

PER 1

Società Italiana di Musicologia

RIVISTA ITALIANA DI MUSICOLOGIA

XLVI – 2011

*in onore di Alberto Basso
per i suoi 80 anni*

Periodico

1

L

Fondazione Ugo e Olga Levi
Biblioteca



LIBRERIA MUSICALE ITALIANA



Intervista a Giulio Cattin

di MARCO GOZZI

Giulio Cattin è nato a Vicenza il 22 maggio 1929; docente dal 1974 al 1978 di *Storia della liturgia* presso l'Università di Pisa e poi (1978-2001) di *Storia della musica* all'Università di Padova, ha dedicato i suoi studi prevalentemente alla storia musicale del medioevo e del primo rinascimento, partendo da una grande attenzione ai codici con notazione e indagando il loro contesto storico e culturale.

Ha compiuto gli studi classici e teologici presso il Seminario Vescovile diocesano di Vicenza, dove è stato ordinato sacerdote nel 1951. Nel 1950 ha conseguito il diploma di organista liturgico presso la scuola di musica sacra di Vicenza. Studente del Collegio *Augustinianum* di Milano, si è laureato in lettere classiche con il massimo dei voti e la lode presso l'Università Cattolica di Milano, discutendo una tesi di Storia della Musica sotto la guida di Giuseppe Vecchi sul manoscritto quattrocentesco 7554 della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia (*olim* Ital. IX.145), che contiene composizioni polifoniche (Messe, Mottetti e altre composizioni liturgiche) e laude in volgare. Nel 1986 ha ricevuto la laurea *honoris causa* dall'Istituto Pontificio di Musica Sacra di Roma.

La sua produzione scientifica è vasta e articolata, contiene lavori fondamentali che riguardano la musica medievale, tra cui il diffuso e splendido manuale di storia della musica a cura della Società Italiana di Musicologia *Il medioevo I* (Torino, EdT, 1979), la cui seconda edizione, tradotta in varie lingue, è uscita nel 1991 con il titolo *La monodia nel medioevo*. Altri filoni di ricerca riguardano la genesi e l'evoluzione della lauda polifonica a cavallo fra Quattro e Cinquecento (molti saggi sono stati poi raccolti da Francesco Luisi e F. Alberto Gallo nel volume *Studi sulla lauda*, Roma, Torre d'Orfeo, 2003) e la riscoperta di canti monodici e polifonici del medioevo italiano tramandati da codici trascurati, tra cui un manoscritto autografo di Savonarola della Biblioteca Ambrosiana (*Il primo Savonarola: poesie e prediche autografe dal Codice Borromeo*, Firenze, Olschki, 1973). Gli studi riguardano inoltre la produzione di frottole e canti carnascialeschi e i repertori sacri e profani dell'Italia settentrionale, in particolare Padova e Ravenna. Ha inoltre prodotto edizioni e saggi sulla musica a Venezia, con la trascrizione delle opere di Johannes de Quadris (attivo a San Marco nel Quattrocento), del *Planctus* del codice della Fava, e con i tre monumentali volumi *Musica e liturgia a San Marco*, editi dalla Fondazione Levi di Venezia (1990-1992). Contemporaneamente ha indagato la tradizione fiorentina: il Processionale di Santa Maria del Fiore, i laudari fiorentini, le musiche su testi di Lorenzo il Magnifico, del Poliziano, di Castellano Castellani e di altri autori dell'epoca. Ha curato l'edizione della *French sacred music* nella collana *Polyphonic Music of the Fourteenth-century* per l'editore *L'Oiseau Lyre* di

Monaco; ed ha pubblicato un vasto saggio sul rapporto tra poesia e musica nel Quattrocento per il vol. VI della *Letteratura italiana* diretta da Asor Rosa per Einaudi.

Alla «Rivista Italiana di Musicologia» ha offerto cinque pregevoli contributi e due importanti recensioni: *Composizioni polifoniche del primo Quattrocento nei libri corali di Guardiagrele* (VII - 1972, pp. 153-181, con Oscar Mischiati e Agostino Ziino), *In memoria di Knud Jeppesen* (IX - 1974, pp. 18-19), *Canti, canzoni a ballo e danze nelle Maccheronee di Teofilo Folengo* (X-1975, pp. 180-215), *Musiche per le laude di Castellano Castellani* (XII-1977, pp. 183-230), *Nomi di rimatori per la polifonia profana italiana del secondo Quattrocento* (XXV-1990, pp. 209-311), recensione a *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400-1500* e a *The Polyphonic Office Hymn 1400-1520* (XV-1980, pp. 276-285). Nel IX volume dei «Quaderni della RIdM» è uscito *Il repertorio polifonico sacro nelle fonti napoletane del Quattrocento* (*Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo*, a cura di L. Bianconi e R. Bossa, Firenze Olschki, 1983, pp. 29-45).

Un elenco completo degli scritti di Giulio Cattin fino all'anno 2006 si può leggere in *Sine musica nulla disciplina ... studi in onore di Giulio Cattin*, a cura di Franco Bernabei e Antonio Lovato, Padova, Il poligrafo, 2006, pp. 15-31.

Ha partecipato con importanti relazioni a numerosi convegni europei e nel 1985 ha fondato con Giovanni Morelli la rivista *Rassegna veneta di studi musicali*. È membro della direzione della rivista *Musica e storia*.

Giulio Cattin è stato più volte consigliere della Società Italiana di Musicologia. Presiede il Comitato per l'edizione nazionale delle opere di Andrea Gabrieli e dal 1988 è coordinatore delle attività culturali della Fondazione Ugo e Olga Levi di Venezia, di cui è stato Presidente del Comitato scientifico e ora è Presidente onorario. La Fondazione sotto la sua presidenza ha conosciuto un notevole aumento qualitativo e quantitativo delle attività musicali e musicologiche.

Incontriamo don Giulio Cattin nel Seminario di Vicenza, in una splendida giornata d'inverno del febbraio 2011.

Come è stata l'esperienza del coro universitario alla Cattolica di Milano?

