

Una visita “diversa”

alla
Cattedrale di San Martino

.....
Un' iniziativa di
“Lucca: i giorni di Puccini” – “Lucca: Puccini days”
Un itinerario tra arte, religione e musica



Opera del Duomo di Lucca
Centro Arte e Cultura ONLUS
P.zza San Martino
Lucca 55100



Città di Lucca



TEATRO DEL GIGLIO

Teatro di Tradizione



**Federazione
Lucchese
Associazioni
Musicali**

Una visita “diversa” alla Cattedrale di San Martino

Tra le iniziative di

“Lucca: i giorni di Puccini” “Lucca: Puccini days”

Un itinerario tra arte, religione e musica

Per Cristo, con Cristo e in Cristo, a Te, Dio Padre onnipotente, nell'unità dello Spirito Santo, ogni onore e gloria per tutti i secoli dei secoli. (Dossologia al termine della Preghiera Eucaristica)

La Cattedrale, in una città, non è semplicemente un luogo di interesse culturale, storico, artistico e architettonico: è innanzitutto da sempre concepita come luogo dello spirito, il tempio, la casa di Dio, punto di incontro tra cielo e terra. **Il nostro percorso, in questa occasione, è dedicato in modo particolare alla musica e dunque alla Cattedrale quale “luogo pucciniano”;** ma anche la musica, come tutto il resto che ha a che fare con l'arte, deve vedere giustificata, per così dire, la sua presenza.

I cristiani si recano in Chiesa per compiere assieme, come comunità, un'azione di lode a Dio, con l'offerta della propria vita in unione al sacrificio di Cristo stesso.

Sembra opportuno quindi tenere sempre ben presente questo aspetto che è spesso richiamato in modi e forme diverse, altrimenti si può perdere il senso stesso della presenza della musica in questo luogo oltre a molto altro.

L'ingresso della Cattedrale.

Questa nostra visita parte dall'ingresso della Cattedrale ed in particolare dal **portone centrale** d'accesso che è ornato da diversi bassorilievi.

Colpisce subito la presenza di un **calendario** con immagini precise dedicate ad ogni mese.

Subito sopra ci sono alcune **scene tratte dalla vita di San Martino**, il Santo a cui è dedicata la Cattedrale. Sull'architrave **Maria con gli apostoli**; infine nella lunetta superiore, il **Cristo** sorretto/innalzato dagli angeli. Questi ultimi due bassorilievi sono da considerarsi come un'unica scena, come un'immagine dell'**Ascensione di Gesù al cielo**. La presenza di Maria e degli apostoli, immediatamente sotto, nel bassorilievo situato sull'architrave, si riferirebbe dunque a quello stesso evento, tradizionalmente raffigurato con la figura del Cristo che sale in alto e gli apostoli sotto; nel racconto evangelico dell'Ascensione in realtà Maria non viene citata.

Si tratta della stessa scena che troviamo, molto più ampia ed evidente, nel mosaico sulla facciata della Chiesa di San Frediano e addirittura, parzialmente, anche in quella di S. Giovanni e quindi è opportuno considerare una connessione evidente di significati attraverso questa comune presenza che senza dubbio non è casuale.

Se la scena nel suo insieme è acquisita come una raffigurazione dell'Ascensione, tuttavia essa appare riempita di altri significati: Cristo che sale al cielo, siede infatti alla destra del Padre e di lì regna sull'universo, sul tempo, sulla storia. Pare giusto sottolineare come gli angeli innalzino una sorta di immagine, di icona, nella tipica forma di mandorla (vescica piscis), ed è all'interno di questa che è collocata appunto la figura del Cristo. Quest'ultima ci appare nella tipica posizione del **Cristo Pantocrator**, visto quindi, senza possibilità di equivoci, come principio e fine di tutte le cose, Alfa e Omega, Cristo come Signore del tempo e della storia, Cristo Re e Signore dell'universo.

Il fatto che gli Angeli innalzino non tanto direttamente il Cristo stesso, quanto la sua immagine all'interno della mandorla, sembra inoltre costituire uno specifico e maggiore richiamo della nostra attenzione verso il significato dell'immagine stessa, quasi ci venisse suggerito di guardare alla figura del Cristo proprio in quel particolare significato.

Possiamo aggiungere un'altra considerazione che riguarda la presenza del calendario sopra citato: i suoi bassorilievi mostrano, come abbiamo detto, i mesi dell'anno. Molto spesso le guide insistono sulle singole scene e sulle attività dell'uomo che esse richiamano. Si tratta di un elemento molto comune e spesso presente nell'iconografia romanica, ma qui, sia per l'importante posizione, proprio all'ingresso della Chiesa, sia per l'insieme delle altre immagini che ha vicine, sorge subito il sospetto che la sua presenza abbia un forte significato simbolico.

Intanto, dato che il calendario fa riferimento al fluire del tempo, è chiaro che c'è senz'altro un legame con la figura della lunetta, cioè col Cristo Signore del tempo e della storia. Questo legame resta ovviamente tutto da approfondire, ma esso pare cosa evidente.

Riconsiderando poi il calendario nel suo insieme, è mia opinione che esso trasmetta l'idea di una vita condotta dall'uomo in stretto rapporto con la natura che lo circonda e quindi, di conseguenza, con quei principi e quelle leggi che la regolano, principi e leggi impressi da Dio stesso nell'Universo da Lui creato. È all'interno di questo vissuto quotidiano, in stretta armonia con la natura e i suoi doni, con tutto l'universo creato, che si compie un primo passo fondamentale verso la lode del Creatore. **La Lode di Dio, lo ricordiamo, rappresenta il fine stesso per cui si entra in Chiesa.** Ed il calendario posto all'accesso del tempio sembra proprio ricordare il rapporto dell'uomo con Dio all'insegna di una vita vissuta in armonia con la creazione e con quelle stesse leggi che regolano l'universo. Questo ci appare dunque come **il primo passo verso un percorso di lode**, un percorso che porta a Cristo stesso e che, da parte del cristiano, mira a conformarsi a Lui.

Questo percorso Cristologico/Cristocentrico sembra trovare anche altre conferme, perché sopra il **portale d'accesso a sinistra** di quello centrale, troviamo scene tratte dalla vita di Gesù: sopra l'architrave la scena dell'annunciazione assieme a quella della natività, ripresa però nel momento dell'adorazione dei Magi, quindi un chiaro riferimento all'Epifania/manifestazione della **signoria e della regalità di Cristo già all'inizio della sua vicenda terrena** (i tre re che vengono dall'oriente alla ricerca del Re dei re sono quindi un richiamo, in proiezione futura, alla signoria del Cristo sul tempo e sulla storia).

Subito sopra (parliamo ancora del portale di sinistra), nella lunetta, la scena della deposizione dalla Croce, ultimo atto della vita di Gesù, che sottolinea come Egli fu in tutto un uomo come noi (*"morì e fu sepolto"*).

Sul portale di destra invece, direttamente sull'architrave, due scene della vita di San Regolo: la condanna subita nel processo con gli eretici ariani (gli ariani negavano la divinità di Gesù e dunque proprio quella prospettiva che lo vedeva quale Signore stesso del tempo e della storia, nonché persona della SS. Trinità) e, nella lunetta superiore, la scena della sua decapitazione, del martirio, un evento che per il cristiano rappresenta il più alto grado di testimonianza, il conformarsi a Cristo stesso.

