

B.
G.
14

**FEDE, MUSICA E LAVORO:
GIOVANNI PIERLUIGI
DA PALESTRINA
A 400 ANNI DALLA MORTE**

A cura di
Marco Gemmani e Antonello Lazzerini

Con la collaborazione di
Lino Bianchi
Valentino Donella
Daniele Ferrara
Giovanni Morello
Giancarlo Rostirolla
Alberto Venturoli

CIVICO MUSEO	
BIBLIOGRAFICO MUSICALE	
INVENTARIO	24907
DATA	set 194





Si ringrazia per la collaborazione

Biblioteca Apostolica Vaticana

Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna

Archivio Musicale della S. Casa di Loreto

Museo Diocesano di Urbania

Grafica in mostra
Francesca Manzotti

Foto
Roberto Masi

TOOLS TRUMENTI PER LA CULTURA

MOSTRE 3

Prima edizione - Agosto 1994

© TOOLS - Faenza
Associazione Meeting per l'Amicizia fra i popoli - Rimini

TOOLS è un marchio di proprietà
Edit Faenza - Itaca

EDIT FAENZA snc
Via Casenuove, 28
Tel. e Fax 0546/634263
48018 Faenza (Ra)

ITACA soc. coop. a r.l.
Via XXV Aprile, 96
Tel. 0546/656188
Fax 0546/656235
48014 Castelbolognese (Ra)

Proprietà letteraria riservata
Nessuna parte di questa pubblicazione può essere riprodotta senza il permesso scritto dell'editore

Distribuzione in libreria e vendita per corrispondenza:

ITACA
promozione editoriale e servizi culturali
Via XXV Aprile, 96
Tel. 0546/656188
Fax 0546/656235
48014 Castelbolognese (Ra)

INTRODUZIONE

Il 2 Febbraio 1994, giorno in cui ricorreva il quarto centenario della morte di Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525 circa - Roma, 2-II-1594), il Santo Padre Giovanni Paolo II ha inviato a Mons. Domenico Bartolucci, Maestro Direttore Perpetuo della Cappella Musicale Pontificia, una significativa lettera di cui riportiamo la parte centrale:

“Cresciuto alla scuola contrappuntistica e vocale della prima metà del '500, Pierluigi da Palestrina seppe armonizzare lo sviluppo di eccezionali talenti artistici con i contenuti di una salda formazione di fede. La sua vita di compositore fu segnata da due costanti, la cui importanza permane al di là dei limiti di spazio e di tempo: una diuturna laboriosità a servizio del culto del popolo cristiano ed una vigilante attenzione alla Parola di Dio.

La Parola di Dio fu da lui conosciuta ed amata a partire dalla proclamazione liturgica e, in modo singolarmente intenso, dai testi che la lunga tradizione del culto aveva inserito nel cuore dei riti, per cantare i misteri del Signore.

I numerosi mottetti mostrano con quanta intensità ed efficacia il sapiente compositore sia riuscito ad esprimere la verità contenuta nel messaggio della Parola divina. Attraverso la ricchezza e l'originalità della struttura polifonica, la musica sacra fa percepire al credente in religioso ascolto il contenuto denso ed emozionante del testo, coinvolgendolo nel mistero. Allo stesso modo, la fede della Chiesa comunicata attraverso gli inni e i canti della Messa e della liturgia di lode, si radica nelle coscienze e consolida l'unità dell'assemblea orante, convocata come corpo mistico di Cristo, per rendere, in comunione con il suo Signore, il culto dovuto all'Eterno Padre (cfr. Sacrosanctum concilium, 7). Infaticabile lavoratore, Pierluigi da

Palestrina condusse un'esistenza segnata da febbrile attività e da costante fervore apostolico. Maestro geniale, e nello stesso tempo permanente ricercatore di nuove espressioni nell'arte, egli seppe trovare soluzioni originali per la polifonia corale, scegliendo con sapienza fra le ampie risorse contrappuntistiche correnti quanto di volta in volta poteva meglio aiutarlo nel rigoroso impegno di comunicare agli uomini la Parola rivelata in piena sintonia con la fede della Chiesa.

Egli, pertanto, non trascurò lo studio e la ricerca di nuove soluzioni per un fecondo ed adeguato rapporto tra il testo e la musica. Per questo l'arte di Palestrina si propone ancor oggi non solo come sublime manifestazione di fede accolta e testimoniata, ma anche come una permanente espressione di musica religiosa. Dalla linfa feconda del repertorio gregoriano, assimilato durante i numerosi anni di servizio presso le cappelle romane in qualità di cantore, di maestro e soprattutto di compositore, egli seppe trarre temi suggestivi e fortemente connessi con la tradizione del canto sacro.

Soprattutto, egli si lasciò guidare dallo spirito liturgico per la ricerca di un linguaggio che, senza rinunciare all'emozione ed all'originalità, non cadesse in soggettivismi esasperati e banali. Queste qualità, sempre presenti nella sua vasta opera musicale, hanno contribuito a creare uno stile divenuto classico, universalmente riconosciuto come esemplare nell'ambito della composizione destinata alla chiesa”. E non solo in quell'ambito, aggiungiamo noi.

Incitati da queste parole proponiamo questa mostra quale omaggio a Giovanni Pierluigi da Palestrina uomo di Fede, musica e lavoro.

PALESTRINA, LA CANTICA E IL PRIEGO

di Lino Bianchi

Non sappiamo chi abbia steso per il Palestrina il testo, desunto dal biblico *Canticum Canticorum*, per la sua Cantica. È certo, e ciò è deducibile da talune modifiche apportate alla collocazione dei “versi” (desunti dai versetti originali), che durante la composizione il musicista a tale testo ha apportato spostamenti suggeriti dalle esigenze espressive. Ciò potrebbe appoggiare l’ipotesi che da se stesso abbia compiuto l’intera operazione “poetica”: dal testo biblico al testo da musicare. L’inscindibilità del testo dedotto, comunque, diviene (nell’assetto dato ai 29 mottetti in cui la composizione musicale viene ad articolarsi) inscindibile anche dall’unitario testo musicale. Ove non basterebbero le deduzioni esegetiche, che l’opera decisamente impone nella sua profonda unitarietà, si impongono le immediate constatazioni analitiche che la possente mole dell’opera mostra nel suo essere divisa nei quattro blocchi che formavano l’intero sistema musicale del tempo, nei quattro blocchi modali fondamentali, *protus, deuterus, tritus, tetrardus*, a loro volta articolabili in *autentici e plagali*. Di conseguenza gli impianti dei registri delle cinque voci per le quali la composizione è scritta, vengono diversamente predisposti perché in quegli ambiti modali il fine ultimo dell’espressività, che la parola e la situazione vanno suggerendo, entri nei suoi climi, nelle sue spazialità, nei suoi timbri, disponibile ad ogni più intenso cangiare dell’emozione creatrice. Ed è l’emozione creatrice la sovrana motrice che tutto ha disposto e va predisponendo nelle fulmineità delle intuizioni che vanno dettando il suo compiersi per giungere al prodigio di trasfondere nelle complessità delle polifonie l’ineffabilità stessa che permea il segreto miracolo del divino *Cantico dei*

Cantici, che ha saputo e sa condurre dal mistero dell’umano amare dell’uomo e della donna al mistero, in esso trasfigurato, dell’amore di Dio, essenza dell’esistere.

L’ultimo Palestrina, all’estrema soglia della propria vita, fa suo ancora un poema, il *Priego della Beata Vergine* di poeta a noi ignoto, che in trenta stanze volge alla Vergine Maria il suo pregare attraverso tutto l’invocare e il lodare nascosti nelle gemme delle espressioni che la liturgia ha saputo raccogliere nelle sue litanie.

È l’intera esistenza che viene ripercorsa nella costrizione confidente fino al ricordo lontano dei giorni dell’infantile innocenza. Ancora una volta Palestrina erige un’opera possente, che ancora una volta investe e intesse l’intero sistema modale del suo tempo nei quattro grandi suoi blocchi in cui raccoglie i 30 madrigali - stanza. Ma ancora una volta tutto trascende nella forza stessa del suo vigore creativo, perché tutto sottopone e plasma nella esclusiva autenticità del suo più intimo e segreto comunicare. A tali altitudini salendo, da travolgere i limiti della cellula del madrigale in cui si muove, per immettervi le profondità che il mottetto ha conosciuto nei divini colloqui del secolo.

Così come nella mottettistica *Cantica* Palestrina aveva trasfuso tutte le tenerezze e gli slanci che il madrigale, espressione d’umano amore, aveva nel secolo donato all’arte d’Europa.

GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA: UN MODO SUBLIME DI SCRIVERE MUSICA

di Marco Gemmani

Cerchiamo di entrare nella bottega del maestro

Come faceva Palestrina a scrivere musica così *sublime*?

Spesso si pensa al compositore come ad un bizzarro personaggio che scrive in preda a continui *raptus* creativi che prendono anche il nome di *ispirazioni* e si pensa al genio come a colui che è maggiormente in grado di lasciarsi trasportare da queste *ispirazioni* e contemporaneamente di saperle fissare sulla carta contaminandole il meno possibile. Tutto ciò viene anche definito *estro* e il compositore viene circondato da un’aura di leggenda in cui egli diventa un superuomo per coloro che lo circondano (oppure un pazzo) ma in definitiva un essere a cui non è possibile accostarsi. Questi luoghi piuttosto comuni, in realtà non trovano riscontro nemmeno tra i compositori a cui ci riferiamo più solitamente. Basta aprire una qualunque pagina di musica di Beethoven, di Schumann o anche di Chopin per intravedere lunghi processi elaborativi che poco hanno a che fare con le folgoranti *ispirazioni* e con i *raptus* che ancora oggi vengono loro attribuiti. Non si considera il fatto che il compositore si trova immerso in un modo di fare musica, in un *universo* musicale alla cui evoluzione partecipa egli stesso, ma da cui non può prescindere e che quindi i suoi lavori sono frutto di una quotidiana e paziente opera di elaborazione e di adattamento al gusto comune di “qualcosa” che non nasce da una *trance* ma da un impulso irresistibile verso la bellezza di un mistero, impulso che scaturisce a sua volta dall’insopprimibile desiderio di verità che è in ognuno di noi e che ci accompagna in ogni istante della nostra vita.

Nel ’500 la figura del compositore era meno equivocata. Egli imparava a scrivere musica fin da piccolo, dallo stesso maestro da cui imparava a cantare, per cui musica, linguaggio espressivo-compositivo e *suono*, costituivano un tutto unitario in cui il “*puer*” si trovava immerso fin dagli inizi della sua carriera di musicista. Il Palestrina cominciò dunque così in tenera età a muovere i primi passi all’interno di questo *universo sonoro* che lo segnerà in modo indelebile diventando uno dei fatti più importanti della sua vita.

Ma ora la domanda iniziale si amplia: come può un uomo, penetrato così a fondo in questo *universo*, farcene partecipi con pochi segni scritti su un pezzo di carta? Quali sono i suoi segreti? Come possiamo accostarci a lui?

Evidentemente qualunque tentativo di soddisfare la domanda risulterebbe inadeguato, sicuramente non riusciremo mai a conoscere ciò che sospingeva dal profondo Palestrina e in che modo quel suo “qualcosa” divenisse musica così *sublime*, ma proviamo, *cerchiamo di entrare nella bottega del maestro*, lasciamoci affascinare dalla sua vicinanza, dal poter toccare gli strumenti che egli usava ogni giorno, strumenti consumati da un’esperienza antica, forse non ci sembrerà più un superuomo, forse potremo imparare qualche cosa da lui, forse ci svelerà un poco di quel “qualcosa” di insopprimibile che è anche in noi stessi.

Siamo circa nel 1562. Il maestro opera attualmente nella basilica romana di S. Maria Maggiore, dove anni addietro aveva ricevuto la sua educazione musicale. Egli non si occupa solo della musica durante le Sacre funzioni in basilica ma accetta commissioni varie tra

cui l'organizzazione delle feste musicali date dal Cardinale Ippolito d'Este nelle sue famose ville e la composizione di alcuni madrigali per un editore di Venezia.

Oggi egli inizierà a scrivere una *missa* che dovrà essere eseguita nella prossima ricorrenza della Beata Vergine alla quale è dedicata la basilica stessa. Questa mattina comincerà dal Kyrie.

Da dove prenderà spunto, aspetterà l'ispirazione?

No, apre il Graduale alla pagina in cui è contenuta la Missa de Beata Virgine in Canto Fermo (noi diremmo *Gregoriano*): sono queste le splendide note che solitamente si diffondono in basilica nelle festività mariane.

Vediamole.

Il maestro, con occhio esperto, sceglie le prime otto note (l'*incipit*) del Kyrie in Canto Fermo come materiale di partenza per la sua composizione e quindi riassegna ad esse il testo completo (*Kyrie eleyson*) seguendo un modello che dà molto slancio alla sua musica e che la renderà sempre inconfondibile. Esso consiste nell'assegnare tutto il testo alle prime note delle sequenze, che spesso sono ascendenti, lasciando che tutte le altre, che spesso sono discendenti, si disciolgano in un fluente vocalizzo.