Quando iniziai a frequentare l'Università Cattolica, nel 1953, non c'era un coro universitario; esistevano però cori di questo tipo a Torino e ben due cori a Roma. Sono stato invitato a proseguire gli studi dal vescovo Carlo Zinato, dopo un anno e mezzo di cappellania in Duomo a Schio. Mi accorsi presto che quella del cappellano non era la mia strada. In Cattolica facevano annualmente un concorso per i posti gratuiti nei collegi. Nell'estate del 1953 andai a sostenere l'esame e fui accettato. Il Seminario di Vicenza offriva agli studenti in tutto l'anno un viaggio di andata e uno di ritorno. La mia fortuna è stata che nel frattempo il professor Giuseppe Vecchi, che aveva sempre insegnato a Padova, fu assegnato alla Cattolica. Ci incontrammo là. In aula c'era un pianoforte e io talvolta strimpellavo prima della lezione, così il professor Vecchi mi notò e si inte-

ressò a me. La musica medievale per me era assolutamente un mistero a quell'epoca, perché il nostro illustrissimo – e per molti motivi anche pieno di meriti – professore di musica a Teologia era monsignor Ernesto Dalla Libera, zio del famoso organista Sandro, che però non andava al di là dell'insegnamento di due o tre cose sul metodo di Solesmes. Io sono diventato prete nel 1951 e quindi Teologia l'ho fatta dal 1949 e a quell'epoca per il canto liturgico il metodo di Solesmes era ancora l'unico ad essere praticato e insegnato. A Roma c'era già Eugène Cardine, ma nei seminari non si praticava la semiologia. Tutte le domeniche si cantava il proprio della Messa in gregoriano. C'era la *schola* (molto numerosa, dato che in seminario eravamo oltre cinquecento) e il grande coro dei sacerdoti e degli altri seminaristi. Quindi quando arrivai in Cattolica avevo già una certa esperienza di canto gregoriano.

E non si faceva polifonia?

Per un certo periodo monsignor Dalla Libera era riuscito a far venire in Duomo a sostenere la Messa Capitolare delle ore 10 le scuole polifoniche delle parrocchie, a turno. I seminaristi partecipavano solo alle feste grandi e in quel caso si preparava anche polifonia; c'erano i bambini delle medie del Seminario che facevano i soprani e i contralti; i più grandicelli erano invece i tenori e i bassi. Il repertorio era quello ceciliano, ma si faceva musica liturgica di una certa qualità. Monsignor Ernesto Dalla Libera si trovava molto spesso con Celestino Eccher e Giovanni D'Alessi. Dalla Libera non aveva studi musicali eccezionali alle spalle, ma D'Alessi era un esperto trascrittore di musica antica e Eccher aveva una buona preparazione nel gregoriano.

Alla Cattolica fu proprio creato un coro nuovo?

Io avevo bisogno di un punto fermo scientifico sulla storia della notazione e su altre cose che qui in seminario non esistevano. Qui a Vicenza non dirigevo il coro, ma suonava l'organo e conoscevo i problemi del canto liturgico. Con Vecchi si cominciò subito a pensare di fare un coro. A Milano c'erano anche due trentini, uno dei quali era Piergiorgio Donati, un paio d'anni più avanti di me, e abbiamo cominciato a cantare il repertorio dei cori di montagna, ad imitazione della SAT. La cosa migliore era che la sera dopo cena si usciva dal portone dell'università, dove ci sono i collegi universitari: il «Marianum» (dove alloggiavano le donne) il «Ludovicianum» e l'«Augustinianum» (dove c'erano i maschi), e si cantava sulla strada in via Necchi e tutte le ragazze venivano fuori ad ascoltare. Questo è stato un divertimento nostro; parlando invece con il professore, abbiamo pensato di fondare un coro per eseguire ciò che studiavamo. Divenne poi anche uno dei giochi a cui si dovevano sottomettere le matricole che arrivavano di anno in anno: una delle prove a cui erano sottoposti i nuovi iscritti era quella della voce. Non sceglievano loro, erano gli anziani che decidevano se uno era adatto a far parte del coro oppure no. Qualcosa di analogo è stato fatto più tardi per le donne, che si sono unite ai ragazzi, formando un coro misto.

E il repertorio?

Dapprima il coro si è dedicato a quello che Giuseppe Vecchi spiegava a lezione. Io stesso ho cominciato lì a conoscere, ad esempio, il repertorio delle sequenze e dei tropi. Vecchi si portava le sue trascrizioni e cominciammo a fare qualche piccola esecuzione all'interno dell'università; poi la giornata universitaria venne ripresa dalla televisione e quindi era importante che ci fosse un coro. La giornata universitaria era nella domenica di Passione, prima delle Palme, e c'era la Messa trasmessa da uno dei chiostri esterni dell'Università Cattolica. Venivano quelli della RAI e registravano. Io ero innamorato di quel repertorio. Conoscevo il *Liber Usualis*, ma il resto del repertorio liturgico mi era sconosciuto. Seguì anche l'anno successivo il corso con Vecchi, e anche al professore interessava che ci fosse un pratico che eseguiva questi nuovi canti che lui andava scoprendo e trascrivendo. Tre volte in settimana venivano le ragazze nel collegio universitario maschile e lì si facevano prove. Dopo la laurea ho continuato a seguire le prove settimanali regolarmente, per altri dieci anni.

Negli anni '50 del secolo scorso non c'erano molti gruppi in Italia che eseguivano sequenze e tropi o drammi liturgici.

No, certo. Quando tornai a Vicenza a insegnare latino e greco, l'amico segretario delle scuole medie, appassionato di musica, mi concesse un orario di insegnamento che mi permetteva di partire mercoledì subito dopo pranzo e di arrivare a Milano in tempo per la prova. Rimanevo in collegio a dormire e facevamo prove dopo il pranzo del giovedì; poi tornavo a Vicenza. Il riconoscimento quasi ufficiale del coro era avvenuto e le prove sono andate avanti per dieci anni; abbiamo fatto anche *tournées* in Francia e in Germania. Vecchi ha continuato a insegnare: è stato lui che ha avviato la musicologia medievale in Italia; quando ero qui, Vecchi mi scriveva spessissimo: ho un pacco di lettere voluminoso su quell'esperienza.

