

Il Palestrina che incantò il Vate

'PECCANTEM ME QUOTIDIE' E' SUBLIME

di Marco Della Sciucca

Publicato nel 'Secondo libro di mottetti' del 1572 di Palestrina e dedicato a Guglielmo Gonzaga, quel mottetto, dalla potente carica espressiva di dolore e contrizione, tra Otto e Novecento, si guadagnò una certa fortuna critica.



Gabriele d'Annunzio più di una volta rievoca quel mottetto di Palestrina con parole cariche di trasporto. Nel 'Fuoco', al protagonista Stelio Effrena (alter ego dell'autore) è dato di tratteggiare il personaggio Amfortas, del 'Parsifal' di Wagner, con queste parole: "Tutta l'angoscia di Amfortas è in un mottetto che io conosco 'Peccantem me quotidie'; ma con che impeto lirico, con che semplicità possente! Tutte le forze della tragedia vi sono quasi direi sublimate come gli istinti d'una moltitudine in un cuore eroico". Successivamente, nel 'Libro segreto', in un passo

autobiografico in cui ricorda gli anni dell'adolescenza, più precisamente un episodio accaduto all'interno della chiesa bolognese di S. Maria della Vita, leggiamo espressioni ancora più amplificate (qui si riferisce a un'esecuzione all'organo del mottetto palestriniano): "Il battito veemente del mio cuore m'assordava così che non distinsi le prime note del mottetto. mi serravo le costole, mi premevo il petto, per costringere il battito a rallentarsi [...] ero divenuto come uno strumento nelle mani del musicista invisibile. ero come se il Palestrina inventasse per la prima volta attraverso me il suo mottetto sublime 'Peccantem me quotidie'. era come se il Palestrina prendesse in me la mia angoscia mortale e purificasse il soffio tempestante dall'opera di Nicolò dell'Arca [si riferisce al 'Compianto sul Cristo morto' di Nicolò dell'Arca, terracotta quattrocentesca che si trova all'interno di S. Maria della Vita], e ne facesse la sua armonia tragica, ne facesse la sua lamentazione virile. Peccantem me quotidie".

D'Annunzio probabilmente si ispirava a un commento di Rolland sul mottetto, ma a sua volta Rolland potrebbe aver avuto come fonte l'autorevole biografo palestriniano ottocentesco, Giuseppe Baini, che nelle sue 'Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Palestrina' (1828) afferma: "Peccantem me quotidie supera al certo nel sentimento, nel patetico, e nella imitazione della natura tutti gli altri [mottetti] di questo volume: annunzia un uomo, che fatto superiore alle regole, maneggia l'arte a suo beneplacito, e la fa servire per lo suo meglio alle parole che riveste con una forza da sorprendere qualsivoglia orecchio, da investire e portar fuori di sé l'anima



la più insensibile, e disarmonica". Non siamo di fronte a un'opera estrema, lacerante, sconvolgente. Quel dolore è piuttosto come raccolto in un'atemporale bellezza che lo purifica: l'immagine del d'Annunzio ragazzo è l'immagine di questo atto catartico compiuto dalla musica sull'uomo. Già il testo, con l'invocazione salvifica conclusiva, contiene in parte il senso di questa catarsi:

*Peccantem me quotidie,
et non me poenitentem,
timor mortis conturbat me,
quia in inferno nulla est redemptio.
Miserere mei Deus, et salva me.*

*(Me che pecco ogni giorno
e non mi pento,
me conturba il timore della morte,
poiché nell'inferno non vi è redenzione alcuna.
Abbi misericordia di me o Dio, e salvami)*

Ma l'azione catartica è senza dubbio principalmente un'azione musicale, che nasce da un contrappunto potentemente intriso di segni di mestizia e di dolore. Quali, questi segni? Innanzitutto l'uso pervasivo e apicale del grado che chiamerei «soprasemitonale», quella nota cioè che si pone spesso come vertice melodico e che si trova a distanza di semitono dal grado subito inferiore (rispetto al quale talvolta funge da nota di volta superiore): per maggior chiarezza, mi riferisco al do, che si trova come nota superiore rispetto al si, e al fa, rispetto al mi. Questo gioco semitonale produce un certo effetto di struggimento, soprattutto nei modi vari e diversi in cui vi fa ricorso Palestrina. Seguiamoli nella prima frase 'Pecantem me quotidie'.

