

Milano Settembre Musica TO

TORINO

Giovedì

7

settembre

Tempio Valdese
ore 17

NATURALE,
SPIRITUALE



Torino Milano
Festival Internazionale
della Musica

un progetto di



CITTA' DI TORINO



Comune di
Milano

con il patrocinio di

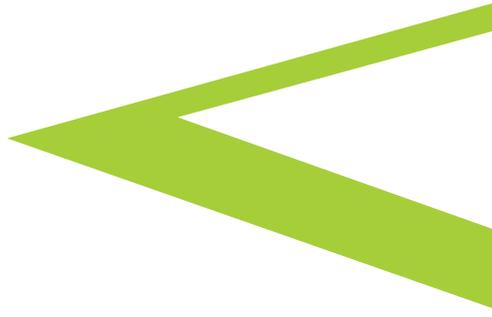


Ministero
dei beni e delle
attività culturali
e del turismo

realizzato da



www.mitosettembremusica.it



NATURALE, SPIRITUALE

Aquilino Coppini, un intellettuale al servizio del Cardinale Federico Borromeo, era un fervente ammiratore dei madrigali di Monteverdi. Nonostante fossero profani. Per farli gustare alla società ecclesiastica del tempo, sostituì i versi originali con altri, di matrice religiosa. E oggi, grazie a un recente lavoro di ricerca, possiamo ascoltare in che modo onde marine, uccellini e ruscelli si trasformino in testi devozionali.

Il concerto è preceduto da una breve introduzione di Giovanni Acciai e di Stefano Catucci

Girolamo Frescobaldi

(1583-1643)

Toccata duodecima dal *Primo libro di Toccate*

Claudio Monteverdi - Aquilino Coppini

(1567-1643)

(?-1629)

Dal TERZO LIBRO DELLA MUSICA DI CLAUDIO MONTEVERDE A CINQUE VOCI
FATTA SPIRITUALE DA AQUILINO COPPINI (Milano, Agostino Tradate, 1609)
Ardebat igne puro (Volgea l'anima mia)

Claudio Monteverdi

QUARTO LIBRO DE' MADRIGALI A CINQUE VOCI

(Venezia, Ricciardo Amadino, 1603)

Luci serene e chiare

Claudio Monteverdi - Aquilino Coppini

Dal TERZO LIBRO DELLA MUSICA DI CLAUDIO MONTEVERDE A CINQUE VOCI
FATTA SPIRITUALE DA AQUILINO COPPINI (Milano, Agostino Tradate, 1609)

Tu vis a me abire (Voi pur da me partite)

Jesu, dum te contemplor (Cor mio, mentre vi miro)

Claudio Monteverdi

Dal QUARTO LIBRO DE' MADRIGALI A CINQUE VOCI

(Venezia, Ricciardo Amadino, 1603)

A un giro sol

Claudio Monteverdi - Aquilino Coppini

Dal TERZO LIBRO DELLA MUSICA DI CLAUDIO MONTEVERDE A CINQUE VOCI
FATTA SPIRITUALE DA AQUILINO COPPINI (Milano, Agostino Tradate, 1609)

Domine, Deus meus (Anima mia, perdona)

O gloriose martyr (Che se tu se' il cor mio)

Girolamo Frescobaldi

Toccata ottava dal *Secondo libro di Toccate*

Claudio Monteverdi - Aquilino Coppini

Dal TERZO LIBRO DELLA MUSICA DI CLAUDIO MONTEVERDE A CINQUE VOCI
FATTA SPIRITUALE DA AQUILINO COPPINI (Milano, Agostino Tradate, 1609)

O stellae coruscantes (Sfoga con le stelle)

Plagas tuas adoro (La piaga c'ho nel core)

Claudio Monteverdi

Dal QUARTO LIBRO DE' MADRIGALI A CINQUE VOCI

(Venezia, Ricciardo Amadino, 1603)

Quel augellin che canta

Claudio Monteverdi - Aquilino Coppini

Dal TERZO LIBRO DELLA MUSICA DI CLAUDIO MONTEVERDE A CINQUE VOCI
FATTA SPIRITUALE DA AQUILINO COPPINI (Milano, Agostino Tradate, 1609)

