. VOX PL 8030, *Motets of the Venetian School (16th Century)*; VOX PL 8370, *Andrea Gabrieli, Motet and Missa «Pater Peccavi», Christmas Motet «Angelus ad pastores»*; VOX PL 8610, *Motets of the Venetian School (16th Century)*; VOX PL 8790, *Andrea Gabrieli and Contemporaries of the Venetian School (16th Century)*; VOX PL 8830, *Giovanni Gabrieli, Motets*; Tecniphon LP 4, *Giovanni Pierluigi da Palestrina, Missa sine nomine a 4 voci pari*.

⁷ Con MGG d'Alessi aveva collaborato scrivendo le voci: *Francesco Manara, Giovanni Maria Nanino, Asprilio Pacelli, Ruffino d'Assisi, Francesco Santacroce, Zaccaria Tevo, Treviso*.

⁸ Con l'*Enciclopedia Ricordi* collabora durante la direzione di Guglielmo Barblan e di Claudio Sartori, compilando in due fasi le seguenti voci (non tutte vengono pubblicate): *Ottavio Bergnani, Ruffino Bartolucci, Antoine (da) Barges, Ippolito Camatero' Di Negri, Ippolito Ciera, Teodoro Clinio, Coro Battente, Giorgio Florio, Giovanni Florio, Amadio Fredi, Andrea Gabrieli, Giovanni Gabrieli, Giovanni Masutto, Messa, Giovanni Nasco, Bartolomeo Spontone, Adrian Willaert*. Aveva accettato di scrivere anche la voce *Giovanni Matteo Asola*, ma poi vi rinunciò.

⁹ Giovanni D'Alessi viene a contatto con il musicologo trentino Renato Lunelli (1895-1967), studioso di arte organaria e organistica, dopo aver pubblicato alcuni articoli e studi su quest'arte: GIOVANNI D'ALESSI, *Organo e organisti della cattedrale di Treviso: 1361-1642*, Tip. Ars e Religio, Vedelago (TV) 1929. La continuazione di questo studio, costituita dall'intervento di D'Alessi alla 1^a Adunanza Organistica Nazionale di Trento del 1930, fu poi pubblicata nel 1972 con il titolo *Organo della cattedrale di Treviso (1642-1915). Con note illustrative, studi e documenti fino al 1972*, a cura di GIOVANNI ZANNATA [s.n.e.]; IDEM, *Una interessante questione d'arte organaria veneta del 1759*, «Bollettino bibliografico musicale», 6 (1931), pp. 27-45; IDEM, *L'organo della chiesa di S. Nicolò di Treviso. Spigolature d'archivio*, in *Canentes Domino in organis*, numero unico, Treviso 1933, p. 7, poi ripreso in «Santa Cecilia», 2-3 (1934), pp. 4-6; IDEM, *Nota sull'organo Antonio Dilmani*, «Note d'archivio per la storia musicale», XIX (1942), pp. 145-148.

¹⁰ Cf. l'articolo di GIOVANNI D'ALESSI, *Il nuovo organo della Basilica di S. Marco a Venezia*, «Lo svegliarino ceciliano», 11 (1958), n. 4-5 (pp. 4-7) e n. 6-9 (pp. 6-8).

contenute nei codici manoscritti tralasciando quelli a stampa¹¹. Le lettere provengono da paesi europei e americani e molte sono richieste di informazioni e di riproduzione fotografica di composizioni contenute nei manoscritti stessi. Alcune comunicazioni riguardano questioni interne al Capitolo della cattedrale, la definizione dei rapporti del maestro di cappella con i canonici e il suo ruolo. Altre sono scambi epistolari con ex allievi o collaboratori, ormai docenti di conservatorio o affermati concertisti o impiegati al Gran Teatro della Fenice¹²; altre ancora con enti locali e società di concerti. Ci sono pure lettere che riguardano la ricerca araldica e genealogica da lui svolta per alcune famiglie trevigiane e friulane. La maggior parte dell'epistolario, però, riguarda i suoi lavori di ricerca o di trascrizione di musica polifonica: alcune trascrizioni infatti furono realizzate per essere pubblicate in qualche collana editoriale su incarico di qualche maestro o studioso; molte, invece, per essere utilizzate nelle esecuzioni della Cappella musicale del duomo, di cui D'Alessi era stato ininterrottamente direttore dal 1911 al 1966. Egli sentiva il bisogno di confrontarsi su scelte interpretative e prassi esecutiva con amici o studiosi di fiducia; in questo caso tali trascrizioni andavano ad arricchire il repertorio della Cappella o costituivano vera e propria materia di sperimentazione, fatta con il suo coro per verificarne effetti, timbro e anima. Vi si evidenzia, quindi, la sua attività di ricercatore e trascrittore, che si evolve nel tempo e si specializza fino alla pubblicazione di vari lavori lungo i suoi cinquantacinque anni di magistero.

Scelte metodologiche di trascrizione, criteri e orientamenti si colgono nelle molte lettere che accompagnano le pubblicazioni, come pure si possono trovare le giustificazioni per alcuni rifiuti o rinunce: ad esempio quello di trascrivere e interpretare Monteverdi per Giacomo Benvenuti, che aveva progettato di inserirlo nella collana de *I classici musicali italiani* da lui diretta¹³; oppure il rifiuto di eseguire la *Missa Salisburgensis* di Benevoli

¹¹ GIOVANNI D'ALESSI, *I manoscritti musicali del sec. XVI presenti nel duomo di Treviso (Italia)*, «Acta musicologica», 3 (1931), pp. 148-155.

¹² Sante Zanon, Ireneo Fuser, Sandro Dalla Libera, Antonio Sartori, Luigi Celeghin, Bruno Pasut, Primo Beraldo, Giuseppe De Donà, Giuseppe Crema e molti altri.

¹³ Cf. lettere di Benvenuti del 3 dicembre 1939, di D'Alessi dei primi giorni di gennaio 1940, di Benvenuti del 7 gennaio 1940, di Benvenuti del 26 gennaio 1940. D'Alessi in un primo momento giustifica il suo no per Claudio Monteverdi affermando di avere diverse ragioni dalla sua, innanzitutto «l'insufficiente preparazione intorno a questo compositore». Poi, dalla corrispondenza con Benvenuti, emerge un altro motivo non secondario a spiegare la riluttanza di D'Alessi: è convinto che le composizioni di Monteverdi «di sacro hanno molto poco, quando entrano gli strumenti, o quando sono state poste parole latine sotto una musica già scritta per testi profani». Con la Cappella musicale del duomo di Treviso D'Alessi eseguì solo due madrigali di Claudio Monteverdi: *Quell'augellin* a 5v ed *Ecco mormorar l'onde* a 5v, inseriti nel programma di un concerto del 17 aprile 1929, in occasione del Giubileo Episcopale del vescovo G. Longhin, presso il Salone del Palazzo dei Trecento di Treviso, e nel concerto del 6 aprile del 1930 presso il Teatro Sociale di Treviso per una serata culturale dedicata all'Università Cattolica del

[o di Henrich Franz von Biber]¹⁴ che gli aveva proposto Laurence Feininger; o ancora la mancata preparazione ed esecuzione della Messa *l'Homme armé* a dodici voci di Carissimi offertagli dallo stesso Feininger¹⁵, o il no opposto a Giacomo Benvenuti per la trascrizione delle quattro Messe a sei voci del 1572 di Andrea Gabrieli¹⁶, poste, poi, in partitura dallo stesso D'Alessi dieci anni più tardi. Esprime, inoltre, l'indisponibilità a collaborare con un giovane Alberto Basso, che gli aveva chiesto di scrivere alcune schede per l'Utet¹⁷, in quanto si dichiara legato alla Ricordi per la stesura delle voci dei due Gabrieli e di altri esponenti della Scuola veneziana.