Se da una parte ogni bassorilievo ci rimanda dunque a momenti specifici, quali per esempio le scene della vita di San Martino, come quelle della vita di San Regolo, che quindi hanno significato autonomo ed edificante, dall'altra è la scelta complessiva che non può essere a mio avviso casuale e probabilmente tra esse **c'è una qualche relazione di tipo dottrinario e catechetico.**

Le tappe significative del percorso di lode, suggerite dalla visione degli altri bassorilievi, possono essere rappresentate dalla Santità (le scene della vita di San Martino); dall'esempio degli apostoli e da quello dei martiri ed infine da quello di Maria, il più alto di tutti, (architrave centrale); per arrivare infine al Cristo stesso. Ma sono veramente indicazioni di un percorso efficace di lode ed azione di grazie? Lasciamo a ciascuno la possibilità di dare una propria risposta.

Non dobbiamo dimenticare che le visite alla Cattedrale si compivano anche nel passato e che proprio queste scene, rappresentate nei bassorilievi, come anche quelle nelle vetrate delle chiese, costituivano le tappe di una catechesi rivolta a tutti e soprattutto a coloro che non sapevano leggere e scrivere. Quindi c'erano dei contenuti, connessi più o meno tra loro, riferimenti alla Sacra Scrittura, alle vite dei Santi ecc., che venivano trasmessi ai visitatori e ai pellegrini, anche se – lo ripeto – non deve essere considerata questa lettura, con queste connessioni e relazioni di significati, come quella corretta e l'unica possibile.

Qualche interrogativo nasce senz'altro guardando alla data di realizzazione di questi bassorilievi. Sono stati realizzati nel XIII secolo. Erano dunque già presenti il Volto Santo e le reliquie di San Regolo, le quali erano state acquisite addirittura nel 779 e la Cattedrale era ormai da alcuni secoli dedicata a San Martino. Si tratterebbe quindi di una sintesi dottrinale, catechetica frutto di una riflessione a dir poco secolare e l'inserimento nella lunetta centrale del Cristo nella sua immagine più antica, il Pantocrator, sembra quindi rivestire un ruolo di grande importanza soprattutto considerando la storica presenza ed il culto del Volto Santo.

Il Volto Santo e San Martino

Apriamo ora una breve parentesi e diciamo qualcosa intorno al Volto Santo, perché qualunque sia lo scopo di una visita nella Cattedrale di San Martino, non possiamo evitare di accennare quantomeno alla sua presenza. Senza soffermarmi sulla leggenda e altri particolari che vengono esposti in tutte le visite guidate, vorrei dire qualcosa invece che riguarda questa presenza.

La concezione biblica di Dio mette in risalto il fatto che Egli rimane invisibile all'occhio umano. *"Dio nessuno l'ha mai visto"* è una frase che sintetizza quindi questo pensiero che oltre a tradurre l'esperienza umana, vuole anche rimarcare la distanza indicibile di Dio dall'uomo.

Ma nelle parole di Gesù a Filippo, *"chi vede me vede il Padre"*, questa distanza viene colmata e anzi consente all'uomo di *"vedere"* Dio attraverso Gesù Cristo.

Il volto di Dio, il volto di Cristo: dai testi biblici più antichi, fino al nuovo testamento e agli scritti dei padri della Chiesa, questo accostamento rimane vivo nella preghiera del cristiano e nella sua lettura dei testi biblici: *“Il tuo volto io cerco Signore. Non nascondermi il tuo volto”* e ancora *“Mostraci il tuo volto e saremo salvi”*: e sarebbero assai numerose le citazioni che potremmo qui portare come esempi.

Il Volto Santo non è altro che un crocifisso, ma esso - secondo la leggenda - deve il suo nome al fatto che le sembianze del volto furono opera degli angeli, i quali avevano completato il lavoro di Nicodemo nottetempo. Si tratta dunque - secondo la leggenda - del **volto autentico di Gesù** ed ecco perché, invece che con un altro nome, esso fu appunto chiamato **“Volto Santo”**.

I tratti somatici di questo volto, dai lineamenti così nobili e austeri, richiamano tra l'altro quelli delle antiche immagini del volto di Gesù, compreso quello dell'uomo della Sindone, a testimonianza di una tradizione antichissima che aveva voluto individuare comunque le sembianze del Salvatore. È l'immagine del volto di Cristo che il mondo conobbe e si tramandò nei secoli scorsi; l'immagine che conobbero Francesco, Caterina e tutti i santi del medioevo, un'immagine che rispondeva al **forte desiderio umano di vedere**, di avere un riferimento concreto sul piano sensitivo.

Il culto del Volto Santo è anche culto della croce: il legno del supplizio, lo strumento di condanna e di morte si è trasformato nel simbolo della salvezza dell'umanità redenta e battezzata nella morte del Cristo. Ed infatti la Città di Lucca ha come sua principale festa proprio quella di Santa Croce, che celebra il 14 Settembre (esaltazione) ed il 3 Maggio (invenzione).

Ebbene, in questo contesto fortemente Cristologico noi troviamo il Volto Santo in una Cattedrale, quella di Lucca, dedicata a San Martino. Perché? Certamente gli storici possono rispondere che l'intitolazione a San Martino esisteva già in precedenza: San Martino di Tours, è stato una delle figure più importanti e conosciute della cristianità agli inizi del medio evo, il primo Santo non martire. Il Volto Santo evidentemente è arrivato dopo e la Chiesa Cattedrale ha mantenuto così la sua intitolazione d'origine.

Proprio la storia ci insegna però, che i nomi si cambiano in fretta; e chi avrebbe potuto impedire, di fronte al sorprendente propagarsi del culto del Volto Santo nella cristianità, che la Chiesa che lo conteneva potesse un giorno chiamarsi per es. Chiesa di Santa Croce?

A questa domanda, che in parte può apparire fantasiosa, mi piace rispondere con una riflessione personale. San Martino di Tours è il santo che con gesto di carità divise il suo mantello con un povero. Nella notte, Gesù gli apparve in sogno, mostrandogli che egli aveva diviso il suo mantello con lui. È stato quindi, quello di Martino, il gesto di un uomo che si è rifatto all'insegnamento evangelico: *“Amatevi gli uni gli altri”* e costituisce di fatto la spiegazione e la risposta al racconto del giudizio finale da parte di Gesù nel Vangelo: *“Venite benedetti dal Padre mio, perché avevo fame e mi avete dato da mangiare; avevo sete e mi avete dato da bere; ero nudo e mi avete vestito ...”* *“Quando Signore?”* *“Ogni volta che avete fatto questo al più piccolo dei miei fratelli lo avete fatto a me.”*

Il profilo cristologico è così completato: il Volto Santo può anche mostrarci le sembianze umane del Signore, di quel Gesù che noi diciamo di amare e che vogliamo anche vedere; rispondere quindi al nostro umano desiderio di conoscere attraverso i sensi; ma Gesù stesso ha indicato che dobbiamo saper andare oltre quelle sembianze e riconoscerlo nei fratelli, in modo particolare nei più bisognosi e sofferenti. A nulla infatti servirebbe vedere e conoscere le sembianze umane del volto del Cristo (cosa che senz'altro potrebbe suscitare in noi la più viva commozione) se poi tutto si fermasse lì!

Vedere Dio attraverso il volto di Cristo implica dunque vederlo anche attraverso i nostri fratelli: tre passaggi fondamentali, tutti presenti e ben sottolineati nel singolare rapporto tra il Volto Santo e San Martino. Ed anzi il nostro merito è anche maggiore se, così come fece Martino, dividendo il suo mantello col povero, ciò avviene nel più perfetto spirito di carità e cioè in modo inconsapevole.

Una conferma di questa antica catechesi la si trova indubbiamente nei testi liturgici della festa di San Martino ed è lecito credere che anche l'antica Chiesa di Lucca abbia fatto suo questo insegnamento rendendolo complementare alla teologia della croce e al tema del “Volto Santo”.

