



«Arcta est via quae ducit ad coelum».

L'Esercizio dell'Oratorio, ieri e oggi : quarant'anni insieme a Giacomo Carissimi

di Flavio Colusso

«Al Cielo! Al Cielo fedeli miei divotissimi, al Cielo! [...]». Con queste parole, tratte dal *Quaresimale* del gesuita Paolo Segneri [Nettuno, 1624 - Roma, 1694], si dava inizio alle 'prediche' che hanno formato il filo conduttore del ciclo integrale concertistico degli Oratori di Giacomo Carissimi [Marino, 1605 - Roma, 1674] che ho realizzato in Europa con l'Ensemble Seicentonovecento in preparazione del IV centenario della nascita del compositore. In tali occasioni abbiamo voluto riproporre quel clima di meditazione, raccoglimento e partecipazione - e non di semplice ascolto musicale - che era proprio all'ambiente dell'oratorio come evento sociale, spirituale e artistico. Giacomo Carissimi, del quale hanno scritto che era «capace di trasportare gli animi verso qualunque sentimento» come testimoniano le sue opere intense è cosciente che «Arcta est via quae ducit ad coelum» e, vivendo in continuo pellegrinaggio interiore alla ricerca della volontà di Dio, applica su di sé e insegna ai suoi numerosi allievi non solo il canto e la composizione musicale ma il metodo del discernimento spirituale che, attraverso gli *Esercizi Spirituali*, va gradualmente appreso per acquistare le qualità di un cavaliere che si mette al servizio di Cristo. Carissimi ci appare dunque non solo «maestro dell'Europa musicale», ma anche "maestro d'umiltà", che serve a tavola i suoi allievi del Collegio Germanico-Ungarico e offre loro «vino nella neve».

Il progetto di studi *Giacomo Carissimi Maestro dell'Europa Musicale*, per me iniziato nel 1981, si è sviluppato con MusicaImmagine in numerose tappe vedendo la luce anche in veste editoriale e discografica: nel 1985 in occasione dell'Anno Europeo della Musica una prima, sperimentale esecuzione e registrazione degli Oratori latini per la Radio Vaticana; nel 1988 l'avvio delle incisioni discografiche per l'Editore Bongiovanni; negli anni 1993-1996 la registrazione integrale degli oratori per la RAI e l'Académie de France; dal 1994 i concerti di Mottetti, Cantate e Messe con le mostre e le conferenze "Antiche Carte" nelle biblioteche in cui sono conservati i manoscritti delle opere di Carissimi e della sua Scuola; dal 1999 le tournée internazionali fino in Cina e la solenne inaugurazione anche televisiva dei restauri dell'Oratorio del SS.mo Crocifisso; nel 2005 le celebrazioni del IV centenario della nascita, con la posa della lapide commemorativa nella Basilica di Sant'Apollinare e il Convegno all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia; nel 2013 la pubblicazione di *Arion Romanus* (1670) per Brilliant Classics; nel 2020 la pubblicazione della *Missa l'Homme Armé* per la IISM-Istituto Italiano per la Storia della Musica. Tutt'ora in essere, il progetto realizza - sempre a cura di MusicaImmagine, capofila del Comitato promotore internazionale - le annuali *Giornate carissimiane "nei luoghi del Maestro"* (Marino, Tivoli, Assisi, Roma dove vengono inoltre poste delle targhe storico-turistiche) e proseguirà per tutto il 2024, anno del 350° anniversario della scomparsa del grande maestro. Muoviamo, dunque, verso nuove 'avventure' prendendo alla lettera quanto affermato nella raccolta carissimiana postuma *Sacri Concerti Musicali* (1675): «[...] poiché la Fenice di quel spiritoso ingegno, etiandio dalle Ceneri più vivace risorge [...]».

È esplicito il desiderio che molti ‘padri’ della musica colta europea possano riacquistare voce dopo il silenzio e la disattenzione cui sembrano essere stati destinati da secoli. Inoltre riportare ai nostri tempi i frutti della cultura del Seicento, momento storico la cui immagine è ancora segnata da profonde incomprensioni, può favorire, oltre alla diretta conoscenza di quel periodo, l’acquisizione di un modo di essere ‘moderno’ che, allora formulato, ha informato di sé la nostra società.