Longe a te, mi Jesu (Longe da te, cor mio)

Claudio Monteverdi

Dal QUARTO LIBRO DE' MADRIGALI A CINQUE VOCI

(Venezia, Ricciardo Amadino, 1603)

Io mi son giovinetta

Claudio Monteverdi - Aquilino Coppini

Dal TERZO LIBRO DELLA MUSICA DI CLAUDIO MONTEVERDE A CINQUE VOCI
FATTA SPIRITUALE DA AQUILINO COPPINI (Milano, Agostino Tradate, 1609)

O Jesu, mea vita (Sì, ch'io vorrei morire)

Collegium vocale et instrumentale Nova Ars Cantandi

Alessandro Carmignani canto

Andrea Arrivabene alto

Massimo Altieri quinto

Gianluca Ferrarini tenore

Marcello Vargetto basso

Ivana Valotti organo

Giovanni Acciai maestro di concerto

La direzione artistica del festival invita a non utilizzare in alcun modo gli smartphone durante il concerto, nemmeno se posti in modalità aerea o silenziosa. L'accensione del display può infatti disturbare gli altri ascoltatori. Grazie.

*Ardebat igne puro, igne suavi,
Dei sui Maria Virgo
et pectore enutriebat
sacrae flammae scintillas
liquefiebat et animo
prae nimio amore
et haec ex ore dedit:
«Domine, sancte Domine, Deus meus,
propera mittere filium tuum ad nos
qui donet vitam
et a morte nos eripiat aeterna,
ah, descendat in terram».*

Ardeva per il fuoco lucente e soave,
del suo Dio, Maria Vergine,
e nel suo cuore alimentava
le scintille della sacra fiamma
e si scioglieva nell'animo
per troppo amore,
e queste parole pronunciò:
«Signore, Signore santo, Dio mio,
affrettati a mandarci tuo figlio,
perché doni la sua vita
e ci strappi dalla morte eterna:
ah, discenda sulla terra».

Luci serene e chiare,
voi m'incendete, voi, ma prov' il core
nell'incendio, diletto, non dolore.
Dolci parole e care,
voi mi ferite, voi, ma prova il petto
non dolor ne la piaga, ma diletto.
O, miracol d'amore:
alma ch'è tutta foco e tutta sangue
si strugg'e non si duol, muor e non langue.
(Rodolfo Arlotti)

*Tu vis a me abire, anima dura,
nec vides te a vita abire.
Hoc est infelicissime mori
et tu laetaris.
Sed destinabere hora suprema
ad ignes sempiterno.
Est quidem haec durities extrema
adhaerere caducis
et separari a gloria aeterna.*

Tu vuoi allontanarti da me, anima dura,
e non vedi che ti allontani dalla vita.
Ciò equivale a una morte crudele
e tu ne gioisci.
Ma nell'ora suprema sarai destinato
al fuoco in eterno.
È durezza estrema questa,
di legarsi alle cose caduche
e di separarsi dalla gloria eterna.

*Jesu, dum te contemplor
visibili sub specie hac panis
anhelat ad hunc panem,
consecratum a te, anima mea.
O mi Jesu, o esca vitalis,
te gustem in hac vita
et, post hanc vitam,
te fruar in aeternum.*

O Gesù, mentre ti contemplo
sotto la specie visibile del pane,
anela a questo pane,
da te consacrato, l'anima mia.
O mio Gesù, cibo che dà la vita,
ti gusterò in questa vita
e, dopo questa vita,
ti godrò in eterno.

A un giro sol de' belli occhi lucenti
ride l'aria d'intorno,
e 'l mar s'acqueta e i venti,
e si fa il ciel d'un altro lume adorno.
Sol io le luci ho lagrimose e meste.
Certo quando nasceste,
così crudel e ria
nacque la morte mia.