Egli le traspone immediatamente (nel sistema musicale del '500 le note delle due sequenze portano lo stesso nome: Re Fa Sol La Sol Fa Mi Re).

In questo modo, appena i cantori della Cappella inizieranno a cantare la sua *missa*, riecheggeranno per tutti le note di quella in Canto Fermo e sarà evidente che in questo modo nulla è andato perduto di quel meraviglioso patrimonio che è stato tramandato per generazioni e la nuova musica che ascoltiamo altro non è che una veste più ricca, una *sublimazione* di quella antica.

Le note delle sequenze hanno valori diversi non per una scelta arbitraria di Palestrina, ma per il fatto che nel '500 il Canto Fermo era *misurato*, il che vuol dire che le note avevano tra loro rapporti di durata semplici ma diversificati, per cui la coppia discendente *Sol Fa* veniva eseguita a



"Graduale Romanum...", Roma, 1527.



valori dimezzati rispetto alle altre già prima dell'intervento del maestro.

E ora incomincia l'elaborazione del materiale prescelto. Il maestro apre il cassetto degli attrezzi.

Nonostante i numerosissimi trattati di *contrappunto* (che è uno dei principali sistemi compositivi della musica occidentale) che dal '700 ad oggi vengono impiegati nelle scuole di musica, è solo da pochissimi anni che si sono individuati alcuni degli strumenti elaborativi degli autori antichi dopo aver incominciato a frugare nei trattati di matematica coevi. Non si era giustamente considerato il fatto che la musica faceva parte delle scienze del quadrivio assieme alla aritmetica, alla geometria e alla astronomia e che quindi queste scienze si erano lungamente influenzate a vicenda lungo i secoli. Uno di questi strumenti è la seguente *tabula mirifica*.

Non sappiamo se Palestrina la chiamasse così e se la usasse in questa forma, sappiamo solo che è stata usata da tutti i contrappuntisti, a partire dai fiamminghi fino ad arrivare a J.S. Bach.

Per spiegarne la funzione principale è necessario introdurre il concetto di *canone*. Per canone si intende la sovrapposizione differita nel tempo di due o più linee musicali identiche nella forma ma differenti per l'altezza.

Ad esempio: un *canone alla quarta superiore dopo una semibreve* è un brano a due voci, strutturalmente uguali, in cui la seconda incomincia dopo una pausa di semibreve innalzandosi di tre note rispetto alla prima. I vari tipi di sincronia tra queste melodie diverranno oggetto di studio dell'armonia musicale tradizionale. La *tabula mirifica* è in pratica un diagramma formato da tutte le sincronie possibili con tutti i diversi tipi di canoni. In essa i numeri con l'asterisco indicano le distanze, risultanti tra le voci, che sono accettabili dal sistema musicale cinquecentesco. Inoltre, estendendone il significato, gli autori dei vari periodi sono stati in grado di sovrapporre più canoni contemporaneamente.

In definitiva la *tabula* permette di

*Tabula mirifica, omnia contrapunctistica artis arca-
na: revelans.*

		I II III IV V VI VII VIII IX X XI XII XIII																
		A Numeri harmonici quibus subiecti immobile disponitur infra contrapuncti B																
Intervalia Numerorum per que contrapuncti infra Motum replicantur.	1*	2	3*	4	5*	6	7	8*	9	10*	11	12*	13	14	15*	Intervalia Numerorum per que contrapuncti supra Motum replicantur.		
	2	1	2	3*	4	5*	6*	7	8*	9	10*	11	12*	13*	14			
	3*	2*	1	2	3*	4	5*	6*	7	8*	9	10*	11	12*	13*			
	4	3*	2	1*	2	3*	4	5*	6*	7	8*	9	10*	11	12*			
	5*	4	3*	2	1*	2	3*	4	5*	6*	7	8*	9	10*	11			
	6*	5*	4	3*	2	1*	2	3*	4	5*	6*	7	8*	9	10*			
	7	6*	5*	4	3*	2	1*	2	3*	4	5*	6*	7	8*	9			
	8*	7	6*	5*	4	3*	2	1*	2	3*	4	5*	6*	7	8*			
	9	8*	7	6*	5*	4	3*	2	1*	2	3*	4	5*	6*	7			
	10*	9	8*	7	6*	5*	4	3*	2	1*	2	3*	4	5*	6*			
	11	10*	9	8	7	6*	5*	4	3*	2	1*	2	3*	4	5*			
	12*	11	10*	9	8*	7	6*	5*	4	3*	2	1*	2	3*	4			
	13	12*	11	10*	9	8*	7	6*	5*	4	3*	2	1*	2	3*			
	14*	13	12*	11	10*	9	8*	7	6*	5*	4	3*	2	1*	2			
	15*	14	13	12*	11	10*	9	8*	7	6*	5*	4	3*	2	1*			
		C Numeri harmonici quibus subiecti mobile disponitur supra contrapuncti D																
		XII XI X IX VIII VII VI V IV III II I																
		D Numeri harmonici quibus subiecti mobile disponitur infra contrapuncti E																

prevedere immediatamente tutti i canoni realizzabili con una melodia data, semplicemente confrontando con essa le differenze di altezza e di durata tra le note della melodia stessa. In questo modo chiunque, conoscendo a memoria la *tabula* e confrontandola con un qualunque Canto Fermo, poteva decidere in partenza quali canoni era possibile improvvisare su di esso. Di questa pratica estemporanea, in uso tra i cantori, possediamo numerose testimonianze. In questo modo si giustifica parzialmente l'abilità compositiva e la prolificità di un Palestrina, ma anche di altri grandi autori dell'epoca come ad esempio Orlando di Lasso di cui ugualmente ricorre, in concomitanza, il quarto centenario della morte.

Tabula Mirifica tratta da A. Kircher 1650, Musurgia Universalis...

Ma torniamo al nostro maestro che ora si accinge a scrivere il suo *Kyrie*.

Applicando la *tabula* egli crea i due seguenti canoni a quattro voci sulle due sequenze iniziali (sono riportate in grigio le sezioni di cui successivamente l'autore non terrà conto).

Come si può notare, i canoni non compariranno mai per intero nella stesura finale, da cui si deduce già fin d'ora che egli voglia rinunciare volontariamente ad ogni sfoggio di bravura contrappuntistica. Infatti il maestro sta sperimentando in questo momento quello che poi definirà nella prefazione a queste messe un "*novo modorum genere*", un nuovo modo di scrivere musica, un modo più essenziale e più compatto in cui la ricerca di una fusione totale fra testo e musica porti ad una espressività più incisiva e quindi più adatta alle proprie esigenze e a quelle del suo tempo.

Subito dopo egli forma l'ossatura del suo *Kyrie* accostando semplicemente i due canoni appena formati. Inoltre, seguendo un archetipo antico, aggiunge all'inizio le due linee inferiori del primo canone innalzandole in modo da poter essere cantate dalle due voci superiori. Ottiene così tre sezioni di uguale misura, corrispondenti alle tre invocazioni litaniche che costituiscono il testo ecclesiastico del primo *Kyrie eleyson* (sono riportate in grigio le sezioni aggiunte successivamente).

Si noti che le sezioni aggiunte a ciò che è rimasto dei canoni iniziali sono molto simili a frammenti delle due sequenze di partenza e che quindi il maestro ha voluto conservare un'unità formale di scrittura pur uscendo dalla rigidità dei *canoni* da cui era partito.

A questo fa eccezione l'ultima sezione del *Tenor* (la terza linea a partire dall'alto. Il *Tenor* era la voce a cui erano solitamente affidate le sequenze generatrici del brano) la quale si distacca vistosamente dal canone iniziale. Ebbene questa ultima parte si richiama esattamente ad un frammento molto riconoscibile dell'*Alleluia. Tota pulchra* in Canto Fermo. Si tenga presente che si può riscontrare inoltre una notevole analogia tra l'*incipit* di questa *Missa* e

Canone n. 1

Canone n. 2

quello del mottetto *Tota pulchra es* della *Cantica* pubblicata dal maestro nel 1583 per cui il riferimento al passo biblico (Cantico dei Cantici 4, 7) risulta piuttosto evidente.

La maggior fluidità del materiale ora a disposizione del maestro gli permette di elaborare ed aggiungere ulteriori canoni ottenendo una partitura più interessante dal punto di vista compositivo-esecutivo e inoltre gli consente di poter dedicare una maggiore attenzione all'espressività vocale e testuale permettendogli di introdurre una notevole quantità di elementi di tensione che equilibrano la staticità insita nell'ossatura.

Questo permetterà alla sua genialità di esprimersi al meglio nel creare un susseguirsi di situazioni dinamiche che daranno un fascino irresistibile a queste pagine.

Il maestro porta così a termine il primo *Kyrie* della sua *Missa "De Beata Virgine"* e lo trascrive in bella copia su di un foglio. È nata così la *partitura autografa*. Ma questo fragile foglio non sopravviverà a lungo, verrà usato fino a diventare illeggibile e poi andrà perduto. Questo ci costringe ad esporne una ricostruzione a valori dimezzati del 1939 situata nel IV Volume, curato da Mons. Raffaele Casimiri, della monumentale edizione italiana di *Le Opere Complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina*.

La partitura autografa viene poi consegnata al copista, il quale, per maggiore comodità dei cantori, scinderà la partitura nelle quattro voci costitutive che verranno riporate in altrettanti fogli separati.

Successivamente questi ultimi verranno consegnati dal maestro, assieme a molti altri, al Sig. Valerio Dorico, l'editore musicale, il quale però morirà dopo pochi giorni. Dopo qualche mese di bozze e di correzioni (siamo ormai nel 1567) uscirà la prima stampa di questo *Missarum Liber Secundus*, contenente anche la celebre *Missa Papae Marcelli*, per i tipi degli *Eredi di Valerio & Aloysio Dorico* e questa sarà l'unica testimonianza diretta che giungerà fino a noi di questa musica *sublime*.

Missa: "De Beata Virgine",

4 VOCUM.

Kyrie



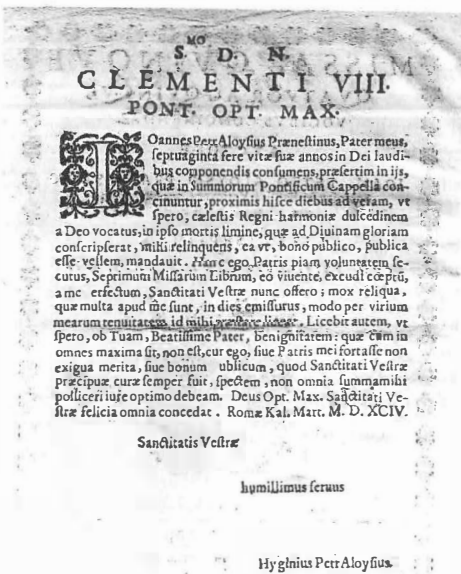
Da "Le opere Complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina", v. IV, Roma, 1939.

Missarum Liber Secundus, 1567.

E ora lasciamo il maestro alla sua instancabile attività e cerchiamo di assistere alla prima esecuzione della *Missa "De Beata Virgine"*. Ecco, la funzione è appena cominciata, tutti sono in attesa. I *pueri*, tra cui lo stesso figlio del maestro, iniziano a cantare e subito la musica *sublime* di Palestrina pervade le navate della chiesa e ci coinvolge tutti intensamente nel medesimo mistero. Come è potuto accadere questo miracolo? È il Mistero che ci ha portati qui e che ci accomuna, che ci affascina mediante queste note, è Lui che dà profondità a questa musica. La *sublimità* della musica di Palestrina sta nel suo lasciar trasparire questo Mistero.

Scrivere musica: un dono, un compito

La migliore biografia di Palestrina è quella che si può ricavare dalle dediche dei suoi libri di messe. Sono significative, in modo particolare, quella del primo libro (1554) e quella del settimo libro (postumo, datato 1 Marzo 1594) che si collocano una all'inizio e l'altra alla fine della sua vita di musicista. Nella prima egli, già cosciente che la propria musica dà lode a Dio con accenti sublimi "*summi Dei laudes exquisitoribus rithmis*" si prefigge il compito di perseverare in questa opera per tutta la vita e chiede che gli sia dato di poter cantare le lodi di Dio (e del pontefice a cui dedica questo libro di messe) con un canto eterno "*aeterno praeconio laudes post Deum cantare aggrediar*". Nella seconda lettera dedicatoria, firmata dal figlio Iginio, traspare il fatto che Palestrina, in punto di morte, abbia lasciato a lui il compito di pubblicare "*publica esse vellem mandavit*" quel settimo libro di messe, con l'impegno di pubblicare in seguito anche tutte le molte altre da lui ereditate "*mox reliqua quae multa apud me*". Iginio rispetterà l'impegno preso e pubblicherà, tra il 1599 e il 1601 ben sei libri di messe del padre. È singolare inoltre il fatto che da questa dedica emerga come Palestrina avesse considerato le proprie opere un bene comune, "*bono publico*".



