

## La creatività musicale del M<sup>o</sup> Iginò Tonelli

La figura del sacerdote e musicista Mons. Iginò Tonelli (Fano, 1906 – ivi 1968) si inserisce nel contesto della vita culturale fanese ma in modo particolare in quella serie di manifestazioni dell'espressione artistica e musicale legate all'esercizio del culto nell'ambito diocesano, a cavallo tra gli anni '30 e '60. Sacerdote in primis, ma anche organista, insegnante di educazione musicale, direttore di cori e di piccoli complessi strumentali, progettista di organi<sup>1</sup>; tra le pieghe di queste attività che l'hanno visto impegnato per oltre un trentennio in vari ambiti del territorio della diocesi fanese, un capitolo a parte riveste quella di compositore, l'unica che lasciandoci documenti scritti ed inequivocabili ci consente di tentare in qualche misura il sondaggio a distanza di qualche decennio dalla morte della sensibilità musicale di questo artista. Il numero di composizioni è contenuto: canti e mottetti ad una/due/tre voci ed organo ed una messa a tre voci dispari ed organo. Alcuni di questi lavori sono anche dotati di una trascrizione per complesso d'archi con una scrittura in cui gli strumenti intervengono principalmente come raddoppio della parte organistica e ciò per un maggior fasto sonoro volto a sottolineare la particolare solennità di qualche celebrazione liturgica, piuttosto che per una reale intenzione compositiva di partenza.

Tra questi brani, 5 sono stati stampati in quel memorabile sussidio dal titolo "I nostri canti", in uso per decenni presso il seminario regionale Pio XI e che alcuni preti della nostra regione custodiscono ancora oggi con nostalgia, ricordando gli anni della gioventù e della loro formazione sacerdotale<sup>2</sup>. La raccolta, pubblicata con notevole impegno di lavoro date le risorse tecnologiche dell'epoca praticamente inesistenti (nelle prime due versioni la matrice di stampa veniva redatta copiando a mano la musica al contrario su una sorta di lastra di marmo: questo spiega anche la presenza di alcune figure musicali che si presentano stranamente scritte al rovescio) in più edizioni (almeno tre) ed in differenti vesti grafiche, contiene sin dalla ristampa del 1943 (la seconda) alcuni brani del maestro Tonelli, a testimonianza della stima ormai consolidata che il sacerdote musicista godeva all'interno dell'istituto e nell'ambito della città di Fano. La raccolta aveva lo scopo di suscitare presso i giovani seminaristi l'interesse per l'arte musicale sacra e dotare gli stessi di semplici pagine che avrebbero poi in qualche modo trovato utili al servizio liturgico la dove la maggior parte di loro sarebbero stati inviati per la propria missione sacerdotale, ovvero piccole parrocchie, spesso in campagna, dove non vi erano cappelle musicali avviate e spesso la schola cantorum, per modesta o ardita che fosse, era una realtà costituita dal parroco (quasi sempre l'unico a conoscere la musica) e che attorno alla sua persona ruotava. E' proprio per una realtà di questo tipo, la schola cantorum di Mondavio (PU), che Don Iginò preparerà buona parte delle sue musiche. Già da una prima osservazione delle brevi pagine presenti in questo volume si può notare con stupore come dalla scrittura musicale di Tonelli traspaia una personalità artistica rilevante; questa analisi ci permette quindi di collocare l'autore non solo nell'ambito del contesto in cui si è trovato ad operare per tutta la sua vita ma anche dell'ambiente culturale in cui la sua formazione musicale si è sviluppata e da cui ha ricevuto stimoli: il movimento ceciliano<sup>3</sup>, l'ambiente musicale romano ed il Pontificio Istituto di Musica Sacra.

---

<sup>1</sup> Mons. Tonelli ha progettato 2 strumenti realizzati dalla ditta Mascioni di Cuvio (oggi con stabilimenti ad Azzio) (VA): si tratta dell'organo a 3 manuali presso la chiesa di S. Maria Nova a Fano e dell'organo a 2 manuali che fu realizzato per la cappella del seminario regionale Pio XI. Quest'ultimo in tempi recenti, dato che risultava inutilizzato, è stato ceduto alla chiesa parrocchiale di S. Sebastiano a Bellocchi (PU), e lì a tutt'oggi si trova.