Ma quando avvenne la prima esecuzione del coro di Milano?

La prima esecuzione è avvenuta durante i Seminari di filologia medievale e umanistica che faceva il professor Gianfranco Folena, al quale non è parso vero che andassimo a fare un'esemplificazione musicale; cantammo uno dei tanti esempi in polifonia semplice dei codici di Cividale: *Quem aethera et terra*. Abbiamo eseguito due-tre di questi pezzi per illustrarne la forma e lo stile, mentre Folena spiegava la tecnica della versificazione e il contesto storico-culturale. L'esperienza del coro è stata un valido contributo all'avvio dello studio scientifico di numerosi repertori, oltre che una fucina di nuove proposte esecutive. Il mio successore nella direzione del coro della Cattolica è stato Arnaldo Petterlini, che ha insegnato negli ultimi anni Filosofia a Verona.

Era un coro di inconsapevoli musicalmente, ma molto motivati: eseguivamo laude, frottole, strambotti, polifonia semplice, eccetera. Palestrina non tanto, perché a me non piaceva molto, ma invece altri autori cinquecenteschi di scuola

veneta. Subito dopo Petterlini c'è stato un periodo di calo del coro; ora si sta scrivendo una storia di quella esperienza. Ely Carloforti, che sta ad Assisi, ha creato una sorta di centro dei vecchi cantori milanesi: ci siamo radunati già tre volte nel fine settimana.

Poi la laurea sul codice IX.45 della Biblioteca Marciana di Venezia; e nel frattempo ha cominciato a pubblicare.

Vecchi aveva pubblicato i processionali di Padova,¹ che tramandano anonimamente anche pezzi del compositore quattrocentesco Johannes de Quadris. Le stesse composizioni scoprii che erano tramandate anche dal codice IX.45 della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, che studiai per la tesi. Poi è incominciata la grande esperienza di Certaldo, alla quale ho cominciato a partecipare. Là ci trovavamo con Nino Pirotta, Agostino Ziino, Franco Alberto Gallo, Bianca Becherini e tanti altri studiosi internazionali. Vecchi è stato uno dei fondatori del Centro studi sull'ars nova italiana del Trecento; prima di me cominciò a frequentare il centro F. Alberto Gallo, che si era laureato a Padova in giurisprudenza e viveva qui vicino. Io per un anno feci l'assistente di Giuseppe Vecchi a Bologna, ma poi subentrò Alberto Gallo.

L'insegnamento universitario è arrivato più tardi?

Nel 1974 sono stato chiamato come contrattista a Pisa, quando Fabio Fano andò in pensione, perché lì c'erano Gianfranco Folena e un altro studioso di Filologia e Storia legato alla editrice Antenore di Padova, che ha fatto la storia dei monaci benedettini di Santa Giustina, studi che io ho continuato, approfondendo l'aspetto musicale.

I benedettini di Santa Giustina provenivano da famiglie veneziane molto potenti e benestanti. Il primo abate è stato Ludovico Barbo. Nel 1409 erano rimasti solo tre monaci e Barbo rinnovò l'abbazia, rifondando anche l'azione liturgica.

Barbo ha fondato una congregazione nuova chiamata *de observantia*, poi Santa Giustina e si è unita nel 1509 o 10 con Montecassino diventando 'cassinese'. Anche i monaci cassinesi usavano il canto a due voci in polifonia semplice. Nei regolamenti si dice che i monaci non potevano cantare a due voci il Venerdi santo e nei funerali; il che ci dice che in tutte le altre occasioni cantavano sempre in polifonia semplice. L'articolo che ha sottolineato con maggior forza l'evidenza di questa prassi trascurata della polifonia semplice, testimoniata con grande evidenza dalle rubriche dei *Libri Ordinarii* di molte chiese italiane ed europee, è "*Secundare e succinere*",² che ha avviato un filone di ricerca e di riflessione importante per la musicologia liturgica.

¹ GIUSEPPE VECCHI, *Uffici drammatici padovani*, Firenze, Olschki, 1954 (Testi drammatici medievali. Ser. Latina, 2).

² GIULIO CATTIN, "*Secundare*" e "*succinere*". *Polifonia a Padova e Pistoia nel Duecento*, «Musica e Storia», III (1995), pp. 41-120.

Certamente "Secundare e succinere" è stato un articolo fondamentale, che ha aperto gli occhi di molti su una realtà che si era voluta trascurare in virtù del fortissimo pregiudizio (tuttora ben radicato) che il canto cristiano liturgico (comunemente detto 'gregoriano') fosse monodico e per soli uomini adulti, ma su questo dobbiamo tornare, vorrei invece ancora qualche notizia sull'insegnamento universitario degli anni settanta.

Dal 1974 al '79 sono stato incaricato a Pisa. Nel 1976 a Pisa fu istituito il corso di laurea in Storia e tra le discipline che si potevano scegliere c'era anche *Storia delle liturgie*, che fu affidato a me. Nel frattempo sono stato chiamato anche da Raffaello Monterosso a Cremona nella Scuola di Paleografia e Filologia Musicale per insegnare la stessa cosa. Nel 1979, un anno dopo la mia chiamata, mi sono definitivamente strutturato a Padova e subito dopo sono diventato professore Associato. Il sabato facevo ancora due ore di latino e greco nel corso di teologia al Seminario.

Il professor Fabio Fano faceva lezione in un sottoscala, l'Istituto di Storia della musica era insieme a quello di Storia dell'arte, come spesso accade nelle Facoltà di Lettere. C'era un piccolo tavolo e in un angolo c'era un armadietto. Fano mi disse: "Questa è la nostra biblioteca".

Per quanto riguarda l'insegnamento a Padova, che ricordo ha degli studenti?

Rispetto agli studenti attuali, gli studenti di allora appartenevano alla Facoltà di lettere e filosofia, e studiavano tutti latino e greco.