Per la pubblicazione nel 1928 delle *Anthologia quinta e sexta*¹⁸ delle Edizioni Casimiri-Capra (103 mottetti) la corrispondenza, fitta e continua, è con il coautore monsignor Ippolito Rostagno. Con Giacomo Benvenuti c'è poi un denso e corposo carteggio (un centinaio di lettere) per la trascrizione di composizioni di Andrea Gabrieli, tratte dai *Concerti... del 1587* (fino alla pubblicazione del volume *Musiche di Chiesa da 5 a 16 voci*¹⁹), e di un gruppo di mottetti con strumenti delle *Symphoniae sacrae* del 1615 di Giovanni Gabrieli.

Negli anni '40 e '50 si propone di curare, sempre con Rostagno, un'ulteriore serie di trascrizioni di mottetti, messe e salmi di autori veneti, ma soprattutto di Giovanni Matteo Asola, da pubblicare in una nuova *Anthologia vocalis* da divulgare per i repertori delle *scholae cantorum*. I due ne parlano in varie lettere e cercano anche di fissare un programma e un indice; alla fine però non se ne fa nulla, e per i troppi impegni e per la difficoltà di trovare un editore disponibile. Con padre Antonio Sartori dell'Ora-

S. Cuore. Sempre nel 1930 D'Alessi chiede a Francesco Malipiero informazioni sulle Messe di Monteverdi di cui sta curando la pubblicazione. Malipiero gli comunica, nella lettera del 23 gennaio 1930, che non sono ancora pronte le stampe, ma si sbilancia con una promessa: «L'avverto che nella mia edizione usciranno 4 o 5 messe che metto a sua disposizione, cioè che metterò a sua disposizione appena avrò le bozze di stampa». Nel Fondo D'Alessi non c'è traccia di un loro arrivo.

¹⁴ Cf. lettera del 15 aprile 1949 di D'Alessi a Feininger. Non entriamo qui nella questione dibattuta per parecchi anni su chi fosse stato l'autore della *Missa Salisburgensis* e il cambio di attribuzione avvenuto successivamente, negli anni Settanta.

¹⁵ Cf. lettera di Feininger dell'8 maggio 1949 e risposta di D'Alessi del 14 luglio.

¹⁶ Cf. lettera di Giacomo Benvenuti del 18 maggio 1940 e risposta di D'Alessi del 26 maggio.

¹⁷ Cf. lettera del 16 ottobre 1961.

¹⁸ *Anthologia quinta vocalis liturgica. LIII cantus sacri quatuor paribus vocibus ab auctoribus saeculi XVI compositi et hodierno usui transcripti a presbyteris J.H. Rostagno et Jo. D'Alessi. Proprium de Tempore per totius anni liturgici cursum*, S.T.E.N., Torino 1928; *Anthologia sexta vocalis liturgica. LI cantus sacri quatuor paribus vocibus ab auctoribus saeculi XVI compositi et hodierno usui transcripti a presbyteris J.H. Rostagno et Jo. D'Alessi. De Beata - De Sanctis - Varia*, S.T.E.N., Torino 1928.

¹⁹ ANDREA GABRIELI, *Musiche di chiesa da cinque a sedici voci*, prima edizione moderna sulla stampa originale del 1587, a cura di GIOVANNI D'ALESSI (I classici musicali italiani, 5), Soc. An. Ed., Milano 1942.

torio dei Filippini a Roma²⁰, D'Alessi concorda una collaborazione per la rivista *Psalterium*, riesumata dalle edizioni Casimiri-Capra, pubblicandovi nel 1963-64 alcuni mottetti a 3 voci di Asola. Il suo contributo alla rivista si interrompe per l'improvvisa morte di padre Sartori, direttore artistico del periodico. Sulla vasta produzione polifonica di Giovanni Matteo Asola, sulle scarse notizie biografiche e sulla formazione di questo artista veneto c'è un ricco e interessante carteggio con il musicologo Enrico Paganuzzi di Verona. Anche la corrispondenza con don Siro Cisilino è abbondante. Il musicologo friulano, attivo presso la Fondazione Cini di Venezia, stimava molto D'Alessi: si consultava spesso con lui nella sua attività di ricercatore e trascrittore, sia con missive sia personalmente quando, settimanalmente, D'Alessi si recava a Venezia, alla Biblioteca Marciana, per le sue ricerche; ma Cisilino lo stimava soprattutto come maestro di cappella, tanto che talora auspicava una sua presenza con il coro del duomo di Treviso, e con il repertorio gabrieliano, nell'attività concertistica promossa dalla Fondazione Cini o nei grandi cerimoniali della basilica di San Marco.

D'Alessi si è occupato anche delle opere organistiche di Giovanni Gabrieli, ricavandole dai manoscritti della Raccolta Foà di Torino; a questo proposito chiede a Renato Lunelli, con la lettera del 18.9.1957, informazioni sulla intavolatura tedesca²¹. Sullo stesso tema c'è anche uno scambio epistolare con il maestro Sandro Dalla Libera, docente d'organo del Conservatorio di Venezia e concertista, che poco dopo pubblica l'opera organistica di Andrea e di Giovanni Gabrieli²².

Da alcuni mesi nella Biblioteca capitolare di Treviso è iniziato un lavoro di riordino e di catalogazione dell'epistolario di D'Alessi, con quantificazione del materiale, datazione, suddivisione tipologica della redazione (autografa o dattiloscritta) di ogni singolo documento e sua misurazione, indicazione di eventuali allegati e brevi note sul contenuto di ciascuna lettera. Il risultato dell'operazione sarà collocato nel sito *internet* della Biblioteca²³, ove sarà anche resa possibile una consultazione diretta di qualche lettera significativa ed esemplare.

²⁰ Padre Antonio Sartori (1924-1964) fu allievo di D'Alessi durante gli studi in seminario di Treviso fino al primo anno di teologia, poi si trasferì a Roma entrando nella congregazione dei padri dell'Oratorio di S. Filippo Neri. In questo periodo frequentò il Pontificio Istituto di Musica Sacra diplomandosi in composizione e canto gregoriano. Fondò e diresse il Coro Vallicelliano di Roma, che in breve tempo divenne famoso anche per i passaggi televisivi e per le registrazioni discografiche.

²¹ Risulta che D'Alessi abbia successivamente approfondito lo studio di quella tecnica attraverso il trattato di Willi Apel, con il capitolo dedicato alla intavolatura tedesca tradotto e ricopiato a matita in un quadernetto.