La Cattedrale, la musica e il mese pucciniano

Chiusa la breve parentesi riguardante la presenza del Volto Santo riprendiamo la nostra visita ricordando come essa sia legata alle celebrazioni del mese pucciniano. Potremmo subito chiederci giustamente quale relazione possa esserci tra quanto abbiamo detto nella prima parte, all'ingresso nella Cattedrale, con la musica. Insomma cosa c'entra la musica?

Ebbene una relazione c'è ed è costituita da una concezione molto antica, che ha influenzato il pensiero occidentale fino al tempo presente. La musica in questa concezione era vista anch'essa come in stretto rapporto con i principi, le regole e le leggi impresse da Dio stesso nell'universo nel momento della creazione.

Infatti la musica può essere espressa e spiegata attraverso rapporti numerici e matematici (obbedisce dunque a quelle stesse leggi che regolano il cosmo) e questo, che fu il punto di partenza per Pitagora (esperimento della corda e rapporti tra i suoni), consentì poi a S. Agostino di definirla come **Scientia bene modulandi**.

In questa definizione Agostino sottolinea la razionalità e quindi la capacità dell'uomo, attraverso l'intelligenza e tutte le sue facoltà, di poter disporre i suoni in successioni articolate e coerenti (melodia), come anche combinarli assieme secondo consonanza (armonia). È la stessa idea che, guarda caso, abbiamo trovato nel calendario, ove la vita dell'uomo, scandita dal fluire del tempo, lo vede all'opera, attraverso intelligenza ed esperienza, interpretando e sfruttando a suo favore i cambiamenti che avvengono nel mondo che lo circonda individuandone le leggi (*"c'è un tempo per seminare e uno per raccogliere"* Eccl. 3, 2-8).

Questo riconoscimento fondamentale dell'importanza del mondo che ci circonda, così come Dio lo ha creato, sta alla base di questa concezione che dunque abbraccia tutte le attività umane, compresa la musica. E dunque, ricollocandoci idealmente di fronte all'ingresso della nostra Cattedrale, ricordando quanto si è già detto e cioè **che si entra in Chiesa e tanto più nella Cattedrale cristiana, per render lode a Dio**, appare subito chiara e pienamente comprensibile l'idea di Agostino: **se la nostra lode si accompagna alla musica o anche si esprime attraverso di essa, acquista valore!** Ed è un valore aggiunto importante, significativo: *"Chi canta bene prega due volte"* è la frase, che viene riportata anche dall'attuale edizione del Messale Romano, attribuita da molti proprio a S. Agostino. Il valore della lode, della preghiera in questa prospettiva dunque addirittura raddoppia!

Troppo spesso sentiamo citare questa frase semplicemente così: *"Chi canta prega due volte"*, ma per Agostino la presenza di quel *"bene"* è fondamentale. Mi piace ricordare come la saggezza popolare attraverso i suoi proverbi abbia di fatto espresso lo stesso identico concetto, per esempio con l'antico detto *"I ragli degli asini non raggiungono il cielo"*. Poveri asinelli! Nessuno ce l'ha o ce l'aveva con loro: quello che qui si voleva sottolineare con forza è **la qualità, il valore dell'offerta**: a Dio si vogliono offrire le primizie, non gli scarti! La qualità è dunque importante.

Se ci guardiamo intorno, comprendiamo subito il senso della presenza nella nostra Cattedrale di tante cose belle. Rappresentano quanto di meglio l'intelligenza e l'arte potevano e possono offrire a Dio nella lode. E questo era anche il senso di quella sigla S.D.G. *"Soli Deo Gloria"* con cui musicisti e artisti del passato siglavano le loro opere.

La concezione di Agostino ha influenzato profondamente, per secoli e secoli, la cultura occidentale e **senza dubbio anche la nostra piccola città ha condiviso, in modo più o meno consapevole questa prospettiva di pensiero**. Una pubblicazione apparsa poco più di due anni fa, autore l'amico **Fabrizio Guidotti**, storico, musicista e musicologo, che ha raccolto in un poderoso volume i frutti di anni e anni di ricerche¹, ha preso in considerazione il periodo tra 1700 e 1800 ed è veramente impressionante prendere atto del numero dei luoghi ove si faceva musica nella nostra città e anche di quello dei relativi operatori musicali. All'80% si trattava di chiese e quindi luoghi di culto e quindi di musica abbinata alla liturgia, il che conferma quanto valore si attribuisse appunto alla musica nell'azione di culto.

La distinzione tra musica sacra e musica profana è recente, appartiene alla fine del XIX secolo, inizi del XX e quindi non può costituire una chiave di lettura soddisfacente per il passato. Tuttavia, come è noto, esistevano oltre alle ricorrenze religiose, legate al calendario liturgico, anche ricorrenze civili, legate alla conduzione politica della città ed in particolare alla vita del palazzo ducale. In ogni caso, anche se c'è una presenza significativa di musiche destinate a queste ricorrenze di carattere civile, la musica destinata alla liturgia rimane quella che fa la parte del leone.

Un altro particolare è che gli autori scrivevano quasi sempre per un complesso di più strumenti in accompagnamento alla voce umana, coro o cantanti solisti, assieme o separatamente.

Pochissime sono le opere per organo o anche di musica semplicemente per tastiera. Inoltre, per noi, la preziosa testimonianza di queste musiche, che si riferiscono comunque ad organici con più strumenti, cantanti e coro e/o più cori (!), diventa problematica da gestire, dal punto di vista della possibile esecuzione in ripresa moderna, perché è evidente che, da un punto di vista economico, essa comporta un grande dispendio di risorse. Eppure dobbiamo anche prendere atto che a quell'epoca tutto ciò era possibile.

Sarebbe presuntuoso interpretare questo predominio della musica legata alla liturgia con esclusivo riferimento al ricco filone del pensiero legato all'agostinismo; quello che conta è il risultato pratico, mentre il pensiero di per sé, soprattutto nel corso della storia, non sempre può aver maturato consapevolezza. Ciò che conta per noi è l'ambito di una città che era estremamente ricca di attività musicale.

¹ *"Musiche annue e avventizie in una città di antico Regime"* – Accademia Lucchese di Scienze Lettere e Arti; Lucca, Febbraio 2012

In questo contesto di una città musicalmente viva, che pure qui è solo minimamente accennato, la figura musicale più eminente era rappresentata, fin dai tempi di Giuseppe Montuoli, dall'organista della Cattedrale, il quale, rivestiva anche la carica di maestro della Cappella di Palazzo (in verità già Guami era stato investito del duplice ruolo) e svolgeva poi anche servizio in altre chiese.

Dunque, giunti a questo punto, ritornando allo spunto d'origine del nostro appuntamento, il mese pucciniano, possiamo senz'altro affermare che **tutta la città di Lucca è di per sé luogo pucciniano**, ma all'interno di essa, **la Cattedrale di San Martino è senz'altro luogo d'eccellenza, privilegiato, perché qui sono stati ininterrottamente organisti e maestri di cappella 4 membri della famiglia Puccini dal 1740 al 1864**. Se vogliamo, anche il successore di Michele Puccini, Fortunato Magi (allievo e poi cognato di Michele e quindi zio di Giacomo jr), può essere inquadrato nella cerchia della famiglia, per il suo legame di parentela acquisito con la stessa.

