

Anno monteverdiano: tesori musicali a Piacenza. Intervista a Giovanni Acciai

(A cura di *Mara Zia*)

Si sta ormai chiudendo il sipario sul “Festival Monteverdiano” organizzato quest’anno per celebrare il 350° anniversario della morte di Claudio Monteverdi e da Piacenza è giunto un prezioso quanto mai singolare contributo per le manifestazioni organizzate in onore del grande musicista cremone: il 16 ottobre 1993 il progetto **Archivium**, nato per la riscoperta e la valorizzazione del patrimonio musicale conservato nell’Archivio Capitolare della Cattedrale di Piacenza, ha presentato la prima trascrizione in notazione moderna di alcuni madrigali di Monteverdi e di altri autori “travestiti” in veste spirituale da Aquilino Coppini mediante l’adattamento di testi devozionali, nell’esecuzione de “I Solisti del Madrigale” diretti da Giovanni Acciai. Il titolo completo dell’opera, conservata nell’archivio del Duomo, è: “Musica tolta da i madrigali di Claudio Monteverdi e d’altri autori, a cinque et a sei voci. E fatta spirituale da Aquilino Coppini Accademico Inquieto”, edita a Milano da Agostino Tradate nel 1607. Per quanto riguarda i brani monteverdiani contenuti nella raccolta, i madrigali “contrafatti” da Coppini e presentati a Piacenza appartengono tutti al quinto libro (1605): *Cruda Amarilli, che col nome ancora; Ecco, Silvio, colei che in odio hai tanto; Ferir quel petto, Silvio?; Era l’anima mia; Deh bella e cara e sì soave un tempo; Ma tu, più che mai dura; Dorinda, ah dirò mia se mia non sei; Ecco piegando le ginocchia a terra.*

E proprio al M° Giovanni Acciai, membro della Commissione Scientifica di studiosi (insieme all’Abate Bonifacio Baroffio, Massimo Berzolla, Francesco Bussi, Mons. Anselmo Galvani, Mons. Domenico Ponzini, Pietro Tagliaferri e Giuseppe Zaniboni) abbiamo rivolto alcune domande sul progetto **Archivium** di Piacenza.

Quale importanza riveste il fondo di Piacenza?

Piacenza è una città storicamente antichissima e, per quanto riguarda le sue

radici musicali, il fondo illustra molto bene questo suo passato antico, in quanto contiene tesori bibliografici musicali di inestimabile valore appartenenti sia a quel periodo musicale in cui il risultato è stato il canto monodico gregoriano, sia al periodo successivo che si avvaleva di un repertorio — soprattutto liturgico di messe e mottetti — in assetto polifonico. Di conseguenza, questo grande patrimonio — che fino ad oggi è stato fruito solo dagli studiosi e non ha mai ricevuto una riesumazione dal punto di vista della riproposta al pubblico — merita un risalto maggiore di quanto finora non abbia goduto e merita anche di essere presentato — non dico integralmente, ma almeno nelle parti più significative di cui si compone — su tre diversi livelli: un’edizione critica (vale a dire curarne la stampa moderna secondo i criteri della più accreditata e rigorosa filologia), un’esecuzione al pubblico e, per non lasciar disperdere l’aspetto esecutivo, fissarne anche la memoria sonora su un supporto discografico.

Esiste un catalogo del fondo?

Il fondo della Cattedrale di Piacenza non è sconosciuto agli studiosi in quanto essi potevano un tempo, e possono tuttora, conoscere il contenuto del fondo attraverso un catalogo curato intorno agli anni Sessanta dal piacentino Francesco Bussi — musicologo insigne e insegnante di storia della musica al Conservatorio di Piacenza. Un catalogo che nel corso degli anni, alla luce di altre scoperte e di controlli eseguiti in modo più capillare, denuncia alcune imprecisioni e alcune lacune; ed ecco che nei progetti *in fieri* di **Archivium** vi è anche una riedizione aggiornata di quest’opera, comparandola soprattutto con le fonti bibliografiche universali che oggi possediamo: mi riferisco al RISM [*Répertoire International des Sources Musicales*, 1960, n.d.a.], un supporto bibliografico che Bussi non poteva utilizzare perché all’epoca non era anco-

ra stato stampato. Il suo unico referente è stato il *Lexikon* dell’Eitner [R. Eitner, *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten*, Lipsia, 1900-04, 10 voll., n.d.a.] Quest’opera di Bussi, comunque, si sta rilevando molto importante per il nostro lavoro in quanto ci consente di avere una visione panoramica di quello che è il *corpus* dell’archivio della Cattedrale di Piacenza.

