L'Arte Armonica

14 Serie III, Studi e testi

L'Arte Armonica

Collana di facsimili e testi musicali

Direttore di collana Alberto Basso

 $Responsabile\ editoriale$

Annalisa Bini

Art director

Silvana Amato

L'opera musicale di Giacomo Carissimi Fonti, catalogazione, attribuzioni

Atti del convegno internazionale di studi Roma, 18-19 novembre 2005

> a cura di Daniele Torelli



Questo volume è stato pubblicato grazie al contributo del Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Progetto grafico Silvana Amato

Impaginazione e revisione degli esempi musicali Raffaella Barbetti, Roberto Grisley

Redazione Laura Bognetti

Si ringrazia Sara Iacobitti per il contributo dato nella fase iniziale di lavoro su questo volume

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore

Composizione tipografica in Cycles di Sumner Stone In copertina: Massimo Stanzione, Santa Cecilia, collezione privata, Milano

© 2014 Accademia Nazionale di Santa Cecilia – Fondazione, Roma Tutti i diritti riservati www.santacecilia.it ISBN 978-88-95341-33-0

Soci Fondatori dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia

Istituzionali: Stato Italiano, Roma Capitale, Provincia di Roma, Camera di Commercio di Roma, Regione Lazio

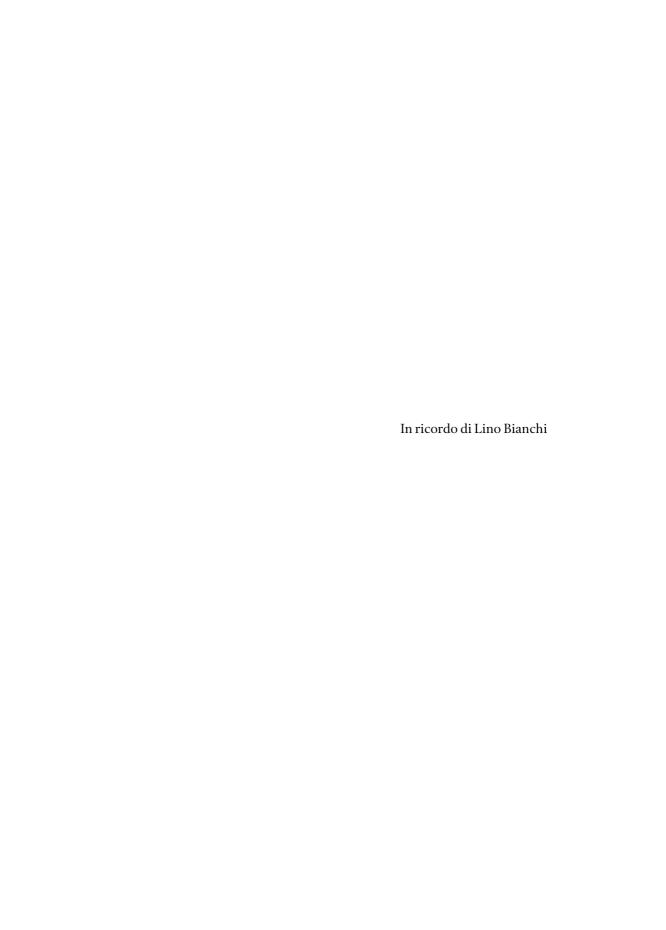
Soci Fondatori Privati

Enel, BNL-Gruppo BNP Paribas, Assicurazioni Generali, Astaldi, Cassa depositi e prestiti, Autostrade per l'Italia, Ferrovie dello Stato Italiane, Gruppo Poste Italiane, Finmeccanica

Partner istituzionali

Lottomatica, Telecom Italia

Media sponsor La Repubblica



Sommario

7	Daniele Torelli I mottetti con strumenti di Giacomo Carissimi: alcuni aspetti delle tradizioni testuali
33	Claudio Bacciagaluppi Carissimi "farcito": esempi di diffusione e ricezione nel Nord e nell'Est europeo
55	Beverly Stein Problems in the Attribution of Carissimi Cantatas and the Question of Musical Style
81	Alessio Ruffatti La cantata "Dite o cieli se crudeli": un esempio di conflitto di attribuzione tra Rossi e Carissimi e la diffusione delle cantate italiane fuori d'Italia
107	Andrew V. Jones Carissimi's Motets: a New Source
127	Angelo Rusconi Un Miserere (di Carissimi?) in plain-chant musical
137	Teresa M. Gialdroni, Enzo Mecacci, Agostino Ziino Frammenti di cantate nell'Archivio di Stato di Siena
153	Sara Dieci Cantate di Carissimi in una inedita fonte parmense
159	Teresa M. Gialdroni Carissimi a Grottaferrata

- 173 Daniele Cannavò *Un inedito libretto dell'* Oratorio della SS.ma Vergine *di Carissimi*
- 177 Ugo Onorati Giacomo Carissimi: Marino, Roma e dintorni
- 197 Juliane Riepe Gli oratori di Giacomo Carissimi e l'Arciconfraternita romana del SS. Crocifisso
- 221 Marco Gozzi

 Alcune osservazioni sul canto piano all'epoca di Carissimi
- Flavio Colusso
 "Ad arma, fideles": una chiave di lettura per la Missa l'homme armé
 di Giacomo Carissimi
- 295 Cosetta Farina
 Il catalogo delle opere di Giacomo Carissimi attraverso il lavoro
 di sistemazione dell'Archivio G. M. Manusardi e la redazione
 del "catalogo dei cataloghi"
- 329 Giorgio Manusardi Un pioniere, dilettante, alla scoperta di Carissimi: Gian Marco Manusardi, imprenditore e musicista
- 337 Gianluca Tarquinio Note sulla discografia di Giacomo Carissimi
- 351 Indice dei nomi

Ad arma, fideles: una chiave di lettura per la Missa l'homme armé di Giacomo Carissimi

Flavio Colusso

Ad arma, fideles è il titolo di un mottetto che abbiamo avuto occasione di eseguire alcuni anni or sono;¹ vogliamo qui utilizzarlo come motto e chiave di lettura per aprirci all'avventura musicale e spirituale che ci propone la Missa l'homme armé di Giacomo Carissimi, mirabile esempio di architettura policorale a dodici voci.

Nell'ottica e nell'esercizio del "combattimento spirituale", la metafora della battaglia del soldato della Controriforma – che vive intensamente quel risanamento morale e disciplinare interno alla Chiesa iniziato ancor prima dello scisma luterano – trova, fin dalla scelta dell'antico tenor, una mutazione esemplare e potente. Diversamente dal cavaliere medievale della Militia Christi che, coperto di ferro e rivestito di segni cristici uccideva con sicurezza e con altrettanta sicurezza moriva, questo nuovo soldato, insieme moderno e antico, riprendendo antichi elementi a vantaggio di nuovi significati, rivolge la spada, ri-componendone insieme i frammenti, verso il suo interno: nell'esercizio della fede riscatta, in una rinnovata unità dell'homo universalis, la pienezza dell'humanitas e la grazia dell'humilitas.

¹ Vincenzo Amato, *Ad arma, fideles*, in *Sacri Concerti a 2., 3., 4. e 5. voci, con una Messa a 3. e a 4. voci* [...]. *Libro I. Opera I.*, Palermo, G. Bisagni, 1652. Al termine di questo contributo se ne riporta il testo completo.

Combattimento spirituale è peraltro il titolo di uno tra i libri di spiritualità che, insieme agli Esercizi di sant'Ignazio, hanno avuto maggior fortuna negli ultimi quattrocento anni: con oltre seicento edizioni – dal 1589 ad oggi – questo volumetto del Teatino Lorenzo Scupoli guida puntualmente e progressivamente il lettore ad affrontare il labirinto delle prove nella "conquista graduale delle virtù".²

Partendo da queste premesse si vogliono cogliere alcuni aspetti salienti, mai indagati finora, dell'aurea scuola musicale di Carissimi. Sviluppata in seno alla Compagnia di Gesù – impegnata nell'indirizzo "militare" del fondatore sui principi di unità e di universalità dell'uomo e della Chiesa come "corpo di Cristo", principi che nella Missa vediamo riflessi nella simbologia del numero dodici – tale scuola ricercava anche la dimensione di una istruzione superiore: i numeri e rapporti dell'antichità trovano in essa un mutato ma corrispondente interesse. Fra musica contemplativa-speculativa e musica pratica, quel rapporto tra grazia e libero arbitrio, tra fede e opere dibattuto da secoli, conduce a una risonanza macroscopica attraverso la quale elevarsi nel tentativo di conciliare scienza e fede.³

Storia, mito e metafora di Carissimi

"[...] poiché la Fenice di quel spiritoso ingegno, etiandio dalle Ceneri più vivace risorge [...]" Sacri Concerti musicali, 1675

Il secondo volume della collana delle *Messe e Mottetti* di Carissimi, oggetto di una prossima edizione dell'Istituto italiano per la storia della musica,⁴ segue la pub-

- 2 Cfr. Lorenzo Scupoli, *Combattimento Spirituale* (1589), edizione moderna a cura di Bartolomeo Más e Angelo Pizzarelli, Cinisello Balsamo, Edizioni San Paolo, 1992.
- 3 Non è mistero che vi fossero molti ingegni che, spinti dalla fede e dalla ricerca della conoscenza, cercassero di "accordare" queste due dimensioni. Cfr., di Galileo Galilei, la prima lettera a Marco Velseri, in data 4 maggio 1612 (in *Sidereus nuncius*, a cura di Ferdinando Flora, Torino, Einaudi, 1976, p. 123): "[...] voglio sperar che queste novità mi abbino mirabilmente a servire per accordar qualche canna di questo grand'organo discordato della nostra filosofia; nel qual mi par vedere molti organisti affaticarsi in vano per ridurlo al perfetto temperamento, e questo perché vanno lasciando e mantenendo discordate tre o quattro delle canne principali, alle quali è impossibile cosa che l'altre rispondino con perfetta armonia".
- 4 Giacomo Carissimi, *Missa l'homme Armé* a cura di Flavio Colusso, Roma, 11SM, (di prossima pubblicazione). Finora conosciuta attraverso alcuni manoscritti ottocenteschi, questa composizio-

blicazione del primo con un divario di tempo notevolissimo: dal 1960 a oggi sono passati difatti quarantacinque anni; ciò ha permesso una importante riflessione e una notevole ripresa degli studi intorno alla figura e alle opere del Maestro e, seppure a cura di pochi interpreti, delle esecuzioni musicali. Tale attività è stata sollecitata da motivazioni storiche, musicali e musicologiche che hanno condotto, in occasione del IV centenario della nascita di Giacomo Carissimi (1605-2005), alla raccolta e all'elaborazione di quanto più materiale possibile riguardo al contesto carissimiano nel suo insieme.