Dedicatoria da "Missarum Liber Primus, 1554".

Dedicatoria da "Missae quinque quatuor ac quinque vocibus concinendae liber septimus, 1594".

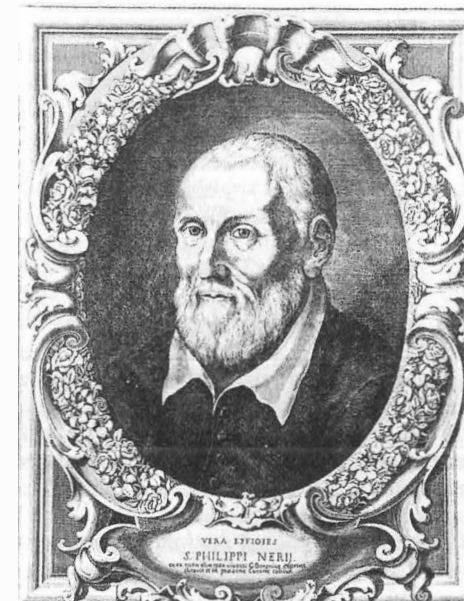
In definitiva si delinea un profilo di uomo cosciente fin dall'inizio del dono ricevuto, consapevole che la propria capacità di creare opere mirabili sia un bene di cui tutti hanno il diritto di usufruire; un uomo che ha concepito tutta la propria esistenza in modo da mettere il più possibile al servizio degli altri questo dono ricevuto al fine di dare sempre maggior gloria a Dio.

SAN FILIPPO NERI E GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA: UNA COMPAGNIA di Alberto Venturoli e Daniele Ferrara

Nel contesto sociale e culturale della Roma della seconda metà del '500, banco di prova per il rinnovamento spirituale e organizzativo della Chiesa durante e dopo il Concilio di Trento, emergono due personaggi: *San Filippo Neri* e *Giovanni Pierluigi da Palestrina*. Filippo nasce a Firenze il 21 luglio 1515. Figlio di un notaio, è avviato agli studi dai migliori pedagoghi del tempo. Incline alla pietà, riceve una formazione religiosa dai padri domenicani del convento di San Marco. Raggiunta la maturità, viene mandato dal padre a lavorare da uno zio, mercante a Montecassiano, dove, in contatto con l'esperienza dei Benedettini, scopre la propria vocazione. Lascia quindi il commercio e nel 1535 si trasferisce a Roma, ove lavora come precettore. Frequenta l'Università e approfondisce gli studi teologici. Successivamente intraprende un intenso apostolato di preghiera e di azione, imperniato sull'assistenza negli ospedali e sull'avvio di iniziative quali la Visita alle Sette Chiese e la creazione della Confraternita della Trinità dei Pellegrini (1548). Diventato sacerdote nel 1551, dà vita all'Oratorio presso la Chiesa di S. Girolamo della Carità. Nel 1575 è istituita da papa Gregorio XIII la Congregazione dell'Oratorio con sede nella Chiesa di S. Maria in Vallicella. Muore il 26 maggio 1595. Pier Luigi da Palestrina (1525-1594) già fanciullo fa parte dei cantori di S. Maria Maggiore. In seguito è nominato organista della cattedrale di Palestrina, ove rimane fino al 1551, anno in cui papa Giulio III lo chiama a Roma come maestro della Cappella Giulia in San Pietro. Non tutta la storiografia è concorde sull'esistenza di legami tra San Filippo e Palestrina. A fronte di opinioni che negano il rapporto tra i due personaggi,



Il "Pippo buono".



Vera effigie del San Filippo Neri.

alcuni storici confermano l'episodio significativo della morte del musicista avvenuta tra le braccia di San Filippo. Numerosi argomenti inducono a pensare che un rapporto tra i due sia effettivamente esistito e non abbia mancato di suscitare un interesse reciproco. Persiano Rosa e Angelo Velli, seguaci di Filippo, provengono da Palestrina e sono probabilmente in contatto con la famiglia del musicista. Più interessante, tuttavia, è il dato che l'oratoriano Giovan Francesco Bordini è confessore della seconda moglie di Pierluigi, Virginia Dormoli, e pertanto vicino, in diverse circostanze, ai due coniugi. Nobili frequentatori e protettori della Congregazione, quali Giacomo Boncompagni e Cristina di Lorena, moglie del Granduca di Toscana Ferdinando de Medici, sono dedicatari di opere del Palestrina. Nel 1584, inoltre, intercorrono trattative tra Francesco Soto, cantore e membro della Congregazione, e la Compagnia dei Musici, di cui il Palestrina era figura eminente.

Considerati gli stretti rapporti che legano l'ambiente dell'Oratorio a quello vaticano e pontificio, è lecito supporre che Filippo Neri, insieme a Cesare Baronio e a Francesco Maria Tarugi, suoi insgni seguaci, abbia spesso ascoltato le esecuzioni musicali della cappella Giulia sotto la guida dell'Animuccia — frequentatore del Neri — come anche è presumibile che abbia avuto modo di apprezzare l'arte di Pierluigi da Palestrina, illustre successore dell'Animuccia nella carica di maestro del coro di San Pietro. Palestrina non può non aver prestato attenzione alla rilevanza assunta in campo musicale dalla comunità oratoriana, per la quale, oltre ad Animuccia e Soto, opererà poco dopo Giovenale Ancina. Nel 1576 è documentato un pagamento a Palestrina per musiche eseguite all'Oratorio: escludendo la chiesa della Vallicella (in via di ricostruzione), non è possibile stabilire se l'esecuzione sia avvenuta per la Trinità dei Pellegrini, per San Girolamo della Carità o per San Giovanni dei Fiorentini, altra chiesa retta per alcuni anni dai seguaci di Filippo.

Copie manoscritte di due *Salve Regina* furono conservate per un certo lasso di tempo nell'archivio dell'Oratorio, sede nella quale è conservato il ritratto del musicista (esposto in mostra), ricordo quantomeno significativo della stima di cui il personaggio godeva presso la comunità oratoriana. Dal punto di vista stilistico, è stato infine dimostrato come alcune composizioni spirituali di Palestrina siano state influenzate dalla *lauda filippina*.

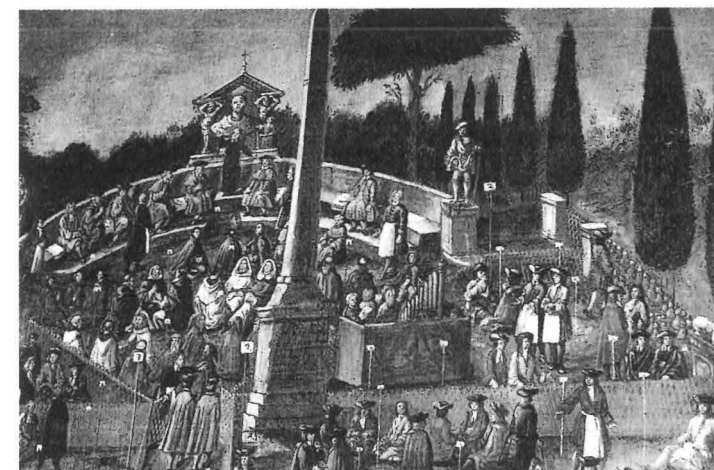
Pur su piani diversi, Palestrina e San Filippo hanno avvertito l'esigenza di porre la musica al servizio della fede e della liturgia. Palestrina, con la *Missa Papae Marcelli* del 1567, mira a rendere più chiari e intelligibili i testi della Sacra Scrittura, rispondendo ad un problema evidenziato dalla Chiesa della Controriforma, riguardante non solo il campo musicale, ma anche, ad esempio, la pittura. Manifestazione significativa di questo atteggiamento culturale, e premessa importante alla citata opera del Palestrina, è l'ammonimento che papa Marcello II, nel 1555, rivolge ai cantori della basilica vaticana affinché fosse prestata attenzione alla comprensibilità dei testi nelle messe cantate previste per la Settimana Santa. Diversi anni dopo, nella dedica a Sisto V degli *Hymni totius anni* (1589), Palestrina ribadisce la sua partecipazione a questi ideali della Chiesa, affermando con decisione che la musica sacra può stimolare l'animo umano alla religiosità, attraverso l'esaltazione dei valori contenuti nei testi sacri. Questa funzione della musica è naturalmente apprezzata da San Filippo, che da tempo considerava tale arte come "pescatrice di anime". Mentre nelle chiese romane, durante le celebrazioni liturgiche, sono eseguite opere del repertorio gregoriano, polifonico e organistico, Filippo e i suoi seguaci adottano nelle proprie riunioni la *lauda*. Si tratta di un componimento poetico-musicale a carattere spirituale, diffuso largamente fin dal XII secolo.

Le laudi sono eseguite dai seguaci di San Filippo in diverse occasioni: nell'Oratorio, nelle visite agli ammalati e nella visita alle

sette chiese. In particolare nell'Oratorio, da semplice colloquio fra Filippo e i suoi confratelli, diviene un incontro di preghiera sempre più articolato, nel quale la comunità ascolta la lettura di testi sacri, le prediche e i sermoni, i canti e le laudi. Cesare Baronio, celebre per essere l'autore degli *Annales Ecclesiastici*, ha descritto questa pratica devozionale: dopo un'orazione mentale si procede con la lettura di un passo della Sacra Scrittura, che viene poi accuratamente commentato e spiegato, con opportune sottolineature dei concetti principali. Talvolta nel commento interviene un altro fratello, dando così vita a un dialogo. Terminata questa prima parte (la cui durata era di circa un'ora), un altro confratello recita un sermone sulla vita di un santo, integrandolo con brani tratti dalla Sacra Scrittura e dai Padri della Chiesa. A questo ne seguiva un altro su argomento diverso e quindi un terzo incentrato su un episodio di storia ecclesiastica. I tre sermoni duravano mezz'ora ciascuno. "Finito tutto questo con mirabile contento, e pari utilità degli uditori — scrive Baronio —, cantata una laude spirituale, e fatta di nuovo alquanto d'orazione, finiva l'essercitio".

La visita alle Sette Chiese

Il dipinto riprodotto in mostra, di autore anonimo e databile alla prima metà del '700, raffigura la refezione nel giardino della Villa Mattei al Celio, nel corso dell'annuale Visita alle Sette Chiese. La visita, ufficialmente iniziata da Filippo Neri nel febbraio 1552, si svolgeva il giovedì grasso e toccava le sette basiliche più importanti di Roma (le quattro maggiori: San Pietro, San Paolo F.L.M., San Giovanni e Santa Maria Maggiore; e le tre minori: San Sebastiano F.L.M., Santa Croce e San Lorenzo F.L.M.). Tra una tappa e l'altra venivano ricordati con orazioni gli episodi della Passione di Cristo. Il percorso, lungo in tutto 16 miglia, era coperto nel giro di ventiquattro ore e prevedeva una sosta nelle ore più calde, nel giardino del Celio. La processione alle sette chiese partiva



dalla Vallicella la sera del mercoledì grasso e, passando per il ponte Sant'Angelo, giungeva alla basilica di San Pietro, ove veniva celebrata la prima funzione. L'arrivo a San Paolo fuori le mura, seconda tappa dell'itinerario, era fissato per l'alba del giorno successivo: taluni partecipanti, nobili o benestanti, raggiungevano la basilica ostiense a bordo dei loro cocchi, ma la maggioranza dei fedeli vi arrivava a piedi, attraversando la città di notte e toccando luoghi che, all'epoca, si ritenevano essere stati teatro di martirio. La processione illuminava la strada con le torce e lungo il cammino erano recitate preghiere e intonati canti. Dalla basilica vaticana il corteo si recava

Particolare del quadro raffigurante la refezione durante la visita alle Sette Chiese.