Ho cominciato a far comprare diversi libri e ad incrementare la biblioteca, grazie anche all'aiuto dei colleghi storici dell'arte (Mariani Canova, Puppi, Bernabei).

Per un periodo sono stato anche direttore di Dipartimento, poi sono stato operato al cuore. L'operazione del 1999 mi ha cambiato la vita. È già un miracolo essere arrivati a undici anni dall'operazione sempre lavorando: con le molte attività con la Fondazione Levi, con la Fondazione Guido d'Arezzo e con le iniziative trentine legate alla Biblioteca musicale Laurence Feininger.

Ma i suoi corsi riguardavano principalmente il medioevo?

Io ero docente assieme ad Elisa Grossato, che si occupava però principalmente di Melodramma. I corsi di Storia della musica erano a scelta, non obbligatori nel percorso di Lettere, ed era un bel lavorare, perché gli studenti frequentavano liberamente e sapevano già il latino. Dunque non c'erano problemi con la musica liturgica e con gran parte del repertorio sacro.

In realtà i corsi che ho tenuto hanno riguardato tutta la storia della musica, dal medioevo fino a Mozart, toccato nel centenario mozartiano del 1991. Nel frattempo a Padova si sono aggiunti nuovi colleghi modernisti: Sergio Durante, Anna Laura Bellina, Bruno Brizi. C'era comunque bisogno di modernisti. Poi sono stati accolti anche alcuni professori a contratto. La presenza di questi validi colleghi ha fatto sì che l'offerta formativa di Storia della musica presso l'Università di Padova si arricchisse notevolmente, ma senza vantaggi diretti per

quanto riguarda la musica medievale e rinascimentale. Solo quando è arrivato Antonio Lovato la musicologia dei secoli fino al Seicento ha trovato un rafforzamento.

Io ho sempre alternato polifonia e monodia nei corsi; da un lato è stata preziosa per me l'esperienza di Certaldo, dati i rapporti internazionali nell'incontro con studiosi esteri di grande rilevanza. Quindi non solo Trecento, ma anche storia dei neumi e molte altre questioni; qualche studente si è innamorato della musica antica e alcuni stanno procedendo bene.

Sulla polifonia mi sentivo sicuro: la *Lauda* quattrocentesca, le *Frottole*, il tardo Quattrocento e i primi anni del Cinquecento; poi le grandi scuole: la scuola veneta (i due Gabrieli), la scuola romana. L'ascolto con i moderni mezzi di riproduzione ha facilitato immensamente il compito di noi docenti di Storia della musica.

Quando sono arrivato a Padova non c'era nulla in Università che riguardasse la Musicologia e la Storia della musica; quando sono uscito c'erano diversi docenti e una bella realtà didattica e di ricerca.

Oggi si fa fatica perché i ragazzi sono poco preparati, ma la realtà è comunque migliore di quando ho iniziato.

Con la Fondazione Levi siamo sempre rimasti in un ambito specialistico, incentrato soprattutto sulla musica italiana. Con la direzione di Giorgio Busetto si sono spalancate le porte a tante iniziative diverse e anche Antonio Lovato, che è mio successore come Presidente del comitato scientifico della Fondazione, ha seguito questi nuovi indirizzi. La nuova gestione ha cominciato il collegamento con i vari centri veneti, così come noi avevamo iniziato la collaborazione con Trento. Un'iniziativa che è rimasta è quella della Quaresima: la sera del mercoledì delle Ceneri (dopo il grande carnevale veneziano), da cinque anni, si fa un concerto di musica religiosa nella chiesa di Santa Maria Formosa a Venezia. Sono concerti frequentatissimi. Con Busetto è entrato a far parte del direttivo della Fondazione anche il Sovrintendente della Fondazione Teatro La Fenice: Cristiano Chiarot.

Come presidente onorario della Fondazione Levi riesce a intervenire in qualche modo nella programmazione?

Non ho ancora avuto tempo di partecipare alle riunioni, perché da maggio scorso sono stato colpito da diversi acciacchi e poi sono arrivati molti impegni qui a Vicenza.

Quale ruolo possono avere oggi gli insegnamenti musicologici in università?

Bisognerebbe tornare a riunificare i percorsi. L'insegnamento della musicologia è in funzione di uno sviluppo dell'attività pratica. Deve illuminare la riscoperta di nuovi modi di fare musica.

Secondo lei, dunque, funziona il modello di unione delle due realtà: Conservatorio e Università, così come accade in molti altri Paesi?

È assurda la situazione che si è creata. È assolutamente auspicabile che le due strade si congiungano, che si colmi questo distacco.

E la cultura musicale in Italia – in un contesto devastato dall'ignoranza della storia musicale e guastato dal concetto che sulla musica non c'è nulla da dire, non c'è nulla da insegnare, tutt'al più sui può insegnare a suonare o a cantare, non a riflettere sulla musica come fatto culturale – ha un futuro?

Questo potrà accadere solo quando anche per la musica avverrà quello che è avvenuto per la storia dell'arte, dove c'è stato un boom e la storia dell'arte è stata accolta assieme a tutte le discipline di contorno. Non so se la musicologia verrà mai intesa come qualcosa che può guidare un gruppo di discipline e orientarlo all'acquisizione di nuove prospettive. Di fatto è molto più facile che uno studente resti incantato di fronte ad una pittura o ad una scultura, anche mediocre, rispetto ad una musica.

Credo che anche questo sia un problema di educazione, perché i ragazzi sono abituati fin dalle scuole medie a guardare e apprezzare le opere dell'arte figurativa, mentre nessuno li guida nell'ascolto dei capolavori della musica d'arte e viceversa gli studenti hanno un'enorme esperienza di ascolto di musica leggera.

Rispetto ai tempi in cui insegnavo io la situazione è profondamente cambiata: allora erano pochi quelli che ascoltavano musica, ma ascoltavano cose molto diverse da quello che ascoltano i giovani d'oggi.

A tutti i livelli c'è questa mentalità da scardinare. Anche i nostri colleghi storici, ad esempio, raramente capiscono l'apporto che può dare lo sguardo di un musicologo, soprattutto quando si studia il medioevo.