L'appuntamento del 1974 – III centenario della morte del musicista – è trascorso alquanto inosservato nel *mare magnum* della riproposta del nostro repertorio storico, fatto, questo, abbastanza comprensibile se pensiamo che solo in quegli anni iniziava nel nostro Paese l'interesse da parte degli esecutori per ciò che veniva studiato in sede accademica e musicologica. Al contrario, oggi, il lungo percorso di studi, esecuzioni musicali e incisioni discografiche condotto in questi ultimi venti anni lascia prevedere, in una sempre maggiore collaborazione dei teorici con i "prattici", il miglior esito di questo importante anniversario.

Come è noto, nonostante le ricerche per reperire ogni informazione circa il nostro musicista, le sue numerosissime composizioni – a parte le poche opere pubblicate vivente il Maestro – ci sono pervenute attraverso copie manoscritte diverse nelle quali riscontriamo differenti interventi di elaborazione. L'alone di mistero che circonda la produzione e persino la biografia di Carissimi è rimasto

ne era ritenuta di dubbia attribuzione: tali copie, derivate da una precedente copia manoscritta <code>Ex Archivio Lateranensi</code>, furono realizzate da Fortunato Santini: due nel 1821, conservate una in Germania e una in Olanda; un'altra nel 1842, conservata a Parigi. Esistono inoltre due elaborazioni – ambedue con l'aggiunta di un quarto coro – custodite nel Fondo della Cappella Giulia in Vaticano che Lorenzo Feininger ha rintracciato e identificato (nel 1956) nella <code>Missa La Cristiniana</code> a sedici voci di Francesco Beretta (contenente inoltre il <code>Christe</code> a otto voci dalla <code>Missa In diluvio</code> di Orazio Benevoli) e nella <code>Missa La Febea</code> a sedici voci di Nicolò Stamegna. A queste si aggiunge una nuova acquisizione da noi recentemente scoperta presso la biblioteca dell'Istituto "G. Briccialdi" di Terni: "Messa l'Homme armé l a dodici voci l composta dal Maestro Giacomo Carissimi", partitura ms. di dodici carte del sec. XIX, con il solo <code>Kyrie</code>. Nella stessa Biblioteca è conservata anche una copia della <code>Missa Ut queant laxis</code> "Ut queant laxis resonare fibris l ut, re, mi, fa, Sol, la, l soggetto preso l e composto a Otto voci l dal celebre Maestro l Giacomo Carissimi l Messa dottissima ed artificiosissima", copiata da Santini "al Sig. Salvatore Meluzzi Musica copiata dopo formato il vitalizio".

5 Penso, per esempio, a differenze di organico, di chiavi, di tonalità, di stesura e di numerazione del basso continuo; testi poetici utilizzati; aggiunte e tagli.

integro, quasi a cristallizzare il mito di uno dei più importanti musicisti della storia musicale. Partendo da questa realtà ci sentiamo obbligati a prendere tutte le affermazioni con rispettosa equidistanza: nel nostro lavoro musicale, attraverso l'intuizione e l'immedesimazione nelle problematiche dell'autore (stiamo personalmente dedicandoci a lui da quasi venticinque anni) e del suo contesto storico, siamo in molte occasioni approdati a valutazioni che ci hanno gratificato del successivo riscontro di dati inizialmente mancanti. Il fortunato ritrovamento del manoscritto capostipite di questa *Missa l'homme armé* carissimiana può essere inteso, su tale percorso, come uno di questi segni.⁶

Sulla consistenza del catalogo carissimiano vi sono incertezze notevoli e gli studiosi e la critica sono divisi. Le poche certezze che possediamo sul Maestro – cui seguono deduzioni, interpretazioni fra le righe, ipotesi – non ci consentono di configurarne un ritratto preciso, mentre la portata del suo operato sfuma in un'aura mitica e anche il cercare di inserirlo nel contesto storico costituisce una costrizione.

- 6 Di questo manoscritto non c'era più traccia; è stato ritrovato nella Biblioteca della Pontificia Università Lateranense da mons. Luigi Falcone e dal sottoscritto, e di tale scoperta si è data notizia sulla rivista dell'Università Lateranense (Flavio Colusso, Una sorpresa dal Seicento musicale romano, in "Nuntium", III, 9 (1999), pp. 172-175): giaceva dimenticato nei depositi insieme ad altre partiture fin dal 13 marzo 1949, data in cui fu trasferito dal vicino Archivio della Cappella musicale Lateranense per consentirne la più agevole consultazione da parte di due studiosi rimasti sconosciuti. La partitura (26 carte, cm 24 x 35,5) ha una bella scrittura chiara e riporta sul cartone esterno: "Messa à Doddici Reali | L'Homo Armé | Del Sig.re Jacomo Carissimi | Mazzo Decimo | n:° 6". Sono presenti nello stesso fondo anche le parti staccate. Non sappiamo da chi sia stata copiata la partitura, né quando: ciò può essere avvenuto direttamente dall'autografo che, fino al momento della soppressione della Compagnia di Gesù si sarebbe dovuto trovare al Collegio Germanico, o da altra copia precedentemente fatta realizzare da qualche cultore o collezionista. Non sappiamo neanche come e quando sia giunta all'Archivio Lateranense ma, vista la segnatura antica ("L[ette]ra C. n.° 2°"), cassata sulla copertina, è probabile che fosse già lì nel 1748 quando, dal "Prefetto della Cappella dei Cantori" e dallo stesso maestro di cappella, fu iniziato un nuovo catalogo, lavoro poi proseguito in più fasi nel 1754 e 1778. Ci sembra interessante annotare che il grande teorico ed erudito don Girolamo Chiti, maestro di cappella di San Giovanni in Laterano dal 1726 al 1759, ricopiò per i suoi studi e per corrispondere alle numerose richieste dello stimato amico Padre Giovan Battista Martini, molte composizioni di autori di scuola romana fra cui Pitoni – del quale egli fu allievo – e Carissimi, già tredici anni prima di assumere la carica lateranense.
- 7 Cfr. la *Nota cronologica* pubblicata nell'opuscolo *Et una memoria d'una lapide nella Chiesa di S. Apollinare*, Roma, Musicaimmagine, 18 aprile 2005, pp. 19-25. Le sole informazioni sull'aspetto fisico di Carissimi le ha lasciate Giuseppe Ottavio Pitoni che, nella sua *Notitia de' contrapuntisti e*

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 – ha scritto che Carissimi seppe comunicare la parola sacra con sentimento di profonda fede e che "la caratteristica saliente del genio e della personalità di Carissimi è la pietà [...]" che riesce a cogliere nella verità del dolore umano. In perfetta consonanza riteniamo 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. È lui che [...] eleva a oratorio le *historie*, i dialoghi, i mottetti [...] con l'improntarli a un profondo carattere epico sacro. Carissimi lo aveva in sé questo carattere. Era la luce tutta particolare del suo genio".8

Riguardo al genio di Carissimi, riprendendo un pensiero dello scrittore polacco Gustav Herling, vogliamo credere "che ogni artista veramente grande si serva di una propria metafora nascosta e molto personale": 9 fu un artista devoto e completamente al servizio dell'ordine religioso e "militare" della Compagnia di Gesù che lo ha accolto per quarantacinque anni come maestro del suo più prestigioso collegio e, soprattutto, all'umile e quotidiano servizio della molteplice e multiforme missione di riforma spirituale, attuata nel mondo anche attraverso la cultura e in particolare quella musicale. 10

Bianchi ha tentato una identificazione di Giacomo nel Vir frugi, personaggio di un "discusso", breve componimento per l'Esercitio dell'Oratorio. Partendo da

compositori di musica, scrive: "[...] alto di statura, gracile e inclinato al malinconico; il suo ritratto si conserva nel medemo Collegio."; ma, oggi, di Carissimi non possediamo un ritratto: quello che si riteneva appartenergli – secondo l'indicazione sul frontespizio di un manoscritto di sue musiche, ora alla Biblioteca Nazionale di Parigi – si è rivelato essere quello di un suo contemporaneo, Alexandre More, teologo e pastore protestante francese. Cfr. Gloria Rose, A Portrait Called Carissimi, in "Music & Letters", LI, 4 (1970), pp. 400-403.

- 8 Vedi Lino Bianchi, *Carissimi, Stradella, Scarlatti e l'oratorio musicale*, Roma, De Santis, 1969, pp. 150, 88, 99.
- 9 Gustav Herling, Le perle di Vermeer, Roma, Fazi, 1997, p. 47.
- 10 Il 14 maggio 1637 Giacomo riceve anche la tonsura ecclesiastica; nell'Archivio storico del Collegio Germanico-Ungarico di Roma è conservato il biglietto inviato (probabilmente dal maestro dei novizi "di Casa") al p. Torquato de Cuppis: "Resterà V. P. servita esaminar privatamente [Il Signor?] | Giacomo Carissimo per la prima tonsura che | trovandolo idoneo glie ne potra far fede di | Casa li 7 marzo 1637 | [firma illegibile] | [di altra mano, segue la risposta:] Ho esaminato il sopradetto et è | idoneo per la prima tonsura. | Torqo Cuppis".

questa suggestiva intuizione, credo che sia ulteriormente interessante poter insistere su questa via e rintracciare così i tratti psicologici del nostro Maestro nella disposizione dialettica del finale a tre voci (*Pater-Vir-Tertius*): "Aperi, Domine, mentis oculos et corporis lumina extingue".¹¹

Il maestro di cappella dell'Apollinare, dotato di una personalità profonda e consapevole dell'espressività che voleva raggiungere, era senz'altro incamminato su un percorso mistico: cosciente di essere un povero peccatore chiamato a guidare attraverso l'armonia – linguaggio di una precisa metafora delle operazioni interiori da compiere e degli stati interiori da conoscere – confratelli, novizi e postulanti dell'Ordine, putti, musici e cortigiani di numerosi principi, nobili o dignitari, sulla via della buona battaglia dello Spirito. Siamo convinti, pertanto, che per poter "leggere" il nostro carissimo Giacomo, oltre a conoscere le sue composizioni che ispirano una serenità altissima e una consapevolezza del valore umano come raramente ritroviamo in altri, sia fondamentale operare una lettura trasversale anche dei suoi luoghi e della "sua" Roma da cui – nonostante i lusinghieri inviti – non si mosse mai e da cui si apriva ad una eco profonda, al di là del fasto della corte e del mondo: quasi incarnando il motto serva modum, e