Che cosa contiene in maggior copia questo fondo?

Vi sono alcune testimonianze del Quattrocento, ma è soprattutto l’epoca d’oro della polifonia ad avere le copie di musica maggiore, la sezione più ampia e anche la più interessante dal punto di vista di alcuni *unica* che ci sono (quelli di Coppini, ad esempio). Ci sono edizioni a stampa, in massima parte, nella caratteristica forma “a parti separate” e qualche libro corale perché la Cattedrale di Piacenza aveva una sua cappella musicale. Poi troviamo i grandi libri di canto monodico liturgico, i libri gregoriani, il Codice 65, studiato dai gregorianisti e che costituirà il prossimo appuntamento di questo progetto. L’anno prossimo sarà appunto dedicato alla riproposta editoriale del Codice 65 in un’edizione a stampa anastatica, facendo in modo di ottenere la copia perfetta dell’originale, e poi l’esecuzione delle melodie in esso conservate.

Non dimentichiamo che quando ci si trova di fronte a codici monodici molto antichi, nella comparazione con i codici d’oltralpe più famosi — che in un certo senso costituiscono la spina dorsale di tutto il repertorio liturgico — è facile che emergano certe sorprese come varianti melodiche, disposizione diversa nel piano liturgico, addirittura preghiere e melodie che non compaiono in altri repertori liturgici, ecc. Anche questo, dunque, fa capire quanta importanza abbia la possibilità di approfondire e studiare un codice, ovviamente non toccando o rovinando l’originale, ma

potendo contare su un'edizione anastatica.

Qual è il contenuto del Codice 65?

Il codice 65, chiamato anche Libro del Maestro o Codice Magno è l'opera del XII secolo più importante del fondo nell'area dei manoscritti liturgici non solo per la ricchezza e la sontuosità delle miniature e delle illustrazioni contenute, ma per alcune particolarità. Ad esempio, oltre alle preghiere del servizio liturgico (quindi il Graduale, l'Antifonario, il Tonario, le parti della messa che all'epoca si chiamavano Kyriali) esso contiene anche un compendio di teoria musicale corredato di miniature, nel quale si illustrano gli strumenti secondo la tipologia nominale: *percussionales, tensibilia, inflatilia* (= a percussione, a corda, a fiato) che non è altro che la classificazione che ha caratterizzato la divisione degli strumenti musicali prima di quella scientifica di Curt Sachs.

Tra gli esemplari unici conservati nel Duomo di Piacenza quali meritano un accenno particolare?

Tra gli *unica* conservati a Piacenza troviamo i mottetti e i ricercari a due voci di Orlando di Lasso; un libro di mottetti inediti di Tiburzio Massaino — teorico e compositore molto importante, conosciuto anche da Monteverdi; una raccolta di mottetti a quattro voci del famosissimo teorico Nicola Vicentino. Inoltre, i manoscritti liturgici contenuti nel Codice Magno.

Passiamo ora alla recente presentazione dei madrigali di Monteverdi "travestiti" da Coppini, la prima esecuzione dell'opera dopo la trascrizione in notazione moderna. Chi era Aquilino Coppini?