È la realtà.

Vorrei tornare un poco sulla ricerca. Quali sono i principali nodi ancora da indagare nella ricerca musicologica sul medioevo?

Sono tanti. Da un punto di vista di carattere generale ci sono i fenomeni che hanno investito periodi interi, momenti di trapasso, di cambiamento.

Una buona conoscenza delle grafie musicali antiche e della loro diffusione è indispensabile, soprattutto se lo studio paleografico è inserito organicamente nel contesto storico-culturale.

Specializzazione estrema o sintesi storica. Cosa vale di più?

Bisogna partire da una sintesi storica e dopo rimane la specializzazione estrema come punto d'arrivo.

Mi pare un punto di vista molto interessante. Di solito si parte da una concezione opposta: si ritiene che gli esiti di tutte le ricerche specialistiche conduca-

no alla possibilità di una sintesi. Ma sono molto d'accordo con questa visione; così funziona la ricerca: c'è un'intuizione sintetica che va verificata attraverso i dati della realtà storica. Tuttavia un buon affresco sintetico deve basarsi su dati che nascono da visioni estremamente specializzate, altrimenti si creano sintesi banali

e non fondate. Come l'idea che avevamo fino a qualche anno fa di un medioevo monodico. I manuali di storia della musica contengono ancora certamente delle sintesi non fondate.

Eppure queste sintesi orientano molto anche la ricerca. Forse le cose stanno un po' diversamente da come ce le hanno sempre raccontate. Bisogna essere aperti. Partire con un'ipotesi, ma essere pronti in qualsiasi momento ad abbandonarla, se non corrisponde ai dati.

Certamente, certamente.

In campo medievistico gli studi sono assai specialistici e richiedono molte competenze di diverso genere. Questo crea una comunità abbastanza coesa e solidale che non mi sembra esista in altre discipline. Tuttavia si leggono e si sentono in qualche convegno anche alcune sciocchezze, che però non scandalizzano nessuno, poiché pochi sanno ciò di cui si sta parlando. D'altra parte la divulgazione (anche solo i manuali di storia della musica per i Conservatori) diventa perciò devastante se non aggiornata e se replica pregiudizi non fondati.

Se il livello di conoscenza è basso, non ci sono elementi con cui confrontare quello di cui ciascuno è convinto (un'ipotesi probabile). Ci si scontra con l'inconsistenza di alcuni dati. Bisogna lasciar crescere insieme cose che di per sé non coincidono, ma ti aprono a nuovi possibili scenari.

La divulgazione deve essere in grado di restare a livello delle punte di ricerca più nuove. C'è bisogno che anche fra gli addetti ai lavori certe nuove ipotesi siano condivise.

È vero, non c'è un grande confronto sulle ipotesi nuove, non c'è neppure una grande circolazione delle scoperte.

È difficile soprattutto per voi che avete davanti la vostra strada, che vi può condurre molto lontano. Se trovate vie aperte è importante che troviate anche qualcuno disposto a seguirvi.

Esistono ancora luoghi di reale discussione e di condivisione del lavoro tra gli studiosi medievalisti, come forse era e può tornare ad essere Certaldo?

Quando abbiamo cominciato a progettare gli incontri della Fondazione Levi ci siamo detti: la formula non deve essere quella del convegno tradizionale. Venire a Venezia e fare una relazione all'anno serve a poco. La forma corretta è il seminario, dove si discute, dove ci si confronta, dove uno va via magari arrabbiato, ma ha conosciuto qualcosa o qualcuno che la pensa in modo diverso da

lui. E forse è stata una formula indovinata.

Credo che però i luoghi di reale discussione siano andati diminuendo, purtroppo, in questi anni. Per quanto riguarda Certaldo, che aveva un'ottima formula didattica e di confronto fra studiosi, per rilanciarlo bisogna trovare denaro per le iniziative e autorità locali disponibili. Con questi requisiti, l'idea è buonissima.

L'attuale sindaco di Certaldo, Andrea Campinoti, è molto disponibile e collaborativo. Bisogna ricreare momenti di confronto e di ricerca comune, e mi sembra che il nuovo Centro di Certaldo abbia tutte le caratteristiche per trornare ad avere un ruolo, anche didattico, ma soprattutto di reale confronto tra studiosi di musicologia medievistica.

È vero che non siamo soli, che in America vi sono realtà piuttosto vive. Tuttavia mi sembra che i Centri di ricerca libera, almeno in Europa, siano sempre meno.

Vorrei tornare brevemente al discorso della didattica della musica medievale. Nel 2000, in occasione della preparazione di un corso monografico su Hildegarda di Bingen, ricordo che lei ha formulato un giudizio abbastanza critico sulla qualità della sua musica.

Facendo il corso io stesso ho capito meglio il suo mondo e ho cambiato quel giudizio, apprezzando la sua musica. E ho visto che gli studenti del corso hanno accettato subito molto volentieri le composizioni di Hildegard. Prima che io dicessi il mio giudizio, all'ascolto già appariva loro qualcosa di più moderno e di diverso rispetto al solito canto liturgico.

Secondo quello che ho imparato da altri, parallelamente allo studio musicale ho sempre invitato gli studenti a fare un approfondito studio testuale.

Anche a Certaldo alcuni parlavano solo di poesia. Abbiamo sempre affrontato anche sotto il profilo testuale i repertori che si analizzavano durante i corsi di Storia della musica, sia per quanto riguarda la musica sacra (ad esempio la lauda) sia quella profana (come la frottola).

Naturalmente ci sono stati poi anni in cui per un motivo o per l'altro (ricorrenze e centenari, ad esempio) si faceva una parte del corso dedicata al personaggio che interessava di volta in volta.

Il suo volume dedicato al medioevo nella Storia della musica della Società italiana di musicologia³ è forse il più bello di tutta la serie e l'ho usato proficuamente per quindici anni come manuale nei corsi di Lecce.