- 11 Cfr. Giacomo Carissimi, Vir frugi et Pater familias, a cura di Lino Bianchi, Roma, 115M, 1953. Su questo aspetto specifico della "vista interiore", già sant'Agostino (Enarr. in ps. 44, 3) scriveva: "[...] venga a noi per farsi contemplare con gli occhi dello spirito"; cfr. anche Il racconto del Pellegrino. Autobiografia di Ignazio di Loyola, a cura di Roberto Calasso, Milano, Adelphi, 1996, p. 41: "[...] vedeva con gli occhi interiori l'umanità di Cristo"; e inoltre Gerardus Dorneus, Theatrum chemicum, Strasbourg, Zetzner, 1659: "Tutti quelli che riconoscono Dio nel Figlio, parimenti, grazie allo Spirito Santo, riconoscono anche il Figlio nel Padre come proprio fratello. Queste sono le autentiche e indubitabili fondamenta della vera filosofia. Ma poiché esse non sono riconosciute da tutti anche se molti ne hanno sentito parlare negli animi di alcuni che non son ben disposti può ancora sussistere il dubbio [...], lo mediti assiduamente con animo sincero: così a poco a poco incomincerà a percepire, con gli occhi della mente ["oculis mentalibus"], alcune scintille di verità lampeggiare sempre più fortemente" (traduzione italiana in Manuel Insolera, La trasmutazione dell'uomo in Cristo, Roma, Arkeios, 1996, p. 94).
- 12 Circa il tema del peccato, cfr. il finale concertato del celebre *Jonas*: "Peccavimus Domine, et in viis tuis non ambulavimus: sed convertere, Domine, et convertemur, illumina vultum tuum super nos et salvi erimus", di cui riconosciamo un frammento musicale nel "Qui tollis peccata mundi, miserere nobis" del Gloria della *Missa l'homme armé*.
- 13 Vedi Bianchi, Carissimi, Stradella, Scarlatti e l'oratorio musicale cit., p. 118.
- 14 Nella raccolta *Sacri concerti musicali a due, tre, quattro, e cinque voci del Signor Giacomo Carissimi,* pubblicata a Roma dal Mascardi nel 1675, si legge: "Se Roma è il Cielo delle magnificenze, il primo mobile del Mondo par che egli l'habbia co' suoi armonici Concenti glorificata in Empireo".

intuendo perfettamente che ognuno di noi ha un suo ruolo, seppe capire fino in fondo qual'esso fosse servendo al massimo, nel continuo esercizio della temperanza e dell'umiltà, se stesso e il prossimo. ¹⁵

Le armi per la vittoria

Alla battaglia presto alla battaglia Armisi ognun di sua corazza e maglia Per parte dell'excelso capitano Ognun sia presto armato e sia in camino. Heinrich Isaac

> Gli uomini combatteranno e Dio donerà la vittoria. Jeanne d'Arc

In un'epoca in cui il continuo sviluppo delle armi da fuoco andava modificando profondamente la strategia e l'organizzazione militare, si vede chiaramente come l'ideale, i mezzi e le armi nel contesto della "battaglia spirituale" siano ancora identificate con quelle del guerriero medievale e rinascimentale, l'*uomo armato* di maglia di ferro e corazza. Il secolo XVII, profondamente segnato da conflitti sia di

15 Sul metodo di trasmissione dei "maestri", si legga Insolera, La trasmutazione dell'uomo in Cristo cit., p. 48: "[...] i mistici come i cabalisti e gli alchimisti 'autentici' continuano incessantemente ad ammonire che la vera sapienza - da tutti concordemente ed esclusivamente considerata come un autentico donum Dei - sarà accordata e consentita soltanto a chi la richiede per impiegarne gli effetti a maggior gloria della divinità e a beneficio del prossimo: ossia a chi saprà realmente sradicare da sé ogni specifica forma di amor sui per imboccare la 'strada stretta' ed aspra del puro e semplice amor Dei. Ma in che cosa consiste, effettivamente, il metodo attraverso cui il mistico come il cabalista e l'alchimista costruiscono mentalmente quell'immagine operativa, che è la chiave delle loro rispettive forme di 'ascesi' verso la trasmutazione – tanto del loro essere personale quanto dell'intero universo - in una unitaria Realtà reintegrata? Con la parola 'metodo', noi vogliamo intendere qui quel complesso di regole e discipline mentali – veri e propri esercizi spirituali – attraverso cui, analogicamente, il mistico come il cabalista e l'alchimista giungono concretamente a formare e ad attivare quelle particolari immagini operative, attraverso le quali imprimeranno l'autentico 'impulso motore' al cuore stesso del processo trasmutatorio. Il metodo completo – ovvero precisato in ogni sua parte e immutabile nella sua essenziale strutturazione – è sempre rivelato 'da bocca a orecchio', ossia per esclusiva trasmissione orale, dal maestro al proprio discepolo: ovvero da chi già lo conosce e lo sperimenta a chi si è reso degno di conoscerlo e di sperimentarlo dopo una opportuna preparazione – che può durare anche anni – a base di veri e propri esercizi".

guerra (in tutto il Seicento vi furono solo quattro anni di pace completa) sia in tutti i campi del pensiero e della società, musicalmente si inaugura con due eventi significativi proprio nella "rappresentazione" dei conflitti. Ambedue dell'anno 1600, la prima opera in musica della storia, l'*Euridice* di Jacopo Peri – inserita nel più ampio dibattito del potere della parola e del canto sull'animo e sul corpo umano – mette in scena il conflitto degli *affetti* moderni; ¹⁶ il primo dramma spirituale-oratorio in lingua volgare della storia, la *Rappresentatione di anima et di corpo* di Emilio de' Cavalieri, mette in campo il combattimento spirituale, nel contesto culturale degli ordini religiosi di chierici regolari nati nel "vento nuovo del XVI secolo". ¹⁷ Nei versi del Consiglio, personaggio di questa straordinaria metafora dell'uomo, ritroviamo riassunti i principali emblemi della battaglia spirituale: ¹⁸

La nostra vita in terra / Altro non è, che guerra: / Ch'aspri nemici intorno / Ci stan la notte, e'l giorno: / E con arte, & inganno / Spesso cader ci fanno: / Il Mondo si fà bello / Co'l vetro, e con l'orpello; / La carne con mal'opre / I vermi suoi ricopre: / E questa vita anchora / Il suo cenere indora, / Si che il soldato eletto / Armisi il fronte, e'l petto, / Di fé prenda la maglia, / E venga à la battaglia, / Che ogn'huom, ch'à Dio s'è dato, / Bisogna esser tentato: / Ma felice chi strinse / Il suo nemico, e vinse, / Ch'in premio se li dona / Nel Ciel scettro, e corona.

D'altronde la nozione di armatura nella vita spirituale è presente in tutta la storia dell'ascesi cristiana e non solo: consiste nello spogliarsi dell'uomo vecchio e nel

16 La tematica degli affetti e delle passioni sarà sviluppata da Carissimi in moltissime sue cantate e in particolare nella sua favola pastorale *L'amorose passioni di Fileno* (Bologna, Eredi del Dozza, 1647); si veda a tal proposito Cecilia Campa, *La guerra delle passioni nelle prove di Fileno tra cantata ed esercizio spirituale*, nota al programma di sala (contenente anche la riproduzione facsimilare del libretto originale) in *L'Orecchio di Giano*, Roma, Institutum Romanum Finlandiae - Musicaimmagine, 2006, pp. 28-29. Riguardo al "controllo" delle passioni, cfr. anche l'opuscolo del 1503 *Enchiridion militis Christiani* (Manuale del soldato cristiano) del grande umanista Erasmo da Rotterdam, nel quale sono anticipati alcuni tratti del *Combattimento Spirituale*: i nemici che il "guerriero" è chiamato ad affrontare sono infatti le passioni. Cfr. anche Giulio Fazio, *Trattato utilissimo della mortificatione delle nostre passioni, & affetti disordinati. Composto nuovamente per il molto r. p. Giulio Fatio, della Compagnia di Giesù, Brescia, Pietro Maria Marchetti, 1596.*

17 Cfr. Vincenzo Cosenza, *I Chierici Regolari Teatini: il vento nuovo del XVI secolo*, in *I Teatini nella storia della Sicilia*, Atti del convegno internazionale di studi (Palermo, 10-12 ottobre 2003), a cura di Flavio Colusso e Vincenzo Cosenza, in "Regnum Dei. Collectanea Theatina", LIX, 129 (2003), pp. 19-28.

18 Emilio de' Cavalieri, Rappresentatione di anima, et di corpo, Roma, N., Muzio, 1600.

rivestirsi del nuovo; ¹⁹ ed è nel capitolo sesto (10-17) della *Lettera agli Efesini* di san Paolo che tutti i commentatori trovano una delle principali fonti:

[...] Rivestitevi dell'armatura di Dio, per poter resistere alle insidie del diavolo. La nostra battaglia infatti non è contro creature fatte di sangue e di carne, ma contro i Principati e le Potestà, contro i dominatori di questo mondo di tenebra, contro gli spiriti del male che abitano nelle regioni celesti. Prendete perciò l'armatura di Dio, perché possiate resistere nel giorno malvagio e restare in piedi dopo aver superato tutte le prove. State dunque ben fermi, cinti i fianchi con la verità, rivestiti con la corazza della giustizia, e avendo come calzatura ai piedi lo zelo per propagare il vangelo della pace. Tenete sempre in mano lo scudo della fede, con il quale potrete spegnere tutti i dardi infuocati del maligno; prendete anche l'elmo della salvezza e la spada dello Spirito, cioè la parola di Dio.

Giacomo Carissimi, come testimoniano le sue opere intense e sofferte, è cosciente che "Arcta est via quae ducit ad coelum" 20 e, vivendo in continuo pellegrinaggio alla ricerca della volontà di Dio, applica su di sé e insegna ai suoi numerosi allievi 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": 21 per meglio poter comprendere alcune notizie circa il suo modo di essere – per tutte ricordiamo il documento relativo al maestro che serve a tavola i suoi allievi e offre loro "vino nella neve" – e anche per fare chiarezza sul concetto di umiltà, riportiamo alcuni estratti dal *Trattato per conoscere*, & acquistare l'umiltà del Teatino Andrea Avellino (1521-1608): 22

La vera humiltà è di tre maniere, la prima sufficiente, la seconda si chiama abondante, la terza soprabondante. La sufficiente è quando l'uom si sottopone al maggiore, e non

¹⁹ Col. III, 9 "[...] exspoliantes vos veterem hominem cum actibus suis et induentes novum"; cfr. l'introduzione di Bartolomeo Más C.R. a Scupoli, *Combattimento Spirituale* cit., p. 32.

²⁰ Mt, 7,14; cfr. Giacomo Carissimi, Qui non renonciat omnibus, ms. F-Pc: Rés. F. 934b.

²¹ Cfr. Agostino: "Tutti i cristiani devono praticare l'umiltà. Essi infatti si chiamano 'cristiani' da Cristo; e il Vangelo di Cristo nessuno lo scruta con diligenza senza trovarvi Gesù che si presenta come maestro di umiltà" (*De s. virg.* 33, 33); e più avanti: "Avviatevi alle altezze col piede dell'umiltà. Egli porta in alto chi lo segue con umiltà" (52, 53).