<sup>2</sup> Si tratta di brani ad una o due voci pari con accompagnamento d'organo: *Tantum Ergo* (in la minore, ad una voce), moduli per litanie lauretane (in mi maggiore ad una voce, in do maggiore a 2 voci e 2 moduli, in mi maggiore a 2 voci, in mi maggiore a 2 voci), *Deus Abraham*, *Deus Isaac* (in do# minore, ad una voce), *Mittat vobis Dominus* (in re maggiore, ad una voce), *Cantantibus organis* (per la festa di S. Cecilia, in mi maggiore a 2 voci), *Veni creator Spiritus* (in la, a 2 voci pari).

<sup>3</sup> Il movimento ceciliano di riforma della musica sacra ha avuto particolare sviluppo sotto la guida di D. Guerrino Amelli (1848-1933) e successivamente del P. Angelo De Santi (1847-1922): scopo dell'associazione era la

Ad una analisi attenta della personalità artistica di Tonelli e al rapporto che intercorre tra questi ed il movimento ceciliano di riforma della musica sacra, si può affermare che il musicista fanese vi si collega in modo alquanto originale, addirittura discostandosene in diversi aspetti; preferisce percorrere una strada propria che porta alla nobilitazione dell'aspetto artistico più che seguire il ferreo principio della facilità ad ogni costo, elemento quest'ultimo che contraddistingue buona parte del repertorio e del pensiero musicale degli autori noti e meno noti che, in varia misura, tra la fine dell' '800 e la prima metà del '900 hanno aderito agli ideali dell'Associazione Italiana Santa Cecilia. Anche nel caso di impianti musicali semplici (una o due voci di estensione contenuta, accompagnate dall'organo), il linguaggio si mostra ricercato e mai scontato, persino nei momenti lessicali ordinari e nelle situazioni contrappuntistiche più consuete: il movimento delle parti è lineare ed espressivo, nelle voci il testo guida l'andamento ed il carattere della melodia; A volte vi è un'alternanza di misure binarie e ternarie a suffragio di un maggior rispetto della pulsazione ritmica della parola ed in questo pare aver metabolizzato in profondità la lezione del canto gregoriano e della polifonia romana. I percorsi armonici non sono mai scontati e spesso la parte dell'organo è densa di linee le cui dissonanze non sono mai fini a se stesse ma sempre frutto di un pensiero denso e stratificato, che richiede in molti casi lo studio della parte e l'esigenza di eseguirla non su un semplice armonium ma su un organo dotato anche di pedaliera e possibilmente 2 manuali.

In questo modo di scrivere Tonelli ricorda la musica di Licinio Refice<sup>4</sup>, suo insegnante a Roma presso il Pontificio Istituto di Musica Sacra. Ecco che dall'elencazione dei tratti che costituiscono il linguaggio musicale del sacerdote fanese si può capire come probabilmente ebbe più influenza su di lui l'ambiente romano piuttosto che il pur vivo fermento ceciliano diffuso in Italia in quegli anni ma le cui tracce si riscontrano con fatica all'interno delle sue composizioni.

Alunno del Pontificio Istituto di Musica Sacra all'inizio degli anni '30, Don Iginò Tonelli è sicuramente entrato in contatto più o meno diretto con i maggiori musicisti operanti allora a Roma: il già citato Licinio Refice, Raffaele Manari<sup>5</sup> insegnante di organo, Raffaele Casimiri<sup>6</sup> docente di direzione polifonica e non ultimo anche lo stesso Lorenzo Perosi che negli anni di permanenza a Roma di Tonelli riprendeva la direzione della Cappella Pontificia interrotta quasi completamente tra il 1914 e il 1934 a causa del precario stato di salute. Inoltre, non solo un contatto con i grandi nomi del panorama musicale delle basiliche romane ma anche con quel fermento vivissimo di situazioni reso tale dai professionisti che erano la mano d'opera viva e laboriosa di quegli anni: i cantori romani. Essi erano il più delle volte autentici