(Giovanni Battista Guarini)

*Domine, Deus meus, peccavi graviter
coram te et declinavi miser a te;
sed nunc detestor improbitatem meam
atque peccata mea:
parce mihi, clementissime Deus,
et oculorum rivos salientes,
ah, respice benignus,
emanantis signum mei doloris.*

Signore, Dio mio, ho peccato gravemente
dinanzi a te e, sciagurato,
mi sono allontanato da te;
ma ora maledico la mia malvagità
e i miei peccati:
risparmiami, Dio clementissimo,
e degli occhi i rivoli zampillanti,
ah, guarda benigno,
il segno del mio dolore che sgorga.

*O gloriose martyr
susperasti tortores
et rabiem eorum;
tu non perhorruisti
cruciatu horrendo
neque mortem:
ideo vere vivis
et faciunt te iubilare
in gloria tua tormenta.*

O martire glorioso,
hai vinto i tuoi carnefici
e la loro ferocia;
tu non hai avuto paura
dei supplizi terribili
e della morte:
per questo vivi una vita vera
e ti fanno gioire
nella gloria i tuoi tormenti.

*O stellae coruscantes,
ornamenta coelorum
quae caecas tenebras illuminatis.
O pure Sol, o Luna,
o imagines almae,
illius quem adoro,
illius qui vos fecit
et iubare lucentes
benedicite Deo
et collaudate eum
qui volubilitatem,
qui splendorem
orbibus vestris dedit:
vos eum, laudate in aeternum.*

O stelle scintillanti,
ornamento del cielo,
che illuminate le tenebre cieche.
O Sole limpido, o Luna,
o immagini feconde
di colui che io adoro,
di colui che vi ha creato
e risplendenti di luce
benedite Dio
e lodatelo
perché ha dato il moto di rotazione
e lo splendore della luce
alle vostre orbite:
voi lodatelo in eterno.

*Plagas tuas adoro, Christe,
Christe mea vera salus:
sed vulnerarunt te mea peccata
et fecere has plagas:
o ardens cor amantis, peccavi, ego,
tu pertulisti poenam.*

Le tue ferite io adoro, o Cristo,
Cristo mia vera salvezza.
Ma sono i miei peccati che ti hanno colpito
e hanno prodotto queste piaghe.
O cuore ardente di chi mi ama,
sono io che ho peccato:
tu ne hai sofferto la pena.

Quel augellin, che canta
sì dolcemente e lascivetto vola
or da l'abete al faggio
ed or dal faggio al mirto,
s'avesse umano spirito
direbb': «Ardo d'amor, ardo d'amore».
Ma ben arde nel core,
e chiama il suo desio
che li rispond': «Ardo d'amor anch'io».
Che sii tu benedetto,
amoroso, gentil, vago augelletto.

(G. B. Guarini)

*Longe a te, mi Jesu,
crucior in dolore.
O dulcedo suavis!
O Jesu veni ad me!
Gratia tua iuva me in afflictione mea,
incende meum cor amore tuo
et ure renes
et moriar beatus.*

Lontano da te, Gesù mio,
mi tormento nel dolore.
O dolcezza soave!
O Gesù, vieni a me!
Con la tua grazia soccorrimi nella mia afflizione,
incendia il mio cuore con il tuo amore
e brucia le mie reni
e morirò beato.

«Io mi son giovinetta,
e rido e canto alla stagion novella»
– cantava la mia dolce pastorella.
Quando, subitamente
a quel canto, il cor mio
cantò, quasi augellin vago e ridente:
«Son giovinetto anch'io,
e rido e canto alla gentil e bella
primavera d'amore
che ne' begli occhi tuoi fiorisce». Ed ella:
«Fuggi, se saggio sei» – disse – «l'ardore;
fuggi, ch'in questi rai
primavera per te non sarà mai».

(G. B. Guarini)

*O Jesu, mea vita,
in quo est vera salus,
o lumen gloriae! Amate Jesu.
O cara pulchritudo,
tribue mihi tuam dulcedinem
mellifluam gustandam.
O vita mea, o gloria coelorum.
Ah, restringe me tibi in aeternum.
O Jesu, lux mea, spes mea,
cor meum, do me tibi,
o Jesu, mea vita.*

O Gesù, vita mia,
in te è la salvezza vera,
o luce di gloria! Gesù amato.
O bellezza cara,
concedimi la tua dolcezza
di miele perché io la gusti.
O vita mia, o gloria del cielo.
Ah, legami a te in eterno.
O Gesù, mia luce, mia speranza,
anima mia, mi offro a te,
o Gesù, vita mia.