²² Andrea Avellino, *Trattato Utilissimo Per conoscere, & acquistare l'Umiltà, in Opere Varie composte dal glorioso S. Andrea Avellino, C.R. Divise in Cinque Tomi,* [...] *Tomo quinto, ed ultimo,* Napoli, N. de Bonis, 1734, pp. 8, 9, 10, 14, 22, 23.

si preferisce all'eguale. [...] La seconda humiltà è abbondante, & è quando l'huomo si sottopone all'eguale, e non si preferisce all'inferiore, [...]. La terza humiltà si chiama soprabondante, & è quando il Superiore si sottopone all'inferiore [...]. Molte sono le ragioni, per le quali, chi hà maggiori doni da Dio più degli altri, che n'hanno manco, si deve humiliare interiormente, & ulteriormente in tutte le cose. [...] Dunque necessariamente chi è più grande per li doni ricevuti, più si deve humiliare [...]: Ch'essendo l'humiltà torre di fortezza dalla faccia del nemico ad ogni persona indifferentemente; nondimeno la sua forza è maggiore ne i maggiori, e chiara ne i più illustri [...]. Di più Iddio vuole, che i grandi huomini siano humili [...] acciò con loro essempi tirino gli altri ad imparar questa virtù necessarissima alla salute dell'anima, e del corpo.

Nel capitolo decimo del medesimo trattato, il tema dell'umiltà si collega vigorosamente a quello della "battaglia spirituale", collegamento di cui ci stiamo servendo per la nostra tesi riguardo alla metafora di questa messa carissimiana:

Chi dunque è humile, non può mai essere vinto: Perché Iddio combatte in lui, e per lui; Poiché il vero humile non presume se stesso, ma solamente si confida nella potentia del Signore, à cui dona la gloria della vittoria. E non è maraviglia, che l'humile vince, e non può essere vinto dal nemico [...]. Chi dunque per humiltà vince se stesso, facilmente vince il suo nemico, sicome si vede [...] in altri Santi: quali hanno portato glorioso trionfo de i nemici visibili, & invisibili: Perché hanno vinti se stessi. Il che ai Mondanacci è cosa difficilissima.

Per conquistare la perfezione e "ottenere la palma della vittoria", Lorenzo Scupoli – allievo spirituale a Napoli del Santo teatino – prescrive quattro armi sicure e necessarie: la diffidenza di sé, la confidenza in Dio, l'esercizio e l'orazione: "[...] E così le armi che, indirizzate contro altri venivano a ferire te, adoperate contro di te porteranno salute alle tue piaghe [...]. Se te ne servirai bene, con l'orazione porrai la spada in mano a Dio perché combatta e vinca per te".²³ E, ancora dal Combattimento dello Scupoli: "Chi ama combatte, e chi combatte vince [...]. Ti avviso ed esorto a innamorarti della difficoltà e della pena che comporta il vincere se stessi: qui è tutto! [...] Stà pur salda e non lasciare la battaglia: infatti devi considerarti sempre vittoriosa, finché non ti accorgi apertamente di aver ceduto". Dedicando "Al Supremo Capitano e Gloriosissimo Trionfatore Gesù Cristo figliuolo di Maria", l'autore del Combattimento pone al principio del suo "trattatello", come motto araldico del combattente, il detto di san Paolo: "Non riceve la corona se non chi ha

²³ Scupoli, Combattimento Spirituale cit., p. 158.

combattuto secondo le regole".²⁴ Continua lo Scupoli: "sono per mostrarti hora il modo, et darti l'arme, con che tu possa essercitarti in questa Spirituale battaglia".²⁵

Avviato su questo stesso cammino Carissimi dimostra di possedere pienamente le "quattro armi" necessarie alla vittoria, e di saperle utilizzare mirabilmente nelle sue opere e nel suo insegnamento:²⁶ il compositore riprende spesso le suggestioni della "battaglia spirituale", tema sul quale ha composto a più riprese diversi brani come *Militia est vita hominis*; *Quid agis cor meum*; *Revertimini praevaricatores ad cor*; *Praevalerunt in nos inimici nostri*; *Estote fortes in bello*; e, in particolare l'*Oratorio della SS.ma Vergine*, dove intona con i "suoi" due soprani "colorite homai la guancia sbigottita, egri mortali, la vittoria contro i mali si guadagna a spada e lancia", e poi nel coro finale della prima parte dell'oratorio, sempre concertato con i due soprani:²⁷ "Ecco al vento le bandiere del gran Dio vittorioso, poste in fuga ha l'empie schiere de l'inferno insidioso".²⁸

^{24 2} Tm 2,5.

²⁵ Scupoli, Combattimento Spirituale cit., pp. 93, 97.

²⁶ Cfr. Giacomo Carissimi, *Oratorio della SS.ma Vergine*, a cura di Lino Bianchi, Roma, IISM, 1964. Sul confronto fra *Esercizio spirituale* ed *Esercizio della guerra*, cfr. Niccolò Machiavelli, *Libro dell'arte della guerra* (1521): "[...] Sappiendo adunque ciascheduno di questi capi in quale luogo avesse a essere collocata la sua battaglia, di necessità ne seguirebbe che, ad un suono di tromba, ritta che fusse la bandiera capitana, tutto l'esercito sarebbe a' luoghi suoi. E questo è il primo esercizio a che si debbe assuefare uno esercito, cioè a mettersi prontamente insieme; e per fare questo conviene ogni giorno, e in uno giorno più volte, ordinarlo e disordinarlo. [...] Il quarto esercizio è ch'egli imparino a conoscere per virtù del suono e delle bandiere, il comandamento del loro capitano; [...]. E in questo esercizio, perch'egli importa assai, converrebbe assai esercitare il suo esercito", riportato in Johann Herczog, *Marte armonioso. Trionfo della battaglia musicale nel Rinascimento*, Galatina, Congedo, 2003, p. 152.

²⁷ Carissimi predilesse particolarmente la scrittura per due voci acute; oltre alla grande quantità di composizioni per questo organico, cfr. il documento (ms. del 1682 ca., Archivio Storico del Collegio Germanico-Ungarico di Roma) "Memoria per le pretentioni del Carissimi circa le messe e Capellanie e musica à due soprani", pubblicato nell'opuscolo *Et una memoria* cit., pp. 14-18.

²⁸ Riguardo l'immagine della bandiera come vessillo spirituale, leggiamo anche i versi di Giacomo Filippo Camola ("Lettor di Filosofia Morale nello Studio di Roma"): "Mira le spesse, e numerose schiere / Con profonda humiltà sciogliere i voti, / E ne le man de' popoli divoti / Sparse al vento ondeggiar sacre bandiere. / Le varie forme de le pompe illustri, / Che risplendono à gara in belle guise, / L'imprese, gli ornamenti, e le divise / Furon le cure di ben cinque lustri. / Vedrai sù l'ampie vie splender sovente / D'insolita pietà le glorie, e 'l vanto: / E fia ch'udir ti sembri il flebil canto / E la turba pentita, e riverente. / E con la scorta de lo stil facondo / Mirando le bell'opere ad una ad una, / Attonito dirai, che qui s'aduna / Con bel compendio epilogato il Mondo." riportato da Juliane Riepe, *Musik im*

Così girano le cose del mondo

Perciocché io sempre ho udito dire, che la pace fa ricchezza; la ricchezza fa superbia; la superbia fa ira; la ira fa guerra; la guerra fa povertà; la povertà fa umanità; la umanità fa pace; e la pace, come dissi, fa ricchezza; e così girano le cose del mondo. Luigi Da Porto (1509)

> Trattar con man di ferro il plettro d'oro, Cantar guerriero, e guerreggiar canoro. Frà le palme portar musico Alloro, Fatto Apollo guerrier, Marte sonoro. Francesco Eredi (1629)

Nel suo ottimo studio sulla *Battaglia musicale*, Johann Herczog scrive: "Se è vero che la storia viene scritta dai vincitori, ne potrebbe conseguire che una Battaglia, musicale letteraria o figurativa, sia pensata per i vincitori, a opportuna lettura – e non soltanto celebrazione – degli eventi stessi: [...] La genuina Battaglia musicale nel Rinascimento necessita infatti di un evento storico realmente accaduto e non soltanto di proiezioni immaginarie di simboli [...] La particolare considerazione in cui la guerra era tenuta nel Rinascimento favoriva dunque la sua celebrazione attraverso le arti. Raccontare, descrivere illustrare, o rappresentare una battaglia realmente avvenuta serviva inoltre spesso all'ulteriore esaltazione della vittoria".²⁹

Successi militari, incoronazioni, nascite illustri, matrimoni sono sempre stati festeggiati con sontuosi apparati, messe di ringraziamento e canto del *Te Deum*.³⁰ Come poteva essere vissuta e interpretata da Carissimi la guerra nella sua dimensione e realtà? Avrebbe potuto un artista scegliere un soggetto, un titolo o addi-

Anno Santo: Das heiliege Jahr 1650 im Spiegel der Diarien, in Musik in Rom im 17. und 18. Jahrhundert: Kirche und Fest - Musica a Roma nel Sei e Settecento: Chiesa e festa, a cura di Markus Engelhardt und Christoph Flamm, Laaber, Laaber-Verlag 2004 ("Analecta musicologica", 33), p. 103.

29 Herczog, Marte armonioso cit., pp. 9, 37.

30 Cfr. Rainer Heyink, "Ad honorem nostrae nationis germanicae ac decorem almae urbis Romae": Festa e musica come strumento della politica imperiale, in Musik in Rom cit., p. 189: "[...] già la scelta delle festività seguiva un preciso calcolo politico e se persino il rito e il cerimoniale erano in funzione della gerarchia e dell'autorappresentazione della corte imperiale, allo stesso modo anche l'apparato decorativo rappresentava tutt'altro che un semplice orpello aggiuntivo, bensì era portatore di una funzione semantica come gli altri elementi della cerimonia".

rittura velare rimandi simbolici impliciti a una sua opera, sia essa letteraria, figurativa o musicale, soprattutto in una realtà come quella della città di Roma – "culmine della storia", ³¹ nei cui collegi e istituti ecclesiastici venivano preparati gli "apostoli" delle varie nazioni – dove la musica sacra "muovendosi in linea con l'architettura, le arti visive e la retorica che informavano gli eventi festivi, [doveva] rappresentare la magniloquente immagine sonora attraverso cui trasmettere in tutta la sua potenza il messaggio, politico e religioso a un tempo, di una chiesa riorganizzata e trionfante, che voleva rispecchiarsi nell'immagine della città rinnovata, la 'Roma sancta' [...]'"?³²

Sempre più forte era sentita la necessità della rappresentazione del potere da parte della "[...] committenza concorrenziale e dimostrativa delle grandi organizzazioni statali e religiose di rappresentanza e propaganda (le corti, le corporazioni, i municipi, le basiliche, le cattedrali, gli ordini) [...]":33 grande importanza era data alla scelta di ogni più piccolo dettaglio di tale propaganda.