²² GIOVANNI GABRIELI, *Composizioni per organo*. Trascrizioni dall'intavolatura d'organo tedesca della Biblioteca Nazionale di Torino e da stampe del 1595 e 1608, I-III, Ricordi, Milano 1957-1959; ANDREA GABRIELI, *Toccate per organo*. Trascrizioni dall'intavolatura d'organo tedesca della Biblioteca Nazionale di Torino, Ricordi, Milano 1961.

²³ www.capitolaretv.it, che utilizza altre piattaforme, come www.nuovabiblioteca-manoscritta.it/BCCT e www.siusa.archivi.beniculturali.it.

3. L'ATTIVITÀ DI TRASCRIZIONE DI MUSICA ANTICA NELLA CORRISPONDENZA DI D'ALESSI

Il Fondo D'Alessi, già catalogato, è costituito da un migliaio di libri di musica e cultura musicale e, soprattutto, da 115 scatole che custodiscono i suoi lavori di ricerca musicologica e di trascrizione della polifonia classica attinta per lo più dai volumi manoscritti o a stampa del XVI secolo appartenenti all'Archivio musicale della Biblioteca capitolare²⁴. Il Fondo è già consultabile nel sito della Biblioteca, ma meriterebbe, senza dubbio, una catalogazione più dettagliata, più completa e mirata, rispetto a quella che è stata fatta negli anni Settanta: una catalogazione che riportasse le fonti e, ove possibile, la data della trascrizione. Sarebbe, anzi, necessario intraprendere uno studio più approfondito, perché c'è ragione di credere che vi si possa trovare parecchio materiale musicale inedito, soprattutto di Scuola Veneta e di compositori che hanno esercitato il loro magistero nella Cappella musicale del duomo di Treviso. È possibile, anzi probabile, che vi siano conservate, trascritte da D'Alessi, composizioni estratte da codici andati perduti nell'incendio che ha investito la Biblioteca capitolare, a seguito dell'ormai tristemente famoso bombardamento di Treviso del 7 aprile 1944.

Il lavoro di "recupero dell'antico" di D'Alessi viene raccontato e testimoniato dalle lettere che, nel corso degli anni, fanno emergere finalità, metodo e criteri da lui seguiti e maturati.

Per quanto riguarda lo studio e l'interpretazione della musica antica o, meglio, rinascimentale, D'Alessi è un autodidatta. Lo afferma spesso, lo ribadisce nei *curricula*, che gli chiedono e che invia alle case editrici, e nelle lettere che accompagnano i suoi lavori. Lo ricorda agli altri, quasi a voler mettere le mani avanti per alcune sue scelte che possono essere considerate azzardate, ma si può dire che lo ricorda soprattutto a se stesso. Sembra quasi soffrirne, dispiaciuto di non aver seguito studi regolari o di non aver approfondito ancora di più la materia dei suoi studi, per i mille impegni come maestro di cappella in duomo e docente in seminario, per la povertà dei mezzi a disposizione e per qualche presa di posizione o vero e proprio impedimento posto da taluni superiori poco favorevoli alla sua formazione, ai suoi studi ed esperienze musicali²⁵.

²⁴ Molta parte di queste scatole contengono le partiture scritte di suo pugno, numerose hanno anche le copie delle singole parti delle voci, pronte per l'esecuzione della Cappella del duomo di Treviso.

²⁵ Qui sarebbe possibile pure un parallelismo "rovesciato" con don Siro Cisilino: il sacerdote friulano ebbe un difficile avvio della sua attività di musicologo, poiché non riusciva ad ottenere dai suoi superiori una collocazione che assecondasse il suo desiderio di studiare la musica e svolgere attività di ricerca musicologica; il sacerdote trevigiano invece ebbe da subito una nomina adeguata e puntuale da parte del suo vescovo, per cui poté lavorare in intensità e continuità. Negli ultimi anni, invece, incontrò continue difficoltà nei rapporti con l'autorità religiosa se non addirittura impedimenti a svolgere con serenità ed efficacia il suo lavoro di maestro di Cappella e docente.

D'Alessi è ben consapevole, fin dalla sua nomina a maestro di Cappella nel 1911, che l'Archivio del duomo custodisce una miniera di grande musica polifonica. Sa di poterne disporre per lo studio e per attingervi materiale per il repertorio del proprio coro. Segue i consigli dei maestri di Cappella che l'hanno preceduto, in particolar modo quelli di don Giovanni Camillo (1859-1915), compositore, insegnante, ceciliano della prima ora a Treviso, che per motivi di salute aveva poi rinunciato alla direzione della Cappella del duomo e si era ritirato a Castelfranco Veneto. Nel 1915 il milanese Giulio Bas, compositore e gregorianista, gli regala il libretto di Guido Gasperini, *Dell'arte di interpretare la scrittura della musica vocale nel Cinquecento. Saggio di paleografia musicale* (1902)²⁶. Questo è stato il suo primo strumento di studio e di lavoro per la trascrizione. Si affida quindi agli articoli di monsignor Raffaele Casimiri, che escono in «Psalterium» negli anni '20 e '30, sulla trascrizione della polifonia del XVI secolo. Molto apprende scambiando pareri con altri musicologi attraverso la corrispondenza epistolare, soprattutto con il torinese monsignor Ippolito Giuseppe Rostagno, che aveva studiato a Ratisbona e a Torino con Giuseppe Pagella ed era stato negli anni '20 primo collaboratore di Raffaele Casimiri. Più tardi D'Alessi ha pure un'intensa cooperazione con il bresciano Giacomo Benvenuti e da lui riceve contributi teorici e pratici.

Alla fine degli anni '40 trova conferme e ancora aiuto nell'importante volume di paleografia musicale di Willi Apel²⁷; ha l'edizione inglese e si fa tradurre letteralmente tutta la seconda parte sulla notazione mensurale bianca. Successivamente si fa tradurre anche il terzo capitolo della parte prima: l'intavolatura tedesca per organo. Consulta inoltre il testo di Michael Haller, *Kompositionslehre für Polyphonen Kirchengesang* (1891), presente nella sua biblioteca personale²⁸. In tutti questi anni, dal 1920 al

²⁶ L'episodio viene riportato da INNOCENTE CAGNIN nel numero 9-10 (Anno IX) dello «Svegliarino ceciliano» del settembre-ottobre 1956, a p. 7.

²⁷ WILLI APEL, *The notation of polyphonic music. 900-1600*, Cambridge-Massachusetts 1949.

²⁸ D'altronde indicazioni bibliografiche sulla musica antica, soprattutto rinascimentale e sul sacro di quelle musiche, D'Alessi le aveva chieste fin da subito a studiosi di fiducia; lo testimoniano alcune sue lettere. Raffaele Casimiri il 3 agosto 1917 gli risponde suggerendogli *l'Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, fondata da ALBERT LAVIGNAC, Librairie Delagrave, Paris, e *I grandi dizionari: Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexicon der Musiker und Musikgelehrten*, 10 voll., a cura di Robert Eitner, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1900-1905; FRANÇOIS-JOSEPH FÉTIS, *Bibliographie générale de la musique*, 8 voll., Librairie de Firmin Didot, Paris 1862. Più tardi (31 gennaio 1930) G. Benvenuti fornisce a D'Alessi, su esplicita sua richiesta, due "moderne" pubblicazioni teoriche tedesche: la *Musica practica* di BARTOLOMEO RAMIS (tutta in latino); la *Storia della teoria musicale* di KARL W.J. HUGO RIEMANN. Non può invece inviargli gli *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum* di MARTIN GERBERT, «perché non ne è in possesso, ma l'acquisterà e glielo farà avere». Oltre ai soliti testi di storia della musica di autori italiani molto noti nella prima metà del '900, interessante e si-

1960, svolge comunque una grande mole di trascrizioni che danno competenza e solidità alle sue scelte; in esse si coglie la forza di alcune sue convinzioni, che diventano progressivamente criteri e metodo di lavoro.

