

Puccini al bivio

La musica liturgica nell'Italia dell'Ottocento era afflitta da problemi relativamente sconosciuti a nord delle Alpi, dove una solida tradizione, che trovava il suo fondamento nei classici tedeschi, veniva mantenuta viva da festival corali e dalla proliferazione di società corali di dilettanti. Se ciò non produsse una serie di capolavori (dato che l'epoca romantica non era un'epoca di religiosità collettiva) contribuì comunque a creare una certa omogeneità tecnica e stilistica evidente in alcuni compositori così diversi tra loro come Mendelssohn, Gounod, Brahms, Saint-Saëns e Dvorak con l'eccezione di Berlioz, eterno 'outsider', che va collocato in qualche modo a parte.

In Italia, comunque, la musica sacra aveva cessato di avere, da molto tempo, un qualsiasi valore commerciale (erano lontani i giorni in cui lo *Stabat Mater* di Pergolesi era la composizione più stampata in Europa), e nonostante messe e mottetti fossero prodotti in abbondanza per festività locali ricorrenti, raramente questi circolavano al di fuori delle città per le quali erano stati scritti. Di conseguenza ogni compositore, nel suo tentativo di restare al passo con i tempi, seguiva una propria strada – una situazione perfettamente messa a fuoco dalla composita *Messa per Rossini* del 1869, in cui non ci sono due soluzioni uguali. Non c'è alcun denominatore comune per collegare tra loro i due punti estremi, un arido accademismo da una parte e uno stucchevole sentimentalismo dall'altra. Effettivamente, intorno alla metà del secolo era diventata un luogo comune l'idea che una musica più autenticamente devozionale si potesse sentire più facilmente sul palcoscenico che in chiesa. Questo era il punto di vista di Rossini; ed a titolo di dimostrazione, una volta suonò ai suoi amici (a memoria!) il «Salve Maria» da *I Lombardi alla prima crociata* di Verdi.

Fra le città capaci di offrire materiale genuinamente religioso, Lucca era sicuramente una delle più avvantaggiate. Nelle quattro generazioni della famiglia Puccini poteva vantare una successione di *maestri* che avevano sostenuto una degna tradizione di perizia liturgica. Michele Puccini, padre di Giacomo, era noto a sufficienza da meritare una voce piuttosto dettagliata nel supplemento di Arthur Pougin alla *Biographie Universelle des Musiciens* di Fétis, anche se come accademico ed insegnante piuttosto che come compositore originale.

Le sue messe, notevoli per la complessità della condotta delle voci e l'indipendenza che concedono all'orchestra, meritano almeno il nostro rispetto. Ma, anche se furono frequentemente riprese negli anni in cui Giacomo era studente a Lucca, sono troppo antiquate e severe per essere servite come modello per la *Messa a 4 voci* di suo figlio, che rappresenta allo stesso tempo il frutto delle tecniche apprese nella sua città natale ed un presagio del futuro.

Un punto di partenza più verosimile può essere individuato nella *Messa in Sol* per quattro voci soliste e coro, non datata, composta dal suo insegnante Carlo Angeloni e conservata nella Biblioteca dell'Istituto Musicale Boccherini di Lucca. Che Puccini stimasse molto Angeloni è chiaro da una lettera scritta nel 1898 a Toscanini per raccomandare l'esecuzione dello *Stabat Mater* del maestro alla Mostra Internazionale di Parigi di quell'anno («Credi che l'Angeloni è proprio e autentico compositore distinto, da chiesa»). La sua Messa è più semplice di quella di Michele Puccini, le sue idee meno austere, con i profili regolari ed armonie seducenti che ricordano il «Lux eterna» composto per la *Messa per Rossini* da Teodulo Mabellini, organista della cattedrale di Firenze spesso presente alle feste di Santa Croce a Lucca. Il suo tessuto è pieno di contrasti e varietà. Nel «Qui tollis» l'assolo del tenore è intrecciato con un controcanto per oboe, sopra un accompagnamento degli archi. La solennità del «Quoniam tu solus sanctus» è enfatizzata dall'andamento di marcia di una serie di accordi per trombe e tromboni, mentre il «Cum sancto spiritu» attacca con un coro leggero tra soprano solo e contralto solo. Una cadenza di alcune battute per clarinetto conduce dall'imponente «Credo in unum Deum» al più intimo «Incarnatus».

Anche se non si tratta affatto di un capolavoro, la Messa di Angeloni offre una vasta gamma di opzioni che il suo allievo migliore ha potuto utilizzare a suo vantaggio. Così Puccini apre il suo «Kyrie» non con grande solennità ma con una melodia dalla dolcezza seducente, facendolo seguire da un più scuro «Christe eleison» alla maniera di episodio centrale: entrambe le idee hanno i propri punti d'imitazione contrastanti e sono abilmente intrecciate nella coda, calma e orchestrata con leggerezza. Il tema principale del «Gloria», così spontaneo da sembrare quasi ovvio, è ravvivato dall'estensione della sua

frase finale in una di quelle successioni di accordi paralleli senza risoluzione, leggermente variati ad ogni ripetizione, che diventerà un tratto distintivo del compositore. C'è ampiezza e nobiltà nel «Laudamus te», mentre uno squarcio ancora più limpido sul futuro è offerto dal «Gratias agimus», un assolo lirico per tenore introdotto da un motivo orchestrale che provoca una forte attrazione della sottodominante ad ogni ripetizione. L'indipendenza della parte orchestrale, trattata dappertutto con rara immaginazione, permette di intessere un dialogo con la voce, mentre la frase conclusiva del periodo principale è messa in risalto dal raddoppio delle parti estreme – un elemento che sarebbe stato presto considerato un manierismo pucciniano, anche se Puccini non è stato il primo ad impiegarlo. In modo ancora più rimarchevole, la melodia stessa sfocia nella dominante, con un senso perfetto di risoluzione. È troppo azzardato vedere qui un vago presagio di un simile, benché infinitamente più breve, movimento tonale nell'assolutamente non ecclesiastico «Nessun dorma».