---

riforma della musica sacra, riportando in largo uso il canto gregoriano nella versione dei monaci solesmensi e la polifonia del '500, in opposizione al gusto melodrammatico che imperversava nella maggior parte delle chiese. Tutto ciò produsse un autentico fermento che coinvolse non solo la pratica musicale in senso stretto ma anche una vera rivoluzione dal punto di vista della progettazione di organi. Il movimento di riforma conseguì un risultato fondamentale con l'emanazione del Motu Proprio "Inter sollicitudines", ad opera di papa Pio X e reso pubblico il 22 novembre - festa di S. Cecilia - del 1903.

<sup>4</sup> Licinio Refice (Patrica, Frosinone 1883 – Rio de Janeiro 1954), sacerdote, maestro di cappella presso la patriarcale basilica di S. Maria Maggiore dal 1911 al 1947 e docente presso il Pontificio Istituto di Musica Sacra dal 1910 al 1950

<sup>5</sup> Raffaele Manari (Carsoli, L'Aquila 1837 – Roma, 1933), sacerdote, organista, concertista ed insegnante di organo presso il Pontificio Istituto di Musica Sacra dal 1917 al 1933

<sup>6</sup> Raffaele Casimiri (Gualdo Tadino, Perugia 1880 - Roma 1943), sacerdote, celebre direttore di coro dotato di un carisma unico. Portò in acclamate tournè a livello mondiale il complesso corale chiamato "Società Polifonica Romana" da lui fondato e con cui per oltre 20anni divulgò il repertorio polifonico classico di scuola romana riscuotendo successi impressionanti. Come musicologo oltre a numerosi interventi su riviste specializzate (fu l'ideatore e l'anima di "Note d'archivio", che iniziò la pubblicazione a Roma nel 1924) ha ideato l'edizione italiana dell'opera omnia di Giovanni Pierluigi da Palestrina, di cui compilò i primi 16 volumi. Fu maestro di cappella presso la patriarcale basilica di S. Giovanni in Laterano e docente al Pontificio Istituto di Musica Sacra dal 1911 sino alla morte.

musicisti che spesso alternavano all'esercizio del canto il suono di qualche strumento o la pratica di direttori di coro.

E' pur vero che la diffusione della produzione musicale cecilianica (facile, il cui accompagnamento prevedeva in modo quasi sempre intercambiabile sia l'organo che l'armonium, alla portata dei cori delle piccole chiese) era già capillare nell'Italia della prima metà del '900: tuttavia non va dimenticato che a Roma, luogo di formazione degli allievi del Pontificio Istituto di Musica Sacra, il repertorio che veniva eseguito nelle grandi basiliche e nelle chiese più insigni era ben altro. La stessa Cappella Pontificia (la "Sistina"), pur risentendo del decadimento dovuto al problematico rapporto con Lorenzo Perosi nominato direttore perpetuo nel 1898 e rivelatosi a tratti deleterio per la conduzione della celebre istituzione musicale<sup>7</sup>, fondava da sempre il proprio repertorio sui classici della polifonia della scuola romana del 500 e del '600, con alcuni brani di autori settecenteschi e più ancora ottocenteschi (soprattutto lavori composti dall'abate Giuseppe Baini<sup>8</sup>) sino a giungere alla numerosa produzione corale approntata dallo stesso Perosi, ma tutto in stile romano, più o meno rigoroso: quindi musica a cappella, con impianti vocali importanti (spesso i brani erano a 5 o 6 voci) e di notevole impegno esecutivo sia come tessiture che come sviluppo della trama polifonica, con un'attenzione tutta particolare tesa all'amplificazione del testo sacro. Di altro taglio sono le composizioni di Lorenzo Perosi, il quale fu inizialmente accusato da alcuni colleghi, critici musicali e non ultimi dagli stessi cantori sistini (in modo anche assai diretto), di non seguire gli orientamenti dell'antica tradizione romana, sia come direttore (gesto assai schematico che non dava risalto alla varietà dell'intreccio polifonico) sia come compositore (le sue musiche prediligevano l'aspetto verticale a discapito di quello orizzontale e spesso tali musiche si tingevano di armonie di stampo romantico e tardo-romantico, quindi non in linea con le sonorità modali in uso nel linguaggio polifonico romano). È dunque molto probabile che Don Iginio Tonelli, allievo della scuola musicale pontificia, abbia in più occasioni presenziato alle liturgie in S. Pietro (dove a volte i chierici e gli allievi della scuola intervenivano per cantare le parti in gregoriano che Perosi non ha mai eseguito con la Sistina) come in altre basiliche romane, nutrendo il suo animo di sacerdote e musicista delle celebrazioni liturgiche a cui prendevano parte le cappelle musicali delle patriarcali basiliche. In altre chiese importanti vi era poi tutto un fermento musicale costituito dal laborioso intervento di cantori più o meno bravi ed in base alle capacità professionali e al numero dei musicisti che intervenivano, variava anche il repertorio. Frequenti potevano essere le occasioni per assistere anche ad esecuzioni in ambito profano, data la presenza in capitale di istituzioni