Manifesto riassuntivo delle Sette Chiese di Roma.

all'ospedale di Santo Spirito per compiere una visita ai malati; raggiunta poi la chiesa di San Michele in Sassia (sita presso il colonnato di sinistra di piazza San Pietro), la processione passava la porta di Santo Spirito e giungeva alla chiesa di San Leonardo (distrutta) su via della Lungara. Superata Porta Settimiana, in Trastevere, e raggiunto Ponte Fabricio (o Tarpeo), il corteo oltrepassava il Tevere, sostando nella chiesa di San Bartolomeo all'Isola Tiberina, ritenuta sede delle prime carceri romane dei cristiani. Giunto sull'altra sponda, il corteo si dirigeva verso il Teatro Marcello e, costeggiando la Rupe Tarpea, proseguiva verso le chiese di San Nicola in Carcere e San Giorgio al Velabro. Da qui si tagliava per il Foro Boario e la chiesa di Santa Anastasia, per giungere al Circo Massimo, celebre luogo di martirio. Seguendo il corso del Tevere si arrivava al prato di Testaccio, dove i pellegrini si munivano dei "bollettini" personali per poter accedere alla merenda del giorno successivo. Si proseguiva poi verso Porta San Paolo e seguendo la via Ostiense, lungo la quale erano due piccole cappelle dedicate al Salvatore e agli apostoli Pietro e Paolo (che qui si salutarono prima di subire il martirio) si arrivava, all'alba, a San Paolo fuori le mura. Dopo la celebrazione della messa e la preghiera dinanzi al famoso crocifisso ligneo, i pellegrini ripartivano verso la basilica di San Sebastiano sulla via Appia. La strada per giungervi, completamente in aperta campagna, offriva una vista meravigliosa, fra mura antiche e acquedotti romani e suscitava forti sentimenti di pietà, visto che anche qui erano numerose le memorie dei martiri. Lungo il cammino litanie si alternavano ad orazioni. Nella sosta a San Sebastiano venivano intonati canti accompagnati da diversi strumenti. Dopo un sermone la processione procedeva verso il giardino dei Mattei sul Celio, dove i filippini avevano precedentemente apparecchiato per numerose persone. La refezione, a cui potevano partecipare soltanto gli uomini, si svolgeva nel corso delle ore più calde e veniva allietata da cori e dal suono dell'organo portatile, che

per l'occasione veniva trasportato dalla vicina chiesa dei SS. Nereo e Achilleo. Non mancavano l'accompagnamento del liuto e del corno e la fanfara di Castel Sant'Angelo al completo. Durante la merenda un fanciullo recitava un sermoncino. Terminata la pausa il corteo ripartiva alla volta di San Giovanni in Laterano. Qui si pregava dinanzi alle teste degli apostoli Pietro e Paolo. Dopo una breve sosta alla Scala Santa, la processione si dirigeva verso la vicina basilica di Santa Croce in Gerusalemme. Usciti dalla basilica si attraversava l'acquedotto Claudio per giungere all'Agro Verano e quindi a San Lorenzo fuori le mura, officiata da monaci greci. Completate le orazioni, si partiva per l'ultima tappa del tragitto, la basilica di Santa Maria Maggiore all'Esquilino, dove i canonici scoprivano per l'occasione, l'effigie miracolosa della Vergine "Salus Populi". La visita alle sette chiese non aveva carattere penitenziale, ma era intesa come una pratica che univa la devozione a una sana ricreazione, alternativa al Carnevale.

Il tragitto all'aria aperta era allietato da musiche e canti. Tutto ciò era coerente con il carattere di San Filippo, amato dal popolo per la semplicità, bonarietà e giovialità. Come nelle altre funzioni legate alle pratiche dell'Oratorio, anche nel corso della Visita alle Sette Chiese, la musica fungeva da accompagnamento nelle orazioni. Era il modo di pregare proposto da San Filippo Neri, che aveva compreso l'importanza della musica come mezzo per avvicinare l'uomo a Dio.

La Trinità dei Pellegrini

Una istituzione fondata da San Filippo Neri e da Persiano Rosa, certamente conosciuta da Pierluigi da Palestrina, e per la quale, nel 1576, il musicista certamente esegue sue composizioni, è la *Confraternita della SS. Trinità dei Pellegrini*. Nel 1540 un gruppo di laici, animati da spirito religioso e caritatevole, inizia a radunarsi per iniziativa di San Filippo Neri nella chiesa di San Girolamo della Carità, sotto la guida del sacerdote

della chiesa, Persiano Rosa. L'accresciuto numero di adepti porta alla fondazione, nel 1548, di una Confraternita, riconosciuta da Paolo III e dal Vicario di Roma, Filippo Archinto. L'attività della Confraternita consiste nella preghiera collettiva, in esercizi spirituali e "ragionamenti", libere discussioni su letture o temi edificanti e nella visita alle basiliche, secondo forme che prefigurano l'Oratorio. È inoltre questa pia istituzione a diffondere in Roma la nuova devozione delle *Quarantore*. Nel 1550, in occasione dell'Anno Santo, la Confraternita, su indicazione di San Filippo, si fa carico di una specifica missione: l'accoglienza dei pellegrini poveri, bisognosi, durante il loro soggiorno romano, di alloggio, vitto e assistenza. Partita in sordina e con pochi mezzi e spazi a disposizione, l'iniziativa diviene in pochissimo tempo una efficiente macchina organizzativa, in grado di ospitare fino a 500 pellegrini al giorno. Terminato il Giubileo e ripartiti i pellegrini, la Confraternita si impegna ad accogliere i poveri convalescenti. Nel 1558 gli importanti contributi offerti alla città dal sodalizio inducono papa

Paolo IV a concedere l'uso della chiesa di San Benedetto in Arenula — poi ricostruita nel 1614 con l'intitolazione alla Trinità — e nel 1559 i confratelli acquistano una casa da adibire ad ospedale-ospizio. Importanti privilegi e riconoscimenti sono tributati alla compagnia, divenuta Arciconfraternita nel 1562, da papa Gregorio XIII e dal cardinale Carlo Borromeo, entrambi legati a San Filippo.

Nel 1551 San Filippo si prepara al sacerdozio: pertanto la sua partecipazione alle opere promosse dalla Confraternita si fa meno attiva, poiché nuovi impegni lo attendono. Il sodalizio è comunque avviato a proseguire fattivamente nel suo compito di assistenza. A San Filippo spetta il merito di aver orientato l'attività della compagnia verso i bisognosi. La fondazione della Trinità dei Pellegrini diviene così di fatto esemplare della compresenza in San Filippo di una profonda spiritualità e di una ferma — e gioiosa — volontà di agire nella società a sostegno dei più deboli. Aspetti questi che trovano nella musica un ulteriore arricchimento di fede.

Bibliografia

- D. Alaleona, *Storia dell'Oratorio Musicale in Italia*, Milano, 1945.
 A. Bertini, *La musica all'Oratorio dalle origini ad oggi*, in "Quaderni dell'Oratorio", 11, 1966.
 A. Bertini, *Palestrina e l'ambiente filippino*, in "Atti del convegno di studi palestriniani", Palestrina - Roma, 1977.
 G. Marciano, *Memorie storiche della Congregazione dell'Oratorio*, Napoli, 1693, Vol. I.
 A. Morelli, *Il Tempio Armonico, Musica dell'Oratorio dei Filippini in Roma (1575 - 1705)*, Laaber, Laaber-Verlag, 1991.
 A. Morelli, *La vita musicale a Roma al tempo di Sisto V*, in "Roma di Sisto V", Roma, 1993.
 G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico-*

- ecclesiastica*, Venezia, 1847, Vol. 47, voci: Musica Sacra, Cappelle.
 E. Paccagnella, *Giovanni Pierluigi da Palestrina*, in "Dizionario della Musica e dei Musicisti", Torino, 1987, Vol. V.
 Pierluigi da Palestrina; il "Princeps Musicae"; *Palestrina e San Filippo Neri; Celebrazioni per duecentenari*, Vicenza, 1994.
 G. Rostirolla, *La musica a Roma al tempo del Baronio: l'Oratorio e la produzione laudistica in ambiente romano*, in "Baronio e l'arte", Sora, 1985.
 H.E. Smither, *L'Oratorio Barocco*, Milano, 1988.
 A. Venturoli, *S. Filippo Neri*, Casale Monferrato, 1988.

**LA CONFRATERNITA
DELLA SS. TRINITÀ
DEI PELLEGRINI E
CONVALESCENTI**
di Antonello Lazzerini

Nel 1540 un gruppo di laici, animati dal desiderio di vivere nella carità la propria fede, inizia a radunarsi per iniziativa di S. Filippo Neri nella Chiesa di S. Girolamo della Carità sotto la guida del sacerdote Persiano Rosa.

La compagnia crebbe e si organizzò a tal punto che nel 1548 si giunse alla fondazione della Confraternita.

L'attività all'inizio è di seria edificazione religiosa, preghiera collettiva e esercizi spirituali nei quali si sviluppavano libere discussioni su letture a tema spirituale, a cui facevano seguito attività di pubblica evidenza come le visite alle chiese e ai luoghi dei martiri per le strade di Roma e la pratica dell'adorazione eucaristica nelle S. Quarantore.

La devozione fece nascere nel gruppo la necessità di una attività caritativa che su indicazione di S. Filippo si definì in occasione del Giubileo del 1550 nell'accoglienza dei pellegrini poveri bisognosi, nella loro permanenza romana, di ogni necessità.

Tale attività rese presto nota la Confraternita e raccolse il consenso dei Pontefici che non mancarono mai di soccorrere la stessa fino al punto di renderla autentico strumento di servizio sociale.

Durante il Giubileo del 1550, per quanto dotata di pochi mezzi, la confraternita era già in grado di accogliere, sfamare e vestire 500 pellegrini al giorno, mostrando una straordinaria capacità organizzativa. Quando il Palestrina entra in contatto con il gruppo fondativo della Confraternita non è dato a sapere ma è certo che egli conosce l'attività della stessa e vi prende parte in diverse occasioni.

È rilevante notare come l'attività della confraternita in sé, tesa alla caritativa, sia spinta dalle dimensioni raggiunte nel

corso dei decenni a coprire tutto l'arco delle necessità proprie alla vita di un gruppo religiosamente importante come quello dei pellegrini romei. Uno studio attento ai bilanci della Confraternita ha consentito di descrivere dettagliatamente questa attività mettendo in risalto l'importanza data alla precisione e alla corrispondenza tra necessità del mantenimento e necessità della vita religiosa. La qualità dei servizi posti in essere era decisamente alta e la musica assumeva un ruolo decisivo. Il musicista Palestrina è quindi chiamato a prestare la sua abilità nei momenti più importanti della vita liturgica negli anni più vivaci della vita della confraternita.

**Il professionista Signor Musico
Giovanni Pietro Aloysio**

L'attività musicale nella Roma del '500 non era limitata alla Cappella Pontificia bensì corrispondeva alle realtà di una città in cui la vita ecclesiale ferveva dell'intensa novità della riforma cattolica. A Roma non si svolse il Concilio ma la riforma vi arrivò prima e soprattutto arrivò attraverso i vertici della Chiesa istituzione. Roma quindi città di Santi e di laici impegnati che ambivano a rendere le loro liturgie sempre più degne e se non ricche come i palazzi e le chiese di muro almeno significative e coinvolgenti nella perfezione dei gesti e nella qualità della musica.

Il nostro Signor musicista si trova quindi a vivere nella seconda metà del '500 l'apice della sua carriera in un susseguirsi di incarichi e committenze di grande prestigio; l'importante incarico alla cappella Giulia, la redditizia committenza dei Signori di Gonzaga e la "Compagnia

Musica per la quaresima e la settimana santa presso la Santissima Trinità

Anno	Quaresima e settimana santa	Giovedì Santo
1576	Palestrina 88 scudi	Palestrina 15 scudi
1577	Curtio Mancini 66 scudi	Curtio Mancini 14 scudi
1578	Palestrina 95 scudi	Andea Dragoni 15 scudi Falsobordone 1,60 scudi
1579	Annibale Zoilo 127 scudi Curtio Mancini 23 scudi Simone Crescentio 3 scudi	Boetio Civitello 6,90 scudi

Ripartizione delle entrate nel periodo 1575 - 1579

	1575		1576-77		1577-78		1578-79	
elemosine	20609	83,6%	3435	45,1%	3651	65,2%	3493	44,8%
eredità donazioni	696	2,8%	1258	16,5%	924	16,5%	2741	35,2%
rendite - affitti	199	0,8%	329	4,3%	393	7,0%	544	7,0%
rendite - interessi	34	0,1%	87	1,1%	127	2,3%	169	2,2%
prestiti	1205	4,9%	530	7,0%	316	5,7%	300	3,8%
alienazione immobili	—	—	—	—	—	—	—	—
vendite	1021	4,1%	810	10,5%	137	2,4%	164	2,1%
varie	918	3,7%	1177	15,5%	48	0,9%	379	4,9%
TOTALI	24682	100%	7617	100%	5596	100%	7790	100%

Ripartizione delle uscite nel periodo 1575 - 1579

	1575		1576-77		1577-78		1578-79	
assistenza ospedaliera	16990	70,4%	4399	57,7%	3067	55,0%	4589	58,9%
attività religiosa immobili	468	1,9%	403	5,3%	288	5,2%	631	8,1%
fabbriche	4099	17,0%	851	11,1%	593	10,6%	370	4,7%
manutenzione	122	0,5%	185	2,4%	67	1,2%	90	1,2%
acquisto	800	3,3%	—	—	—	—	—	—
affitti	153	0,6%	85	1,1%	20	0,3%	56	0,7%
oneri da prestiti	871	3,6%	546	7,1%	283	5,1%	429	5,5%
oneri testamentari	25	0,1%	695	9,1%	853	15,3%	1333	17,1%
varie	620	2,6%	473	6,2%	408	7,3%	292	3,8%
TOTALI	24148	100%	7637	100%	5579	100%	7790	100%

dei Signori Musici di Roma” che poi diverrà congregazione, generano intorno al Palestrina un vero ambito professionale. Un ambito nel quale certamente non mancò la concorrenza tipica di un mercato ristretto in cui domanda e offerta si giocavano più sulla qualità che non sul prezzo reso stabile dalla presenza di un committente principe come il Papato. Una splendida testimonianza di questa concorrenza, anima dello sviluppo tecnico professionale, ci è dato dall’attività della Confraternita della SS. Trinità dei Pellegrini e Convalescenti aggregazione laicale tra le più attive e prestigiose della Roma del tempo.