Meno caratterizzato è il «Qui tollis», una melodia in qualche modo gioviale annunciata dai bassi e ripresa da tutto il coro sopra un accompagnamento marcato pesante. Un «Quoniam» omoritmico, colorato da pennellate di armonia modale e punteggiato da fanfare prepara il «Cum sancto Spiritu», un *tour de force* di polifonia, maliziosamente descritto dalla «Provincia di Lucca» come un «fugone coi baffi», in cui tutte le tecniche standard del canone, dell'imitazione, dell'aumentazione, della diminuzione, del pedale e dello stretto sono utilizzate con una libertà d'invenzione che lo colloca molto al di sopra del livello di un'esercitazione scolastica. Con un supremo colpo di ingenuità, la melodia di apertura del «Gloria» è introdotta come controsoggetto della fuga che, va detto, doveva essere smussato per potersi adattare. Lo stesso tema, proclamato nella completa interezza dell'organico corale ed orchestrale, si fa carico della conclusione che così viene fuori come una struttura imponente che, se non è proprio espressione di una sensibilità religiosa profonda, mostra almeno un notevole dispiegamento di energia musicale.

Una potenza architettonica simile contraddistingue il «Credo», composto due anni prima. Qui lo stato d'animo prevalente è cupo, sebbene sia caricato del senso di energia inerente all'ampio movimento dell'inizio e della spinta propulsiva delle sincopi orchestrali nella quarta battuta. Questa stessa melodia fornisce il nucleo tematico principale del movimento, all'interno del quale l'«Incarnatus» e il «Crucifixus» formano un doppio episodio, il primo un assolo per tenore sopra il coro mormorante, il secondo una scura e sepolcrale cantilena per i bassi del coro che aumenta e diminuisce con un'insistenza estenuante sotto le armonie patetiche (vedere anche la preghiera corrispondente nella Messa di Angeloni). Il modo minore viene mantenuto nell'«Et resurrexit», concepito come un sovrapporsi di entrate in imitazione che conducono ad una riaffermazione del tema iniziale («Et in spiritum sanctum»). Segue un'oasi tranquilla nell'«Et unam sanctam catholicam», dopo di che le sincopi di prima sollevano le loro teste minacciose, questa volta per dissolversi in una melodia graziosa con una progressione discendente tipicamente pucciniana sopra un basso di semicrome gorgoglianti. È come se il compositore vedesse la vita del mondo a venire nei termini di un rifugio nel quale ritirarsi negli anni futuri. Ma anche questo sarà esaltato in una conclusione enfatica.

Nè il «Sanctus» per coro nè il «Benedictus» per baritono solo, ognuno in tonalità e ritmo diverso e ciascuno con il proprio «Hosanna», richiedono un commento specifico (effettivamente il primo fu criticato nella «Provincia di Lucca» come eccessivamente breve, e il recensore aggiunse che questo era un difetto comune nelle composizioni del tempo). È stato lasciato agli studiosi più recenti il compito di criticare l'«Agnus Dei» perché conclude una messa solenne con scarsa enfasi. Nel suo fondamentale studio, *Puccini: a Critical Biography*, Mosco Carner azzarda l'ipotesi che in origine fosse stato composto per un contesto diverso e che soltanto la necessità di finire il lavoro in tempo per l'esecuzione alla Festa di San Paolino del 1880 avesse indotto Puccini ad appiccicarlo alla conclusione. Ma egli aveva avuto un precedente perfettamente valido nella messa di Angeloni menzionata prima: un «Agnus Dei» cullante, strumentato con leggerezza, al ritmo di un 6/8 pastorale, che conclude il lavoro con una nota di intimità assai simile. In entrambe le composizioni (diversamente da quelle di Michele Puccini) il «Dona nobis pacem» non costituisce un movimento separato. Nel caso di Puccini, il senso delle parole è incastonato in un motivo di terzine suadenti che, echeggiate dall'orchestra nelle battute finali, danno vita a un congedo che s'imprime immancabilmente nella memoria.

Con questa Messa Puccini si rivelò ai suoi concittadini completamente degno dei suoi antenati. La sua padronanza tecnica effettivamente colpisce, non ultimo il trattamento dell'orchestra, sia negli accompagnamenti che negli interludi delle sezioni vocali. Ecco uno che, con le parole di Verdi, aveva imparato come muovere le note per i propri fini. Se avesse scelto di rimanere a Lucca, avrebbe senza dubbio arricchito il tesoro di musica liturgica della città con lavori di incomparabile vitalità. Ma anche nella Messa i semi del compositore d'opera sono evidenti. Non è un caso che sia la sezione di apertura che quella di chiusura avrebbero trovato la loro vera casa sul palcoscenico: il «Kyrie» sarebbe servito in *Edgar* non soltanto come inno liturgico ma, non meno efficacemente, come sfondo per enfatizzare la diabolica seduzione di Tigrana. L'«Agnus Dei», riadattato per un mezzo soprano solo e coro femminile, avrebbe formato un caratteristico interludio nell'atto II di *Manon Lescaut*, intriso di quella affettata malinconia tipica dell'età del rococò. L'aggiunta al «Gloria» di due corni supplementari e di un'arpa, trovata in un manoscritto successivo, suggerisce che anche questa sezione avrebbe potuto avere in quel momento una collocazione operistica. Arrivato all'apice del suo successo nel campo liturgico, Puccini stava già dirigendo i suoi passi nella direzione del teatro.

Julian Budden (© CSGP 1999)