Innanzitutto vi è un costante e forte senso pratico: la trascrizione deve servire all'esecutore, all'interprete; per la divulgazione ha poco senso l'edizione diplomatica: serve l'interpretazione del curatore, altrimenti chi esegue, il corista, si disorienta e si perde. Sulla questione c'è un vero e proprio dibattito epistolare con Giacomo Benvenuti e, più tardi, con Laurence Feininger. In D'Alessi questo atteggiamento e scelta pratica valgono sia per la musica corale che per la parte strumentale, quando accompagna le voci. Mentre trascrive i cinque grandi mottetti per voci e strumenti di Giovanni Gabrieli tratti dalle *Symphoniae Sacrae* del 1615, commissionatigli da Giacomo Benvenuti²⁹, D'Alessi ha presente le possibili difficoltà nell'interpretazione ed esecuzione del pezzo. Nella lettera del novembre del 1939, parlando del suo lavoro interpretativo su questi mottetti, così si sbilancia quasi ingenuamente:

ciò che più mi preoccupa sono gli strumenti, sia per stabilire quali strumenti moderni si possono consigliare, sia per segnarne la coloritura. Ad esempio la cornetta come può sostituire l'antico cornetto nelle note molto acute?

D'Alessi ritiene che il trascrittore debba sempre averne presente la finalità, per cui, se la trascrizione deve servire alla maggior parte delle formazioni corali, occorre fornire loro riduzioni del tempo e delle misure, uso delle due chiavi (chiave di Sol per voci bianche e acute e chiave di Fa per baritoni e bassi). A suo parere, se le pubblicazioni sono destinate principalmente ai dotti, la questione è finita: la trascrizione deve essere fatta con le chiavi antiche.

Benvenuti considera D'Alessi «ottimo interprete e amoroso», pertanto degno di aver altri incarichi³⁰. Subito dopo, però, il musicologo bresciano, prendendo a esame la malacopia della trascrizione del *Magnificat* a dodici

gnificativa è la presenza dei seguenti libri che risultano letti, studiati, sottolineati di suo pugno: JULES COMBARIEU, *Histoire de la musique*, I-III, Librairie Armand Colin, Paris 1924; PAUL HUOT-PLEUROUX, *Histoire de la musique religieuse*, Presses Universitaires de France, Paris 1957.

²⁹ Su incarico di Giacomo Benvenuti, che gli fornisce anche le foto delle pagine della stampa originale, D'Alessi trascrive per un ulteriore volume della collana *I classici musicali italiani* cinque grandi mottetti dalle *Symphoniae Sacrae* del 1615: *Iubilate Deo a 10*, *Surrexit Christus a 11*, *Suscipe a 12*, *In Ecclesiis a 14*, *Quem vidistis pastores a 14*.

³⁰ Cf. la lettera di Benvenuti a D'Alessi del 5 novembre 1939. È in questa occasione che Giacomo Benvenuti propone a D'Alessi, che accetta, la trascrizione di cinque grandi mottetti per voci e strumenti di Giovanni Gabrieli tratti dalle *Symphoniae Sacrae* del 1615, come abbiamo ricordato nella nota precedente, per la pubblicazione di un nuovo volume della collana de *I classici musicali italiani* da lui diretta. Poco dopo, in una lettera del 3 dicembre 1939, Benvenuti offre a D'Alessi un ulteriore terzo incarico: la trascrizione di alcune musiche di Claudio Monteverdi. A questa proposta il no di D'Alessi è netto e poco titubante.

voci di Andrea Gabrieli, dà alcune indicazioni quasi perentorie per la redazione definitiva. I tempi a cappella vanno in due movimenti e non in quattro, di conseguenza si abbassa l'indicazione metronomica. Richiamando l'autorità di padre Martini, sostiene che «tutto pertanto cammina assai meglio, senza appesantimenti; la pratica cinquecentesca veneziana è in due movimenti: è il giusto tempo, non può essere diversamente». Inoltre, all'inizio della composizione non devono essere indicate espressioni di movimento di altre musiche e altre epoche, come «andante moderato» o «dolce», ma solo «alla breve». Gli accidenti sottintesi vanno collocati tra parentesi prima della nota³¹ e nel tempo ternario, più mosso, le tre semibreve corrispondono alla breve del *tempus imperfectum diminutum* (C). Infine, è opportuna una premessa in cui il curatore/redattore precisi il suo intervento, considerato che l'originale non presenta alcuna indicazione circa la dinamica e l'espressività.

In un primo momento D'Alessi oppone resistenza³², soprattutto per quanto riguarda l'indicazione di *tactus* in armatura, dichiarando di aver indicato il tempo in quattro movimenti per facilitare l'esecuzione, secondo la pratica comune³³. Dichiara di non conoscere quanto affermato da padre Martini, ma ricorre pure lui al *principium auctoritatis*: le sue sono trascrizioni secondo il metodo che utilizza la riduzione a metà dei valori delle note, ma mantiene i quattro movimenti. Nella lettera del 16 febbraio 1940, infatti, ricorda che questa scelta è adottata in molte trascrizioni da insigni studiosi quali Haberl, Baurle, Griesbacher e Combarieu³⁴. Poco dopo, però, si dimostra più arrendevole: la battuta segnata in due movimenti può andar bene per Andrea Gabrieli, nelle cui opere il frazionamento dei valori non è molto spiccato³⁵, ma nei mottetti di Giovanni Gabrieli vede un'abbondanza di valori molto brevi: «la mia esperienza abbastanza lunga mi ha fatto constatare che quando si batte il tempo molto largo, agli esecutori sfugge spesso l'esatta suddivisione dei piccoli valori». È un'argomentazione dettata dalla pratica, ma non più sostenibile dal punto di vista musicologico e Benvenuti, che sa di aver ormai convinto D'Alessi, puntualizza affermando come

³¹ Così propone Benvenuti. D'Alessi di solito colloca la *musica ficta* sopra la nota.

³² Cf. Lettere di D'Alessi del 2 dicembre 1939, del [2?] gennaio 1940 e del 16 febbraio 1940.

³³ Nella lettera indirizzata a Benvenuti del 2 dicembre 1939 D'Alessi dichiara: «sono persuaso che in Italia coloro che eseguiranno quelle musiche batteranno il tempo in 4, accelerando i movimenti e ciò sebbene in contrasto con la pratica antica».

³⁴ D'Alessi cita gli *Offertori a 5* di Palestrina trascritti da Franz Xaver Haberl; fa riferimento alle note interpretative e alle indicazioni del tempo inserite nel mottetto di G. Gabrieli *Timor et tremor*, trascritto da P. Griesbacher e pubblicato nel 1916 per i tipi di Friedrich Pustet; ricorda l'analisi del *Surrexit* di Giovanni Gabrieli offerta da Jules Combarieu nell'*Histoire de la musique*, I, che dà la *Sinfonia* in quattro movimenti.