Nel 1573 la Congregazione generale decretava:

“*Che tutti quelli fratelli quali sono Offitiali del Oratorio et havevano accettato l’offitio, andando questa Quadragesima et in spetie questa settimana santa ed altre compagnie siano ex nunc prout ex tunc cassi dalla nostra compagnia et che questo decreto sia affixo sul nostro oratorio*” (ASR. Ospedale della SS. Trinità, 3, f. 42.). Da una parte, nonostante dagli archivi della congregazione emergano indicazioni per un nutrito elenco di maestri di cappella regolarmente incaricati e stipendiati, dagli stessi archivi emergono anche registrazioni di spesa per interventi saltuari in particolare in occasione della Settimana Santa di illustri Signori Musici incaricati di scrivere ed eseguire musiche per la liturgia.

Dall’altra dalla ricostruzione delle attività economiche della confraternita emergono spese elevate per le attività liturgiche che lasciano trasparire l’importanza data alla bellezza delle stesse.

È questa ricchezza che consente di valutare la figura del musico compositore in un’ottica professionale, e ci interessa recuperare e descrivere l’attività professionale del nostro Petraloysio, per lo meno così si firma nei fogli di ricevuta. La documentazione migliore si rintraccia presso l’archivio della Confraternita della SS. Trinità dei Pellegrini e Convalescenti, attualmente conservato presso l’Archivio di Stato di Roma.

Quando il Palestrina entrò in contatto con il gruppo fondativo della Confraternita non è dato a sapere ma è certo che egli conosce l’attività della stessa e vi prende parte in diverse occasioni; anzi è chiamato a prestare la sua abilità nei momenti più importanti della vita liturgica negli anni più vivaci della vita della Confraternita.

La documentazione dei pagamenti intercorsi tra il Palestrina e la confraternita mostra se si considerano le cifre la qualità che veniva attribuita al lavoro del nostro musico. Elenchiamo qui di seguito le trascrizioni dei documenti relativi all’attività del 1578 segnalando in nota quanto è possibile rintracciare sugli altri anni.

Mandati di Pagamento della Confraternita a Petraloysio per il 1578

“*Magnifico messer Hieronymo Roscio nostro Camerlengo. Piacceravvi pagare a messer Giovanni da Palestrina maestro dei capella de San Pietro scudi trentatre de moneta et sono in conto della musica fatta per l’oratorio et ne darete debito a denarij receuti da fratelli della Compagnia per tale effetto. Del Hospedale li XVII° de marzo 1578*”.

Firmanò tre guardiani: Camillo Capilupi, Fabio Mattei e Paolo Maggio. E sotto, per esteso, la dichiarazione del Pierluigi:

“*Io Giovanni Petraloysio confesso Haver riceuti dal Magnifico messere Hieronimo Roccj li sopradetti scudi trentatre di moneta come di sopra questo di 18 di marzo 1578*”.

Magnifico messere Hieronimo Roccio Nostro Camerlengo piacciavi pagare a messer Pierluigi da Palestrina m° di cappella di S. Pietro scudi dieci de moneta et sono che tanti selli danno per la Lamentatione fatte nella Settimana Santa et portateli à conto nostro con pigliare quietanza et datene debito a’ Oratorio et à elemosine ricevute de’ fratelli per tale effetto et per la musica. Dell’Hospedale li 4 d’aprile 1578”.

Io Giovanni Petraloysio confesso Haver riceuti dal Magnifico messere Hieronimo Roccj li sopradetti scudi trentatre di moneta come di sopra questo di 18 di marzo 1578

*Camillo Capilupi Guardiano,
Fabio Mattei Guardiano,
Paolo Maggio Guardiano,
Io Giovanni Petraloysio confesso Haver riceuti dal Magnifico messere Hieronimo Roccj li sopradetti scudi trentatre di moneta come di sopra questo di 18 di marzo 1578*

Firmanò i guardiani: Capilupi, Mattei, Maggio, Castellucci. Non c’è la firma del Palestrina, ma dietro si legge:

“*Io Annibale Pietrasanta Basso in San Pietro in nome dell’antidetto M. Gio. Palestrina confesso haver ricevuto li antidetti scudi dieci di moneta del detto Roccj [...]* In Roma questo di 4 di aprile 1578”.

“*Magnifico messer Hieronimo Roccio Nostro Carmelengo piaceravi ponere a’ entrata scudi cinquanta di moneta [...] e questi per lemosina fatta per la musica fatta per la Quadragesima del nostro Oratorio. Et appresso ponerete a’ uscita essi scudi cinquanta pagati a’ messere Giovanni da Palestrina m° di Cappella di S. Pietro a’ conto della musica fatta come desopra e ponerete a’ conto nostro che essi saranno boni a’ nostri conti senza altra quietanza. Del Hospitale li XX di maggio 1578*”.

Una postilla aggiunta:

“*e ne darete debito a’ oratorio!*”

Altra postilla estremamente curiosa:

“*de quali [cinquanta scudi] ne ha avuti [il Palestrina] scudi 25 et altri 25 sono serviti a far sacchi di tela*”.

Documento autografo dal Palestrina.



PALESTRINA E LA MUSICA AL CONCILIO DI TRENTO (CON UN INSEGNAMENTO PER L'OGGI)

di Valentino Donella

Due parole di introduzione per chiarire il taglio di questo scritto su Palestrina e sulla musica al Concilio di Trento¹.

È un argomento già trattato da tutti mille volte; non avrebbe senso ritornarci, sia pure a scopo divulgativo, se non fosse per ripensare tutto in maniera diversa e più veritiera.

Il Palestrina (1525 ca.-1594) non operò alcun miracolo nell'ambito del Concilio, non salvò la polifonia, non sventò alcun attentato demolitore; lo sappiamo; ma neppure valse ad influire sui vescovi, stimolandoli efficacemente (al di là di qualche proibizione) ad elaborare principi illuminanti circa la natura intima della musica da chiesa. Il grande Concilio Tridentino non fu grande per gli aspetti che ci interessano; non si rese conto dell'importanza della musica liturgica, tanto meno cercò di indagare sulle ragioni profonde del far musica in chiesa; ragioni e principi che aiutassero i musicisti di allora e, soprattutto, i compositori dei tempi nuovi, ad agire in armonia e in equilibrio con i riti. Nella mole dei problemi accumulatisi sui tavoli del Concilio quello della musica dovette apparire veramente secondario; infatti fu toccato solo marginalmente, tra le *“cose da osservarsi e da evitarsi nella celebrazione della Messa”*, lasciando ai vescovi e ai sinodi particolari di legiferare come meglio credessero, naturalmente in sintonia con la mente del Concilio generale. L'errore di prospettiva, forse comprensibile per quei tempi, fu di non considerare la musica intimamente connessa con la liturgia, come sua parte integrante, come realtà essenziale e necessaria alla piena realizzazione del rito²; oltretutto determinante nella formazione spirituale dei fedeli, sulla quale si sarebbe modellata la fisionomia delle generazioni

future. In altre parole non si posero le premesse per una musica di chiesa post-tridentina, governata da chiari principi, come fu avviata, invece, una teologia post-tridentina e una pastorale aggiornata.

La musica dopo il Concilio e nel nuovo secolo se ne andò per strade discutibili di autonomia e di autocelebrazione, più attratta da sollecitazioni edonistiche di derivazione barocca, che illuminata da convincenti direttive ecclesiastiche. La codificazione dei testi liturgici (Messale 1570 - Breviario 1568) restò un fatto rubricistico, incapace di trasfondere specifica linfa creatrice; la musica, proprio nei decenni successivi, si evolse in uno splendido ornamento, in prezioso apparato esteriore alla viva ritualità cristiana, nella quale non seppe entrare dentro per lasciarsi profondamente plasmare. Anche il mito di Palestrina e della sua musica, pur persistendo lungo i secoli, non andò oltre la celebrazione retorica; non si trasformò quasi mai in lezione di comportamento interiore, limitandosi a riprodurre procedimenti lessicali più o meno *“palestriniani”*.

Il Concilio cadeva in un momento storico delicato — un giro di boa anche per la musica di chiesa (considerata in se stessa e in riferimento alle novità introdotte da M. Lutero) — quasi al termine di una lunga e straordinaria stagione polifonica e nell'imminenza di una svolta epocale di almeno tre secoli, che vide progressivamente consumarsi il divorzio tra musica e liturgia³. Nessuno se ne avvide; i conciliari persero un'occasione, non sapendo condurre la musica sulla linea di una equilibrata funzionalità liturgica.

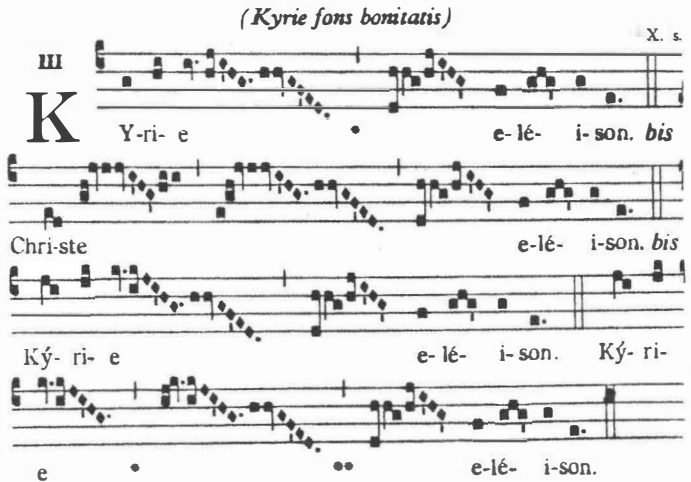
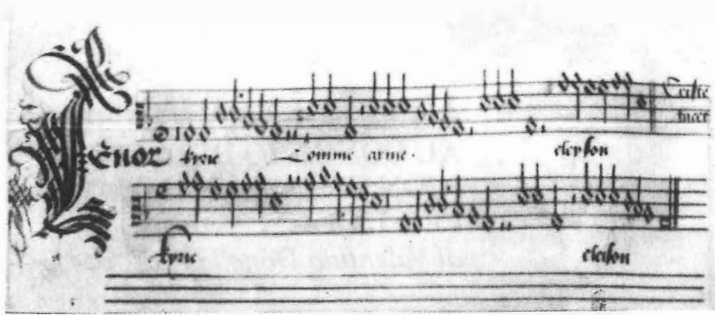
Ecco la nostra particolare angolazione. Ma procediamo ordinatamente.

Prima del Concilio

Sarà bene anzitutto ricordare come si era arrivati alla situazione musicale dell'epoca palestriniana-conciliare; fu attraverso un percorso lento e travagliato, le cui tappe possono essere così brevemente riassunte:
- disfacimento progressivo del canto gregoriano, dovuto a pratiche di canto sempre più deteriorate e soprattutto agli attentati della incipiente polivocalità mensurata (secc. IX-XIII)
- sperimentazioni empiriche di varia diafonia o trifonia (organum, discantus, conductus, motetus), molto informi e compromettenti la serenità della preghiera e il rispetto della parola cantata (secc. X-XIV; reazione di Giovanni XXII con il documento "Docta sanctorum patrum", 1324-25)
- parziali risultati di assestamento tecnico e di verità espressiva attraverso le opere degli inglesi (J. Dunstable) e dei franco-fiamminghi (G. Dufay, J. Ockeghem, J. Obrecht...); l'esasperato tecnicismo contrappuntistico tende ad umanizzarsi particolarmente per merito di Josquin Del Pres (secc. XIV-XV)
- raggiunta perfezione della nuova arte polifonica in una superba efflorescenza di opere, di autori, di scuole; nella musica sacra alla incontestabile validità artistica delle composizioni si accompagnano sconvenienze e abusi di vario genere, che nei più sensibili provocano disagio e desiderio di purificazione (sec. XVI).

Abusi e sconvenienze

Il più evidente degli abusi fu quello dell'impiego di "tenores" profani, tolti da canzoni popolari, i cui titoli erano ricordati nella denominazione della Messa: "lo spunto della cantilena popolare (questa spesso adatta per ballare) è di solito riprodotto, con le stesse parole, durante il Kyrie. Come dovevano riuscire edificanti le Messe 'L'ardent désir' o 'Mon mari m'a diffamée' o 'Princesse d'amourettes' o 'La belle se sied auprès de la tour'; oppure 'Baisez-moi' o 'Des rouges nez' o 'Le facheux so'". Davvero



G. Busnois, Missa "L'Homme Arme", Kyrie (Tenor). Biblioteca Apostolica Vaticana. Codice Chigi - C VIII 234, p. 205v.

Kyrie "Fons bonitatis" tratto dal "Graduale Triplex" di Paolo VI nella edizione del 1979.