In particolare la figura di **Giacomo Puccini (senior)** è di notevole rilievo musicale, ahimè forse non troppo considerata fino ad oggi, ma sicuramente di importanza ed altezza tali da poter stare tranquillamente al fianco di tanti altri musicisti più illustri e blasonati, che operarono nel XVIII secolo sul territorio nazionale. Non era solo organista e musicista completo, ma anche un personaggio che riscosse prestigioso rispetto, che dimostrò in molte occasioni di saper coordinare le attività musicali lucchesi, consolidandone gli appuntamenti tradizionali, ma anche rinnovando laddove riteneva fosse necessario.

Il suo diario personale² è una fonte di notizie che fotografa minuziosamente gli anni della sua attività. Questi suoi indubbi meriti hanno anche garantito alla sua progenie di poter continuare ad esercitare la stessa attività nelle generazioni successive. A lui succedettero infatti **Antonio Puccini, poi Domenico Puccini e quindi Michele Puccini** il padre di Giacomo junior, musicista universalmente noto.

Le vicende storiche della famiglia Puccini sembrano quasi additarci una sorta di mistero: proprio quando uno dei suoi membri raggiunge il successo più grande, l'apice della fama e notorietà a livello internazionale, ebbene, proprio in quel momento, si interrompe significativamente questa dinastia musicale. A questo proposito però possiamo aggiungere alcuni dettagli importanti: Domenico e Michele Puccini, a differenza dei loro predecessori Giacomo e Antonio, vissero in un momento in cui venne meno l'istituzione stessa della Cappella di Palazzo. Soppressa con l'avvento di Elisa Baciocchi (1805), assieme a tutta una serie di confische dei beni ecclesiastici, chiusura di monasteri e conventi, seminari ecc., luoghi ove si faceva musica ed anche la si studiava, essa fu oggetto di vari tentativi di ripresa, per esempio con la fondazione della Cappella municipale (in realtà dovremmo parlare di Cappelle, tanto fu travagliata la storia di queste) fino, attraverso varie peripezie, all'ultima soppressione del 1910. Ulteriori tentativi si registrarono addirittura fino al 1928, quando questa scomparsa divenne definitiva. Nel 1929 nasceva, per esempio, dalle ceneri di quanto rimaneva delle vecchie Cappelle precedenti, la **Cappella "Santa Cecilia"**, un coro che poi, intorno alla metà degli anni 60, sotto la guida dell'organista della Cattedrale **Emilio Maggini**, divenne di fatto – e lo è stato fino ad oggi – il coro della Cattedrale. Al tempo di Domenico e Michele l'ambiente musicale lucchese stava dunque profondamente e progressivamente cambiando per tutti i musicisti, tanto che poi, quasi tutto il successivo XX secolo, può essere visto, in gran parte, nella prospettiva di ciò che oggi si definisce richiamando i concetti di associazionismo e volontariato, in luogo, purtroppo, di una perduta professionalità. Insomma quello di Domenico (divenne organista della Cattedrale nel 1804, appena un anno prima della soppressione della Cappella Palatina da parte della Baciocchi) e Michele Puccini fu un periodo travagliato per la città di Lucca, che da una parte vide al tempo di Michele sorgere una scuola musicale importante (L'Istituto Musicale divenuto poi il Conservatorio attuale, intitolato a Luigi Boccherini), ma che dall'altra, in quella Cappella perse una delle sue istituzioni più importanti, che dava risorse ed un carattere professionale alla vita di musicisti e cantori che vi erano impegnati. Domenico e Michele continuarono comunque ad essere impegnati musicalmente anche nel contesto cittadino civile, ma dovettero adattarsi a situazioni diverse e talvolta segnare il passo e anche condividere determinati ruoli con altri, a fronte di minori risorse rispetto al passato. Entrambi tentarono, ma senza riscuotere fortuna, se non parziale, anche la carriera teatrale, che gli altri due predecessori non avevano nemmeno mai considerato. La prematura scomparsa di Michele all'età di 50 anni, vide raccogliere la sua eredità di organista da **Fortunato Magi**. Il piccolo Giacomo junior era senz'altro, nei desideri della famiglia e della madre in particolare, colui per il quale si pensava potesse esservi in futuro quella continuità col padre e con gli illustri predecessori della famiglia. Il giovane si formò in quello stesso ambiente sotto la guida dello zio e di altri maestri, svolse il servizio di organista in alcune chiese, scrisse anche un po' di musica e con buoni risultati, ma alla fine, lui per primo, decise di prendere una strada diversa. Fu una scelta coraggiosa, ma si rivelò vincente. Molti anni dopo, quando ormai aveva

² Vd. opera citata di Guidotti ed inoltre un altro suo libro *"I capricci di Bernarduccio"* – Maria Pacini Fazzi Editore; Lucca Marzo 2013.

raggiunto il successo, nella sua piena maturità, ebbe modo di scrivere qualcosa di singolare descrivendo la propria scelta, alla stregua di una vocazione divina, in una lettera oggi famosissima:

"La musica? cosa inutile. Non avendo libretto come faccio della musica? Ho quel gran difetto di scriverla solamente quando i miei carnefici burattini si muovono sulla scena. Potessi essere un sinfonico puro (?). Ingannerei il mio tempo e il mio pubblico. Ma io? Nacqui tanti anni fa, tanti, troppi, quasi un secolo... e il Dio santo mi toccò col dito mignolo e mi disse: "Scrivi per il teatro: bada bene, solo per il teatro" e ho seguito il supremo consiglio".

La scelta di scrivere per il Teatro e solo per quello, a parte rare eccezioni, sembra costituire l'esito di un'analisi attenta della propria arte musicale. Giacomo sentiva la necessità di commentare una scena, una storia, una vicenda; non gli interessava (ingannerei me stesso e il mio pubblico) di scrivere musica e basta (sinfonismo puro). Si spiega così anche la sua attenzione spasmodica per i testi dei libretti e dunque per i loro autori, ai quali chiedeva testi sobri, versi appropriati e riferiti ad episodi e sentimenti autentici, tanto da affermare, quasi scherzosamente, che, per esempio, un eventuale testo di Gabriele D'Annunzio, considerato all'epoca ai vertici più alti della poesia italiana, per lui poteva risultare "ubriacante"!

Insomma le vicende degli ultimi due Puccini, organisti della Cattedrale, in qualche modo probabilmente anticipano e preludono la scelta di Giacomo, il quale si dedicherà esclusivamente alla musica per il Teatro; in parte, forse, possono anche spiegare le difficoltà di un percorso musicale per le generazioni successive della sua famiglia.

Gli organi della Cattedrale

Nella prospettiva di pensiero su cui abbiamo riflettuto prima, possiamo, in generale, anche inquadrare la presenza dell'organo come strumento di chiesa per eccellenza. Non è che gli altri strumenti siano stati allontanati dalla chiesa, ma è evidente che l'organo sia considerato lo strumento per antonomasia legato al tempio.

Christoph Wolff uno dei più autorevoli musicologi contemporanei, nella sua biografia su Bach ha scritto:

Bisogna tenere presente che l'organo rappresentava una delle macchine più complicate - e nel caso dei modelli olandesi e della Germania Settentrionale, anche una delle più grandi - esistenti dal sedicesimo al diciottesimo secolo. Il miracolo sonoro nascosto dietro a quella facciata simmetrica e ornamentale di canne di metallo sfolgorante, racchiudeva le scienze matematiche, l'ingegneria meccanica, la fisica (acustica) e la chimica (metallurgia) insieme all'architettura e al lavoro artigianale di falegnameria ed idraulica; era formato da una miriade di parti in ogni tipo di metallo e varietà di legni, pelle, avorio, tessuto e altri materiali. La combinazione di somieri, mantici, file di canne e tastiere era in grado di produrre sonorità vivaci e di diverse gamme dinamiche, il cui spettro e volume dipendevano dalle dimensioni dell'organo"³.