Naturale - Spirituale ovvero i Madrigali di Monteverdi
“convertiti a lo divino”

È noto come nella storia dei rapporti tra parola e musica il madrigale occupi un posto di rilievo, per quantità e qualità, sia il campo d'azione principale di quel lungo e complesso processo di verbalizzazione della musica profana che, tra il 1530 e il 1640, in un ambiente culturale quanto mai vivo e stimolante come la civiltà cortese del tardo Cinquecento (la civiltà del Manierismo aulico e letterario) dapprima in Italia, poi anche in altri paesi d'Europa, per me ogni gesto compositivo e lo ponga, in misura sempre più crescente, al servizio della parola.

D'altra parte, il madrigale è prima di tutto poesia, ed è forse questa sua fondamentale prerogativa d'identificazione della parola come significazione sonora, capace di particolari sfumature di immagini, a legittimare l'aspirazione madrigalistica volta ad adeguare il “suono musicale” al “suono verbale” e, di conseguenza, a creare linee melodiche suggerite dal peso sonoro della parola stessa. La parola, dunque, intesa come materia sonora con la quale costruire la musica; i toni e gli accenti dei versi poetici sono i toni e gli accenti della frase musicale. Non il contrario.

Ciò porta alla sempre più forte subordinazione della musica alla poesia; al predominio di questa sulla forma. Dal punto di vista storico, la verbalizzazione che si compie nel madrigale diventa così la premessa per il divenire di una nuova concezione della forma musicale.

L'opera madrigalistica di Claudio Monteverdi (Cremona, 1567 – Venezia, 1643) offre uno straordinario materiale di studio e di indagine per esemplificare questi fondamentali processi che nessun altro compositore del suo tempo, per forza creatrice e per intelligenza artistica, seppe come lui comprendere e legittimare.

Non a caso, Monteverdi è uno dei compositori più moderni e più innovativi della storia musicale. È un musicista che, fin dall'inizio della sua carriera, sviluppa una mentalità, uno sguardo fortemente sperimentale, come se ogni sua opera dovesse essere programmaticamente diversa dalle precedenti. La sua opera madrigalistica si pone a cavallo fra due epoche – Rinascimento e Barocco – e fattivamente contribuisce al superamento dell'idioma polifonico, proprio dell'estetica vocale dei secoli XV e XVI, a favore del “cantar a solo”.

Si può dire che questo importante momento di trasformazione abbia inizio e si concretizzi proprio a partire dal *Quarto libro dei madrigali a cinque voci* pubblicato nel 1603 a Venezia, presso Ricciardo

Amadino, e si completi con la monumentale silloge dell'*Ottavo libro dei madrigali a due, tre e cinque voci*, dato alle stampe a Venezia, per i tipi di Alessandro Vincenti, nel 1638.

Se già a partire dal *Terzo libro dei madrigali a cinque voci* (1592) Monteverdi aveva incominciato a esporre le sue idee sul modo nuovo di intendere il rapporto fra poesia e musica e aveva indicato gli atteggiamenti compositivi da impiegare affinché la "Horatione" non fosse più «ancella ma signora dell'Harmonia», al fine di valorizzare gli "affetti" contenuti nel testo poetico, con il *Quarto libro* (una pietra miliare della "seconda prattica"; forse il più bello fra i libri di madrigali a cinque voci scritti dal «divinissimo Claudio», com'ebbe a chiamarlo Gabriele D'Annunzio) questa volontà non soltanto viene confermata e ribadita con maggiore vigore ma esaltata attraverso una tensione espressiva costante e un'urgenza di comunicazione che non conosce cedimenti. In esso, l'atmosfera poetica che vi si coglie è ora drammatica, ora languida, ora patetica, ora sensuale, sempre intensa, appassionata, esclusiva.