Kyrie "Fons bonitatis" a 2 voci. La voce inferiore è una topatura del brano precedente "Codex Las Huelgas" (1310 ca.), Burgos.

una cattiva abitudine, invalsa almeno da Dufay in poi, nella quale cadde lo stesso Palestrina: ancora nel 1582 componeva una Messa su "L'home armé", il tenor di chanson più abusato dai compositori quattro-cinquecenteschi. Altro abuso, divenuto norma, consisteva nell'inquinare i testi originali con interpolazioni spesso cervelotiche di i testi estranei; si trattava di tropi, di sequenze disseminate un pò dovunque, e di mottetti che espemporaneamente si intrufolavano nell'atto celebrativo creandosi spazi abusivi. Praticamente ogni Messa importante aveva una sua sequenza e tutti i canti dell'Ordinarium e del Proprium diventavano terreno di devastazione da parte di interpolazioni tropaiche. Ma non era del tutto dimenticata la prassi di far sentire simultaneamente (come nell'antico mottetto) due o più testi diversi ed opposti. "Il Morales, in una sua Messa faceva cantare da una voce tutta intera l'Ave Maria mentre le altre parti cantavano le parole dei Kyrie, del Gloria, del Credo... Hobrecht v'inseriva le antifone del Natale; il Tinctor brani del Te Deum; il Guerrero un'antifona della Vergine; Pietro de la Rue una lunga sequenza dell'Addolorata, simile allo Stabat Mater... Vi sono perfino Mottetti di Festa, Mouton, Josquin Del Pres, Gombert, Loyset, a quattro voci, ognuna delle quali cantava un testo diverso". Per non dire delle diminuzioni, degli abbellimenti — scale, volate, gruppetti, prove di agilità — e del cosiddetto contrappunto alla mente: tutte tecniche improvvisative che rendevano la musica "mollior" e artificiosa. E gli strumenti? Nessuna autorizzazione da parte della chiesa aveva mai legittimato l'impiego degli strumenti nella liturgia; anzi l'autentica tradizione riconosceva come unicamente ammissibile il canto delle parole tramite la voce umana. Solo l'organo, col tempo, riuscì a farsi accettare, dopo che si fu purificato da ogni ricordo pagano. Ciononostante strumenti di ogni tipo imperversavano ovunque durante i riti; l'umanista e teologo Erasmo da Rotterdam (1466-1536) se ne lamentava



fortemente: "Abbiamo introdotto una musica teatrale e artificiosa nelle chiese... Corni, trombe, cornetti gareggiano costantemente con le voci. Si ascoltano amorose e lascive melodie che dovrebbero accompagnare solamente le danze delle cortigiane e dei buffoni. La gente accorre in chiesa come se andasse a teatro, unicamente per il sensuale piacere dell'udito". Questo e gli altri abusi ricordati non erano che derivazioni e aspetti di un inconveniente più grave, quello del mancato rispetto alla "parola". La parola naufragava nel chiasso degli strumenti, nell'accostamento ad immagini estranee e profane e nel groviglio di polifonie complicate. "Ai nostri tempi — affermava il card. Bernardino Cirillo — ci si è sforzati di portare la scrittura imitativa della musica ad un tale punto che, oramai, mentre una voce dice 'Sanctus' un'altra pronuncia 'Sabaoth' e un'altra ancora 'Gloria tua' con un balbettante e ululante risultato... Dobbiamo quindi bandire dalla chiesa

J. Obrecht, "Opera Omnia", v. II, f. II, Mottetti, a cura di A. Smijers, Amsterdam, 1958.

queste pratiche corrotte e introdurre quella musica che muove lo spirito alla pietà e alla devozione". Tutto ciò lo aveva previsto e sperimentato già Giovanni XXII nel "Docta sanctorum" del 1324; è connesso con lo stile contrappuntistico-imitativo un certo qual inevitabile offuscamento del testo che si snoda sopra e dentro il tessuto musicale. Ma l'inconveniente diventa grave quando la polifonia è incerta e balbettante, quando le singole parole vengono collocate senza sensibilità, un po' a caso, o quando la loro pronuncia non è mai simultanea, o quando il compositore si lascia prendere dal gioco degli intrecci fine a se stessi. Allora si verifica quella inintelligibilità, tante volte lamentata fuori e dentro il Concilio, a causa della quale fu ventilata la possibilità (da parte di alcuni, almeno) di abolire tutta la musica figurata a più voci, per tornare alla monodia delle origini.

Nel cinquecento non era la ruvida acerbità tecnica (come nel trecento) a determinare la minore considerazione nei confronti delle parole, quanto piuttosto la sicurezza del mestiere, la capacità e l'ebbrezza di interessare un ordito di linee musicali godibile in quanto tale.

La musica a quest'epoca è adulta, fiera di se stessa, con la segreta aspirazione a rendersi indipendente e a camminare da sola. Rispetta ancora la "parola", ma è lì lì per lasciarla al fine di imboccare percorsi autonomi. È quello che sarebbe avvenuto nell'esperienza del barocco. Al Concilio di Trento tutto questo non era prevedibile, né fu lontanamente avvertito; ma, conoscendo come realmente andarono le cose nella storia, dobbiamo riconoscere che tra i mali della musica di chiesa allora non vi era soltanto l'offuscamento della "parola", ma un offuscamento dovuto ad una tendenza latente che portava ad ingigantire la musica oltre il dovuto. Quella tendenza, quel germe patogeno si sarebbe dovuto neutralizzare, con una intelligente prevenzione.

Compito del Concilio era di riportare in primo piano "l'orazione", esigendo rispetto per la parola, che nessuna complicazione più o meno compiaciuta

doveva mettere in penombra; avrebbe anche dovuto stabilire i principi atti ad assicurare che la musica rimanesse sempre nel suo istituzionale rango-ministero di ancella.

Il dibattito conciliare

Ci fu anzitutto un lavoro preparatorio consistente nell'esame di rapporti e voti inviati da alcuni vescovi; da tali rapporti emergeva un diffuso disagio e l'auspicio che si portasse opportuno rimedio ai vari disordini. Il rapporto più interessante e dettagliato fu del Vescovo di Vienna, Federico Nausca Blancicampiano, che costituì la base dei lavori del Concilio⁷. Vi è la denuncia degli errori dei protestanti: l'introduzione di canzoni germaniche e di testi non tolti dalle S. Scritture, attraverso i quali spargono i loro errori. Vengono poi rilevati cinque abusi dei cantori: ignoranza della musica, libri di canto molto scorretti, alterazione del testo musicale, esecuzione del canto senza devozione e compostezza, musica lasciva e senza pietà.

L'argomento "musicale" fu affrontato soltanto nell'ultima stagione del Concilio. Un primo schema fu pronto l'8 agosto 1562 e sancisce la provvisoria vittoria del partito contrario ad ogni tipo di polifonia; si dice chiaramente che la "musica figurata" è "tollenda" (da eliminare) senz'altro⁸. Tuttavia il tono dello schema venne successivamente mitigato nel "compendio degli abusi circa il Sacrificio della Messa", affermando che bisognava far rientrare la musica nella norma: "*Species quoque musicae in divinis officiiis reducatur ad normam, quam praescripsit Joannes XXII*". Si ritornò sull'argomento, e più diffusamente toccando vari aspetti, nella congregazione generale del 10 settembre 1562: in via ancora propositiva si raccomandava che "*in rhythmis musicis atque organis*" non vi fosse "*nihil profanum*" e che la musica fosse composta "*non ad inanem aurium oblectationem*", ma "*ut verba ab omnibus percipi possint*". Infine il 17 settembre 1562 fu varato il decreto definitivo (Sessione XXII, De observandis et

vitandis in celebratione Missae): "*Ab ecclesiis vero musicas eas, ubi sive organo sive cantu lascivum aut impurum aliquid miscetur, item saeculares omnes actiones, vana atque adeo profana colloquia, deambulationes, strepitus, clamores arceant, ut Domus Dei vere domus orationis esse videatur ac dici possit*"⁹.

Poche parole, troppo poche parole; si direbbe che il Concilio abbia inteso scansare il problema¹⁰; oltre a riprovare le profondità non ha detto altro. Neppure ha raccomandato quella intelleggibilità delle parole che pareva stare tanto a cuore a tutti. I musicisti più attenti hanno comunque recepito il messaggio per il parlare che se ne fece prima e dopo la celebrazione del Concilio, per gli interventi legislativi dei sinodi provinciali, ai quali, in pratica, fu demandata l'attuazione dei voti emersi nelle discussioni conciliari¹¹. Alcuni mesi dopo la chiusura del Concilio, Pio IV, con Motu Proprio del 2 agosto 1564 nominò una commissione di otto cardinali ai quali affidò il compito di vigilare sull'esecuzione dei decreti tridentini. Nel Motu Proprio non si parlava esplicitamente della riforma della musica; ma dal libro delle puntature della Cappella pontificia compilato da Cristoforo de Hoyeda, contemporaneo, si deduce che i cardinali Vitelli e Borromeo (del gruppo degli otto) ebbero l'ufficio particolare di attendere alla riforma della musica, a cominciare dalla Cappella papale. In tale maniera si approfondiva il discorso lasciato sospeso dal Concilio, particolarmente in direzione della ricerca di uno stile confacente, attraverso l'esame e l'ascolto di Messe particolarmente significative, già composte, o fatte comporre appositamente.

G.P. Palestrina

A questo punto entra in scena Giovanni Pierluigi da Palestrina con la sua "*Missa Papae Marcelli*". Ma prima di parlare della celebre composizione, quale contributo personale del musicista prenestino, conviene vedere come egli si inserì nel dibattito in corso: l'evento conciliare non può averlo trovato disinteressato o indifferente alle questioni di sua competenza. Ricordiamo anzitutto che nel 1545, anno d'inizio del Concilio, il maestro aveva solo 20 anni, ma era già organista della cattedrale di Palestrina (1544) e sarebbe stato nominato maestro nella Cappella Giulia nel 1551, e cantore della Cappella Sistina nel 1555, venendone poi licenziato dopo solo sei mesi. Alla conclusione della grande assise trentina (1463) aveva 38 anni ed era responsabile della Cappella di S. Maria Maggiore dal 1561; nel 1571 sarebbe ritornato alla Cappella Giulia.

È legittimo pensare che egli abbia seguito con vivo interesse le discussioni avviate tra i padri nell'ambito del Concilio, allarmandosi come molti per la ventilata possibilità di una messa al bando della polifonia, o condividendo l'alternativa di una ripresa su basi compositive più serie. Ma c'è da dire che una sua riforma personale Palestrina la stava già attuando, e l'avrebbe condotta a perfezione negli anni successivi, probabilmente a prescindere dagli stimoli che indubbiamente gli derivarono anche dal Concilio.

Quale perfezionamento? Quello di una tecnica complessissima ereditata dal magistero fiammingo piegata a risultati espressivi mai uditi, in un connubio ideale tra parola e musica, in una tensione mistica che la preghiera cantata non aveva più conosciuto dai tempi del migliore gregoriano. Nell'opera *in fieri* di Palestrina elementi diversi e in irriducibile contrasto si stavano riconciliando: il tecnicismo esasperato con la devota orazione, la ricerca linguistica fine a se stessa con l'invenzione dotta ma sovranamente ispirata, la musica complicata tendenzialmente distraente con l'esigenza di semplicità insita nella

liturgia e nei suoi segni. E si tratta — ripetiamo — di una riforma pressoché involontaria, istintiva, dovuta soltanto alla superiore personalità del maestro romano; solo in un secondo momento diventò consapevole, cioè quando la discussione trentina (nel Concilio o nella commissione cardinalizia) investì e responsabilizzò ufficialmente i musicisti. Il contributo della celebre “Missa Papae Marcelli” va visto nella luce di questa presa di coscienza. Secondo i risultati della critica più informata e aggiornata¹² la Messa si colloca proprio negli anni 1662-63, cioè nel pieno dell’attenzione posta dai padri conciliari alla questione della riforma musicale. E il titolo della composizione a 6 voci starebbe ad indicare un episodio accaduto alcuni anni addietro e, precisamente, un salutare rimprovero dato dal pontefice Marcello II ai musicisti della sua cappella. Nei 20 giorni di pontificato, il venerdì santo 1555, dopo aver ascoltato esibizionismi fuori posto, ricordò con severità ai cantori che non era quello il modo di cantare, in un rito così austero poi, offuscando sacrilegalmente le parole sante: queste si dovevano in ogni caso “audiri et percipi”.