È l'unica pubblicazione mia che ha ricevuto un compenso (compenso che

³ GIULIO CATTIN, *Il Medioevo I*, Torino, EdT, 1979 (Storia della Musica a cura della Società Italiana di Musicologia, 2); nuova edizione ampliata, riveduta e corretta: *La monodia nel Medioevo*, Torino, EdT, 1991.

ancora continua ad arrivare) ed è stata tradotta in inglese e spagnolo, e poi anche in giapponese. Era un po' il mio mondo: io proprio in quegli anni li scrivevo la tesi e scoprivo, seguendo gli insegnamenti di Vecchi, il mondo del medioevo. Io che ero prete e che cantavo i salmi, che sapevo bene gli otto toni salmodici, conoscevo pochissimo della musica medievale e dunque ho cominciato a documentarmi. In Italia c'era ben poco di disponibile da quel punto di vista.

Certo, ma c'erano tanti modi di scrivere una sintesi sulla musica medievale. Fare un buon manuale è la cosa più difficile del mondo. Coniugare la buona divulgazione con il rigore scientifico e con la maggior completezza possibile delle informazioni non è da tutti.

C'è stato James McKinnon che ha fatto una recensione non molto laudativa del mio libro su *Notes*⁴ dicendo che c'erano tutte le premesse perché questo fosse il miglior libro di introduzione alla monodia medievale, senonché, leggendo il volume, si arrivava alla forma del *Sanctus* nella Messa, sul quale si dice molto poco e dunque si resta perplessi. Ma McKinnon non sapeva che io avevo le pagine contate e che non potevo dare tante notizie. Alla fine della recensione dice però che chi vuole rischiare nel leggere e nell'utilizzare il libro nella didattica arrischi pure, perché arrischia bene e forse lo hanno ascoltato, perché il libro ha venduto molto.

Oggi sarebbe utile rivedere e aggiornare il volume secondo le nuove scoperte?

Sì, c'era stata l'idea, che io avevo anche accettato intorno al 2004, ma poi la cosa non si è concretizzata. Probabilmente alcuni autori degli altri volumi della serie non se la sono sentita di investire tante energie per una revisione. Una delle grosse limitazioni di quel testo è stata la quasi totale mancanza delle immagini e degli esempi musicali, ma era una scelta editoriale, che doveva essere rispettata. Non ci sono, ad esempio, tavole delle notazioni, che sarebbero state essenziali.

Alcuni aggiornamenti sarebbero importanti.

Certamente.

E il resto delle ricerche?

Guardando un po' la panoramica della mia produzione c'è il filone della lauda,⁵ poi quello relativo al compositore Johannes De Quadris.⁶

⁴ JAMES W. MCKINNON, recensione a *Music of the Middle Ages I*, New York, Cambridge University Press, 1985, «Notes», Second Series, Vol. 42/2 (Dic. 1985), pp. 280-281.

⁵ Si veda almeno la raccolta GIULIO CATTIN, *Studi sulla lauda offerti all'autore da F.A. Gallo e F. Luisi*, a cura di Patrizia Dalla Vecchia, Roma, Torre d'Orfeo, 2003.

⁶ GIULIO CATTIN, *Johannes de Quadris musico del secolo XV*, «Quadrivium», X/2 (1969), pp. 5-47; GIULIO CATTIN, *Uno sconosciuto codice quattrocentesco dell'archivio capitolare di Vicenza*

Vecchi trascrisse la processione del venerdì santo dal Processionale C 56 della Biblioteca Capitolare di Padova,⁷ la stessa che io trovai anche a Santa Maria del Fiore a Firenze,⁸ ma Vecchi non si era accorto che poi era anche stata pubblicata da Petrucci nel primo libro delle lamentazioni,⁹ con il nome del compositore. Allora si seppe che la musica era di De Quadris. La sua produzione era prevalentemente tramandata anonima.

Ho appena finito di correggere il testo di una mia relazione del 2008 tenuta a Padova: la musica nei centri religiosi. Mentre lavoravo su questa cosa Robert Klugseder di Vienna mi ha scritto che hanno trovato otto fogli con polifonia del 1430-40 circa con un secondo *Magnificat* di De Quadris a tre voci, con un *Magnificat* di Du Fay, *Flos florum* e un altro mottetto sconosciuto di Du Fay, e uno di Beltram Ferragut.¹⁰ Hanno già deciso di farne il facsimile con trascrizione assieme a Margaret Bent.

Johannes De Quadris è dunque una figura importante, che fa da cerniera tra coloro che seguivano l'antica tradizione della polifonia semplice (come lui fa nelle Lamentazioni a due voci) e insieme scrive *Magnificat* a quattro voci con l'aggiunta di nuovi *contratenores*.

Un'altra mia scoperta abbastanza interessante è rappresentata dal codice della Fava, che è ancora tutto da studiare.¹¹ Poi c'è il filone dei Libri Ordinari,¹² sul quale c'è ancora da lavorare molto. L'Ordinario padovano è importantissimo anche per la storia del Teatro, perché è pieno di *ludi*.¹³

La prassi della polifonia semplice, testimoniata dai Libri Ordinari di tutta Europa, è ancora poco studiata.

e le lamentazioni di Johannes De Quadris, in *L'Ars Nova italiana del Trecento III*, a cura di F. Alberto Gallo, Certaldo, Centro di studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, 1970, pp. 282-304; JOHANNIS DE QUADRIS, *Opera*, a cura di Giulio Cattin, Bologna, AMIS, 1972 (*Antiquae musicae Italicae monumenta Veneta. Monumenta Veneta Sacra*, 2); GIULIO CATTIN, *Canti polifonici del repertorio benedettino in uno sconosciuto Liber quadragesimalis e in altre fonti italiane dei secoli XV e XVI*, «Benedictina», xix (1972), pp. 445-537.

⁷ GIUSEPPE VECCHI, *Uffici drammatici padovani*, Firenze, Olschki, 1954 (Biblioteca dell'Archivum Romanicum, 41), pp. 145-160.

⁸ GIULIO CATTIN, *Un processionale fiorentino per la settimana santa: studio liturgico-musicale sul MS. 21 dell'Opera di S. Maria del Fiore*, Bologna, 1975.