Alla luce di queste considerazioni, sembrerebbe impensabile oltre che improbabile immaginare l'utilizzo della musica madrigalistica, in generale e di quella monteverdiana, in particolare, al di fuori di quel mondo cortigiano e "reservato", al quale essa era destinata e del quale costituiva uno dei più importanti momenti di godimento estetico.

Invece, nel 1607, a Milano, lo stampatore Agostino Tradate pubblicava un'opera che stabiliva l'esatto contrario: il primo libro della *Musica tolta da i madrigali di Claudio Monteverde, e d'altri autori, a cinque, et a sei voci, e fatta spirituale da Aquilino Coppini*. Considerando il successo che questa prima edizione dovette incontrare negli ambienti ecclesiastici lombardi e non solo, l'anno seguente lo stesso editore approntava una seconda raccolta e nel 1609 una terza (*Il Terzo libro della musica di Claudio Monteverde a cinque voci fatta spirituale da Aquilino Coppini*) dedicata, quasi per intero, ai madrigali del *Quarto libro a cinque voci* del Maestro cremonese.

Il contenuto delle tre raccolte è dunque caratterizzato dalla sostituzione degli originali testi poetici in volgare, con altri in latino, di argomento spirituale.

Se per noi, oggi, un'operazione del genere può sembrare lesiva dell'integrità dell'opera d'arte, per l'uomo cinquecentesco significava invece una conferma in più del primato della poesia sulla musica, della grammatica sulla composizione musicale e, dunque, di quell'arte di muovere gli affetti per mezzo di figure verbali che, secondo il Bembo, proveniva innanzi tutto dagli aspetti sonori e ritmici della poesia.

Per tale ragione, la sostituzione dei versi originali con quelli latini

frutto dell'abile penna di Coppini non pregiudica l'equilibrio espressivo delle pagine madrigalistiche «convertite a lo divino», ma soltanto le indirizza verso una diversa area emotiva. Una maniera elegante e raffinata per far gustare alla società ecclesiastica del tempo, il fascino e la bellezza di un repertorio che altrimenti le sarebbe stato precluso. D'altronde la pratica del travestimento spirituale non era affatto nuova nella tradizione musicale della Chiesa: è ben nota la consuetudine medievale e rinascimentale di volgere al sacro i testi profani di brani monodici o polifonici.

Quasi inesistenti le notizie intorno alla vita e all'opera di Aquilino Coppini, al servizio del cardinale Federico Borromeo e insegnante di retorica dapprima nella sua città natale e poi presso l'Università di Pavia. Uomo coltissimo, latinista senza rivali, Coppini era, insieme con il teologo e predicatore carmelitano Cherubino Ferrari (un altro sostenitore del giovane Monteverdi) membro dell'Accademia degli Inquieti, fondata a Milano intorno al 1594.

Fervente sostenitore, dunque, del nuovo corso stilistico intrapreso da Monteverdi attraverso le sillogi madrigalistiche del *Quarto* e del *Quinto libro*, nel quale, per la prima volta, il Basso strumentale viene prescritto non più come “seguinte” ma come “continuo”, Coppini fu per tutta la vita instancabile patrocinatore e diffusore della musica monteverdiana che riuscì a introdurre negli ambienti ecclesiastici lombardi tramite i suoi sapidi travestimenti spirituali.

Non a caso il suo primo libro della *Musica tolta da i madrigali di Claudio Monteverde, e d'altri autori*, porta la dedica «all'Illustriss. & Reverendiss. Sig. il S. Cardinale [Federico] Borromeo, Arcivescovo di Milano».

«Rebus sic stantibus», la dedica dei *contrafacta* coppiniani al presule milanese è, a dir poco sorprendente, se si pensa al ruolo determinante svolto da Carlo Borromeo (1538-1584), zio di Federico (1564-1631), nell'ambito della Controriforma e agli sforzi da lui compiuti per la fattiva applicazione delle disposizioni conciliari in materia di musica sacra.