L'organo rappresentava dunque una sintesi delle conoscenze dell'uomo, della tecnologia, della sua esperienza nelle arti, della sua capacità di progettare. Era considerato **il re degli strumenti**, una macchina meravigliosa, più di ogni altra adatta ad esprimere con pienezza l'offerta a Dio di quelle primizie rappresentate dall'ingegno umano, dalle sue conoscenze e dalla sua arte. La sua presenza in Chiesa non si verifica dunque a discapito degli altri strumenti, mai in verità esclusi⁴, ma rappresenta, in questa prospettiva di pensiero, ciò che di meglio si può offrire nell'azione di lode attraverso la musica.

Fino all'epoca tardo rinascimentale gli organi costruiti in Italia hanno rappresentato, dal punto di vista artistico, un riferimento universale per la loro altissima qualità. La consapevolezza di questo primato sembra poi aver quasi fermato il tempo nella nostra tradizione, la quale ha mantenuto con forza determinate caratteristiche fino al tardo 800, dando spazio a pochi cambiamenti, mentre nelle altre parti d'Europa, l'organo, fin dal XVI secolo si sviluppava e si ampliava in modo diverso e anche considerevole.

Nella nostra Cattedrale, a parte qualche precedente presenza documentata anteriormente, l'organo importante, di grandissimo rilievo, dal punto di vista storico, venne costruito alla fine del XV sec. (**1483**) da **Domenico di Lorenzo**. Questo organaro ebbe modo di costruire anche altri organi: a Padova, nella Basilica del Santo, a Firenze (S.S. Annunziata), a Siena e a Pisa nelle rispettive Cattedrali, quindi anche a Roma e in altre città e spesso, l'organo del Duomo di Lucca, veniva occasionalmente citato e preso a riferimento come un suo capolavoro.

³ Christoph Wolff: Johann Sebastian Bach. La scienza della musica. Bergamo, Settembre 2003

⁴ In verità il **Caeremoniale Episcoporum** del 1600, più volte aggiornato e ristampato fino a tutto il Settecento, bandiva gli altri strumenti dalla Chiesa, ma di fatto, in molti luoghi e anche a Lucca, questa proibizione non fu applicata.

Rispetto a quello che vediamo oggi, in Cattedrale, sopra la porta della Sagrestia, l'organo di Domenico di Lorenzo era probabilmente diverso in vari dettagli. Secondo alcuni studiosi addirittura doveva inizialmente trovarsi a terra. Se e quando venne comunque innalzato sulla tribuna, non c'erano per esempio in origine le due campate laterali della cantoria o poggolo, che sono state aggiunte al tempo di Giacomo Puccini senior. La cassa stessa, oltre alla cantoria, ha senz'altro subito diverse modifiche.

Nel **1615** i fratelli **Andrea e Cosimo Ravani** costruirono un secondo organo di fronte allo strumento di Domenico di Lorenzo. A detta di alcuni studiosi ci sono molte ragioni per credere che l'organo di Ravani sia stato inizialmente voluto, più che per ragioni musicali, per esigenze di simmetria architettonica. Infatti il "*Bassocoro*" a quell'epoca era collocato proprio tra i due organi e l'idea fondamentale era quella di creare, dal punto di vista architettonico, un insieme che puntava proprio sulla simmetria.

Non sappiamo cosa sia accaduto a livello di interventi da parte di organari nei due secoli successivi e fino alla metà del XVIII, a parte qualche sporadica testimonianza. C'è un'importante relazione/richiesta di **Antonio Puccini** all'Opera di S. Croce, alla fine del XVIII secolo, dove veniva chiesto di poter rivedere l'organo ed abbassarne il corista secondo l'esigenza dei cantanti, che non risparmiavano le loro lamentele in occasione della festa di S. Croce. Antonio riferisce anche il fatto che l'organo non aveva mai subito interventi dal tempo di un'ultima revisione datata verso la metà del secolo (**1757**); notizia questa importante, ma non ci è dato al momento di sapere quale organaro fece questo lavoro e nemmeno il tipo di intervento (allora era organista Giacomo Puccini senior). Antonio Puccini venne accontentato dall'Opera di S. Croce e l'organo fu oggetto di un intervento ad opera dei **Tronci** di Pistoia (**1792**) i quali effettuarono anche un'aggiunta significativa di registri, dandogli una configurazione ottocentesca, abbastanza tipica per quel tempo e assai distante da quella rinascimentale. All'interno dell'organo infatti, i Tronci ebbero modo di scrivere "*Fecerunt*", mentre sotto la cantoria, in bella mostra, un'altra scritta recita "*Restauraverunt*". C'è chi ha ritenuto di sottolineare in diverso modo queste differenti scritte ma, a me sembra chiaro, al di là del nucleo antico di canne dell'organo di Domenico di Lorenzo, che lo strumento ascoltato dai nostri trisnonni in Cattedrale fosse di gusto tipicamente ottocentesco.

Ciò non toglie niente al suo valore e neanche riguardo le possibilità future di un restauro, sia che si voglia, con arduo impegno, recuperarne la fisionomia rinascimentale, sia che lo si voglia nella totalità delle sue stratificazioni. Rimane il fatto che tra l'organo di Domenico di Lorenzo e quello dei Ravani, c'è oltre un secolo di storia (130 anni) e che, dalla realizzazione di quest'ultimo, giunto a noi in condizioni più vicine a quelle d'origine, c'è un ulteriore lasso di tempo analogo fino al primo intervento peraltro non documentato, ma semplicemente ricordato da Antonio Puccini: entrambi questi periodi rimangono praticamente oscuri riguardo gli interventi subiti dai due strumenti.

Ammesso quindi che il corista dei due organi fosse diverso nel periodo precedente al 1792, come confermano le ricerche di Guidotti, ciò potrebbe essere dovuto ad uno o più interventi di qualche organaro da collocarsi temporalmente in quegli ampi intervalli di tempo. Dico questo perché l'idea di un secondo organo, realizzato di fronte al primo, solamente ed esclusivamente per ragioni di simmetria architettonica, non riesco personalmente ad accettarla se non con estrema fatica, soprattutto pensando ad un personaggio come **Gioseffo Guami**, il quale fu organista in Cattedrale fino al 1611 (seguirono poi nello stesso incarico altri due membri della sua famiglia) e che, di quello stile veneziano che vedeva suonare assieme due strumenti e cantare due cori, era stato senz'altro uno dei rappresentanti più celebri della sua epoca.

Secondo la testimonianza di alcuni visitatori rinascimentali, era spettacolare assistere nella basilica di San Marco a Venezia ai "duelli" organistici tra Gioseffo Guami e Andrea Gabrieli⁵: i due organi si alternavano, alla proposta di uno rispondeva l'altro e anche suonavano assieme, coinvolgendo gli ascoltatori in qualcosa di estremamente bello, che li lasciava sbalorditi.

Si è dunque tentati, alla presenza di due organi, a pensare che suonassero assieme, in linea soprattutto con queste testimonianze, ma dire questo per la Cattedrale di Lucca fa sorgere diversi dubbi in proposito, perché mancano totalmente testimonianze che possano confermarlo e attestarlo.