Aquilino Coppini era un umanista e anche un musicista della seconda metà del Cinquecento che ha dedicato gran parte della sua attività non tanto a comporre musica, quanto a rendere spirituale quella musica che era destinata originariamente al godimento cortese. La sua attenzione era rivolta principalmente al travestimento delle raccolte di madrigali, soprattutto di Monteverdi ma non solo di lui: il primo libro che pubblichiamo, risalente al 1607, infatti, non contiene solo musiche di Monteverdi ma anche di Gabrieli, di Banchieri e di altri ancora. L'operazione di Coppini rientrava in un processo di carattere controriformistico che voleva rendere fruibile anche in quei luoghi nei quali sarebbe stata

esclusa per ragioni di inadeguatezza stilistica e soprattutto di contenuto, quella vastissima letteratura che costituiva a ben vedere l'apice dell'espressione musicale coeva, e che rappresentava anche la fucina dello sperimentalismo, poiché tutte le innovazioni del linguaggio polifonico avvenivano nell'ambito madrigalistico e non nell'ambito sacro. Questa operazione, che ha interessato non soltanto un esemplare ma ben quattro libri di madrigali monteverdiani, ha avuto una fortuna e una diffusione notevoli.

Quale ipotesi di fruizione si può avanzare per questa musica?

Questa musica veniva eseguita come esercizio spirituale per il collegio della Cattedrale, non tanto durante il servizio liturgico quanto nella vita dei canonici al di fuori del servizio liturgico, in quella prospettiva post-tridentina che già Filippo Neri aveva additato attraverso gli esercizi dell'oratorio. Non è da escludere che non tanto un'attività oratoriale, ma sicuramente un qualcosa che richiamasse l'alternanza di una meditazione spirituale con l'ascolto di brani che per natura accendono maggiormente la temperatura emotiva — come possono essere i madrigali nella versione purgata — potesse prevedere l'esecuzione di questo repertorio.

C'era poi anche un altro aspetto. Non si poteva perdere nell'ambito ecclesiastico quella stupefacente novità che Monteverdi stava realizzando libro di madrigali dopo libro, giungendo al quarto come spartiacque tra un'epoca che si lascia alle spalle e un'altra che si apre; bisognava renderlo giustificato in qualche altro modo. Ed ecco il lavoro di travestimento spirituale.

In che modo Coppini è intervenuto sui madrigali di Monteverdi? Si è limitato a cambiare i testi, cioè a dare una veste spirituale a composizioni di carattere profano, oppure il suo intervento è andato oltre, per esempio intervenendo anche sulla musica?

Nel modo più assoluto. C'è stato soltanto l'adattamento del testo. Si possono riscontrare rari casi in cui è stato necessario sdoppiare un valore lungo di un suono in due più piccoli per esigenze di sillabazione, ma il madrigale rimane identico, mantenuto nel suo assetto vocale e nel suo assetto musicale. E la scelta di Coppini non è integrale su tutti i madrigali, ma cade solo

su alcuni: egli ha preferito quei madrigali il cui testo poteva essere traslato spiritualmente senza rovinare, uccidere l'essenza di quello autentico scelto da Monteverdi. E ha trasferito solo quelli e non altri, che probabilmente riteneva di non poter mantenere nella stessa condizione. E questo dimostra la sua attenzione, il suo impegno a non deturpare e a non travisare la lezione monteverdiana.

Il travestimento è un'operazione che ai nostri occhi può far dubitare di un'alterazione dell'opera d'arte in quanto si è andati ad agire proprio su quella che notoriamente è ritenuta la parte principale di un madrigale, il testo poetico (l'Orazione signora dell'Armonia). Alla luce delle convenzioni di retorica del tempo, si può affermare che l'intervento di Coppini sui madrigali di Monteverdi sia riuscito?

Senza dubbio. Questa operazione di travestimento è stata fatta da Coppini con grandissima coscienza di quelle che erano state precedentemente le scelte poetiche di Monteverdi. Si sa che il procedimento di cambiamento di un testo con un altro è la negazione di quello che era l'obiettivo di Monteverdi affinché la parola fosse signora e la musica al suo servizio; sostituendo il testo del Guarini o del Tasso o del Marino con quello del Coppini ci poteva essere sicuramente una caduta. Ma studiando questi brani, si nota subito come le parole-chiave che esaltano le scelte musicali di Monteverdi siano mantenute; vengono semplicemente tradotte, addirittura con il suono identico affinché le parole, sia pure in latino, non facciano perdere l'affinità retorica che esse hanno con la veste originale. Di conseguenza, troviamo che tutte le parole-chiave realizzate retoricamente in musica da Monteverdi vengono mantenute e rispettate nel travestimento di Coppini, consentendo al brano di non perdere i suoi connotati originali.