Il Collegio gesuitico dell'Apollinare, nella sua specifica dimensione germanico-ungarica, svolgeva un delicato ruolo di missione sul fronte della lotta al luteranesimo da una parte e al "Turco" dall'altra. Nel cuore di Roma, centro del mondo
e del corpo unitario della Chiesa, erano riunite a pochi metri di distanza dal Collegio (casa e chiesa di Carissimi) le maggiori forze intellettuali, spirituali, politiche ed economiche dell'Europa; nella sua posizione strategica, il Collegio si confrontava anche con le realtà cittadine che svolgevano un importante ruolo politico (basti pensare alle vicine chiese nazionali dei tedeschi, dei francesi, degli spagnoli etc., alle chiese e curie generalizie di altri ordini religiosi come quella di

³¹ Cfr. Rino Cammilleri, *Il quadrato magico. Un mistero che dura da duemila anni*, Milano, Bur, 2004, p. 142: "Infatti già nel 58 san Paolo poteva indirizzare una lettera da Corinto ai cristiani di Roma. Li raggiunse dopo tre anni, in catene. Egli sapeva bene che doveva far centro su Roma, culmine della storia, perché in essa era confluito tutto il millenario contributo dei singoli popoli che era stato rifuso in una nuova civiltà universale. C'era da fondare un nuovo popolo al di là delle divisioni etniche, di condizione, sesso e cultura per unificare tutto in Cristo. L'unificazione temporale portata a termine da Roma doveva ricoprirsi della nuova universalità religiosa".

³² Cfr. Arnaldo Morelli, "Musica nobile e copiosa di voci et istromenti": spazio architettonico, cantorie e palchi in relazione ai mutamenti di stile e prassi nella musica da chiesa fra Sei e Settecento, in Musik in Rom cit., p. 301.

³³ Cfr. Lorenzo Bianconi, *Il Seicento*, Torino, Edt, 1982 ("Storia della musica, a cura della Società Italiana di Musicologia", 4), p. 32.

Sant'Agostino degli Agostiniani, di Santa Maria sopra Minerva dei Domenicani, di Sant'Andrea della Valle dei Teatini, della Chiesa Nuova dei Filippini).

Nel 1650 si diffondeva finalmente la pace: la Guerra dei Trent'anni che aveva infuriato nell'Europa centrale, dopo aver coinvolto progressivamente molti Stati operando trasformazioni sostanziali nell'equilibrio delle forze europee, e dalla quale gli stati germanici ebbero tremende devastazioni, era finita. In occasione del giubileo di quell'anno, uno dei più importanti e celebrati, insieme alla realizzazione di imponenti e fondamentali opere artistiche e architettoniche e di memorabili eventi, la basilica lateranense – cattedrale di Roma e madre di tutte le chiese del mondo (*Caput et Mater Ecclesiarum Urbis et Orbis*) – fu dal Borromini ristrutturata e divisa in dodici edicole, simbolo delle dodici porte della Gerusalemme celeste, dove furono collocate le grandiose statue degli Apostoli. Quale occasione migliore potrebbe aver ispirato uno dei massimi esponenti musicali dell'epoca per la composizione di una "messa particolare" come evento celebrativo? Le "antiche carte", i documenti e le cronache, però, sembrano tacere.

Alti & Bassi in continuo, ricercando un Tenore-Soprano³⁴

```
Vi diverrà chiaro il segreto della natura del salire e scendere,
perchè il segreto del salire e dello scendere
è il segreto della scienza della divinità.
Josef Taitatzak (xv sec.)
```

```
Di più cose, fatene due, tre e di tre una.

Una con tre è quattro.
4, 3, 2, 1; da 4 a 3 vi è 1;
da 3 a 4 vi è 1, dunque 1 e 1, 3 e 4.

Da 3 a 1 vi è 2, da 2 a 3 vi è 1;
da 3 a 2 vi è 1. 1, 2 e 3 e 1, 2 di 2 e 1, 1.

Da 1 a 2, vi è 1; dunque 1. Vi ho detto tutto.
dalla Turba philosophorum (XIII sec.)
```

Questa carissimiana è l'unica messa composta nel Seicento sulla celebre melodia di origine popolare conosciuta fin dal Medioevo, poi *Chanson de l'homme armé*,

34 Motto di Flavio Colusso per una rassegna corale (1988).

che ha fornito – più di ogni altro *tenor* – il materiale tematico e lo scheletro melodico-armonico per una grande quantità di messe polifoniche composte fra la metà del Quattrocento e buona parte del Cinquecento da illustri maestri francesi, spagnoli, tedeschi, italiani e fiamminghi. Il carattere guerresco del testo e della melodia ci fanno ben immaginare di quale spirito si sia alimentato questo brano.³⁵ Chiara e vigorosa la scansione ritmica; continua presenza di salti melodici di quarta e di quinta, che evocano i tipici squilli disposti sugli armonici delle fanfare degli ottoni e nei segnali da campo: queste le caratteristiche più rimarchevoli della melodia de l'*homme armé*.

All'epoca di Carissimi non era più in voga comporre messe su questo *tenor*; altri temi più attuali potevano creare precisi riferimenti e rimandi sonori e visivi sia al mondo degli intellettuali del tempo, anche attraverso la scrittura musicale, sia a quello degli ascoltatori e dei protettori attraverso le esecuzioni pubbliche e private. Inoltre, sebbene fin dagli inizi del Seicento si stesse perdendo la conoscenza del complesso sistema mensurale sul quale si era basata per secoli l'architettura polifonica,³⁶ non per questo si tralasciava di utilizzare anche brani del passato, soprattutto i più famosi, per incrementare il repertorio delle cappelle

35 Cfr. Herczog, *Marte armonioso* cit., p. 257: "[...] la guerra era a tal punto divenuta un affare pubblico raggiungendo ormai anche gli strati più bassi della società, che naturalmente si andava formando un corrispondente repertorio popolare, come si evince proprio dal diffusissimo canto *l'homme armé* – o anche da *Scaramella va alla guerra* [...]".

36 Sin dall'inizio del secolo già si poteva leggere: "[...] altre Cifere, che anticamente s'usavano, come cose, che hoggi non sono accettate", in Antonio Brunelli, Regole utilissime per li scolari che desiderano imparare a cantare, sopra la pratica della Musica, con la Dichiaratione dei Tempi, Proporzioni & altri accidenti, Firenze, V. Timan, 1606; a tale riguardo è interessante anche confrontare tre lettere del 1746 riportate da Giancarlo Rostirolla, La corrispondenza fra Martini e Girolamo Chiti: una fonte preziosa per la conoscenza del Settecento musicale, in Padre Martini. Musica e cultura nel settecento europeo, a cura di Angelo Pompilio, Firenze, Olschki, 1977, pp. 211-275, due di Girolamo Chiti a Padre Martini, la prima del 7 marzo: "[...] universalmente poche messe si cantano delle più belle [...] e con questo si lascia di cantare li famosi l'Huomo Armé [... infatti], se non si spartisce [...] certi passi, si vive all'oscuro assai"; la seconda del 29 aprile: "[...] laberinti veri; [...] tutti studi [...] più d'invenzione matematica che di musica pratica"; e una di Padre Martini (19 marzo) a Chiti: "[...] tempo fa questi nostri professori di Bologna si posero a strologare sul accennato Zacconi per spartire e sciogliere la Messa del Palestrina Lomme Armé, e per quanto facessero, non poterono riuscirvi; una delle ragioni si è che è troppo grande la faragine delle cose che bisogna sapere; stanteché le varietà dei modi di maggiore, di minore perfetto, d'imperfetto, le varietà dei tempi [...] le varietà delle prolationi [...] sono forse la minor cosa. La difficoltà sta nella combinazione, che possono avere insieme, la quale per dirla non è piccola; oltre di ciò è necessaria la cognizione dei musicali,³⁷ e per contribuire al più ampio dibattito fra antico e moderno che si apriva in tutti i campi del sapere.

La superba struttura architettonica policorale della *Missa l'homme armé* concepita da Carissimi è inoltre esemplare della ricerca, diffusasi a partire dai primi decenni del XVII secolo, di conciliare la moderna affettuosità e *magnificentia*, ³⁸ con la convenienza e la misura dello stile antico tradizionale, esplicitamente richieste dall'uso ecclesiastico e dall'eredità dell'*auctoritas* palestriniana. ³⁹

punti, delle due emiolie [...] e delle legature [...]; soprattutto produce una difficoltà quasi insuperabile la varietà delle scuole e delle opinioni, le quali cose tutte mi hanno dato una somma difficoltà per spartire l'accennata messa Lomme Armé non solo del Palestrina che rispettivamente è la più chiara e facile, ma quelle di Jusquino, De Orto, Brumel, Morales; intitolate pure Lomme Armé". 37 Nel catalogo antico dell'Archivio lateranense (cfr. la nota 6), dove è conservata la nostra Missa, troviamo una serie di annotazioni e commenti di particolare interesse perché evidenziano una vera e propria censura operata dai responsabili del servizio di Cappella, i quali ricercavano e selezionavano quelle composizioni con le caratteristiche più adatte per l'utilizzo nell'attività liturgica. Questi commenti (lunghezza, ovvero brevità; organico, ovvero pienezza; scrittura rispondente al gusto moderno; senza Intonazioni già musicate; distribuzione degli organici vocali e strumentali) fanno capire che, ove non vi fossero stati "impedimenti" stilistici e censure operate per motivi di opportunità, le musiche contenute nell'archivio, anche se di epoche precedenti, formavano il repertorio d'uso della Cappella. Nella messa carissimiana di cui ci stiamo occupando, l'Agnus Dei è presente con la sola prima invocazione "miserere nobis", fatto che lascia intendere o un Agnus tertius super primum, ossia che in sede esecutiva si usasse come seconda invocazione il versetto gregoriano e, come terza, la ripresa della prima sostituendo il testo scritto con il conclusivo "dona nobis pacem", oppure che si ripetesse solo il "miserere nobis". È interessante notare che questa forma tradizionale del canto dell'Agnus Dei - cioè senza il "dona nobis pacem", così come istituita da papa san Sergio I in luogo del canto del Confractorium – rimase in uso presso la basilica lateranense ancora fino a pochi anni fa. Nell'ottica di tale uso lateranense, l'assenza del "dona nobis pacem" nella Missa l'Homme Armé di Carissimi potrebbe essere un elemento per considerare questa partitura fra quelle ivi eseguite? 38 Il trattato di René Descartes, *Les passions de l'âme* (1649) distingue sei "affetti" fondamentali: ammirazione, amore, odio, desiderio, gioia, tristezza. Considerato il fondatore della filosofia moderna e padre della matematica moderna, Cartesio nel suo celeberrimo Discorso sul metodo (1637) ci introduce, anche in ambito "razionale", all'unità di tutte le cose: "Volendo seriamente ricercare la verità delle cose, non si deve scegliere una scienza particolare, infatti esse sono tutte connesse tra loro e dipendenti l'una dall'altra". Secondo la fisiologia antica, gli "affetti" sono determinati dalle combinazioni dei quattro umori vitali (sangue, flemma, bile gialla, bile nera), corrispondenti ai quattro temperamenti (sanguigno, flemmatico, collerico, melanconico), ai quattro elementi (aria, acqua, terra, fuoco), alle quattro qualità elementari (umido-caldo, umidofreddo, secco-caldo, secco-freddo), cfr. Bianconi, Il Seicento cit., pp. 53-54.