Al 'cantus' il do viene toccato per la prima volta alla battuta 4, con l'accento tonico di «quotidie» in perfetta coincidenza con l'accento di 'tactus', ma già con un qualche valore espressivo intrinseco dovuto all'intervallo melodico 'particolare' (di quarta diminuita) che produce rispetto al precedente sol diesis, peraltro percepito come una sensibile non risolta: la nota risolutiva di quel sol diesis, il la, arriverà solo nella seconda parte della battuta 5, quindi con una rilevante dilazione. Il do acquista così una forza espressiva ulteriormente rafforzata rispetto al carattere naturale suo proprio, di nota soprasemitonale, quel carattere esposto già poco prima allo stato puro nella voce di 'quintus', nel movimento do-si tra le battute 2 e 3, e poi 4-5. Ma Palestrina va oltre: sempre a batt. 4, l'altus' propone un fa (soprasemitonale rispetto al mi) che potremmo dire 'fuori accordo' rispetto all'armonia della triade di la minore della battuta, quindi un modo nuovo e variato di darvi espressività. Stessa cosa avverrà per il do del 'tenor' alla battuta 6. Ma qui, oltre al fatto che il do si sposta metricamente in una posizione assai 'affettiva' di sincope, incontriamo anche le caratteristiche che avevamo visto nel 'cantus': l'intervallo di quarta diminuita e la dilazionata risoluzione sul la. Un principio che cresce su se stesso!

C'è poi un altro principio su cui riflettere: così come una sensibile tende a risolvere sul semitono superiore (col valore espressivo che la sua dilazione comporta), allo stesso modo Palestrina ci dispone a percepire il grado soprasemitonale come proteso verso una risoluzione al semitono inferiore.

Quel grado soprasemitonale assume pertanto una funzione, per così dire, di 'controsensibile'. E anche su questa funzione Pierluigi porta avanti il suo artificio di ritardi e dilazioni: dopo il do all'inizio della battuta 4, al 'cantus', il si risolutivo su «quotidi-e» arriverà solo alla battuta 5.

Ma ancor più lunga e prolissa sarà l'attesa dopo il do a cavallo tra le battute 9 e 10: ascolteremo il si solo dopo due battute di fioriture e movimenti melodici, alla battuta 12.

La controsensibile acquista, soprattutto se pensiamo

a come verrà usata nel seguito della pagina, un valore espressivo nuovo, ma allo stesso tempo si integra in un modello contrappuntistico, quello del ritardo, che avrà valore strutturale nella forma stessa