Intanto il corista diverso, cui fa accenno Antonio Puccini (si vedano gli studi citati di Fabrizio Guidotti) sembra lasciar intendere, quale conseguenza, un'oggettiva difficoltà dal punto di vista del risultato sonoro, qualora gli strumenti suonassero assieme (con corista diverso); inoltre le uniche testimonianze a tale proposito riguardano i rari casi delle grandi feste, in particolare quella di S. Croce, ove però sembra che ognuno dei due strumenti si limitasse ad accompagnare, come basso continuo, ciascuno il relativo coro e la

⁵ I Guami, altra grande famiglia di musicisti lucchesi! Alla morte di Zarlino, maestro di Cappella a San Marco, Gioseffo tornò a Lucca e ricoprì la carica di organista della Cattedrale fino al 1611, data della morte. È possibile che l'organo Ravani, costruito immediatamente dopo, sia frutto della sua azione ed influente presenza?

relativa orchestra. Sono molte infatti le testimonianze relative alla pratica di musica per doppio coro e orchestra, anche se questo, come afferma Guidotti, non implicherebbe di per sé un secondo organo quanto più semplicemente una seconda tribuna. Riguardo al problema dei cantanti che lamentavano un corista troppo alto, un problema facilmente risolvibile per l'organista, semplicemente abbassando di tono o semitono l'esecuzione del brano, esso viene fuori appunto in occasione delle feste di S. Croce (mai nella pratica annua, quando probabilmente c'era il tempo di poter affrontare ogni situazione singolarmente) ove infatti la grande, documentata, affluenza e presenza di musicisti e cantanti, che provenivano anche da altri luoghi, imponeva probabilmente all'organista di eseguire, seduta stante, varie musiche e talvolta trasporre in altro tono l'esecuzione dei brani. Qui bisogna anche considerare che col temperamento antico, in tono medio (mesotonico, allora probabilmente ancora in uso), la trasposizione da un tono o ancor di più da un semitono ad un altro non è sempre così scontata, ma può dare adito a dei problemi. In ogni caso tutti questi problemi, in particolare proprio quelli relativi a temperamento e corista, richiedono di essere affrontati da esperti della materia, con l'analisi effettiva dei manufatti da parte loro, insieme anche al possibile reperimento di ulteriori notizie storiche, che proprio gli studi fatti finora da Guidotti, sembrano darci speranza che possano essere riportate alla luce. Per noi, resta semplicemente da prendere atto che siamo in un campo dove l'unica certezza al momento è rappresentata dalle poche notizie storiche che abbiamo raccolto, insieme soprattutto alle partiture, anche se poche, che ci sono rimaste. Le esecuzioni di quell'epoca, non abbiamo avuto ovviamente modo di sentirle e a parte quindi le testimonianze sulla qualità delle musiche, dobbiamo considerare però la distanza tra il nostro mondo e modo di intendere la musica e quelli di un tempo, tra la nostra stessa sensibilità e quella probabilmente molto diversa dei nostri avi. Al di là delle impressioni personali, c'è senz'altro la necessità oggettiva di ulteriori ricerche che possano delineare meglio la storia dei due strumenti.

Negli anni tra il 1958 ed il 1962, venne realizzato **un nuovo organo**, quello attuale, che sostituì di fatto gli antichi. Degli strumenti antichi oggi vediamo infatti le casse e le rispettive cantorie ed anche le canne in mostra, le canne di facciata, originali degli organi di Domenico di Lorenzo e dei Ravani, ma dentro, all'interno delle casse, sono ospitati due moderni corpi d'organo, realizzati nel 1962, che sono comandati elettricamente da un'unica consolle, situata dietro l'altar maggiore. Nell'abside, sempre dietro l'altar maggiore venne realizzato un terzo corpo d'organo (1958), denominato "Corale" perché situato vicino alla posizione del coro nelle funzioni liturgiche. La consolle attuale a tre tastiere e pedaliera, comanda quindi elettricamente questi tre corpi, che possono quindi suonare distintamente e anche assieme, ad opera di un unico organista. Si tratta di un buon strumento che ha già superato il mezzo secolo di età e che si è dimostrato indispensabile per la liturgia oltre a registrare nel corso dei decenni un'attività concertistica significativa. Rimane però come macchia del nostro passato quella di aver messo da parte e ridotti al silenzio due strumenti storici importanti e di rilievo.

Il programma del concerto

.....
Padre Schiava da Lucca (nato c/a 1640)

Sonata – Fuga

Anonimo Toscano (sec. XVII)

Messa Piana - *Offertorio, Elevazione, Postcommunio, Ite Missa est*

Domenico Puccini (1772-1815)

Sonata n. 20 in Do maggiore (*Allegretto spiritoso*)

Marco Santucci (1762-1843)

Sonata XII

Giacomo Puccini (1858-1924)

Fuga

Marco Enrico Bossi (1861-1925)

Cantabile

Redemption

.....
Organista:

Giulia Biagetti

Introduzione al Programma

Alcune delle musiche che ascolteremo, che ci sono proposte da Giulia Biagetti, l'attuale organista della Cattedrale, rievocano gli antichi strumenti, attraverso ovviamente la scelta dei registri, ma soprattutto, nei brani iniziali, con una proposta musicale nella quale sentiremo distintamente il dialogo tra i due organi di chiesa.

Una caratteristica dei nostri archivi musicali, cui abbiamo già fatto accenno, è costituita dal fatto che troviamo veramente poca musica per organo. La maggior parte dei manoscritti contiene musica vocale, sia per coro che per voci soliste, quasi sempre ed immancabilmente accompagnate da più strumenti.

La sonata - fuga di “**Padre Schiava**” o “Stiava” che ascolteremo, è un brano di sole due pagine. Appartiene ad una raccolta di pezzi di autori diversi pubblicata da Giulio Cesare Aresti a Bologna e diffusa in seguito anche ad Amsterdam (la musica italiana era la più richiesta nel Nord Europa), dove venne acquistata anche da un emissario del duca di Weimar. Sappiamo con certezza che anche Bach possedeva un capriccio di Pollarolo (o Pollaroli) presente in questa pubblicazione e che quindi aveva avuto modo di conoscere anche gli altri brani ivi contenuti.

Padre Schiava (o Stiava) da Lucca, dovrebbe essere **Francesco Maria Schiava** (lui ed il padre furono organisti della Cattedrale dal 1649 al 1717); non ci risulta che nessuno dei due appartenesse a qualche ordine religioso, il che fa pensare ad un errore, riguardo la dizione “Padre” (?), compiuto dal revisore dell'edizione moderna dell'opera; anche la data di nascita, che viene approssimata al 1640, non è dunque corretta. La caratteristica di questo brano è che non è un pezzo di grande respiro, ma quasi una miniatura costruita in modo esemplare; in tal senso il brano di “Padre Schiava” è un gioiello. Qui giova ricordare quanto scritto da Fabrizio Guidotti, il quale, preso atto della pochezza del materiale organistico a disposizione, ha ritenuto che gli organisti, che rivestivano ruoli importanti e di prestigio, suonassero per lo più “*ex tempore*”, cioè improvvisando nelle funzioni liturgiche. D'altra parte la presenza costante del suono dell'organo è ampiamente richiamata e documentata da numerose testimonianze e quindi si ha ragione di pensare che la pratica fosse proprio quella di improvvisare nei vari momenti della liturgia.

Ciò che rimane, come in questo caso la Sonata-Fuga di Padre Schiava, sono quindi per lo più degli *exempla*, cioè brani di breve durata, destinati soprattutto ad essere utilizzati dagli altri organisti, per intenderci quelli meno bravi e meno preparati che, anche nella periferia della città e nei centri minori del territorio, avevano comunque bisogno di un riferimento scritto per suonare. Un'altra caratteristica, abbastanza frequente in questa letteratura e presente anche in questo brano è che sia la prima che la seconda parte della Sonata offrono la possibilità di essere ripetute *ad libitum*: questo aspetto, tipico di molte composizioni dell'epoca, consentiva agli organisti di adattare facilmente questi *exempla* alla durata richiesta dal momento liturgico, il che costituiva un vantaggio per loro dal punto di vista esecutivo. Si tratta per noi, al di là della breve durata, di un esempio dell'alto livello delle musiche organistiche che venivano realizzate nella nostra Cattedrale.