Se l'autorevole zio non aveva lesinato energie per realizzare un repertorio di polifonia liturgica conforme ai decreti del tridentino Concilio, un repertorio nel quale il testo devozionale risultasse sempre chiaro e comprensibile (*ut verba intelligerentur*, come le Messe polifoniche di Vincenzo Ruffo, maestro di cappella nel Duomo di Milano dal 1565 al 1572, erano riuscite a dimostrare in maniera esemplare), il suo devoto nipote, memore degli esaltanti risultati ottenuti a Roma da san Filippo Neri (1515-1595), nell'Oratorio di santa Maria della Vallicella, con la musica «pescatrice d'anime» ed edificatrice spirituale dei credenti intorpiditi, era intenzionato a

muoversi in tutt'altra maniera, non foss'altro perché – nonostante la volontà d'imitazione e di emulazione del suo santo predecessore – tutto era cambiato nella realtà storica e culturale del suo tempo. La spinta propulsiva di un rinnovamento religioso inteso come creazione di una nuova società cristiana che era stato tipico del moto cattolico della Controriforma, stava ora per confluire in una tendenza, culturalmente impregnata di umori secolari e di spinte laiciste che tuttavia, sul modello romano dell'oratorio filippino, rappresentava un efficace veicolo di *propaganda fidei* e un formidabile mezzo di riavvicinamento dei suoi fedeli più scettici alla Chiesa di Roma.

Non sappiamo se i *contrafacta* coppiniani siano stati effettivamente eseguiti in Duomo, a Milano o altrove, durante le funzioni religiose; è certo che il cardinale Federico Borromeo ebbe occasione di utilizzarli sia durante le devozioni private sia in occasione delle sue numerose visite pastorali ai conventi della diocesi.

Nel «convertire a lo divino» i testi poetici dei madrigali di Monteverdi, Aquilino Coppini sembra animato da un unico obiettivo: quello di conservare il più possibile la struttura della poesia originale, il numero e la lunghezza dei suoi versi, la metrica delle sue parole, la peculiarità della sua sintassi.

Poiché la melodia delle linee vocali di ciascun madrigale, spiritualmente travestito, scaturisce interamente dalla parola e dall'affetto che in essa si cela, la versione latina segue strettamente l'originale, ne rispetta la lunghezza dei versi e la collocazione delle cesure, tanto che, laddove la trasposizione dal contesto profano a quello sacro lo permette, il Nostro poeta traduce quasi alla lettera i versi in volgare. E lo fa per non compromettere l'iterazione e lo scambio di «affetti» nel passaggio dall'una all'altra lingua. È il caso degli incipit dei madrigali *Voi pur da me partite* e *Longe da te, cor mio* che il retore milanese conserva pressoché identici nella trasmigrazione latina (*Tu vis a me abire, anima dura; Longe a te, mi Jesu*). Ma anche singole parole rimangono immutate nel passaggio da un idioma all'altro: «Quest'è vicino aver l'ora suprema» – «Sed destinabere hora suprema» (*Tu vis a me abire, anima dura*); «e 'l mar s'acqueta e i venti» – «mare et terram et ventos» (*Cantemus laeti*); «O imagini belle de l'idol mio ch'adoro» – «o imagines almae, illius quem adoro» (*O stellae coruscantes*).

Nonostante la concordanza semantico-strutturale della versione latina con l'originale italiano, il *contrafactum* è comunque un brano autonomo, poiché la spiritualizzazione non riguarda soltanto il testo a livello superficiale, ma provoca un decisivo cambiamento di genere

poetico, di carattere e di situazione affettiva determinato dalle parole latine.

Dal confronto dei *contrafacta* coppiniani con i versi originali emerge una varietà di affetti derivata dalla trasposizione di un modello profano in ambito sacro. Per gli uomini di chiesa e di corte dell'incipiente Seicento, questo procedimento di "spiritualizzazione" non significava affatto una sbrigativa soluzione ma, al contrario, si poneva come una sfida, come una tensione continua fra l'amor sacro e l'amor profano.