³⁵ Anche in questo caso però D'Alessi reclama che «sarebbe stato meglio con C la trascrizione fosse stata fatta in valori ridotti di metà per non costringere gli esecutori a una doppia riduzione, cosa poco pratica».

in generale vi è troppa tendenza a eseguire le semibreve di questo tempo come se fossero del nostro, coll'effetto immancabile di generare noia e depressione nervosa. Anche gli antichi conoscevano e usavano difficoltà tecniche di note veloci e velocissime – e non erano affatto tardigradi o tartarughe – sebbene andassero a piedi e non conoscessero automobile e aeroplano³⁶.

Precisa ancora e chiude la discussione affermando che «per il tempo C non vi è che da allargare il movimento o farlo oscillare; si tratta sempre di musica a cappella e non vi è altro a scegliere»³⁷.

Circa le sue molte resistenze all'indicazione del tempo spezzato, che a partire dagli anni '40 sarà anche per lui una scelta costante e convinta, e riguardo alla riduzione delle misure per facilitare la lettura della partitura al momento dell'esecuzione, D'Alessi si giustifica in continuazione, sottolineando come «un conto sia avere dei professionisti, un conto è avere i nostri coristi a interpretare ed eseguire le musiche di Giovanni Gabrieli con figurazioni assai frazionate». In una lettera del luglio 1941 ritorna sulla questione raccontando all'amico Rostagno:

Benvenuti ama seguire la pratica antica, io invece mi preoccupo della pratica attuale, ben conoscendo per esperienza che i nostri coristi perdono facilmente la giusta suddivisione del tempo nei movimenti molto lenti con figurazioni assai frazionate in *Surrexit, Jubilate, Quem vidistis, In Ecclesiis*.

Il musicologo bresciano, però, la spunta e convince definitivamente D'Alessi: il volume, infatti, dedicato ad Andrea Gabrieli con il titolo *Musiche di Chiesa da 5 a 16 voci* (I classici musicali italiani, 5) uscirà nel 1942, con l'indicazione del tempo a due movimenti e valori interi e non ridotti a metà, ma con indicazioni agogiche e dinamiche, poiché finalizzato a un uso pratico.

Quasi a giustificare la sua disponibilità al *tempo spezzato* e all'eventuale mantenimento dei valori interi, D'Alessi qualche mese prima aveva ricordato una situazione inversa che si era verificata con le due *anthologiae vocales* compilate da lui e Rostagno: il manoscritto delle due antologie pubblicate nel 1928 dalla STEN di Torino era stato da loro redatto in valori originali e la loro riduzione dimezzata era stata eseguita da un tecnico durante l'incisione tipografica stessa. Loro ne avrebbero indicato la modalità solo con qualche breve esempio³⁸. D'Alessi riporta questo episodio quasi a sminuire il suo cambiamento di posizione (non si sa, poi, se nel 1928 le cose siano andate effettivamente così), non vuole che appaia come un cedimento da parte sua.

È comunque convinto della nuova angolazione adottata nelle sue trascrizioni e della modifica del criterio di indicazione del tempo all'inizio della composizione "spezzandolo". Alcuni anni più tardi, infatti, nel 1963,

³⁶ Cf. la lettera di Benvenuti a D'Alessi del 7 gennaio 1940.

³⁷ Cf. la lettera di Benvenuti a D'Alessi dell'11 gennaio 1940.

³⁸ D'Alessi lo ricorda a Benvenuti nella lettera del 20 novembre 1939.

quando uscirono nel nuovo «Psalterium» le sue trascrizioni di tre mottetti a tre voci di Giovanni Matteo Asola (tratti dalle *Decem sacrae laudes*), per un errore tipografico il tempo venne indicato con C e non spezzato con C̣. D'Alessi si arrabbiò e scrisse ad Antonio Sartori chiedendo perentoriamente che nel numero successivo venisse pubblicato un *errata corrige*³⁹.

Il volume dedicato a Giovanni Gabrieli con i cinque grandi mottetti per voci e strumenti, pur essendo pronto, non sarà pubblicato per l'improvvisa morte di Giacomo Benvenuti; esso è conservato nella Biblioteca capitolare di Treviso sia in malacopia che nella stesura definitiva⁴⁰.

D'Alessi, quindi, non dimentica di essere un maestro di cappella e ritiene che la partitura possa avere delle indicazioni utili per l'interpretazione, tanto più che anche la polifonia classica non è sempre del tutto omogenea, uniforme ed eguale a se stessa. A più di qualche interlocutore e corrispondente egli ricorda che

i teorici stessi del '500 a proposito dell'esecuzione parlano di piano e forte, di presto e tardo «et secondo le parole muovere la misura per dimostrare gli effetti delle passioni delle parole et dell'armonia». Essi conoscevano bene la pratica del loro tempo e in questa materia fanno testo⁴¹.

D'Alessi, infatti, è convinto che non esiste trascrizione di polifonia classica senza una riflessione sull'ambiente storico in cui la composizione nasce e si fenomenizza, per cui occorre tenere a fuoco il contesto in cui la musica viene alla luce e prende forma⁴². Forse per questa ragione rinuncia più volte alla proposta di pubblicare la sua storia della cappella di Treviso a puntate nelle riviste specialistiche, senza l'antologia di musiche che ne costituisce l'appendice: rifiuta perché per lui «sarebbe una pubblicazione incompleta»⁴³. Disse di no a Casimiri, che in una lettera del 26 maggio 1921 gli aveva offerto ampio spazio, ma in più numeri, nella rivista «Note d'archivio per la storia musicale»; e dice di no anche a Giacomo Benvenuti che pensava di pubblicargliela a puntate nella «Rivista musicale italiana»⁴⁴. Rifiuta pure l'invito di Laurence Feininger che nel 1949 pensa di ospitarlo nel suo nuovo periodico di musicologia⁴⁵. D'Alessi ripete spesso, a più interlocutori, che la sua storia della Cappella del duomo di Treviso è costituita da tre parti inseparabili: avvenimenti, documenti e appendice musicale; si tratta di un *unicum* indivisibile e non può essere frantumata in parti slegate tra loro o, addirittura, resa monca delle molte pagine di musica previste dall'opera. Egli è convinto che le musiche e la loro trascrizione sono esem-

³⁹ Cf. lettera dell'8 marzo 1963 di D'Alessi a padre Antonio Sartori.

⁴⁰ Si trova nella scatola D.18 del Fondo D'Alessi della Capitolare.

⁴¹ Cf. la lettera di D'Alessi a Renato Lunelli del [20] luglio 1950.

⁴² Cf. la lettera di D'Alessi a Rostagno dell'11 ottobre 1940.

⁴³ Cf. *ivi*.

⁴⁴ Cf. la lettera di D'Alessi a Benvenuti del 22 luglio 1937.

⁴⁵ Cf. la lettera di L. Feininger a D'Alessi del 29 agosto 1949.

plificazioni di una storia, di un patrimonio e sono testimonianze della vita di un'istituzione, voci di un fenomeno culturale, espressioni dell'esperienza di un artista che non può essere separata dal suo contesto⁴⁶.