L’Ensemble Seicentonovecento, che nel 2023 celebra i suoi 40 anni di attività e di lavoro ‘insieme’ al Carissimi, non sottintende infatti una semplice scelta cronologica ma evidenzia una ricerca di corrispondenze fra le varie espressioni musicali della storia, ricerca che si riflette nella molteplicità delle iniziative assunte. «Dialogo della antica & moderna musica», *Seicentonovecento* è mèta quotidiana di intuizioni cicliche nel segno della memoria.

Per quanto riguarda la mia revisione ed elaborazione dei manoscritti, l’orchestrazione, la realizzazione del Basso continuo, gli abbellimenti e le diminuzioni vocali e strumentali, le scelte effettuate sono state operate ispirandosi a quelle che, secondo le attuali conoscenze storiche, organologiche e drammaturgiche, erano le consuetudini e le possibilità delle esecuzioni musicali secentesche ma la necessità, tutta attuale, di fruire del patrimonio artistico del passato impone, per questi testi, una ‘rilettura’ che può variare, amplificare o adattare l’originale manoscritto: ognuna di queste operazioni riteniamo sia comunque legittima se apertamente dichiarata e definita. Nella scrittura dell’accompagnamento strumentale si è tenuto particolarmente conto, oltre che del registro vocale e della tessitura del brano in relazione ai differenti personaggi, del significato del testo letterario e dello sviluppo drammatico della composizione, sottolineando in questo modo la cantabilità tipica del recitativo secentesco, non costretto come quello settecentesco da simmetrie armoniche.

Diversamente da quanto spesso si ascolta, l’orchestra secentesca conosceva molti colori, accoppiamenti strumentali ed ‘effetti’: la consuetudine dell’epoca non escludeva, anzi presupponeva, in rapporto con le effettive disponibilità di esecuzione, l’aggiunta di differenti strumenti nell’organico orchestrale, anche se contenuto. Abbiamo fatto nostra questa possibilità implicita con l’obiettivo di ridipingere quell’immagine monocroma che una malintesa filologia, del resto più volte smentita dai documenti, ha preteso di attribuire all’orchestra barocca.

«Massimamente perché la Musica è reputata essere o Maestra, o comparazione e simbolo di un governo perfetto ed assoluto, a causa delle sue leggi» (*Arion Romanus*, 1670), ci risulta quasi più facile definire la sua arte una «pittografia sonora» che, come ha ben scritto Claudio Strinati nel presentare il nostro lavoro, indaghi attraverso «aspetti interessanti e finora mai troppo sviscerati del complesso rapporto musica-pittura che si instaura nella prima metà del Seicento [...]. Il livello di Carissimi è analogo, è quello di un finissimo e fervido poeta che tocca, con pari energia creativa, tutte le corde di un universo compatto e solenne, in un continuo ampliamento dell’orizzonte espressivo».

Parlare di Oratori di un autore dell’importanza di Giacomo Carissimi presuppone almeno alcune precisazioni essenziali per una corretta comprensione del significato storico e musicale del termine Oratorio nella forma in voga fino alla prima metà del XVII secolo. Iniziamo col dire che lo stesso termine Oratorio è oggetto di contrastanti pareri: differenti definizioni in qualche modo tra di loro equivocabili (*lauda*, *mottetto*, *historia*, *oratorio*, *dramma sacro*), trovano a nostro avviso la loro ideale e corretta collocazione non in una forma musicale determinata ma nella «prattica» dell’Esercizio spirituale.

André Maugars, viaggiatore francese in visita a Roma in quel periodo, in una sua viva pagina di diario ci offre un’attendibile testimonianza di ciò che avveniva durante un incontro cosiddetto Oratorio:

[...] Ma c'è ancora un altro tipo di musica, che non è per nulla in uso in Francia, e che per questa ragione merita bene che io ve ne faccia una descrizione particolare. Questa si chiama di stile recitativo. La migliore che io abbia ascoltata è all'oratorio del Crocifisso dove c'è una Compagnia di Fratelli del SS. Crocifisso, composta dei più grandi Signori di Roma, che per conseguenza hanno la possibilità di riunire tutto ciò che l'Italia produce di più raro; e in effetti, i Musicisti più eccellenti gareggiano per farvi parte, e i Compositori di maggior valore brigano l'onore di farvi ascoltare le proprie composizioni, e si sforzano di farvi apparire ciò che hanno di meglio nel loro studio. Questa ammirevole e affascinante musica non si fa che i Venerdì di Quaresima, dalle tre fino alle sei. La Chiesa non è in definitiva più grande della Santa Cappella di Parigi, e al fondo di essa c'è una spaziosa tribuna con un organo medio dolcissimo, e molto adatto per le voci. Ai due lati della chiesa ci sono ancora due altre piccole tribune, dove stanno i più eccellenti esecutori di musica strumentale, le voci cominciano con un Salmo, in forma di Mottetto, e poi tutti gli strumenti eseguono una bellissima Sinfonia, le voci poi cantano una Historia del Vecchio Testamento, nella forma di una commedia spirituale: come quella di Susanna, di Giuditta e Oloferne, di Davide e Golia. Ogni cantante rappresenta un personaggio dell'Historia, ed esprime perfettamente bene il vigore delle parole. In seguito uno dei più eccellenti predicatori fa il sermone, finito il quale la musica canta il Vangelo del giorno, come l'Historia della Samaritana, della Cananea, di Lazzaro, della Maddalena, e della Passione del Nostro Signore, i cantanti imitando perfettamente bene i diversi personaggi che l'Evangelista reca. Io non vi saprei lodare abbastanza questa musica recitativa: bisogna averla ascoltata sul posto per giudicarla bene nei suoi meriti. Quanto alla musica strumentale, essa è composta di un organo, di un grande clavicembalo, di una lira, di due o tre violini e di due o tre arciliuti. Alle volte un violino suona solo, con l'organo, e poi un altro risponde: un'altra volta suonano tutti e tre insieme parti diverse, e poi tutti gli strumenti riprendono insieme. Alle volte un arciliuto fa mille variazioni su dieci o dodici note, essendo ogni nota di cinque o sei misure: poi l'altro suona la stessa cosa, anche se diversamente. Mi ricordo che un violino suonò del puro cromatismo, e sebbene in principio ciò mi sembrò molto duro all'orecchio, tuttavia mi abituai poco a poco a questa nuova maniera e vi presi estremo piacere [...].

A queste esecuzioni partecipavano i migliori strumentisti provenienti da ogni parte d'Europa e, fra questi, preziosissima era la partecipazione – testimoniata sempre da Maugars – di «[...] questo grande Frescobaldi [che] fece brillare mille maniere di invenzioni sul suo clavicembalo, mentre l'organo teneva gli accordi [...] bisogna ascoltarlo improvvisando fare delle toccate piene di ricercatezze e di invenzioni ammirevoli [...]».

Nella Roma del '600, la «prattica dell'oratorio» era un modo di coinvolgere spiritualmente e moralmente i fedeli attraverso una diffusione 'controllata' dei testi delle sacre Scritture creando un linguaggio comune su cui fondare l'ordinamento culturale e sociale della popolazione. Similmente a un'Accademia, l'Oratorio rendeva anche possibile la frequentazione e la circuitazione di idee musicali e i Musicisti, cimentandosi attraverso differenti livelli di improvvisazione, potevano promuovere le loro nuove musiche. Il programma degli incontri era stabilito a priori, in una logica edificante e insieme spettacolare: rapire gli animi coinvolgendo direttamente e attivamente gli ascoltatori, seducendoli e commuovendoli, oltre che con la musica, soprattutto con la forza della retorica e dell'oratoria sacra che si sviluppò attraverso l'opera di eccelsi predicatori. Fra questi abbiamo già citato il nettunese Paolo Segneri della Compagnia di Gesù, che con il suo celebre *Quaresimale* portò quest'arte ai massimi livelli facendola assurgere a genere letterario. Lente trasformazioni portarono dunque, dalle attività devozionali e penitenziali delle antiche congregazioni, all'affermazione dell'Oratorio in volgare e di quello in latino: circoscritta quasi esclusivamente all'Oratorio del SS.mo Crocifisso, una delle prime confraternite romane e, di tutte, la più aristocratica e raffinata; all'oratorio dei Filippini, invece, la Lauda in lingua volgare, da semplice invito alla preghiera, si trasformò, con l'introduzione di elementi narrativi e dialogici, in un genere lirico e drammatico più popolare che, di pari passo con il teatro d'opera, e forse ancor più, favorì l'unificazione del gusto musicale medio diffondendosi da Roma in tutta Italia e poi, verso la fine del secolo, in Europa.