L'operazione confermava una volta di più come la parola, se mantenuta nella sua accezione semantica pura originale in un contesto musicale che la omiasse opportunamente, non venisse a perdere la sua forza comunicativa anche se traslata in un'altra lingua.

Da qualche anno vanno di moda le celebrazioni (Mozart, Rossini, ...) e il 1993 è l'anno di

Monteverdi. Si può già tracciare un bilancio delle manifestazioni dedicate a Monteverdi? Cosa è stato fatto e cosa rimane da fare?

Per quanto riguarda l'ambito italiano, ritengo che l'operazione "Festival Monteverdiano" sia stata condotta con un criterio troppo limitativo, un criterio che ha finito per privilegiare una gestione accentratrice, come dire "autoritaria" di poche persone che se ne sono occupate e che hanno ridotto lo spazio all'impiego di un certo numero di gruppi e di complessi trascurando la possibilità di collaborazione tra esecutori e studiosi in modo più ampio. Mi spiego meglio. Le celebrazioni monteverdiane italiane sono state prima aperte e poi coordinate da una conferenza che doveva a tutto campo sviscerare il mondo compositivo monteverdiano e quello che gli sta intorno e poi, non solo a livello esecutivo ma anche a livello di riflessione teorica e di studio, impostare il lavoro in questa maniera. Io vi ho partecipato per cui posso parlarne. Le premesse mi sembravano molto buone, ma ciò che poi è successo sul campo mi lascia molto perplesso. Per esempio la scelta di affidare a un'unica persona l'impegno della direzione artistica è stata folle, in quanto un'opera così complessa qual è quella monteverdiana non può essere abbracciata da un'unica persona, per quanto preparata ed esperta essa possa essere. Ci sono troppe competenze che devono essere state vissute in prima persona nella vita artistica per poter essere poi a sua volta proposte e gestite. Invece, ormai giunti quasi alla fine delle celebrazioni — siamo vicini al 29 novembre, la data della morte di Monteverdi — ci troviamo di fronte a un quadro non molto edificante. Il Festival si è svolto principalmente a Cremona ma, per esempio, è paradossale che chi gestiva Cremona non abbia potuto collegarsi con Mantova e di conseguenza Mantova, che è un feudo di Claudio Gallico, non abbia potuto o voluto avere rapporti con Cremona, gestita da un comitato che rientra nei progetti Gomez. Questo ha portato a procedere a compartimenti stagni, a privilegiare le formazioni che operano abitualmente nell'orbita di queste due *lobbies*, e alla fine quello che di Monteverdi si è offerto al pubblico è non che una minima parte della proposta esecutiva che si sarebbe potuta avanzare. È mancato completamente, ad esempio, il versante madrigalistico totale: è stato eseguito il quarto libro, qualche sprazzo del

sesto, del settimo e dell'ottavo. Era questa un'occasione da affidare a gruppi diversi tutti i libri di madrigali. Così come è stato un *tour de force*, con un risultato a corrente alternata, la *Selva morale* affidata a un'unica forza: è un'impegno troppo grande perché si possa fare con una sola persona. Ancora una volta poi sono rimaste isolate le parrocchie esecutive, di conseguenza Gardiner proporrà il *Vespro* e *L'incoronazione di Poppea* in forma di concerto [in programma rispettivamente per il 29 e 27 novembre a Cremona con il "Monteverdi Choir" e gli "English Baroque Soloists" diretti, appunto, da John Elliot Gardiner, n.d.a.]. Ma le pare che in una celebrazione monteverdiana dobbiamo subire *L'incoronazione di Poppea* in forma di concerto? Lo posso capire in tempi normali, ma un Festival doveva garantire *L'incoronazione* in forma scenica. E poi perché solo *L'incoronazione di Poppea*? E non anche *Il ritorno di Ulisse* e *l'Orfeo*? Forse perché Gardiner l'ha appena incisa, non perché ci sia stata una scelta diversa. E così anche il resto della produzione sacra: prendiamo la *Selva morale*. Ma la *Selva morale* non è tutta la produzione musicale sacra di Monteverdi; sono mancate anche le altre composizioni delle raccolte mantovane di musica sacra. Il *Vespro* si verrà eseguito, ma non la *Missa in illo tempore* con tutti i brani che contiene il volume in cui ci sono la *Messa* e il *Vespro*. Anche qui è mancato, a mio avviso, una forma di coordinamento.