⁹ *Lamentationum Jeremie prophete Liber primus*, Venezia, Ottaviano Petrucci, 1506, cc. 30v-45r.

¹⁰ ROBERT KLUGSEDER - ALEXANDER RAUSCH, *Venezianische Chorbuchfragmente der Dufay-Zeit in der Oesterreichischen Nationalbibliothek*, «Musicologica Austriaca», 28 (2009), pp. 201-224.

¹¹ GIULIO CATTIN, *Tra Padova e Cividale: nuova fonte per la drammaturgia sacra nel Medioevo*, «Il Saggiatore musicale», I (1994), pp. 7-122.

¹² CATTIN, «Secundare» e «succinere»; GIULIO CATTIN, *Novità dalla cattedrale di Firenze: polifonia tropi e sequenze nella seconda metà del XII secolo*, «Musica e storia», I (1998), pp. 7-38.

¹³ *Il Liber Ordinarius della Chiesa padovana*, a cura di Giulio Cattin e Anna Vildera, Padova, Istituto per la storia ecclesiastica padovana, 2002 (Fonti e ricerche di storia ecclesiastica padovana, 27).

Infine c'è lo studio sulla liturgia di San Marco.¹⁴

*Guido Milanese ha posto l'accento sui paraphonisti, che testimoniano una prassi di polifonia semplice già dal VII secolo.*¹⁵

Da questo punto di vista tocca a voi andare avanti. La ricerca può conoscere nuovi sviluppi molto fecondi, con importanti ricadute nella prassi.

Se la realtà storica del canto liturgico, sin dai primi secoli, è molto diversa dall'immagine creata più di un secolo fa, non sono più da incoraggiare, nel 2011, corsi di canto liturgico di impianto unicamente semiologico. Forse bisognerebbe allargare un poco gli orizzonti.

Perfettamente d'accordo.

*La prassi del secundare e del succinere, fra l'altro, è una prassi che va indagata anche per la lauda, ritenuta monodica, ma per la quale ci sono alcune evidenze di esecuzione in polifonia semplice, come ad esempio l'abbozzo di statuto dei Raccomandati di S. Maria del Mercato di Gubbio (1399) dove si dice "Homines infrascripti sic induti ire debent omni sabato ... semper sucinando laudes".*¹⁶

Certamente.

Un altro aspetto che mi interessa è il rapporto fra ricerca ed esecuzione. Nella mia esperienza, il fatto di partire dalle questioni che sorgono dalla pratica musicale, ossia la voglia di rispondere realmente ad alcuni quesiti fondamentali (il voler capire come stanno veramente le cose) illumina enormemente la ricerca e la rende molto meno intellettuale e fine a se stessa. Anche per lei è così?

Sì. Io credevo che quella di «Secundare e succinere», ad esempio, fosse una scoperta con maggior risonanza. In realtà non è ancora stata recepita né dagli studiosi né dagli esecutori.

D'altra parte è vero che molti studiosi che partecipano ai convegni musicologici non svolgono una pratica musicale e non si pongono l'obiettivo del rapporto con l'esecuzione. Pochi hanno lavorato con un coro o hanno insegnato a cantare a qualcuno. Io direi che mai sarebbe da incoraggiare un approccio di

¹⁴ GIULIO CATTIN, *Musica e liturgia a San Marco. Testi e melodie per la liturgia delle ore dal XII al XVII secolo. Dal Graduale tropato del duecento ai Graduali cinquecenteschi*, 4 voll., Venezia, Fondazione Levi, 1990-1992.

¹⁵ GUIDO MILANESE, *Paraphonia-paraphonista dalla lessicografia greca alla tarda antichità romana*, in *Curiositas. Studi di cultura classica e medievale in onore di Ubaldo Pizzani*, Napoli, 2002, pp. 407-421.

¹⁶ Il passo del documento è citato da AGOSTINO ZIINO, *Il canto delle laudi durante il Trecento. Tre città a confronto: Firenze, Fabriano e Gubbio*, in: *La musica al tempo di Dante*, a cura di Luigi Pestalozza, Milano, Unicopli, 1988, p. 113-129: 116.

questo tipo, legato dalla viva pratica musicale, che è solo un approccio parziale.

Di fatto, però, a livello accademico – se non altro in Italia – questo è l'atteggiamento prevalente. Rarissimi, almeno nella mia esperienza, sono stati i casi di docenti universitari con una forte attenzione alla viva pratica musicale e alla ricaduta delle affermazioni teoriche sulla prassi esecutiva.

Sono d'accordo. Bisogna fare un nuovo manuale sulla musica del medioevo e spingere gli esecutori ad affrontare i nuovi repertori scoperti.

L'altro aspetto è rappresentato dalla domanda: cosa vogliamo fare del cosiddetto 'gregoriano' oggi?

Tutte le domeniche dal 1986 celebriamo la Messa in latino nella chiesa quattrocentesca di San Vincenzo in Piazza dei Signori di fronte alla Basilica palladiana di proprietà del Monte di pietà e faccio venire a cantare in latino diversi cori anche di ottimo livello, e vengono volentieri. I primi sono stati "I Cantori di Santomio".¹⁷ Era ancora vivente Piergiorgio Righele, fondatore e direttore per trent'anni del coro, e mi ha detto: "È una liturgia bellissima". C'era gente fino nel portico. Soprattutto in Avvento e in Quaresima c'è sempre un coro. Per esempio c'è il coro femminile *Laetetur cor* di Schio, che canta un gregoriano bellissimo e verranno nella prima domenica di Quaresima. I cori cantano tutto il *Proprium Missae*, facciamo solo le letture in italiano. Domenica scorsa c'erano trentacinque persone. I fedeli hanno la possibilità di seguire tutta la Messa attraverso un foglietto che contiene tutti i testi, con le risposte e le traduzioni. Ho cominciato questa esperienza, d'accordo con il vescovo Nonis, nel 1986. All'inizio erano oltre cinquanta persone. Non molto dopo sono cominciate le prime diatribe lefevriane. Comunque la Messa in latino qui a Vicenza è l'esempio di un possibile luogo dove il gregoriano trova oggi una sua collocazione ideale.