39 A questo proposito citiamo un commento di Filippo Maria Bonini (Venezia, 1665) riportato da Arnaldo Morelli, e riferito a Orazio Benevoli, sommo rappresentante, in Italia ed oltremonti, di Lo straordinario successo di questo *tenor* resta un caso unico nella storia della musica; è risaputo che nel Cinquecento, come scrive Maria Caraci, "[...] la composizione di una messa *L'homme armé* diventava per molti musicisti giunti alla piena maturità del proprio stile un autentico banco di prova che sanciva l'affermazione di una forte personalità musicale, capace di sostenere il confronto con la grande tradizione del passato". ⁴⁰ Nel caso di Carissimi, riteniamo che questo motivo non sia sufficiente. Se infatti i teorici della notazione e del contrappunto dei secoli precedenti si dedicavano tanto allo studio di numeri e rapporti, troviamo nel nostro autore un mutato ma corrispondente interesse in questa affascinante mescolanza di matematica e mistica. ⁴¹

La dimensione di ricerca è vissuta su due livelli differenti, su due strade parallele e ufficialmente mai intersecabili: la scrittura musicale della scuola di Carissimi – "[...] un Cielo di così luminose Stelle di Scienza",⁴² di cui fece parte un grande numero di musicisti provenienti da molti Paesi – era basata su relazioni e proporzioni che, attraverso la combinazione degli elementi affettivi dell'armonia innestati su un profondo ed ascetico sentire il dramma dell'uomo,⁴³ esercitavano anche sul pubblico un grande fascino. Il Maestro era infatti, "capace di trasportare gli

tale genere misto: "[...] il quale non solo è giunto allo stile del Palestrina, ma di gran lunga l'ha superato, avendo saputo framischiare fra l'ecclesiastico una divotione armoniosissima che diletta e muove in un medemo tempo, giuntovi poi un artificio che fa trasecolare chi s'intende del mestiere. Oh quanto ci vuole a comporre a quattro chori reali con ripieno continuo, con un basso che cammina di grado e fare ottima armonia e trovare un'infinità di proporzioni"; cfr. Arnaldo Morelli, Antimo Liberati, *Matteo Simonelli e la tradizione palestriniana a Roma nella seconda metà del Seicento*, in *Palestrina e la sua presenza nella musica e nella cultura europea dal suo tempo ad oggi*. Atti del II convegno internazionale di studi Palestriniani, a cura di Lino Bianchi e Giancarlo Rostirolla, Palestrina, Fondazione "G. P. da Palestrina" - Centro studi palestriniani, 1991, p. 298.

- 40 Maria Caraci, Fortuna del tenor "L'homme armé" nel primo Rinascimento, in "Nuova Rivista Musicale Italiana", XI (1975), pp. 171-204.
- 41 Colui che più di ogni altro operò in tale direzione fu Keplero (Johannes Kepler, 1571-1630); uomo profondamente religioso, cercò di comprendere l'opera divina nelle leggi che regolano la creazione: muovendo dalle antiche idee platoniche e pitagoriche secondo le quali Dio ha creato l'universo secondo uno schema matematico, riteneva la matematica la sola strada attraverso cui comprendere le verità della natura.
- 42 Vedi Sacri concerti musicali cit.
- 43 Cfr. Giacomo Carissimi, *Arion Romanus sive Liber Primus Sacrarum Cantionum I. II. III. IV. V. Vocibus vel instrumentis concinendarum*, Konstanz, David Hautt jun., 1670: nella dedica è scritto "composte di arte e singolare dolcezza miste insieme" (vedi un estratto più esteso, *infra*, nota 62).

animi degli ascoltatori verso qualunque sentimento", come scrive nel 1650 il grande erudito-scienziato gesuita Athanasius Kircher nella sua *Musurgia Universalis*. ⁴⁴ In un più vasto significato di "lotta-dialogo-armonia", lo stile concertato e l'attività in genere del concertare conducono a elevarsi per accordare scienza e fede.

La ricerca del "tenore-soprano", nell'intreccio armonico-spirituale dell'istruzione superiore – *nihil sine Deo* di tradizionale memoria – si traduce nell'impellenza di indagare "d'infinito intervallo" quell'universo che sì, si apriva allo sguardo nuovo dell'uomo di cultura seicentesco, ma immerso in un ideale dialogo fra mondo celeste e mondo terrestre, attraverso il quale riuscire a comprendere le "prattiche" del nuovo e moderno "laboratorio-oratorio".⁴⁵

Per meglio evidenziare che rapporto potesse esserci fra la scrittura musicale alta (ispirazione, organici e grafismi dei manoscritti e delle stampe, simboli numerici, prolazioni, proporzioni e "altre Cifere" comprese),⁴⁶ e la verità metafisica della trasmutazione alchemico-spirituale, riportiamo una pagina della studiosa francese Marie-Madeleine Davy che, con la sua chiarissima sintesi del "risveglio di una presenza addormentata" ci può aiutare a ben intendere la consapevolezza che sottende alla richiesta di "aprire gli occhi della mente", di squarciare il velo della separazione per ritrovare la re-integrazione nella natura,⁴⁷ e nella grande comunione universale:

- 44 Athanasius Kircher, *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni*, tomo I, Roma, eredi di Francesco Corbelletti, 1650, Libro VII, p. 603.
- 45 Henricus Khunrath, *Amphitheatrum Sapientiae Aeternae Solius Verae* (1609), ed. moderna, Roma, Atanòr, 1953; alla Tavola VI è raffigurato il "laboratorio-oratorio" ove l'alchimista si ritira. Cfr. inoltre Flavio Colusso, *Il Concerto di Christina*. *Alchimie musicali dei Maestri di Camera alla corte romana della regina Cristina di Svezia*, Nota al programma di sala, Teatro Massimo di Palermo, 2002, pp. 32-37. 46 Cfr. anche la interessante *Relatione del successo*, *seguito in Palermo tra Achille Falcone Musico Cosentino*, *e Sebastian Ravalle Musico Spagnolo*, contenente alcune *Conclusioni Musicali* circa la differenza "[...] della proportionalità Giometrica, Aritmetica, e Armonica. In qual delli cinque Generi si ritrovi la quantità continua, e la discreta", nonché il brano dello stesso Falcone, *Sonno dolc'e cortese (Il tesoro nascosto di varij segni, di varie proportioni, e da varij Generi della Musica, d'Achille Falcone, a 4. voci*, Venezia, G. Vincenti, 1603, ed. moderna in Achille Falcone, *Madrigali, mottetti e ricercari*. *Madrigali a cinque voci, con alcune opere fatte all'improviso a competenza con Sebastian Raval, maestro della Cappella reale di Sicilia, con una narrazione come veramente il fatto seguisse, Venezia, Giacomo Vincenzi* (1603), a cura di Massimo Privitera, Firenze, Olschki, 2000.
- 47 Cfr. anche Michael Maier, *Atalanta fugiens* (1618), Roma, Ed. Mediterranee, 1984, pp. 26-27: "In questa vita, più ci s'appressa alla divina natura, più si gioisce di quelle realtà meravigliose, sottili e rare che debbonsi esplorare con l'ausilio dell'intelletto. Viceversa, più s'inclina verso la genìa

L'oro simboleggia il corpo di risurrezione. [...] Una volta che l'uomo sia cambiato grazie alla trasmutazione, i suoi rapporti con se stesso e con il mondo si modificano. Fintantoché non è "trasfigurato", egli è ridotto a se stesso e privato di comunicazione reale e di comunione. [...] Se l'uomo non ha rinunciato a se stesso, è separato dalla vita. Il Vae soli della Scrittura può senz'altro applicarsi all'Essere sprovvisto di senso cosmico e circoscritto ai limiti del suo corpo fisico. È l'aspetto cosmologico dell'uomo che permette l'apertura di spiragli nell'involucro che circonda ogni Essere e lo separa da tutto quello che non è lui. Questo guscio è al tempo stesso una prigione ed un'armatura. L'alchimia spirituale, strappando questo guscio, sopprime le preclusioni dovute all'amore personale e alla durezza del cuore. Una volta rotto il guscio, l'Essere si apre alla divinità, nella sua realtà nel prossimo e in se stesso. Egli partecipa alla vita cosmica e la condivide. L'alchimia procede in modo sottile: essa impiega delle discipline precise che applica al microcosmo. Sotto l'effetto di appropriati esercizi, il guscio, malgrado la sua durezza, si dissolve. In tal modo l'Essere può legarsi all'intera creazione. Se tutto diventa oro, vale a dire materia pura, è perché l'uomo è creato ad immagine del Creatore: il ponte gettato tra l'oggetto ed il soggetto è costituito dall'ordinatore stesso dell'universo. [...] L'operazione alchemica segna questo passaggio: essa introduce in una dimensione di ordine universale. [...] Questo non vuol dire che l'Essere si dissolva negli altri: al contrario, egli diviene se stesso, ma in una verità metafisica che gli era prima sconosciuta. È soltanto la distinzione egocentrica che viene abolita, cioè l'esistenza separata. L'Essere partecipa all'orchestrazione universale con il colore, il nome ed il suono che gli sono propri. [...] Come abbiamo già detto, non si tratta infatti soltanto della trasmutazione dell'oro come metallo. La questione è un'altra e di ordine infinitamente più importante. [...] l'oggetto è sempre lo stesso, cambia soltanto la percezione di esso. La contemplazione della natura non collegata al suo Creatore mostra una natura abbandonata a se stessa. Se invece la natura è vista in Dio, se l'uomo cioè la vede nella sua vera filiazione originale, allora "l'occhio del cuore può vedere l'oro nel

delle bestie brute, meno s'è attratti da quelle superne realtà, rimanendo succubi del senso corporale. Si danno esempi di queste due specie d'esistenza: alcuni, i più sapienti, forgiati dalle arti e dalle scienze, si consacrano al primo genere di vita; la maggioranza s'abbandona al secondo, ossia alla licenza, alla gozzoviglia, alla pompa esteriore e simili. Per accrescere l'intelligenza Dio ha celato nella natura una infinità di arcani che si cavano come il fuoco dalla selce e si usano mercè la scienze e le arti. Tra questi i secreti chimici non sono certo ultimi, ma i primi piuttosto, e i più preziosi, dopo la ricerca delle cose divine. Devonsi ricercare non presso i ciarlatani delle fiere o i falsi chimici ingannatori (che son come somari innanzi a una lira, lontanissimi dalla scienza e da ogni retta procedura) ma dagli spiriti elevati, ricchi d'una educazione liberale e nati per scrutare le più alte realtà; vi sono in verità cose sì sottili, auguste, sacre, rare e oscure che, per l'esser tali, van colte prima con l'intelletto che coi sensi, grazie a una contemplazione profonda che s'opera tramite la lettura degli autori, e comparandoli tra loro e con la natura, piuttosto che con operazioni manuali o esperienze sensibili: atti ciechi, allor che non preceda la Teoria".