E poi, diciamocelo francamente, chi ha avuto modo di andare a Cremona o a Mantova ad ascoltare Monteverdi che idea si è fatto di Monteverdi? È mancato, per esempio, una mostra che potesse consentire pedagogicamente di avvicinare il pubblico a questo grande musicista, una mostra che tracciasse gli itinerari della sua parabola di uomo e di artista e che consentisse al grande pubblico — perché questo dovrebbe essere lo scopo di questi Festival — di capire, come più o meno si è riusciti a fare con Mozart, chi era Monteverdi. Invece, alla fine questi Festival finiscono per essere molto spesso fatti per il proprio tornaconto, per risolvere ancora una volta i problemi di clientela musicale.

Dunque, il "Festival Monteverdiano" ha mancato il suo obiettivo? È doloroso doverlo ammettere, ma è proprio così. E lo dico con molta sere-

nità anche se vi ho partecipato per cui potrebbe essere un atto di accusa anche verso di me. Ma certamente ognuno di noi deve assumersi le proprie responsabilità. L'organizzazione non è stata come sarebbe dovuta essere: è mancata una grande mostra illustrativa che facesse brillare la figura di Monteverdi, è mancata la circuitazione nazionale. Perché Cremona e Mantova, le città in cui Monteverdi è vissuto, sì e Venezia no? Eppure Monteverdi nell'ultima parte della sua vita è stato a Venezia, maestro della Serenissima, cioè è a Venezia e non a Mantova dove faceva il musicista servitore, che ha cominciato a essere veramente il grande Monteverdi. E perché non coinvolgere anche Milano e le altre città d'Italia facendo girare queste produzioni? Si facevano una volta con costi altissimi e per un élite di pubblico che poteva accedere alla chiesa o alla sala.

L'anno prossimo è la volta di Palestrina e di Orlando di Lasso nel quarto centenario della morte di entrambi. Riuscirà il progetto "Archivium" ad inserirsi nell'anno a loro dedicato e in che modo?

Sicuramente. Innanzi tutto perché nell'archivio di Piacenza si trovano sia opere di Palestrina, sia opere di Orlando di Lasso; di quest'ultimo, in particolare, abbiamo i bellissimi Mottetti e Ricercari non ancora pubblicamente eseguiti in maniera integrale come, invece, desideriamo fare noi. Inoltre, entrambi questi musicisti verranno inseriti nel grande progetto delle celebrazioni che la Fondazione "Pierluigi da Palestrina" di Roma, e logicamente di Palestrina, — presieduta da Gian Carlo Rostrirolla — ha già in progetto di effettuare. Tra l'altro io faccio parte della commissione del Ministero dei Beni Culturali per le celebrazioni palestriniane dove entrerà anche il progetto **Archivium**, che potrà così dare il suo contributo cercando di armonizzarsi con le iniziative che saranno prese da questa commissione. In modo particolare credo che sarà interessante vedere, per quanto riguarda Piacenza, quale diffusione e quale radicamento editoriale la musica sia di Lasso che di Palestrina abbiano avuto nell'area Piacenza-Parma, perché anche di questo è interessante occuparsi. Sul piano editoriale usciranno sia il libro di Palestrina sia il libro di Lasso, e su quello discografico le incisioni delle opere complete. ■