Una vera passione

Può sorprendere o apparire stravagante, in una biografia di Palestrina, la presenza di Gabriele d'Annunzio, notissimo esponente di quella letteratura europea sensibile, tra Otto e Novecento, più alle linee di tendenza che agli orientamenti decisi e immutabili e, per questo, sospeso tra decadentismo e simbolismo. Anche il fondo barbarico che molti studiosi rintracciano in una certa produzione dannunziana, perciò avvicinandola alla musica di Wagner, non aiuta a capire l'ipotesi di un legame purchessia tra lo scrittore di Pescara e il mito di Palestrina. Tuttavia, se si conosce l'opera dello scrittore (e, per altri versi, i suoi gusti), l'accostamento non stupisce. È vero: specialmente nella fase più legata al giovanile naturalismo dei suoi esordi, d'Annunzio si conformò al 'bric-à-brac' che imperversò durante la 'belle époque'. Ma lo stesso artista seppe suscitare in Italia il più vivo interesse per gli ideali della Camerata dei Bardi ('Fuoco'); consacrò letterariamente la riesumazione di Domenico Scarlatti avvenuta alla fine dell'Ottocento ('Leda senza cigno' dove ritroviamo, con ammirazione e stupore, un giudizio su pagine scarlattiane che sembra parafrasare l'analisi formale delle stesse pagine fatta da Vincent d'Indy nel 'Cours de Composition' del 1912!); giudicò il Mozart del 'Don Giovanni', in anticipo sulla critica musicale del primo Novecento, un "preromantico" per espressività, drammaticità e religiosità ('Piacere'). Dal 'Trionfo della morte' al 'Notturmo' al 'Forse che si' al 'Libro se-greto' a 'Pagine sparse', gli esempi potrebbero moltiplicarsi. Del resto, nella ciclopica quercia della bibliografia dannunziana, la sezione musica è ormai uno dei rami più frondosi. D'Annunzio non può essere giudicato un musicista, ma la sua vita e la sua opera convergono nel comporre l'immagine di un artista per il quale la musica fu una seconda vita, anzi la sua vita vera ('Venturiero'). E spesso quello che scrive sembra dettato da Baudelaire o Stendhal o Mallarmé, benché le reciproche sensibilità fossero assai diverse per qualità e profondità. Tra i musicisti citati da d'Annunzio, particolare rilievo hanno Bach, Beethoven, Wagner, Skrjabin; e la lettura dei suoi tantissimi resoconti come cronista delle serate musicali nella Roma di Liszt e di Sgambati ci scopre il vastissimo panorama delle conoscenze musicali dello scrittore. Il quale, d'altra parte, aveva studiato musica fin da bambino, e nel collegio Ciconini di Prato aveva frequentato con assiduità molte discipline musicali. Il mottetto di Palestrina 'Peccantem me quotidie', forse ascoltato a Bologna in versione organistica ma sicuramente segnalato al poeta dall'amico Romain Rolland (come scrive Guy Tosi), scelto come suo vero battesimo musicale, è vissuto nella pagina letteraria come «lo scorcio di una tragedia» più alta, «più pura e virile» dell'angoscia di Amfortas nel 'Parsifal'.

Walter Tortoreto

del brano. La somiglianza morfologica tra il ritardo sulla sensibile e quello generato dalla controsensibile crea dei nessi formali importanti fra le varie parti della composizione, ed eleva il momento espressivo-affettivo in momento strutturale: ciò si traduce in una dinamica catartica in cui il valore strutturale sopravanza e annienta quello affettivo e lo trasferisce in una dimensione purificata e traslata, di pura forma musicale. Se 'Peccantem' è catarsi della forza degli elementi espressivi in pura potenza formale, allora le parole stesse di d'Annunzio sulle forze sublimi e sui molteplici istinti in un cuore eroico acquistano un significato di particolare scavo esegetico. Giusto un accenno, per concludere, agli altri momenti espressivi: una pausa generale prima di un rallentatissimo «timor mortis», nichilistico vuoto strutturale e psicologico insieme; spostamenti modal improvvisi e bruschi, e dissonanze moltiplicate su «conturbat»; ulteriore incremento del valore espressivo del ritardo; tendenza a raggiungere gli estremi gravi delle tessiture vocali, in un incupimento di suono e insieme di stato d'animo. Ma Palestrina mai viola le regole di base del contrappunto fiammingo.

Eppure la forza espressiva che ottiene, nel suo muoversi agli estremi delle regole, risulta di intensità assolutamente inedita, fino all'apice di quel cambio di registro del contenuto te-stuale che trapassa dal tono contrito del primo lungo periodo (fino a «redemptio»), al più conciso tono invocativo e implorante del secondo («Miserere mei Deus, et salva me»). Formalmente avviene lo squarcio, drammatico e potente: eppure bello, di una bellezza che finalmente riempie e appaga. L'espressività palestriniana non è nella figurazione che viola la regola, nella formulazione stilisticamente centrifuga ed eccentrica, ma nell'architettura varia e articolata di elementi 'naturali' – anche estremi, ma naturali – elementi che proprio in quell'architettura riequilibratrice e fluidificatrice trovano il loro spazio di trascendenza.@

**Marco Della Sciucca, compositore e musicologo, è autore del volume 'Giovanni Pierluigi da Palestrina' pubblicato di recente presso l'editore Epos.*