piombo ed il cristallo nella montagna". Vi è in questo una trasfigurazione cosmica. E la trasfigurazione è certamente meno stupefacente nella materia che sul piano spirituale. È da un lato il risveglio dell'oro in una materia che non ne ha coscienza, e dall'altro il risveglio di una presenza addormentata. [...] In tal modo il simbolo alchemico del risveglio dell'anima può essere afferrato soltanto in virtù della parentela tra l'uomo e Dio. [...] Perciò l'alchimia deve essere considerata come una scienza "sacramentale". Nei simboli alchemici ritroviamo le stesse leggi di proporzione [...] delle analogie tra macrocosmo e microcosmo. [...] L'alchimista insegna al piombo che è oro. ⁴⁸

Si comprende appieno l'importanza del simbolo quando ci si rammenta del valore attribuito al numero, che del resto è sempre collegato all'idea di proporzione. La realtà non è che l'apparenza del numero.⁴⁹

I dodici uomini alla mensa del Re⁵⁰

La Geometria ha due grandi tesori: uno è il teorema di Pitagora; l'altro è la Sezione Aurea di un segmento. Il primo lo possiamo paragonare ad un oggetto d'oro; il secondo lo possiamo definire un prezioso gioiello. Keplero

Osserva il cielo, la terra e il mare e tutte le cose che in essi splendono in alto o in basso camminano, volano o nuotano; hanno forme, perché hanno numeri: strappaglieli, non saranno più nulla. sant'Agostino

La mensa eucaristica, la liturgia della santa messa, è fare memoria di Gesù, riconoscendosi uniti e lasciandosi trasformare attraverso l'effusione dello Spirito

- 48 Marie-Madeleine Davy, *Initiation à la symbolique Romane*, Paris, Flammarion, 1964, cit. nella traduzione italiana di Barbara Pavarotti, Roma, Ed. Mediterranee, 1988, pp. 248-252.
- 49 Cfr. Jérôme Carcopino, *La Basilique pytagoricienne de la Porte Majeure*, Paris, L'artisan du livre, 1926 (stampa 1927), citato in Davy, *Initiation à la symbolique Romane* cit., p. 165.
- 50 Cfr. Franco Cardini, *Giovanna d'Arco. La vergine guerriera*, *Milano*, Mondadori, 1998, p. 58: "La liturgia convergeva col sentimento popolare in una robusta devozione per il Cristo Re: e i sovrani terreni erano sentiti come vicari e figure del Sovrano celeste, che ne era il modello. [...] Il sentimento nazionale, nel senso moderno del termine, ha senza dubbio radici medievali: nel pieno XIII secolo, l'Europa, come luogo delle identità e delle diversità, aveva cominciato a disegnarsi nelle sue variabili all'interno del complesso unitario del *corpus christianorum*, della *sancta Romana res publica*, della Cristianità latina".

Santo "in un solo corpo".⁵¹ La trasposizione artistica del rito in un'opera d'arte musicale, in una concezione che esondi dalla funzione di puro decoro e dall'enfatizzazione della solennità dell'apparato ecclesiale, richiede un andare oltre il semplice linguaggio musicale, verso questa trasformazione. Il compositore ispirato opera con questo "gesto" un trasferimento di istanze che si traducono in un codice leggibile su differenti piani e a differenti livelli, e la sua musica "[...] non deve essere composta per un vacuo diletto delle orecchie [...], affinché i cuori degli ascoltatori siano conquistati dal desiderio delle armonie celesti e dal gaudio della contemplazione dei beati [...]".⁵²

Nel Seicento, ereditando un pensiero simbolico che è ancora pitagorico, si percepiscono i due principi che regolano il mondo: l'unità e la molteplicità. Dalla prima derivano i numeri dispari, dall'altra i pari. L'unità esprime la stabilità, la molteplicità significa il cambiamento e l'alterazione.

Nella tradizione policorale di Roma ciascun gruppo, o *choro*, era formato da un ugual numero di parti e il numero di questi cori, eccezioni a parte, era solitamente scelto in linea con la *divisione* più in voga all'epoca, ovvero quella in numero pari (due, quattro, sei, otto, dieci cori, cioè a otto, a sedici, a ventiquattro, trentadue e a quaranta voci). Carissimi scrive la sua *Missa l'homme armé* per dodici voci reali: la divisione grafica, fonica e spaziale di questo piccolo esercito vocale, è perciò in tre cori (SATB, SATB). SATB). SATB).

L'ipotesi che ci affascina è che il maestro dell'Apollinare, vissuto al tempo di una società profondamente segnata dalla guerra, dalla festa e dalla dissimulazione, oltre che per corrispondere ad una probabile richiesta dei suoi superiori, abbia voluto scrivere con questa messa un grande *Esercitio*, un monumento numerologico dai molti significati e riferimenti alla mistica bellezza dei numeri. Tale ipotesi può essere posta alla base sia dell'emblematica scelta dell'antico *tenor*, sia di quella dei tre cori à *quattro*, dove il totale delle voci – l'unità, l'uno nell'universalità del *dodici* – è la risultanza di altrettanti enti numerici e geometrici: ⁵⁴ le *quattro* voci

^{51 1} Cor 12,13.

⁵² Si veda l'estratto della delibera sulla musica sacra in chiesa della XXII sessione del Concilio di Trento (1562), riportata da Claudio Gallico, *L'età dell'Umanesimo e del Rinascimento*, Torino, Edt, 1978 ("Storia della musica, a cura della Società Italiana di Musicologia", 3), pp. 121-122.

⁵³ Nel catalogo manoscritto settecentesco dell'Archivio musicale lateranense la *Messa* è così indicata: "[...] Messa intitolata l'Omo armé di d.º Autore a tre Cori, cioè 3. Organi, e 4. Voci per Coro colla partitura in libro in foglio grande".

⁵⁴ Numero delle divisioni spazio-temporali, di unione universale per eccellenza, il dodici nelle sue

della terra,⁵⁵ moltiplicate nel *tre* del cielo,⁵⁶ costituiscono il simbolo che unisce l'alto al basso, che crea la comunione tra il divino e l'umano.⁵⁷

proprietà matematiche è definito un "numero abbondante" (perché è inferiore alla somma dei suoi divisori: 1+2+3+4+6=16); dodici i mesi dell'anno, i segni dello Zodiaco, i suoni del sistema musicale, è questo il numero del popolo d'Israele: dodici sono le porte della Gerusalemme celeste, dodici le pietre, dodici i patriarchi, dodici i figli di Giacobbe; Gesù chiamò a sé dodici apostoli (Mc, 3,13) come "colonne" del nuovo popolo eletto di Dio e sacerdoti della Nuova Alleanza. Per la valenza "universale" del dodici nella numerologia cristiana, si veda il cap. XXI (10-22) dell'Apocalisse di Giovanni: "Ed egli mi trasportò in ispirito sopra un grande, ed alto monte; e mi mostrò la gran città, la santa Gerusalemme, che scendeva dal cielo, d'appresso a Dio; / Che avea la gloria di Dio; e il suo luminare era simile ad una pietra preziosissima, a guisa d'una pietra di diaspro trasparente come cristallo; / E avea un grande, ed alto muro; e avea dodici porte, e in su le porte dodici angeli, e de'nomi scritti di sopra, che sono i nomi delle dodici tribù de' figliuoli d'Israele. / Dall'Oriente v'erano tre porte, dal Settentrione tre porte, dal Mezzodì tre porte, e dall'Occidente tre porte. / E il muro della città avea dodici fondamenti, e sopra quelli erano i dodici nomi de' dodici apostoli dell'Agnello. / E colui che parlava meco avea una canna d'oro, da misurar la città, e le sue porte, e il suo muro. / E la città era di figura quadrangolare, e la sua lunghezza era uguale alla larghezza; ed egli misurò la città con quella canna, ed era di dodicimila stadi; la lunghezza, la larghezza, e l'altezza sua erano uguali. / Misurò ancora il muro d'essa; ed era di centoquarantaquattro cubiti, a misura d'uomo, cioè, d'angelo. / E la fabbrica del suo muro era di diaspro; e la città era d'oro puro, simile a vetro puro. / E i fondamenti del muro della città erano adorni d'ogni pietra preziosa; il primo fondamento era di diaspro, il secondo di zaffiro, il terzo di calcedonio, il quarto di smeraldo; / Il quinto di sardonica, il sesto di sardio, il settimo di grisolito, l'ottavo di berillo, il nono di topazio, il decimo di crisopazio, l'undecimo di giacinto, il duodecimo di ametisto. / E le dodici porte erano di dodici perle; ciascuna delle porte era d'una perla; e la piazza della città era d'oro puro, a guisa di vetro trasparente. / Ed io non vidi in essa alcun tempio; conciossiaché il Signore Iddio onnipotente, e l'Agnello, sia il tempio di essa"; e poi, al cap. XXII (2): "In mezzo della piazza nella città, e del fiume corrente di qua e di là, v'era l'albero della vita, che fa dodici frutti, rendendo il suo frutto per ciascun mese; e le frondi dell'albero sono per la guarigion delle genti". 55 Cfr. Gioseffo Zarlino, Istitutioni Harmoniche, Venezia, Francesco de' Franceschi Senese, 1573 (15581), riportata da Gallico, L'età dell'Umanesimo e del Rinascimento cit., p. 122: "[...] quattro parti, nelle quali dicono contenersi tutta la perfezione dell'armonia. E perché si compongono principalmente di cotali parti, però le chiamarono Elementali, alla quisa de i quattro elementi; percioché, sì come ogni corpo misto di essi si compone, così si compone di queste ogni perfetta cantilena [...]". 56 Cfr. Claudio Monteverdi, Madrigali Guerrieri, et Amorosi con alcuni opuscoli in genere rappresentatio, Venezia, Alessandro Vincenti, 1638. La celebre prefazione al monteverdiano VIII libro di madrigali, in cui è teorizzata la corrispondenza musicale fra le tre passioni fondamentali dell'uomo e tre specifiche maniere di suonare - che possiamo agevolmente ritrovare nella messa carissimiana -, ci consente un approccio "prattico" ad una ulteriore lettura della scansione ternaria: "Claudio Monteverde à chi legge. Havendo io considerato le nostre passioni, od' affettioni, del Nella *ulteriore* divisione della *Missa* vediamo differenti caratteristiche di scrittura-testo-numero-organico che mostrano come Carissimi abbia operato scelte interne al tessuto della composizione secondo il programma uno, due, tre, quattro, sei, otto, dodici; gli organici e gli accoppiamenti vocali sono i seguenti: a una voce (un soprano solo, usato una sola volta sulle parole "miserere nobis" del *Gloria*); a due voci (due soprani); a tre voci (tre tenori; oppure tre bassi); a quattro voci (un coro con soprano, alto, tenore, basso; oppure tre soprani e un alto; oppure tenore e soprano, basso e alto, divisi su due cori); a sei voci (tre soprani e tre alti; oppure tre soprani e tre bassi; oppure tre tenori e tre bassi; oppure alto e tenore, tenore e basso, alto e tenore); a otto voci (soprano, alto, tenore, basso + soprano, alto, tenore, basso (ma mai due cori accorpati, bensì distribuiti sui tre cori)); a dodici voci raccolte in tre cori (SATB + SATB, cioè quattro+otto in dialogo fra loro; oppure l'inverso, otto+quattro, SATB / SATB + SATB; oppure SATB + SATB, cioè i tre cori con andamento perlopiù omoritmico oppure in dialogo) e, infine, in polifonia a dodici voci ("doddici reali").