D'Alessi, inoltre, ritiene che trascrizione e interpretazione di una composizione debbano avvenire attraverso il controllo diretto e personale della fonte da parte del curatore: solo così possono dirsi rigorose e attendibili. Basta ripercorrere la sua ossessiva ricerca della parte del *Bassus* della *Missa Pater peccavi* a sei voci del *Primus liber Missarum* (1572) di Andrea Gabrieli. La rincorre per tutta Europa, servendosi di molte corrispondenze e scambi di cortesie. Finalmente, dopo dieci anni di indagini, dopo aver scomodato molti colleghi e amici⁴⁷, il 14 ottobre del 1950 riesce a ottenerne il microfilm; le altre cinque parti sono presenti nell'Archivio musicale della Capitolare di Treviso. La trascrive e nel pontificale del Natale 1950 la esegue nel duomo di Treviso con il suo coro. Il 26 aprile 1953 la registra con la casa discografica *Vox* di New York. Così aveva puntualizzato a G. Benvenuti:

in tutte le mie esecuzioni polifoniche io consulto sempre in un primo tempo il pezzo da eseguire nella sua trascrizione originale, perché è appunto da questa che desumo la giusta impostazione di tutto il brano⁴⁸.

Per D'Alessi la trascrizione significa studio incoativo, mai definitivo, oggi si direbbe espressione del suo *lifelong learning*. In una sua lettera del 1942 a Rostagno riconosce di aver imparato molto dalla collaborazione con Benvenuti. Ha acquisito padronanza di stile nella trascrizione, consapevolezza e autorevolezza tanto da poter permettersi qualche licenza al rigore "diplomatico". Naturalmente tutto dipende dalla finalità che vuol conseguire, tanto è vero che l'appendice antologica della sua storia de *La Cappella musicale del duomo di Treviso (1300-1633)*, uscita nel 1954, contiene una serie di trascrizioni caratterizzate dal rigore "diplomatico" maturato dopo l'esperienza di studio fatta con Giacomo Benvenuti. È un rigore, però, mai assoluto, sempre relativo, con qualche libertà di indicazione, ma ora non più ingenua. La trascrizione, poi, diventa spazio, occasione, se non addirittura pretesto per sperimentare in esclusiva, ad esempio, composizioni dagli organici molto ampi⁴⁹. Alle esecuzioni di D'Alessi con la

⁴⁶ Cf. la lettera di D'Alessi a Renato Lunelli dell'11 agosto 1950.

⁴⁷ Per scoprire dove si trovasse una copia della parte del *Bassus* della *Missa Pater peccavi* e averne riproduzione fotografica, D'Alessi coinvolge nella sua ricerca, tra gli altri, G. Benvenuti, I. Rostagno, K. Jeppesen, S. Clercx, il direttore della Biblioteca "Martini" di Bologna, S. Cislino, E. Lowinsky, L. Feininger, W. Boetticher [...]. La biblioteca di Augsburg (Augusta) gli invia il microfilm del *Bassus* con autorizzazione «solo per uso musicologico e non con il permesso di stampa» (lettera di D'Alessi a Lowinsky del gennaio 1951). La trascrizione di D'Alessi presenta due sostanziose varianti nel *Credo* e una meno importante nell'*Agnus Dei* rispetto all'edizione del Proscke.

⁴⁸ Cf. la lettera di D'Alessi a G. Benvenuti del 19 agosto del 1939.

⁴⁹ Ricordiamo solo qualche esempio di esecuzioni poliorali impegnative con la Cappella musicale del duomo: *Anno Christum* a 12v d.c. di Teodoro Clinio, *Deus miserea-*

Cappella musicale del duomo di Treviso, tra il 1938 e il 1942, assistono spesso Giacomo Benvenuti, Nando Benvenuti, Oreste Ravanello, Sante Zanon, Gabriele Bianchi e altri studiosi. Qualcuno di loro si informa sul calendario delle successive esecuzioni in duomo e vi ritorna. Rigorosamente "diplomatiche" infine sono le molte trascrizioni dei lavori di Giovanni Matteo Asola, che D'Alessi svolge negli anni 1966-1969 per la compilazione degli *opera omnia*, che alla sua morte sarà poi consegnata alla Fondazione Cini per volontà del maestro e del Capitolo della cattedrale.

4. OSSERVAZIONI CONCLUSIVE

Vi sono altre due questioni attinenti la trascrizione e la prassi esecutiva che meritano una qualche attenzione, seppur breve e schematica: l'adozione della *musica ficta* e la pratica dell'"effetto massa" in una musica nata per piccoli organici.

La questione della *musica ficta* è sempre viva lungo tutta l'attività di D'Alessi ricercatore e trascrittore⁵⁰. La utilizza assecondando la *causa necessitatis*, ma ciò che più lo interessa e incuriosisce è la *causa pulchritudinis*, anche perché è convinto che contribuisca all'individuazione del colorito come carattere distintivo della Scuola Veneta. Nel febbraio del 1930 egli chiede a Casimiri un'indicazione bibliografica che «dia luce sulla questione degli accidenti sottintesi nella polifonia classica». Casimiri risponde spiegando che non esiste un trattato vero e proprio e che anche lui ha dovuto «racimolare le teorie dallo Zarlino, dal Vicentino, dal Ponzio e altri»⁵¹, aggiungendo che ha intenzione di pubblicare egli stesso un «trattatino» al riguardo. Su questo tema D'Alessi si confronta anche con Rostagno e Giacomo Benvenuti⁵².

Durante una visita a casa sua nel 1948, Edward Lowinsky gli dà indicazioni sull'individuazione degli «accidenti sottintesi», confermando – scrive D'Alessi negli appunti – un cromatismo che costituisce caratteristica identificativa e peculiare della Scuola Veneta rispetto a quella romana⁵³.

tur di Andrea Gabrieli a 12v - 3c, *Magnificat* a 12v di Andrea Gabrieli e *Magnificat* a 8v d.c. di Giovanni Gabrieli, *Domine exaudi* a 10v d.c. di Giovanni Gabrieli, *Deus, Deus meus* a 10v d.c. di Giovanni Gabrieli, *Angelus ad pastores* a 12v d.c. di Giovanni Gabrieli, *Quem vidistis pastores* a 14 di Giovanni Gabrieli con gli strumenti trascritti per organo. Esempi di sperimentazione di timbri e registri diversi di voce sono stati anche i piccoli mottetti *Adoramus* a 3v e *Gustate et videte* a 3v di Giovanni Matteo Asola (tratti dalle *Decem laudes*): eseguiti a voci pari, bianche prima (nel 1962) e adulte poi (nel 1965).

⁵⁰ Tra i suoi materiali di studio è presente anche il saggio di HUGO RIEMANN, *Verloren gegangene Selbstverständlichkeiten in der Musik des 15. - 16. Jahrhunderts. Eine Ehrenrettung*, «Musikalisches Magazin», 1907. D'Alessi se lo fa tradurre letteralmente da un allievo.

⁵¹ Cf. la lettera di R. Casimiri a D'Alessi del 1 marzo 1930.

⁵² Cf. la lettera di D'Alessi a Benvenuti del 5 novembre 1939.