¹⁷ <<http://www.icantoridisantomio.it/>>.

RECENSIONI

- WARREN KIRKENDALE, *Emilio de' Cavalieri, «Gentiluomo romano». His life and letters, his role as superintendent of all the arts at the Medici court, and his musical compositions*, Firenze, Olschki, 2001; EMILIO DE' CAVALIERI, *Rappresentazione de anima, et di corpo*, a cura di Murray C. Bradshaw, Middleton, Wis., American Institute of Musicology, 2007 (Paola Besutti).
- Collana "Le regole della musica", Firenze, Edizioni del Galluzzo: GUIDO D'AREZZO, *Le opere*, a cura di Angelo Rusconi, 2005; FRANCHINO GAFFURIO, *Theorica musice*, a cura di Ilde Illuminati e Cesarino Ruini, 2005; MARC'CHETTO DA PADOVA, *Lucidarium - Pomerium*, a cura di Marco Della Sciucca, Tiziana Sucato, Carla Vivarelli, 2007; JOHANNES TINCTORIS, *Proportionale Musices - Liber de arte contrapuncti*, a cura di Gianluca D'Agostino, 2008; UBALDO DI SAINT-AMAND, *Musica - REGINONE DI PRÜM, Epistola de harmonica institutione*, a cura di Alessandra Fiori, 2010 (Marco Gozzi).
- *Boccherini Studies Voll. 1-2*, edited by Christian Speck, Bologna, Ut Orpheus, 2007-2009 (Luca Sala).
- SAMUEL ADLER, *Lo studio dell'orchestrazione (The Study of Orchestration)*, edizione italiana e traduzione di Lorenzo Ferrero, Torino, EDT, 2008 (Marco Uvietta).
- *Aspects of the secular cantata in Late Baroque Italy*, a cura di Michael Talbot, Farnham, Ashgate, 2009 (Sara Dieci).
- MYRIAM QUAQUERO, *Ennio Porrino*, Cagliari, Carlo Delfino, 2010 (Antonio Caroccia).
- OLGA VISENTINI, *Berlioz e il suo tempo*, Lucca, Lim, 2010 (Mariateresa Dellaborra).

BREVI

- GIUSEPPE GIORDANI, *Opera omnia*. Serie II/1: *Veni Sponsa Christi*, edizione critica a cura di Ugo Giromacci e Italo Vescovo, Lucca, LIM, 2006; Serie I/2: *Tantum ergo I e II in mi bemolle maggiore*, edizione critica a cura di Francesco Paolo Russo, Lucca, LIM, 2007 (Roland Pfeiffer).
- URSULA KIKENDALE, *Antonio Caldara: life and venetian-roman oratorios*, revised and translated by Warren Kirkendale, Firenze, Olschki, 2007 (Historiae Musicae Cultores, CXIV) (Paola Besutti).
- ANNA MARIA BUSSE BERGER, *La musica medievale e l'arte della memoria*, traduzione e cura di Carla Vivarelli, Roma, Fogli Volanti, 2008 (Antonio Chemotti).
- ROBERTO PIUMINI, *La mano farfalla*, illustrazioni di Marcella Brancaforte, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2008 (I Gusci, libri che raccontano la musica) (Elisabetta Vanzetta).
- PAOLA PACETTI, *Ricci, piroli, chitarre e tamburi. Una giornata al museo degli strumenti musicali*, illustrazioni di Lorenzo Terranera, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2008 (Fuori dal guscio) (Elisabetta Vanzetta).
- LEANDRA SCAPPATICCI, *Codici e liturgia a Bobbio: testi, musica e scrittura (secoli X ex.-XII)*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2008 (Marco Gozzi).
- JANNA CARIOLI - NINI GIACOMELLI, *Ai due lati dell'arcobaleno. Miti e leggende sull'origine degli strumenti musicali*, illustrazioni di Guido Pigni, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2009 (Fuori dal guscio) con CD allegato (Elisabetta Vanzetta).
- ADRIANO AMORE, *Il clarinetto in Italia nell'Ottocento*, Accademia italiana del clarinetto, 2009 (Rocco Causo).
- MICHAEL TALBOT, *Vivaldi and fugue*, Firenze, Olschki, 2009 (Antonio Dell'Olio).
- CIRO RAIMO, *Quindici invenzioni a due voci di Johann Sebastian Bach. Suggestioni per lo studio espressivo*, Bologna, CLUEB, 2009 (Guido Salvetti).
- SVEVA ANTONINI - JOSEP COLL I RODRIGUEZ, *Manuale di sopravvivenza per musicisti*, Bologna, Paolo Emilio Persiani, 2009 (Mariateresa Dellaborra).
- *Gesualdo da Venosa. Fasti dimenticati di un principe del Rinascimento*, a cura di Orsola Tarantino Fraternali e Kathy Toma, con un saggio di Claudio Abbado, Salerno, Luciano da Venezia editore, 2009 (Piero Gargiulo).
- *Pietro Gnocchi e la musica a Brescia nel Settecento*, a cura di Claudio Toscani, Milano, Cisalpino, 2009 (Antonio Caroccia).
- STEPHEN DOWNES, *Music and Decadence in European Modernism. The Case of Central and Eastern Europe*, Cambridge University Press, 2010 (Luca Sala).
- PINUCCIA CARRER - BARBARA PETRUCCI, *Donna Teresa Agnesi compositrice illustre (1720-1795)*, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2010 (Quaderni di Musica) (Marina Vaccarini).
- PASQUALE SCIALÒ, *Storie di musiche*, a cura di Carla Conti, introduzione di Ugo Gregoretti, Napoli, Guida, 2010 (Francesca Seller).
- ELIO DURANTE - ANNA MARTELOTTI, *«Giovinetta peregrina»: la vera storia di Laura Peperara e Torquato Tasso*, Firenze, Leo S. Olschki, 2010 (Antonio Chemotti).