La Messa Piana invece è di un autore rimasto anonimo, probabilmente più di area pistoiese che lucchese. Lucca e Pistoia, furono comunque due città molto vicine dal punto di vista dell'arte organaria. L'organaro lucchese Mazzoni che mutò il suo cognome in **Cacioli** (prese il cognome della madre, figlia di un organaro abbastanza celebre), già autore del restauro/rifacimento dell'organo di San Pietro Somaldi, si trasferì a Pistoia e alla sua scuola si formarono i **Tronci**, che poi tanti organi costruirono anche in Lucchesia ed altre località della Toscana e di tutta Italia. Per *Messa Piana* si intende generalmente una Messa senza parti cantate e con la presenza, in alcuni momenti, del solo organo. Qui ascoltiamo l'offertorio, quindi l'elevazione, poi il Postcommunio e infine l'Ite Missa est (finale).

Bisogna aggiungere che “**Anonimo**” è un termine che esprime di fatto solo la nostra mancanza di conoscenza dell'autore. In verità, a quell'epoca, spesso non si identificava l'autore nei manoscritti, semplicemente perché era più che noto. Anche questo è un dettaglio importante che forse può farci rivalutare questa letteratura.

L'*offertorio* si caratterizza per la sua brillantezza e per il fatto che quasi sempre veniva suonato ad “*organo aperto*” cioè con quasi tutti i registri dell'organo. Qui è evidente un dialogo, tra “*organo aperto*” e “*organo*

chiuso” (cioè con delle sezioni ove si suona con meno registri), ma caratterizzato da una raffinatezza che difficilmente troviamo in altri brani coevi di gran lunga più roboanti o addirittura chiassosi.

Sempre all’insegna del dialogo sono concepiti anche l’*elevazione* ed il *postcommunio*. L’elevazione si fonda sulle sonorità dei registri Principale e Voce umana. Alla proposta fonica, combinata, dei due registri risponde poi il solo Principale. La struttura di questa composizione, come è stato rilevato da alcuni autori, la rende particolarmente adatta anche all’esecuzione con ensemble di strumenti a fiato (tromba, corno ecc.).

Il *postcommunio* invece inizia con la proposta del Flauto in ottava (4 piedi) o di altro registro simile, al quale si aggiungono poi altri registri di maggiore profondità (Principale 8 piedi) in una proposta musicale di effetto volutamente orchestrale, anche in questo caso molto raffinata e di gusto tipicamente settecentesco.

L’Ite missa est è un breve finale, con la forte sonorità di tutto l’organo destinata a commentare la conclusione della funzione liturgica.

Domenico Puccini è in pratica l’unico dei Puccini del quale abbiamo una preziosa testimonianza dal punto di vista della musica per organo. Ci sono ben 40 sonate da lui composte e presenti in un archivio che si trova a Siena (anche queste raccolte in un’edizione critica da Fabrizio Guidotti). Bisogna ricordare qui il giudizio storico del **Nerici**, che riteneva queste sonate non più rispondenti al gusto dell’epoca. Questo giudizio, che credo vada oltre ai compiti dello storico, trasmettendo di fatto qualcosa che ha più a che fare col gusto personale, sembra essere stato poi condiviso dai lucchesi, che di queste sonate ne hanno conservato solo sei, presenti oggi nella Biblioteca del Seminario arcivescovile diocesano intitolata a Mons. Giuliano Agresti.

Lo stile di Domenico è brillante, si richiama con grande inventiva e direi anche in modo semplice, senza troppi artifici compositivi, ad un gusto popolare; l’idea della marcia, del contesto di festa, dell’uso dell’organo a guisa di banda, sono tutti aspetti che appaiono presenti e con evidenza. È il gusto del suo tempo, che pare più orientato verso l’aspettativa della gente che non verso altro. Si tratta anche qui di una testimonianza importante relativa ad un’epoca, che spesso è stata trascurata ed ignorata, soprattutto dalla fine del XIX secolo e per quasi due terzi del XX. Oggi fortunatamente c’è più attenzione anche verso questo repertorio, che comunque, nelle sue peculiarità contiene molti spunti interessanti.

Marco Santucci – Sonata XII Alla morte prematura di Domenico Puccini la Cattedrale di Lucca, prima della nomina di Michele quale successore, vede all’opera per qualche mese, quale organista (non titolare, ma diciamo supplente) sia Marco Santucci, canonico della Cattedrale, sia altri organisti. Marco Santucci, camaioiese di nascita, aveva studiato a Napoli con Fenaroli e successivamente al ritorno a Camaio, dopo aver abbracciato il sacerdozio ministeriale, era stato anche nominato Maestro di Cappella in San Giovanni in Laterano (1797), succedendo a Pasquale Anfossi. Nominato canonico della Cattedrale di San Martino si stabilì a Lucca, dove visse dal 1808 al 1843, anno della morte. Musicista di fama nazionale, autore di diverse dissertazioni teorico musicali e compositore fecondo, insegnante di numerosi allievi tra cui Michele Puccini, vide eseguire le sue musiche a Lucca già dal 1790 in poi.

Anche su di lui pesa il giudizio di uno storico e poeta lucchese, **Mons. Arturo Rossini**, parroco di S. Giusto e canonico della Cattedrale il quale, in una pubblicazione ove ne descriveva per sommi capi la biografia, elencando i notevoli successi e gli incarichi svolti nella sua vita, le musiche pubblicate ecc., alla fine pronunciava però una sentenza lapidaria di sapore quasi profetico:

“Ma per questa musica applaudita a suo tempo, Marco Santucci sarà dimenticato. Solo un motivo lo farà ricordare ai posteri: quello d’essere stato il maestro di Michele Puccini che inviò a Bologna dal M. Pilotti, poi a Napoli dal Mercadante e dal Donizzetti ...”⁶

In realtà, anche in questo caso ci troviamo di fronte ad un giudizio personale, più che lecito se vogliamo, ma che travalica senz’altro il compito dello storico. Di fatto il successo che ebbe Marco Santucci, con le sue musiche pubblicate e anche con quelle semplicemente manoscritte, diffuse un po’ ovunque nel contesto dell’Italia del periodo napoleonico, è anche una testimonianza preziosa del loro valore. Dobbiamo anche dire che molte partiture di questo autore rimangono tutt’ora sconosciute, perché collocate in un archivio di proprietà privata di una famiglia camaioiese. Secondo una testimonianza di Michele Puccini, nel panorama

⁶ Arturo Rossini “Il Maestro di Michele Puccini” (pubblicazione senza riferimenti editoriali).

italiano dell'epoca, molte musiche di Marco Santucci avrebbero meritato di gran lunga la pubblicazione e questo ben più di altre che vedevano regolarmente la stampa ad opera di varie case editrici.

La Sonata che ascolteremo fa parte di una pubblicazione di dodici sonate (in stile fugato) realizzate per il pianoforte, ma in modo propedeutico all'uso dell'organo. Di fatto sono quasi sempre state eseguite all'organo. Santucci era profondamente critico verso lo stile operistico e chiassoso in uso al suo tempo. Era fautore e sostenitore di uno stile all'insegna del contrappunto, della fuga, uno stile "serioso", sobrio, che ben si addicesse a soddisfare le esigenze liturgiche. È noto un episodio in cui distrusse una sua opera scritta per il teatro, che egli non riteneva dignitosa, per suo genere, di passare ai posteri. Questo suo atteggiamento intellettuale, profondamente legato anche alla sua scelta religiosa, lo pone senz'altro nel novero di quegli autori che influenzarono il mondo musicale lucchese e soprattutto quello organistico italiano che, dopo pochi decenni, vide sorgere il movimento della cosiddetta Riforma Ceciliana.