Palestrina, presente tra quei cantori, non dimenticò la lezione del papa, attuandola in modo volutamente esemplare in questa Messa che del papa Marcello porta il nome¹³. Il 28 aprile 1565 fu organizzata nella casa del card. Vitellozzo Vitelli, una di quelle sedute di ascolto, a cui si accennava, molto importante perché vi si esaminò con tutta probabilità anche la Messa del papa Marcello del Palestrina, insieme ad opere di altri compositori quali: Kerle (l’autore delle “Preces speciales” eseguite durante le funzioni del Concilio), Roussel, Lasso¹⁴, Animuccia e Ruffo.

Annota Hoyeda nel diario della cappella papale: “Die Sabbati, 28 April 1565, Ad instantiam Rev.mi Cardinalis Vitellotii fuimus congregati in domo eiusdem Rev.mi, ad decantandas aliquot missas, et probandum si verba intelligerentur prout Reverendissimis placet...”. È praticamente certa l’audizione di una messa di Vincenzo Ruffo, dal 1563 maestro al

duomo di Milano; l’aveva richiesta espressamente il Borromeo da Roma tramite il suo vicario a Milano mons. Nicolò Ormaneto. Il 20 gennaio 1565 il cardinale esprimeva il desiderio che il Ruffo “riformasse il canto in modo che le parole fossero più intelligibili che si potesse”; nella lettera successiva del 10 marzo faceva istanza che lo stesso “componesse una Messa, che fosse più chiara che si potesse et mi la mandasse quà”; infine il 31 dello stesso mese, scriveva: “aspetterò la messa del Ruffo; et se costì in Milano si trovasse don Nicola della musica cromatica¹⁵, potrebbe pregarlo anchor lui che ne componesse una, poiché dal paragone di molti musicisti eccellenti meglio si potrà far giudizio di questa musica intellegibile”¹⁶.

Tornando alla messa di Palestrina¹⁷ indubbiamente fece effetto e valse più di altre opere ascoltate (possiamo legittimamente supporlo) a convincere i cardinali sulla bontà di una polifonia fatta bene, sulla reale possibilità di un tessuto polifonico chiaro e non intralciante. Le qualità della “Papae Marcelli” sono ben note; non ultima quella di aver raggiunto l’essenzialità linguistica (specialmente nel Gloria e nel Credo) a favore della comprensibilità della parola, senza perdere di convinzione e di verità, senza scadere nella povertà o nel manierismo, come avvenne nelle Messe di V. Ruffo. Per obbedire ai desideri del Concilio il Ruffo si scarnificò, si suicidò musicalmente, scadendo talvolta in procedimenti che appaiono perfino ridicoli; Palestrina invece rimase se stesso, sempre il poeta, il mistico, il grande musicista.

E tuttavia la Messa non si propose come modello di uno stile postconciliare e definitivo¹⁸ e neppure inaugurò una nuova vita del pensiero palestriniano. Palestrina al contrario nei suoi lavori successivi si ritenne libero ed indipendente dal suo stesso modello; ben consapevole del “novo modorum genere” caldeggiato dal Concilio, ma per nulla inibito a riprendere le sue tecniche passate, che, comunque nelle sue mani suonavano sempre nuove, duttili, perfettamente addomesticate all’espressione. Di questo suo

atteggiamento svincolato è testimonianza la lettera a Guglielmo Gonzaga, duca di Mantova, che desiderava da lui una Messa: “... e se li piacerà comandimi, come la voglia, o breve o longa, o che si sentan le parole...”¹⁹. La Messa rimase un fatto unico, sia in riferimento al dibattito conciliare che nella creatività dell’autore; una risposta personale, un esempio, un modello, un capolavoro tra i più alti della storia della musica. Anche questo ha contribuito a creare una leggenda intorno alla figura del Palestrina.

Il mito palestriniano

Già grandemente stimato in vita il Palestrina crebbe nell’ammirazione dopo la morte. Fu posto in alto, come una divinità alla quale nessuno nei secoli mai negò un granello di incenso. *Princeps musicae*. Ora come conviene ad ogni divinità, anche il sommo polifonista romano fu sottratto alla storia per essere consegnato al mito. Mitico l’artista. Leggendaria la vicenda della “Missa Papae Marcelli” con cui il Palestrina avrebbe salvato la musica polifonica da sicura condanna. Fino dal 1607, aprendo il coro dei mitizzatori, Agostino Agazzari scriveva:

“... poiché cantandosi a tutte le voci, non si sente ne periodo ne senso; essendo per le fughe interrotto, e sopra posto: anzi nel medesimo tempo ogni voce canta parole differenti dall’altro; il che a gl’huomini intendenti, e giudiziari dispiace. Poco mancò, che per questa cagione non fosse sbandita la Musica da S. Chiesa da un Sommo Pontefice, se da Giovan Palestrino non fosse stato preso riparo, mostrando d’esser vitio, ed errore di Compositori, e non della Musica; ed a confermazione di questo fece la Messa intitolata: Missa Papae Marcelli”²⁰.

La leggenda fu ripresa e tramandata in seguito da Adriano Banchieri (1609), da Agostino Pisa (1611), da Ludovico Cresollio (1629), da G.B. Doni (1647), da Angelo Berardi (1685) ... ed arrivò fin dentro un documento importante come l’enciclica “Annus qui” (1749) di Benedetto XIV:

LETTERA

SCRITTA

DAL SIG. ANTIMO LIBERATI

In risposta ad una

DEL SIG. OVIDIO PERSAPEGI

Che gli fa istanza di voler vedere, ed esaminare i Componimenti di Musica, fatti dalli cinque Concorrenti nel Concorso per il posto di Maestro di Cappella della Metropolitana di Milano fatto sotto il dì 18. Agosto 1684 alla presenza delli Illustri., e Reuerendiss. Signori Rettore, e Deputati di detta Veneranda Fabrica; e voler dare il suo parere, quale de’ cinque Concorrenti sia il migliore.



IGNOR mio. M'è stata recapitata la sua lettera in cui leggo la richiesta, ed istanza ch'ella mi fa, ch'lo voglia



A ve-

“Fu certamente pensiero di Marcello II il bandire dalla Chiesa la musica e gl’istrumenti musicali; ma avendogli il celebre Giovanni Pier Luigi di Palestrina, Maestro di Cappella della Basilica di S. Pietro, fatto sentire una Messa composta in musica sì, ma in musica molto divota, fu dal Pontefice abbandonata l’idea di levare dalle Chiese la musica...” (n. 5).

La versione più baroccamente dettagliata è forse quella lasciataci da Antimo Liberati in: “Lettera... in risposta ad una del Sig. Ovidio Persapegi” (Roma, 1685)

“... Gio: Pier Luigi Palestrina, il quale (fatto nascere dal grand’Iddio, come piamente si può credere a quest’effetto) avanzando à gran passi non solo tutti i suoi condiscipoli, mà il proprio Maestro, s’ellesse da sé, spinto dal proprio gusto, e dal dono di Dio, uno stile di modulatione harmonica così vago, così nobile, così erudito, così facile, così sodisfacente al Musico, & all’Idiota, che con una sua Messa di compositione à

Lettera scritta dal Sig. Antimo Liberati in risposta ad una del Signor Ovidio Persapegi.

bella posta fatta, e cantata alla presenza di Papa Marcello Cervino, e del Sacro Collegio de' Cardinali, fà bastante à rimuovere l'intenzione di quel Pontefice, che volendo riconfermare la Bolla di Papa Giovanni XXII concernente la moderazione della Musica nelle Chiese, [...] Sentendosi nuovi sconceri di Musica, voleva con altra Costituzione Apostolica proibire affatto la Musica da i Sacri Tempj sub anathemate. E fece conoscere quell'uomo insegne col suo mirabile giudizio, e divina melodia di quella Messa, che di sconceri invece di concerti, che frequentemente si udivano nelle Chiese, di Musica, e di parole, non era defetto dell'arte, mà degli Artefici, e della loro imperitia".

Una ammirazione sconfinata, il più delle volte acritica, che tuttavia assumeva talvolta connotazioni culturali e pedagogiche, quando Palestrina veniva periodicamente rispolverato e riproposto come modello perenne di stile ecclesiastico ("stile severo", "alla Palestrina", "all'antica"). Abbiamo avuto così vari assertori e maestri dello stile compositivo "alla Palestrina": Johann Fux (*Gradus ad Parnassum*, 1725); G. Battista Martini (*Saggio fondamentale pratico di contrappunto*, 1774); Martin Gerbert (*De cantu et musica sacra*, 1774); E. Theodor Hoffmann (*Alte un neue Kirchenmusik*, 1814); A.F. Justus Thibaut (*Über Reinheit der Tonkunst*, 1824) ... per non dire dei ricorrenti documenti pontifici o della S. Congregazione dei Riti; nel Motu Proprio "Tra le sollecitudini" Pio X, del 1903, esprimeva altissima stima: "la classica polifonia [perché] assai bene si accosta al supremo modello di ogni musica sacra che è il canto gregoriano... specialmente [la polifonia] della Scuola Romana, la quale nel secolo XVI ottenne il massimo della sua perfezione per opera di Pierluigi da Palestrina" (II,4).

Un insegnamento

Il quarto centenario della morte di Palestrina non può risolversi in un ulteriore gesto retorico, tanto meno nella perpetuazione di miti e leggende ai quali non siamo più sensibili e che del resto non ci servono. Avrà senso se riusciremo a scoprire che dal grande maestro abbiamo ancora da imparare, o se, almeno, troveremo stimoli per proficue riflessioni e saggi propositi. Ancora oggi; in particolare per coloro che si trovano occupati nelle delicate operazioni della musica sacra nel contesto liturgico e culturale del nostro tempo. Allora ci pare di poter affermare due cose:

1 - L'opera di Giovanni Pierluigi da Palestrina, nel suo complesso e in alcuni aspetti in particolare (es. la Messa di Papa Marcello), oltre a conservare intatto il valore artistico, palesa un indiscusso carattere testimoniale. Si tratta sempre di musica grande, perfettamente sposata con i sacri testi. Pur restando nella logica rituale cinquecentesca, indubbiamente lontana dalla nostra prassi liturgica, i modelli palestriniani rimangono assoluti e ad essi è sensato e doveroso continuare a guardare. Nessun musicista serio li copierà materialmente, come si è preteso fare troppe volte nel passato, facendo operazione artificiosa, insincera e musica morta in partenza. Ma si dovranno tenere presenti quei modelli in quello che offrono di perennemente esemplare: la grande arte che si manifesta nel connubio miracoloso tra suono e parola, la massima e controllata espressività, l'aura mistica che sa creare, così vera, così serena.

2 - Ma c'è un significato particolare insito nell'opera di Palestrina che, se colto adeguatamente, si trasforma in una lezione fecondissima per il futuro. Si può asserire che il musicista cinquecentesco ha realizzato per l'ultima volta il pieno equilibrio tra le esigenze del rito e le esigenze della musica, portata a vette eccelse. L'ultima volta! ... perché la musica, con l'ideologia barocca, cominciò a divergere, ad allontanarsi dall'anima dei riti, per cercarsi spazi propri, per celebrarsi e compiacersi della propria

bellezza¹. Un processo che durò ben tre secoli, nei quali si perdettero progressivamente il concetto e la pratica della funzionalità liturgica della musica, la sua ministerialità, il suo essere a servizio. Basti pensare alle grandi Messe dell'epoca classica e romantica dei vari Mozart, Haydn, Beethoven, Berlioz, Verdi... indubbi monumenti musicali ma fuori di ogni corretta progettualità liturgica, comprensibili soltanto in un regime liturgico distorto come quello dei secoli in questione. Casi estremi, che comunque chiariscono quello che intendiamo dire.

Da Pio X in poi si è ricominciato a risalire la china, a riportare la musica al suo rango di ancillarità. Ma l'obiettivo è doppio:

– ricondurre la musica (monodica o polifonica, con l'organo o concertata con altri strumenti) a commisurarsi col rito, come proiezione esatta di esso ed evidenziatrice fedele dei suoi contenuti teologici.

– senza per questo umiliarla ad espressioni banali o di indegno servilismo; ma modellandola nel modo migliore, da parte del musicista più capace, tendendo alla perfezione dei mezzi; insomma,

¹ Il Concilio di Trento fu aperto da Paolo III il 13 dicembre 1545 e fu concluso il 4 dicembre 1563; si svolse in tre periodi intercalati da sospensioni. La musica fu trattata nella XXII sessione del 3° periodo (1562-1563).

² Concetti maturati soltanto negli ultimi tempi e in modo pieno nella riforma liturgica del Concilio vaticano II (costituzione "Sacrosanctum Concilium", 1963).

³ I tre secoli che seguirono il Concilio di Trento (se studiati al di fuori del cliché abituale e delle angolazioni sfocate che ne danno tutte le storie della musica) rivelano proprio due direzioni contrastanti: quello della musica, sempre più presente fino a giganteschi da sola, e quella della liturgia, sempre più umiliata e soffocata. È di prossima pubblicazione un nostro ampio studio su questi argomenti.