In tal modo, le appassionante manifestazioni di stati d'animo che si incontrano nei madrigali del *Quarto libro* monteverdiano e che potremo percepire nel corso di questo concerto (ira, rimprovero, vanità ferita, maledizione, struggimenti amorosi, *eros*, e tante altre ancora) vengono trasformate in altrettante espressioni adeguate alla santità dei temi divini. L'*eros* dell'amante cede il posto alla *caritas* cristiana e all'agape divina che anche la madre di Dio è in grado di provare.

Coppini si preoccupa dunque di cogliere nei versi dei madrigali monteverdiani l'intimo carattere, la situazione emotiva più vera e più intensa ovvero gli «affetti» forti, i drammi laceranti, le angosce dell'amore e della morte per trovare nella letteratura devozionale una mappa corrispondente di condizioni emotive tali da suscitare nell'ascoltatore sentimenti di stupore e di "maraviglia" che i nuovi testi, innervati su una musica che egli già conosceva, gli avrebbero provocato.

Basta scorrere alcuni di questi versi per comprendere come quest'"Accademico inquieto" abbia saputo legare indissolubilmente emozioni, suoni, parole in una gamma amplissima, tra pianto, angoscia, gioia, paura, timore, lotta interiore: mondi plurimi del firmamento madrigalistico racchiusi in un microcosmo serrato e libero insieme che soltanto i grandi temi della verità di dottrina possono offrire.

Fra i numerosi madrigali monteverdiani, a contenuto erotico, sparsi nel *Quarto libro*, *Sì, ch'io vorrei morire* sembrerebbe, a prima vista, il meno adatto a ricevere parole spirituali, essendo i versi di Maurizio Moro, un piccolo ma eccitante prontuario di *ars amatoria*. Monteverdi dona a queste rime una delle sue musiche più sensuali e ardite, sfruttando, oltre ogni limite, l'impiego della dissonanza e della progressione armonica in funzione di rappresentazione retorica dell'apparato verbale.

Di fronte a una sostanza musicale così complessa, Coppini ha ben chiara la difficoltà di conservare integri il carattere, il *pathos*, la forza comunicativa di ogni singolo segmento motivico originale, apponendo un nuovo testo, per giunta in latino.

Ma la sua espertissima strumentazione linguistica gli consente di

utilizzare questa musica, nel modo più appropriato e più convincente, sublimandola, piegandola a fini edificanti, di intensa eccitazione religiosa. Avviene così che la passione erotica si trasforma in fervore mistico, in irresistibile anelito spirituale, in un inno d'amore per Cristo: *O Jesu, mea vita*. Forse non è eccessivo sostenere che, attraverso la versione spirituale dei madrigali di Monteverdi, la musica si fa ancor più schiava della poesia e la accondiscende in ogni suo più piccolo moto affettivo.

Anche in una mutata situazione espressiva come questa, la musica del “divinissimo Claudio” rende quasi palpabile l'intensità della disperazione e la desolazione del cordoglio. Una musica che ci fa entrare in un mondo che non avevamo mai conosciuto prima; una musica che desidera, che interroga, che si sgomenta, che è felice; una musica che, ascoltandola, ci solleva verso l'alto, in un luogo dove non avremmo mai immaginato di poter giungere: quello dello spirito.

Giovanni Acciai

Il Collegium vocale et instrumentale Nova Ars Cantandi è stato fondato nel 1988 da Giovanni Acciai ed è formato da cantanti e strumentisti professionisti il cui intento è quello di far rivivere, in interpretazioni rispettose della più aggiornata prassi esecutiva, i capolavori della musica del passato a cappella e concertante. Su tali presupposti tecnici e stilistici si fonda l'impegno del gruppo per la riscoperta e la valorizzazione di un repertorio polifonico rinascimentale e barocco.

Dall'anno di fondazione, il Collegium vocale et instrumentale Nova Ars Cantandi ha tenuto innumerevoli concerti in Italia e all'estero, riproponendo composizioni inedite o rare di autori dei secoli XVI e XVII.

Ha realizzato numerose registrazioni per le case discografiche Concerto, Stradivarius, Sarx e Tactus. Il cd *Armonici entusiasmi di Davide*, opera IX di Giovanni Battista Bassani, pubblicato con la Tactus, ha ricevuto la nomination agli International Classical Music Awards 2017, nella categoria Early Music.