La Fuga di **Giacomo Puccini** junior che ascolteremo è una semplice testimonianza, rappresentata da quella che, di fatto, era una prova sostenuta al Conservatorio proprio per il corso di composizione.

Marco Enrico Bossi: il concerto si conclude con due brani di questo autore, senz'altro il più importante organista italiano a cavallo tra 800 e 900.

Bossi non è un estraneo riguardo la città di Lucca ed il suo territorio, perchè qui ha inaugurato diversi organi tra cui quello di Santa Maria a Colle (Bernasconi) e quello della Chiesa parrocchiale di Capannori (Filippo Tronci). Pubblicò anche un'importante relazione (1917), frutto di una visita fatta in Toscana, relativa a diversi strumenti della nostra regione, descrivendo anche i due organi storici della nostra Cattedrale e lasciandoci quindi una testimonianza preziosa. C'è una corrispondenza interessante tra lui, che era propriamente un personaggio di grande rilievo, con altri autori del nostro contado ed in particolare con autori della sua stessa levatura artistica quali Giovanni Pascoli e Giacomo Puccini.

Con **Giovanni Pascoli** è noto un carteggio dove figura, tra le altre, una lettera in cui Pascoli invita Bossi a Barga. Pascoli si offre di andarlo a prendere alla stazione di Lucca e di fare poi assieme il viaggio in carrozza (4 ore!). Lo invita anche ad andare con lui in una delle chiese di Barga a suonare l'organo "*...quando la chiesa sarà chiusa*" (qualche storico legge "chiara" anziché chiusa, dando quasi un maggior accento poetico al testo della lettera. Può essere che invece si tratti di un segno di rispetto della notorietà dell'organista quasi a garanzia, diremmo oggi, di una certa *privacy*; quindi a chiesa chiusa).

Ancora più interessante il carteggio con **Giacomo Puccini**, che si conclude con una lettera di quest'ultimo, spedita da Viareggio l'8 di Ottobre del 1924 (poco più di un mese prima della sua morte a Bruxelles datata al 29 Novembre dello stesso anno) dopo aver saputo che Bossi era stato invitato a recarsi, all'inizio nel Novembre del 1924 a tenere una tournée concertistica in America; Puccini gli scrisse congratulandosi con lui con la frase, ormai celebre, "*Sentiranno laggiù come si suona l'organo!*"

Ma al ritorno da quella tournée in America, anche Bossi moriva per emorragia cerebrale durante la traversata Atlantica il 20 febbraio 1925. Nell'arco di appena tre mesi l'Italia aveva perso due tra i suoi più grandi e rappresentativi musicisti di fine 800 e inizio 900.

Due parole su Giacomo Puccini organista

Si è discusso molto sulla figura di Puccini organista e spesso sentiamo parlare dell'organo di Puccini in riferimento a strumenti diversi come ad esempio quelli della Chiesa di San Paolino, di S. Pietro Somaldi (c'è la sua firma sul somiere), di S. Michele, di Mutigliano (in periferia) ecc.. In verità, svolgendo da giovane il servizio di organista egli ebbe modo di conoscere e suonare probabilmente la stragrande maggioranza degli organi delle chiese di Lucca.

Tuttavia bisogna anche considerare l'esperienza successiva di Puccini, che lo portò a studiare a Milano, proprio in un periodo, 1880-1883, nel quale è documentata, almeno fino al 1881, anche la presenza di Marco Enrico Bossi, il quale frequentò il conservatorio dal 1874 fino al 1881. È noto anche un episodio legato a grandi discussioni e polemiche, che ebbero particolare eco sulla stampa, riguardante una visita di Camille Saint-Saëns a Milano, risalente al 1879. Invitato a suonare l'organo del conservatorio, egli non poté di fatto eseguire quelle musiche che tutti si aspettavano a causa dei palesi limiti tecnici dello strumento.

Erano gli anni dell'inizio di quel movimento di riforma, la Riforma Cecilian, che tanto ha influenzato l'arte organaria del nostro paese e Milano fu senz'altro uno dei centri propulsori più attivi di queste idee. Senza dubbio anche il giovane musicista lucchese ebbe modo di rendersi conto di quello che stava accadendo nel contesto dell'ambiente musicale di Milano, dei fermenti presenti, delle polemiche, di ogni discussione immancabilmente all'ordine del giorno ecc.. Di fatto Puccini evitò il contesto, anche polemico, sorto all'interno del mondo organistico, in quello stesso ambito che cominciò ad essere definito come "musica sacra", interessandosi, come abbiamo visto, solo al Teatro; se tuttavia consideriamo la sua tecnica orchestrale, estremamente raffinata ed evoluta, diventa difficile pensare ad una trascrizione delle sue opere o di loro parti all'organo, eseguita sui nostri organi storici, che per quanto belli non possono sostenere il cambiamento repentino delle masse sonore, quei crescendo che da pochi strumenti coinvolgono tutta l'orchestra, né possiedono tutti quei colori che ha invece l'organo sinfonico, di concezione moderna, di dimensioni più ragguardevoli, per il quale il suo amico Bossi era divenuto un alfiere sostenitore. Bossi stesso ebbe poi modo di cimentarsi in numerose trascrizioni per l'organo tra cui anche diversi brani di Wagner. In breve: già nel contesto del conservatorio milanese degli anni della loro frequentazione, ricco di fermenti e di grande attenzione verso l'organo, si era fatta strada l'idea ed anche l'esigenza di uno strumento che potesse imitare se non addirittura competere con l'orchestra e questa idea aveva come proprio riferimento un tipo di organo (si pensi alla stessa definizione di "organo sinfonico") profondamente diverso ed evoluto rispetto ai nostri organi storici.

Questo mi fa propendere personalmente verso l'idea che una possibile ed eventuale realizzazione di trascrizioni delle opere di Puccini, sarebbe stata da lui apprezzata senz'altro su strumenti sinfonici moderni.

Di fatto, in questo momento, l'unica testimonianza organistica di Puccini è una Marcia rinvenuta a Porcari, da lui donata all'amico Demetrio Petri, testimonianza documentaria importante, che però, sul piano artistico, di fronte alle altre musiche da lui composte, sembra quasi togliere che non aggiungere qualcosa alla sua dimensione musicale prestigiosa. Recentemente pare siano state rinvenute in America, presso gli eredi di una famiglia di un suo allievo di cognome Della Nina, anch'egli di Porcari, altre musiche per organo. Siamo in attesa di poterle visionare ed ascoltare, sperando che non siano dello stesso genere della Marcetta sopra ricordata.

Lucca, Novembre 2015

Mauro Mazzoni

Numero unico

a cura della

Federazione Lucchese delle Associazioni Musicali

Viale Castracani 468/d, presso Croce Verde, 55100, Lucca (LU) - Novembre 2015

N.B. Nella prosecuzione della manifestazione "Lucca: i giorni di Puccini" i concerti che si terranno al termine delle visite guidate proporranno di volta in volta programmi diversi, a partire da quello contenuto nel presente fascicolo, che quindi ha solo valore documentario relativamente ad autori e contenuti. Ogni programma sarà preceduto comunque da una breve presentazione.



Cattedrale di San Martino: alcuni bassorilievi (il calendario e gli Apostoli con la Vergine) e veduta dell'interno con l'organo di Domenico di Lorenzo.