---

<sup>7</sup> La Cappella Musicale Pontificia, detta "Cappella Sistina" conobbe nella prima parte del '900 lunghi periodi di discontinuità del livello qualitativo delle proprie esecuzioni. Ciò è dovuto per la maggior parte alla direzione di Perosi, il quale dapprima trascurò in parte la cappella a motivo degli impegni artistici dovuti all'esecuzione dei propri oratori (nel 1898, anno di nomina a direttore perpetuo era all'apice del successo) e in seguito a causa di problemi di salute di natura psichica che lo accompagneranno praticamente sino alla morte. Tali disturbi porteranno per alcuni anni il Perosi all'interdizione legale, poiché in preda ai propri deliri schizofrenici minacciava di distruggere i propri lavori. Nel periodo che va dal 1914 al 1934 la presenza di Perosi in cappella fu praticamente inesistente e la direzione fu assunta dal vicemaestro Antonio Rella, dal cantore Attilio Ambrosini e in qualche occasione anche da Marziano Perosi, fratello di Don Lorenzo. La conseguenza di questo stato di cose fu l'abbandono a se stessa dell'istituzione: mancanza di una sede per le prove, problemi organizzativi di vario genere ma quel che è peggio, gravi carenze di organico a motivo anche della precarietà dei compensi divenuti comunque inadeguati. Lo stesso Perosi lamenterà in una lettera al pontefice Pio XI che "in Sistina ormai cantano i cantori delle altre basiliche" dato che nel corso di quegli anni l'organico era ridotto più che altro a cantori "giubilati" (coloro che avevano conseguito la pensione) e a "soprainvitati" (coloro che come aggiunti venivano convocati volta per volta).

<sup>8</sup> Giuseppe Baini (Roma 1775 – ivi 1884), Abate, primo direttore perpetuo della Cappella Pontificia. Pubblicò "Memorie storico critiche della vita e le opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina" Roma, dalla Società Tipografica 1828, in 2 tomi: si tratta della prima biografia di Palestrina ed il testo è importante non solo per la parte storica desunta anche dai diari sistini ma soprattutto per le considerazioni espresse sulle composizioni di Palestrina e sull'uso che vi era in cappella di queste musiche.

musicali come la Reale Accademia di Santa Cecilia ed i complessi orchestrali dell'Eiar e dell'Augusteo, che svolgevano regolare attività concertistica.