⁵³ Cf. la lettera di D'Alessi a Lowinsky del 18 marzo 1950 e gli appunti a matita scritti

Ad Antonio Sartori, che gli aveva chiesto qualche partitura della Scuola veneziana per il repertorio del Coro Vallicelliano, scriverà: «caratteristica della Scuola Veneta è il colorito, per cui credo che sia meglio abbondare *propter pulchritudinem*»⁵⁴.

D'Alessi precisa significato e funzione della *musica ficta* anche con l'editore padovano Zanibon, in una lettera scritta per criticare il lavoro di trascrizione di Ferdinando Della Ragione delle *Decem sacrae laudes* a tre voci di Asola⁵⁵. Il curatore non vi aveva posto gli accidenti sottintesi, che invece D'Alessi considera necessari e chiarificatori.

Per quanto riguarda l'effetto massa, D'Alessi non rinuncia a eseguire, sia in duomo che nelle registrazioni discografiche, le musiche della Scuola Veneziana con il suo coro dall'organico molto ampio: 150 voci circa. Come ribadisce in molte lettere, egli ritiene che tale ampiezza dia una buona opportunità d'effetto in più rispetto alla pratica rinascimentale, anche se nell'appendice del suo Andrea Gabrieli, *Musiche di Chiesa*, p. 93, aveva scritto:

a rendere bene l'esecuzioni di queste composizioni non è necessaria una grande massa corale. È noto che nel secolo XVI le Cappelle italiane, anche le più ricche e celebri, non erano numerose; Andrea nelle esecuzioni a più cori disponeva solo delle voci reali.

D'Alessi ribadisce che le attuali cappelle musicali non dispongono di *consort* di voci soliste o di professionisti che possano eseguire a parti reale e, pur sapendo che la musica dei grandi maestri veneziani e veneti non ha bisogno dell'effetto massa per apparire nella sua piena bellezza, egli è convinto che una massa corale di 150 cantori contribuisca al successo, anche se l'autore non prevedeva un tale organico⁵⁶.

ti sulla malacopia della trascrizione del salmo *Dixit Dominus a 8v* di Francesco Patavino contenuta nella scatola E.11.1 del Fondo D'Alessi. Nella lettera del 10 luglio 1950 Lowinsky si dichiara d'accordo con D'Alessi nel ritenere il *colore* la caratteristica più importante della musica della Scuola Veneta e di averne parlato nella sua tesi di laurea sui Mottetti di Orlando di Lasso discussa presso l'Università di Heildeberg: a pag. 81 aveva elencato le «caratteristiche dello Stile Veneziano: l'importanza della parola, la declamazione esattissima, la limitazione delle melisme, l'applicazione impeccabile del testo in tutte le voci, il trattamento libero della polifonia basandosi sull'armonia e lo stile armonico stesso, che – con il suo calore e la sua forza espressiva – richiama al fuoco dei colori dei pittori veneziani».

⁵⁴ Cf. la lettera del 7 novembre 1961 di D'Alessi a padre Antonio Sartori.

⁵⁵ GIOVANNI MATTEO ASOLA, *Dieci laudi sacre a tre voci*, a cura di FERDINANDO DELLA RAGIONE, Ed. Zanibon, Padova 1962. Nella lettera del 4 ottobre 1962 all'editore Zanibon di Padova, D'Alessi dà anche una precisazione sul significato di *ficta*: non vuol dire "falsa" nel senso moderno, ma nel senso che le note alterate erano estranee al modo ecclesiastico impiegato. Nella polifonia rinascimentale «la sensibilità armonica dei compositori si era progressivamente sviluppata portando nella pratica queste alterazioni richieste *causa necessitatis* o *causa pulchritudinis*».

⁵⁶ Cf. la lettera di D'Alessi a Benvenuti del 19 agosto 1939: «Io non so prescindere da esecuzioni anche con masse corali numerose, le quali, senza svisare il carattere delle

Interessante e dirimente è la precisazione filologica che viene da Benvenuti, il quale ammette e dà atto che «l'effetto pur non essendo quello voluto dal compositore è ugualmente imponente, meraviglioso», ma è sicuro che «l'effetto sarà stato buono anche allora e certo fu pensato e immaginato così e non per il numero moltiplicato per 10 o per 20»⁵⁷. Nella risposta successiva D'Alessi concede poco: «non sono veramente persuaso che il limitato impiego delle voci sia proprio voluto dal carattere intrinseco delle musiche», sottolineando che

c'è un aspetto ben differente, quello economico. Il numero dei cantori più che essere determinato dalle musiche, era fissato dai mezzi economici [...]. Sono persuaso che se avessero avuto un maggior numero lo avrebbero impiegato ben volentieri senza mutare le loro composizioni⁵⁸.

Non c'è dubbio che dall'epistolario emerge anche un certo isolamento di D'Alessi dai grandi centri di studio e di elaborazione delle scoperte musicologiche, come egli stesso conferma, ad esempio, in riferimento all'articolo di Hermann Zenk sui "cori spezzati" in Willaert⁵⁹ appena pubblicato e inviato gli gentilmente da Lowinsky. Egli confessa:

Io qui a Treviso, isolato dal mondo musicologico, non ne avrei avuto certamente notizia e sta a vedere di quante altre cose sono all'oscuro pur tanto interessanti a me! Mi convinco sempre più che nella mia condizione non posso dedicarmi che a racimolare notizie locali più o meno interessanti»⁶⁰.

È vero fino a un certo punto, se solo si considera la vasta rete di contatti da lui intrattenuta con i bibliotecari delle cattedrali e di alcuni centri di cultura del Nord-Est. Soprattutto, la sua riservatezza è compensata dal rigore, dalla caparbità e dall'intransigenza nel suo lavoro, che lo hanno portato a praticare una ricerca di carattere positivisticò, oggettivisticò, molto documentale; ma non gli hanno impedito, però, di seguire con curiosità e interesse appassionato e ammirato le ricerche e le tesi espòste da altri musicòlogi come Edward Lowinsky ed Egon Kenton, che per certi versi si isolano dal contesto della comunità musicòlogica americana, poiché non disdegnano di aggiungere al rigore anche lo slancio coraggioso di qualche

composizioni, raggiungono un dinamismo, non certo pensato dall'autore, ma che serve a mettere in maggior luce i grandi pregi di tanti capolavori». Nella lettera a Benvenuti del 17 novembre 1940 D'Alessi afferma: «è cosa nota che al suo tempo non si usavano cori numerosi, ma io penso sotto questo aspetto che se con l'esecuzione posso ottenere di più di quanto pensava l'autore, non sarà niente di male».

⁵⁷ Cf. la lettera di Benvenuti a D'Alessi dell'1 gennaio 1941.

⁵⁸ Cf. la lettera di D'Alessi a Benvenuti del 7 gennaio 1941, dove anche afferma: «nelle mie ricerche non mi sono mai imbattuto in un documento affermate che il maestro abbia limitato il numero dei cantori per le esigenze della sua musica, ma piuttosto aver egli usato pochi cantori perché l'amministrazione non ne consentiva di più».

⁵⁹ HERMANN ZENK, *Adrian Willaert Salmi Spezzati*, «Die Musikforschung», 2 (1949), pp. 97-107.