Con l'*Arpa davidica* opera XVI, di Tarquinio Merula, i *Contrafacta* di Claudio Monteverdi e i *Responsori per la Settimana santa* di Leonardo Leo, ha iniziato la collaborazione esclusiva con l'etichetta Deutsche Grammophon-Archiv Produktion.

Giovanni Acciai si è diplomato in organo, composizione e direzione di coro e si è specializzato in paleografia e filologia musicale presso l'Università di Pavia.

È professore emerito di paleografia musicale nel corso di musicologia presso il Conservatorio di Milano.

Già direttore della rivista di musica vocale «La Cartellina» e de «L'Offerta Musicale», ha al suo attivo numerose revisioni di musiche antiche, saggi musicologici, traduzioni, registrazioni discografiche di opere inedite. Direttore della Corale Universitaria di Torino dal 1975 al 1983, del Coro del Teatro Comunale di Bologna (1981-1982) e del Coro da camera della Rai di Roma (dal 1989 fino allo scioglimento del complesso nel 1994), è attualmente direttore artistico e musicale del Collegium vocale et instrumentale Nova Ars Cantandi, alla guida del quale svolge una intensa attività concertistica e discografica.

È direttore artistico dei Concorsi di canto corale di Riva del Garda, Grado, Torre del Lago, Assisi e Quartiano.

È regolarmente invitato nella giuria dei più importanti concorsi nazionali e internazionali di canto e di composizione corale e a tenere relazioni in convegni musicologici e stage di perfezionamento in

direzione di coro presso associazioni corali italiane e straniere.

Nel dicembre del 2004 è stato nominato membro attivo e rappresentante ufficiale per l'Italia del Choir Olympic Council, sotto l'egida dell'UNESCO.

È fra i fondatori dell'Accademia di Musica Antica di Milano e nel 2015 è stato accolto nel Réseau Européen de Musique Ancienne.

www.mitosettembremusica.it



Rivedi gli scatti e le immagini del Festival



#MITO2017

Si ringrazia

Davide Appendino
Bean [T] CIOK



Gd'I
GALLERIE D'ITALIA

www.gallerieditalia.com

GALLERIE D'ITALIA.

TU AL CENTRO DELL'ARTE.

GALLERIE D'ITALIA - PIAZZA SCALA - Milano, Piazza Scala 6
GALLERIE D'ITALIA - PALAZZO ZEVALLOS STIGLIANO - Napoli, Via Toledo 185
GALLERIE D'ITALIA - PALAZZO LEONI MONTANARI - Vicenza, Contra' Santa Corona 25

SCOPRI I TRE MUSEI DI INTESA SANPAOLO.

Contribuiamo a diffondere la cultura con esposizioni permanenti,
mostre temporanee e iniziative dedicate.

INTESA  SANPAOLO



Compagnia di San Paolo, una fondazione per lo sviluppo della società

**ARTE, ATTIVITÀ E BENI CULTURALI, FILANTROPIA E TERRITORIO,
INNOVAZIONE CULTURALE, POLITICHE SOCIALI, RICERCA E SANITÀ**

La Compagnia di San Paolo è una delle maggiori fondazioni private in Europa. Istituita nel 1563, la sua missione è favorire lo sviluppo civile, culturale ed economico delle comunità in cui opera, perseguendo finalità di interesse pubblico e utilità sociale. I redditi prodotti dal suo patrimonio, accumulato nei secoli, sono posti al servizio di queste finalità istituzionali.

La Compagnia di San Paolo è attiva nei settori della ricerca e istruzione superiore, delle politiche sociali, della sanità, del patrimonio artistico e delle attività culturali. È membro del European Foundation Centre (EFC) e dell' ACRI, l'Associazione italiana delle Fondazioni di origine bancaria e delle Casse di Risparmio.



Partner

INTESA  SANPAOLO

Con il sostegno di



Sponsor



Main media partner



Media partner



CORRIERE DELLA SERA

La libertà delle idee