Questo era il panorama musicale della Roma di quegli anni, l'atmosfera in cui Il giovane Don Iginò Tonelli formò il proprio gusto musicale e consolidò la propria preparazione. È di questi ambiti anche l'annosa disputa costituita dalle accuse che alcuni (soprattutto Casimiri) muovevano a Refice: musica troppo ricca di effetti e troppo teatrale nell'espressione del canto. Addirittura la prima messa che presentò in S. Maria Maggiore dopo essere stato nominato maestro di cappella, per poco non gli costa il posto per l'ardita "modernità" e passione di cui era impregnata, rispetto a ciò che erano le musiche dei suoi colleghi delle altre basiliche. Le composizioni di Refice se paragonate a quelle di Perosi e di altri autori operanti sul fronte della riforma cecilianica, si distinguono per il carattere originale dato da un particolare intenso lirismo delle parti vocali e dall'accompagnamento strumentale piuttosto sviluppato, denso e stratificato, la cui esecuzione richiede una padronanza tecnica di livello superiore rispetto a quanto normalmente presentato dagli altri autori del periodo. La musica di Tonelli si avvicina a questo modo di sentire: seppur più misurata negli slanci vocali, pare voglia seguire le orme del suo grande maestro.

Altra caratteristica della personalità artistica di Mons. Tonelli è il suo rapporto con il canto gregoriano. Non un gregorianista ortodosso o un archeologo della musica: piuttosto egli si colloca nei confronti di questo repertorio come colui che osserva e pratica l'antico canto per sondarne i misteriosi meccanismi e per appropriarsi dell'afflato spirituale e solenne di tale singolarissima espressione melodica. Questo interesse è documentato dalla tesi di diploma presso la scuola pontificia ("L'uso del sib nelle litanie dei santi") e dalle citazioni che rappresentano l'ossatura della sua missa "Mater misericordiae" (1938?), l'unica di cui abbiamo traccia. La composizione infatti è una libera parafrasi della missa IX gregoriana "Cum jubilo", che si suole cantare per le festività dedicate alla Madonna. A tratti le citazioni sono più evidenti, in altri momenti l'autore se ne discosta per lasciarsi alla libera invenzione musicale ma tutto sempre dentro quella particolare atmosfera che è suscitata dal melodizzare del canto gregoriano. Anche il Credo segue questo criterio, desumendo le invenzioni melodiche dal Credo I, il più antico della tradizione gregoriana. Di fatto la messa è pervasa da una particolare attenzione alla fonte monodica che viene riletta e parafrasata con gusto e soprattutto con l'obiettivo di mantenere quello spirito mistico che contraddistingue la composizione e la unisce intimamente all'azione liturgica per cui è nata.

Il corpus compositivo, è piuttosto circoscritto. Probabilmente, il nostro autore non sentiva quella particolare spinta che lo invitava a comunicare al mondo in cui viveva le proprie idee musicali: conoscendo il carattere di Mons. Iginò Tonelli attraverso il resoconto dei testimoni che l'hanno conosciuto e frequentato, emerge come egli fosse assai severo con se stesso sotto il profilo artistico, e questo è testimoniato anche dalla particolare cura alcuni dettagli all'interno dei brani da lui composti. Questa severità con probabilità generava in lui sofferenza e, forse, autocensura. Queste composizioni nascono soprattutto per le necessità dei servizi liturgici di cui si occupava, specialmente in seminario e con la schola cantorum durante l'apostolato a Mondavio.

Tanti sono i ricordi ancora vivi nella mente delle persone che lo hanno conosciuto, ma solo le sue pagine di musica resisteranno al passare degli anni e potranno nel tempo testimoniare l'ardore e la sensibilità del musicista, così come pochi tratti di matita, se artisticamente stesi, sono sufficienti a rivelare i lineamenti di un volto e da questo intuire il profilo psicologico di una persona.

*Simone Baiocchi*

### *Bibliografia*

- Storia della Cappella Musicale Pontificia: vol.7 “Il novecento”  
A cura di Salvatore De Salvo Fattor,  
Roma, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina - 2005
- Alberto De Angelis: Domenico Mustafà, la Cappella Sistina e la Società  
Musicale Romana”, Bologna, Nicola Zanichelli Editore - 1926