⁶⁰ Cf. la lettera di D'Alessi a Lowinsky dell'8 settembre 1950.

ipotesi non sempre confortata da prove inconfutabili o di qualche parallelismo con il linguaggio e i caratteri di altre arti⁶¹.

SOMMARIO

Giovanni D'Alessi (1884-1969), sacerdote, maestro di cappella della cattedrale di Treviso per più di cinquant'anni, musicologo, animatore ceciliano, è stato uno dei primi ricercatori, scopritore e interprete con il suo coro dei tesori musicali della Scuola Veneta del '500.

Testimonianze di vario tipo e molti documenti della sua opera sono oggi custoditi, appunto, nel *Fondo D'Alessi* della Capitolare trevigiana. Parte del Fondo è costituito da centinaia di partiture frutto di trascrizioni di musiche polifoniche contenute nei volumi manoscritti e a stampa del secolo XVI presenti nel ricco archivio musicale della Capitolare e numerose da lui eseguite con la cappella musicale del duomo di Treviso durante il suo lungo magistero dal 1913 al 1966. Altro materiale è formato da documenti, appunti ed elaborati, che hanno accompagnato con rigore e puntiglio la sua ricerca e il suo studio fino al raggiungimento di risultati noti a studiosi di tutto il mondo.

Nel Fondo esistono, infatti, anche due grosse scatole contenenti l'epistolario, che conta più di duemila documenti, tra lettere ricevute e malacopie di sue missive inviate dal 1929 circa al 1969: sono interessanti perché testimoniano l'evolversi dei suoi interessi culturali e musicologici, l'affermarsi dei molteplici aspetti della sua figura poliedrica di ricercatore, trascrittore e interprete della Scuola Veneziana. Così, oltre a occuparsi dei capolavori dei grandi Gabrieli, Willaert e Croce, ha valorizzato anche le composizioni di Ruffino d'Assisi, ma pure dei maestri di cappella del duomo di Treviso come Francesco Santacroce, Niccolò Olivetto, Teodoro Clinio, Giovanni Nasco, Giovanni Matteo Asola... Per questa sua attività venne a contatto con alcuni dei più grandi musicologi della prima metà del '900, scambiando con loro materiali, pareri, indicazioni, suggerimenti e scoperte, discutendo su criteri di trascrizione e interpretazione della musica antica, ma anche di prassi esecutiva e repertori. Lo scambio epistolare è diventato corposo soprattutto con studiosi come Raffaele Casimiri, Ippolito G. Rostagno, Giacomo Benvenuti, Charles van den Borren, Knud Jeppesen, Edward Lowinsky, Egon Kenton, Denis Arnold, Siro Cisilino, Laurence Feininger, Renato Lunelli, Enrico Paganuzzi. Ci sono anche interessanti carteggi intercorsi con Nino Rota, la redazione del MGG, quella dell'*Enciclopedia* Ricordi, la casa discografica Vox di New York e altri ancora.

Parole chiave: Giovanni D'Alessi; Treviso; Biblioteca Capitolare; Cattedrale; Giovanni Gabrieli; Adrian Willaert; Giovanni Croce; Francesco Santacroce; Niccolò Olivetto

⁶¹ Lo stesso Edward Lowinsky aveva anche seguito nel mondo accademico corsi regolari sull'arte figurativa. Non era da ritenersi casuale, ad esempio, lo studio della riproduzione del ritratto di Willaert nelle stampe del '500 (cf. EDWARD LOWINSKY, *Problems in Adrian Willaert's Iconography*, in *Aspects of Medieval and Renaissance Music. A Birthday Offering to Gustave Reese*, a cura di JAN LARUE et al., Norton, New York 1966, pp. 576-594. L'estratto di questo articolo viene inviato dall'autore a D'Alessi con dedica autografa personale. È presente nel Fondo D'Alessi in G.20), come anche il prestito reciproco delle immagini d'arte per spiegare il significato della musica e di elementi del linguaggio della musica per spiegare l'opera d'arte.

to; Teodoro Clinio; Giovanni Nasco; Giovanni Matteo Asola; Raffaele Casimiri; Ippolito G. Rostagno; Giacomo Benvenuti; Charles Van den Borren; Knud Jeppesen; Edward Lowinsky; Egon Kenton; Denis Arnold; Siro Cisilino; Laurence Feininger; Renato Lunelli; Enrico Paganuzzi; Nino Rota.

SUMMARY

Giovanni D'Alessi (1884-1969), priest, chaplain of the Cathedral of Treviso for more than fifty years, musicologist, Cecilian animator, was one of the first researchers, discoverer and interpreter with his choir of musical treasures of the Venetian School of the sixteenth century.

Testimonies of various kinds and many documents of his work are now kept, exactly, in the Alessi Fund of the Capitulary of Treviso. Part of the Fund consists of hundreds of scores resulting from transcripts of polyphonic music contained in the manuscript and print volumes of the sixteenth century, present in the rich musical archives of the Capitulary, and numerous of his performances with the musical chapel of the Treviso Cathedral during his long magisterial from 1913 to 1966. Another material is made up of documents, notes and elaborations that have accompanied with rigor and punctuation his research and study until achieving results known to scholars from all over the world.

In fact, there exist in the Fund, two large boxes containing the epistolary, which counts more than two thousand documents, among letters received and bad copies of his letters sent from about 1929 to 1969: they are interesting because they bear witness to the evolution of his cultural and musical interests, the affirmation of the many aspects of his multifaceted figure as a researcher, transcriber and interpreter of the Venetian School. Thus, in addition to occupying himself with the masterpieces of the great Gabrieli, Willaert and Croce, he also valued the compositions of Ruffino of Assisi, but also of the chaplains of the Treviso Cathedral, such as Francesco Santacroce, Niccolò Olivetto, Teodoro Clinio, Giovanni Nasco, Giovanni Matteo Asola ... Through his activity he came into contact with some of the greatest musicologists of the first half of the 20th century, exchanging materials, opinions, suggestions, and discoveries with them, discussing criteria for transcription and interpretation of ancient music, as well as executive practices and repertoires. The epistle exchange has become overwhelming with scholars such as Raffaele Casimiri, Ippolito G. Rostagno, Giacomo Benvenuti, Charles Van den Borren, Knud Jeppesen, Edward Lowinsky, Egon Kenton, Denis Arnold, Siro Cisilino, Laurence Feininger, Renato Lunelli and Enrico Paganuzzi. There are also interesting postcards with Nino Rota, the editing of the MGG, the *Encyclopedia* Records, the Vox record company in New York and many more.

Keywords: Giovanni D'Alessi; Treviso; Biblioteca Capitolare (Chapter Library); Cathedral; Giovanni Gabrieli; Adrian Willaert; Giovanni Croce; Francesco Santacroce; Niccolò Olivetto; Teodoro Clinio; Giovanni Nasco; Giovanni Matteo Asola; Raffaele Casimiri; Ippolito G. Rostagno; Giacomo Benvenuti; Charles Van den Borren; Knud Jeppesen; Edward Lowinsky; Egon Kenton; Denis Arnold; Siro Cisilino; Laurence Feininger; Renato Lunelli; Enrico Paganuzzi; Nino Rota.

Antonio Silvestri
Treviso - Biblioteca Capitolare
ansilve@libero.it