«Non si insisterà mai abbastanza sulla importanza culturale, formativa, sociale e spirituale della musica sacra. [...] Se sarete autentici cristiani, con il vostro canto sarete degli evangelizzatori, cioè dei messaggeri di Cristo nel mondo contemporaneo!». Così nel 1980 Giovanni Paolo II salutava il consesso di musicisti nella Basilica di San Pietro. Con il suo continuo rimando alle tematiche dell'arte, il Pontefice ha tentato una sfida per la quale gli artisti devono essergli riconoscenti: recuperare il rapporto fra estetica e fede cristiana.

Lino Bianchi, cui siamo debitori per i preziosi e profondi studi avviati negli anni Cinquanta presso l'Oratorio del SS.mo Crocifisso – i quali, per quel che riguarda il sottoscritto, formano un'eredità e un seme di inestimabile valore – scrive che Carissimi «seppe comunicare la parola sacra con sentimento di profonda fede» e che «la caratteristica saliente del genio di Carissimi è la pietà che riesce a cogliere nella verità del dolore umano». In perfetta consonanza anch'io ritengo che «la carriera a cui mirava era assolutamente interiore, e voleva essere la carriera delle opere che sarebbero nate dallo spirito che gli dettava dentro; eleva a Oratorio le *historie*, i dialoghi, i mottetti con un profondo carattere epico sacro. Carissimi lo aveva in sé questo carattere. Era la luce tutta particolare del suo genio». Gli scritti e le lunghe conversazioni con il M^o Bianchi mi hanno fin da subito fatto riflettere sull'attualità del 'messaggio' dell'arte oratoriale di Giacomo Carissimi, sull'importanza del senso espresso dalla parola cantata e hanno fatto maturare nella mia scrittura musicale la necessità non di ornare ma di meditare la *Parola*, per cercare di penetrarne il mistero e trasformarla in canto dell'anima.

Nello spirito di continuità e innovazione dell'antica pratica dell'Oratorio sono nati i miei *Esercizi spirituali concertati*, un moderno 'genere' parallelo cui abbiamo personalmente contribuito alla creazione – definiti «autentiche avventure dello spirito e della cultura» – spesso iniziano o terminano, come allora, con la stessa esortazione: «Al Cielo, al Cielo!». Mie composizioni poetiche e musicali sono dunque intrecciate e intessute su e con testi e pagine musicali del passato, creando un tutt'uno inestricabile. Come Johann Joachim Winckelmann (1755), anch'io sono dell'idea che: «[...] L'unica via, per noi, di divenire grandi, e, se possibile, inimitabili, è l'imitazione degli antichi»; e che «[...] la forma che non imita servilmente l'antico, ma si riconosce nello spirito dell'antichità, lo proietta dinanzi a sé come un futuro, un valore nel quale perfezionare se stesso. Il passato, ribaltato al futuro, ridiventa presente; ma in questo suo farsi presente, supera per così dire se stesso» (R. Assunto, 2001). Da molti anni sono impegnato nella 'rivisitazione' del passato, sognando e costruendo il futuro. La storia possiede una libertà interiore profetica: facendone esperienza si vede quanto futuro e passato, favola e storia, ideale e reale si integrano. Percorrere una strada fatta di dialoghi interiori in cui il travaglio della ricerca dell'unisono-intonazione superiore segna le tappe di una conversione, scova le tracce di risonanze, di incontri appassionati alla ricerca di un metodo di rigenerazione sul percorso stretto del «salir di grado». Il canto gregoriano pervade l'intero mio stile; è infatti la radice dalla quale sono convinto debba continuare a crescere la ricerca della musica sacra contemporanea è, come scrive Valentino Miserachs: «[...] quell'*humus* indispensabile per scrivere in consonanza con lo spirito della Chiesa».



Flavio Colusso e Lino Bianchi
nella cantoria dell'Oratorio del SS.mo Crocifisso in Roma
[foto di Christoph Ballot, 1999]