⁴ Alberto Cametti, *Palestrina*, Milano, Bottega di poesia, 1925, p. 82.

facendo dell'arte, non fine a se stessa, ma finalizzata all'esaltazione del rito, dentro gli ambiti tracciati dal rito stesso. Insomma funzionalità e arte; coniugazione non facile, ma possibile; ci vuole un artista e un artista che viva dal dentro la liturgia. Palestrina lo ha fatto; J.S. Bach (nell'era luterana) lo ha fatto. In questo Palestrina ha di gran lunga superato il Concilio di Trento. Il Concilio infatti non guardò al futuro, non tracciò orientamenti sicuri per l'esercizio musicale dei secoli seguenti; s'accontentò di fornire una risposta (parziale) all'immediato momento controriformistico, imponendo di togliere profanità e disordini dai canti della polifonia. L'esemplarità profetica e l'attualità di Palestrina sono evidenti; e questo non è mito, né leggenda. In quest'epoca di conclamata vivacità liturgica, nella quale tuttavia si balbettano troppo frequentemente sciocchezze musicali e la vera musica, anche da parte di preti e vescovi, è considerata un optional non necessario, ci insegna a servire la preghiera sul doppio binario dell'arte e dell'ortodossa funzionalità, senza prevaricazioni di una parte sull'altra.

⁵ Ricordiamo per i profani: i *tropi* erano frasi estranee premesse o interpolate nel testo ufficiale della liturgia allo scopo di spiegarlo meglio; le sequenze, nate dalle "longissime melodie" (vocalizzi, jubilus) degli Alleluia, nell'ultima tappa evolutiva erano ampie composizioni poetiche sul tema liturgico della festa.

⁶ Alberto Cametti, *op. cit.*, p. 81.

⁷ Fiorenzo Romita, *Jus musicae liturgicae*, Torino, Marietti, 1936, p. 57.

⁸ Che una parte minoritaria di vescovi caldeggiasse il ritorno al solo gregoriano è certo, e risulta da varie indicazioni: "Si trattò ancora di sbandire dai sacrifici la musica [= la musica figurata, polifonica, n.d.r.]; ma i più, e massimamente gli Spagnuoli ve la commendarono, si come usata dalla Chiesa per antichissimi tempi..." (P. Sforza Pallavicino, *Dell'Istoria del Concilio di Trento*, Roma, 1664, parte III, p. 145).

⁹ Altri testi approvati al Concilio che riguardano la musica:

I chierici “*grammatices, cantus, computi ecclesiastici, aliarumque bonarum artium disciplinam discenti*” (sess. XXIII, De reformatione, can. 18).

“*Omnes vero divina per se et non per substitutos compellantur obire officia et Episcopo celebranti aut alia pontificalia exercenti assistere et inservire, atque in choro ad psallendum instituto hymnis et canticis Dei nomen reverenter, distincte devoteque laudare*”.

“*Cetera, quae ad debitum in divinis officiis regimen spectant, deque congrua in his canendis scu modulandis ratione... synodus provincialis pro cuiusque provinciae utilitate et moribus certam cuique formulam praescribet. Interea vero episcopus non minus quam cum dnobis canonicis, quorum unus ab episcopo, alter a capitulo eligatur, in iis, quae expedire videbuntur, poterit providere*” (sess. XXIV, De Reformatione, can. 12).

¹⁰ Urgeva chiudere il Concilio (già troppo a lungo protratto) per ragioni politiche, per la precaria salute del pontefice, per la prolungata assenza dei vescovi dalle sedi.

¹¹ Vedi Nota 9: “... *synodus provincialis pro cuiusque provinciae utilitate et moribus certam cuique formam praescribet*”... Il vescovo doveva poi nominare due canonici, uno scelto personalmente, l'altro scelto dal capitolo, per prendere le opportune disposizioni (ivi, sess. XXIV, can. 12).

¹² La datazione 1562-63 è suffragata dalle analisi convincenti di K. Jeppesen; F.X. Haberl giudicava che la Messa appartenesse agli anni 1554-55; l'anno proposto dal Baini, primo biografo di Palestrina, era il 1565.

¹³ L'episodio ci è narrato da Angelo Massarelli, segretario del papa.

“*In questo Venerdì Santo il Pontefice scese per ascoltare le funzioni sacre. Ma poiché quelle stesse preghiere non erano recitate dai cantori con quella riverenza che conviene, ma sembrava piuttosto che essi traessero canti di letizia con le loro costruzioni musicali — pareva del tutto inadatto che in quei giorni in cui per ricordare la passione del Signore ci conveniva essere mesti e cancellare con le lacrime i nostri peccati, si esprimesse grandissima gioia sia con le voci che con le musiche, soprattutto in quel luogo in cui stavano il capo della Chiesa e i santi cardini del mondo cristiano —, il Pontefice stesso, chiamati a sé gli stessi cantori, ingiunse loro che cantassero con voci adatte alla circostanza quei canti che dovevano essere recitati in quei giorni, nei misteri della passione e morte di Cristo, e li cantassero in modo tale che si potesse udire e comprendere ciò che veniva cantato*”: *audiri atque percipi posset.* (Concilio Tridentini Diaria,

pars II, p. 256 ss., Ed. S. Merkle)

¹⁴ Sappiamo che nel 1561 il duca di Baviera Alberto V, per interessamento del card. Otto Truchsess von Waldburg, aveva inviato al Vitelli una Messa di Orlando di Lasso, che era piaciuta molto anche al Borromeo. Come contraccambio, il 14 gennaio 1962, venivano spedite a Monaco alcune composizioni, tra cui “una messa appena composta dal M° di Cappella di S. Maria Maggiore [= il Palestrina]”.

¹⁵ “Don Nicola della musica cromatica” è Nicola Vicentino, considerato l'esponente del movimento più avanzato della musica di allora; il che sta a dimostrare una certa apertura culturale nel card. Borromeo.

¹⁶ La Messa del Ruffo inviata a Roma per essere esaminata e verosimilmente eseguita in quel 28 aprile, rientra con tutta probabilità tra le “*Missae Quatuor concinatae ad ritum Concilii Mediolani quatuor vocum*”, pubblicate nel 1570.

¹⁷ Messa che quasi certamente fu eseguita nell'audizione del 28 aprile; infatti poco tempo dopo (il 6 giugno) per ordine del papa veniva aumentata di tre scudi e 13 baiocchi la pensione di ex cantore papale con la motivazione “*ex causa diversarum compositionum musicalium quas hactenus edidit et est editurus ad commodum capellae*”. Inoltre in uno dei libri manoscritti della Sistina, risalente proprio a quell'anno 1565, fra varie messe ce ne sono due di Palestrina: la “*Missa Benedicta es*” e la “*Missa Papae Marcelli*”. Forse è più che una coincidenza (Cfr. O. Mischiati, *Ut verba intelligerentur*, in “Atti del Convegno di Studi Palestriniani”, Palestrina, 1977, pp. 417-426).

¹⁸ Alberto Cametti, *op. cit.*, pp. 125-26: “Da Roma li 2 de febraro 1568”.

¹⁹ Agostino Agazzari, *Del sonare sopra 'l basso*, Venezia, 1607, p. 11.

²⁰ C'è anche la versione particolare data dal letterato lucchese Lelio Guidiccioni in una sua lettera del 1637 diretta al vescovo Giuseppe M. Suarez. Afferma il Guidiccioni che i padri del Concilio avevano già deciso di proibire “con espresso decreto la musica nelle chiese”; fu fatta loro ascoltare una Messa di Palestrina, spedita appositamente a Trento dal card. Rodolfo Pio di Carpi: “la maniera castigata dall'arte unita ai soavi concenti dell'avveduto maestro” produssero tale impressione nei membri del Concilio da persuaderli che non c'era bisogno di risoluzioni estreme (A. Cametti, *op. cit.*, p. 86).

²¹ I binari dell'autonomismo compiaciuto furono due: quello della monodia riscoperta, con la messa in primo piano dell'interprete e dei suoi virtuosismi; e la via della policoralità colossale, del concertismo colorito, del meraviglioso cercato e seminato con generosità.

APPENDICE I – GIOVANNI PIERLUIGI PALESTRINA

1525 circa 1537	nasce a Palestrina. risulta tra i “pueri chorales” della basilica di S. Maria Maggiore dove erano maestri Rubino Mallapert e, dal 1539, Firmin Lebel di Noyon.
1544, 28 ottobre	organista e insegnante di canto nella cattedrale di Palestrina.
1551, 1 settembre	Il 12 luglio sposa Lucrezia Gori. Giulio III (Giovanni M. Del Monte, già vescovo di Palestrina) lo nomina maestro della Cappella in S. Pietro in Vaticano.
1555, 13 gennaio	per ordine di Giulio III, “senza esame e senza il consenso dei cantori” è nominato cantore del coro papale, cioè la Cappella Sistina; lascia perciò la Cappella Giulia, dove viene sostituito da Giovanni Animuccia.
1555, 30 luglio	Paolo IV richiama le costituzioni del “Collegio dei cappellani cantori” che facevano obbligo ai suoi membri di essere celibi: Palestrina venne licenziato dalla Cappella Sistina, perché ammogliato, con una pensione di 6 scudi mensili.
1555, settembre	maestro di cappella in S. Giovanni in Laterano, dove rimane tra molte difficoltà fino al luglio 1560; ha l'obbligo di mantenere 3 fanciulli cantori.
1561, 1 marzo	maestro della Cappella Liberiana della basilica di S. Maria Maggiore, dove rimane almeno fino al gennaio 1565, con a carico il mantenimento di 4 putti cantori.
1571, 1 aprile	ritorna a capo della Cappella Giulia in S. Pietro, dopo la morte di Giovanni Animuccia.
1594, 2 febbraio	Nel 1580 gli muore la moglie; sette mesi dopo, il 28 marzo 1581, si risposa con una ricca vedova, Virginia Dormoli. Nell'anno 1583 fa pratiche per andare al servizio del duca di Mantova. muore nella propria casa dietro S. Pietro, all'età di 68 anni.

APPENDICE II – I PAPI DEL CONCILIO DI TRENTO

PAOLO III (1534-1549)	emana la bolla di indizione “Laetare Jerusalem” (19-11-1544); il Concilio inizia il 13 dicembre 1545 (terza domenica di Avvento).
	I periodo Trento (13-12-1545 - 2-6-1547) Sessioni I-X; Bologna (11-3-1547) Sessione VIII.
GIULIO III (1550-1555)	nuova bolla di indizione (14-11-1550) per la prosecuzione del Concilio.
	II periodo Trento (1-5-1551 - 28-4-1552) Sessioni XI-XVI.
MARCELLO II (aprile-maggio 1555)	
PAOLO IV (1555-1559)	
PIO IV (1559-1565)	III periodo Trento (18-1-1562 - conclusione 4 dicembre 1563) Sessioni XVII-XXV. 26 gennaio 1546: “Benedictus Deus”, bolla di ratifica dei decreti conciliari. 2 agosto 1564: “Alia nonnullas constituciones”, motu proprio di istituzione della Congregatio S. Concilii (8 cardinali...).
	<i>Tra i pontefici post-tridentini vanno ricordati:</i> Pio V (1556-1572) promulga il Breviarium romanum (1568) e il Missale romanum (1570) Gregorio XIII (1572-1585) incarica il Palestrina di “emendare” il Graduale comanum Clemente VIII (1592-1605) promulga il Coeremoniale Episcoporum (1600).
	N.B. Carlo Borromeo fu vescovo di Milano dal 1560 (residente dal 1565) fino alla morte nel 1584.

APPENDICE III – PUBBLICAZIONE DELLA “MISSA PPAE MARCELLI” (1567)

Missarum liber secundus, Romae. Apud Haeredes Valerij et Aloisij Doricorum trarum Brixienisium, Anno Domini MDLXVII

De beata Virgine (temi gregoriani)	a 4 voci
Inviolata (temi della sequenza)	“
Sine nomine	“
Ad fugam	“
Aspice Domine (temi gregoriani)	a 5 voci
Salvum me fac (temi gregoriani)	“
Papae Marcelli	a 6 voci

Dalla Dedicata a Filippo II di Spagna:

“...Seguendo il consiglio di uomini autorevolissimi e religiosissimi, ho applicato ogni mio studio, fatica e diligenza a decorare con nuovo genere di modi (novo modorum genere) quell'azione sacra tra ogni altra nella religione cristiana, la più grande, e la più divina...”

Dalla dedica a Filippo II di Spagna:

*“... Seguendo il consiglio di uomini
autorevolissimi e religiosissimi, ho applicato
ogni mio studio, fatica e diligenza a decorare
con nuovo genere di modi
(novo modorum genere) quell'azione sacra
tra ogni altra nella religione cristiana,
la più grande, e la più divina...”*

St. Giovanni per Filippo

*Cura dell'immagine
e fotocomposizione
Skeda Headwork - Faenza*

Finito di stampare
nel mese di agosto 1994
da Edit Faenza snc