È dunque su due differenti piani che cerchiamo di condurre la nostra riflessione: da una parte l'*unità* che sottende alla fondazione stessa della Compagnia di Gesù sia come metafora del corpo-*mensa* di Cristo,⁵⁸ che della SS.ma Trinità, la quale con la sua Santa Provvidenza "sollecita la cooperazione delle sue creature";⁵⁹

animo, essere tre le principali, cioè, Ira, Temperanza & Humiltà o supplicatione, come bene gli migliori Filosofi affermano, anzi la natura stessa de la voce nostra in ritrovarsi, alta, bassa, & mezzana: & come l'arte Musica lo notifica chiaramente in questi tre termini di concitato, molle, & temperato [...] & sapendo che gli contrarij sono quelli che muovono grandemente l'animo nostro [...] perciò mi posi con non poco mio studio, & fatica per ritrovarlo, & considerato nel tempo piricchio che è tempo veloce, nel quale tutti gli migliori Filosofi affermano in questo essere stato usato le saltationi, belliche, concitate & nel tempo spendeo [sic] tempo tardo le contrarie, [...] & ripercosse ad una per una, con agiontione di oratione contenente ira & sdegno, [...] perche le maniere di sonare devono essere di tre sorti, oratoria, Armonicha, & Rethmicha; [...]".

58 Cfr. Agostino, *Le Confessioni*, a cura di Giuliano Vigini, Cinisello Balsamo, Edizioni San Paolo, 2001, Libro XI, 29.39, p. 341: "[...] mediatore fra te, che sei uno, e noi, che siamo molti e viviamo nella molteplicità e attraverso la molteplicità delle cose, affinché per mezzo suo possa raggiungere Colui da cui sono stato già raggiunto, e dalla dispersione dei giorni antichi possa raccogliermi per seguire l'Uno". 59 Ignazio di Loyola, *Costituzioni*, nn. 134-135. Ritroviamo tale "cooperazione" idealizzata anche nell'architettura: il celebre santuario gotico di Mont-Saint-Michel è costruito da tre piani sovrapposti simbolo dei tre ordini nei quali si scandiva la società cristiana, quelli che pregavano, quelli che combattevano e quelli che con il loro lavoro assicuravano la vita e la prosperità di tutti. Cfr. Cardini, *Giovanna d'Arco* cit.

dall'altra, nell'ordine della *vera filosofia* che, come scrive de-Saint-Martin, ci ricorda che "vi è una divisione del piano universale, riconosciuta da tutti gli osservatori, ed è quella per la quale si distinguono la regione divina, la regione spirituale e la regione naturale". ⁶⁰ Nelle molteplici proprietà dei simboli ritroviamo una trasparenza che si manifesta solo nella misura della realtà, delle proporzioni, dell'ordine armonioso: riuscendo a penetrare nell'ordine delle *cause*, tutto ci apparirà collegato, proponendoci altri scenari, altre visioni nel visibile e – *invisibilia per visibilia* – nell'invisibile. ⁶¹

La musica non sfugge al fascino del rapporto aureo e ai celebri "numeri" di Leonardo Fibonacci (circa 1170-1240); il numero *dodici* conduce infatti ad un'ulteriore implicazione nei "corpi" attraverso il numero *cinque*: la "divina proportione", concetto che da un lato collega la matematica con il funzionamento dell'universo, dall'altro avvicina la fisica e il pensiero teologico e metafisico.⁶²

Non desta stupore infine che nel 1670 venga data alle stampe una raccolta di composizioni di Carissimi sotto il titolo *Arion Romanus* che allude alle soprannaturali qualità del mitico cantore e del nostro musicista. La dedicatoria poetica "alle feste di Pentecoste" rivolta al vescovo di Costanza mostra una particolare esaltazione della rosa quale *Re* e *Occhio* dei fiori ed evidenzia una importante relazione fra i principî geometrici del fiore come simbolo dei numeri aurei cinque e dodici e quelli della musica la quale, come una "pozione di Orfeo", ristora il corpo e concilia l'universo "massimamente perché la Musica è reputata essere o Maestra, o comparazione e simbolo di un governo perfetto ed assoluto, a causa delle sue leggi".63

60 Louis-Claude de Saint-Martin, *La simbologia dei numeri*, Roma, Atanòr, 1976, cap. VI, p. 16. 61 Cfr. Davy, *Initiation à la symbolique Romane* cit.

62 Il dodecaedro, poliedro con dodici facce costituite da un pentagono, è uno dei cinque poliedri detti "platonici" (Platone nel *Timeo* lo collega all'universo nel suo insieme), ed è strettamente legato al ben noto "rapporto aureo". Luca Pacioli (1445-1517) nel suo De divina proportione (1509) sostiene che Dio ha conferito l'essere all'intero cosmo tramite la quint'essenza, ed aggiunge che è impossibile confrontare tra loro gli altri quattro poliedri platonici (connessi ai quattro elementi della fisica antica: la terra, l'acqua, l'aria e il fuoco) senza il rapporto aureo. Cfr. Mario Livio, La sezione aurea, Milano, Rizzoli, 2003.
63 Carissimi, Arion Romanus cit. (dedicatoria in latino nell'originale, gentilmente tradotto da Valerio Losito): "Al Reverendissimo ed Illustrissimo | Principe del Sacro Romano Impero e Signore | I Signore | Francesco Giovanni | Vescovo di Costanza | Signore di Augia Maggiore e Oeninga | Principe | e Signore Clementissimo [...] Sappiamo che presso alcuni popoli con grande intelligenza e saggezza era usanza offrire ai Re in segno di tributo le mani colme di rose: e la ragione era forse che nella Rosa (che Leucippo chiamò porpora del prato, e Re dei fiori, ed Anacreonte Occhio dei fiori) i Sudditi rappresentavano, come simbolo di regalità, la Maestà dei loro Signori e ad Essa offrivano non solo un bene materiale, ma anche

Et hi tres unum sunt

Ogni uomo in Cristo è un solo uomo, e l'unità dei cristiani è un solo uomo. sant'Agostino

Leggere il Vangelo e comporre capolavori musicali su di esso non basta, occorre viverlo; e i "compagni di Gesù" sono chiamati a "militare per Iddio sotto il vessillo della croce".⁶⁴ Ignazio di Loyola (1491-1556), che "fino all'età di ventisei

ciò che quasi abbiamo più caro della vita stessa, i propri occhi che operassero per loro in ogni decisione. Ed io poiché già da un po' di tempo cerco di capire come la mia officina di tipografia, che lavora incessantemente sotto gli Auspici e la Grazia di Vostra Altezza, possa dare alla luce dinanzi alla Vostra Altezza un testimonio pubblico del mio Osseguio e della mia Reverenza, ottenute queste Rose Musicali, raccolte in un lieve mazzo nel verde Maggio, quanto più tardi tanto con più sottomissione e venerazione le offro e le dedico a Vostra Altezza; essendo convinto che esse non solo sono composte di arte e singolare dolcezza miste insieme (come colore e profumo; connubio assai delizioso e tipico proprio delle Rose), dalla qual cosa in ogni occasione son degne di intessere o di riportare in vittoria la corona d'Apollo, ma anche che saranno grate ed accette per il nome del loro Autore, già noto a Vostra Altezza, ed ora elogiato ovunque per i sui modelli musicali. Anzi, anche se poco fa siano state Rose, cioè abbiano potuto aspirare alla corona nel Regno della Musica, ora, tuttavia, dopo aver raggiunto l'ambizioso fasto delle rose, sotto il patrocinio di Vostra Altezza saranno o candide per il candore del mio sincerissimo affetto, o purpuree per il rossore di timidezza se otterranno la Vostra protezione. [...] E inoltre, se crediamo che, quindi, anche ai Re fosse uso offrire Rose, che possano ricreare non solo l'anima con una splendida qualità di colori ed una meravigliosa dolcezza di profumo, ma ristorare anche il corpo, affaticato dalle moleste occupazioni di tutti i giorni (come gli Antichi fossero soliti nei piaceri del banchetto essere coronati di Rose ce lo hanno tramandato testimonianze sia sacre che profane; e la natura stessa, come dice Plinio 'che rappresentò i rimedi dipingendoli nei fiori, mescolando i rimedi con le delizie attrae l'anima attraverso la vista') mi sembra doveroso offrire questo mazzetto musicale a non altri che ad un Principe, versato senza sosta in pubblici affari: massimamente perché la Musica è reputata essere o Maestra, o comparazione e simbolo di un governo perfetto ed assoluto, a causa delle sue leggi. Pertanto, se Cicerone credette con i Pitagorici che l'ordinatissima successione delle Sfere Celesti e del Tempo non potesse avvenire senza un perpetuo concerto di dolce armonia, perché credevano che l'affetto e l'aspetto di astri così nemici tra di loro (come mostrano i loro nomi e la loro immagine) non potessero conciliarsi in un bene comune di Universalità senza una sorta di pozione di Orfeo. [...] E questo mio Arione coronato di musici fiori canterà ovunque, sotto l'egida del mio ossequio e della mia reverenza, il Nome e la Fama, già nota a tutta la terra per veri elogi e consacrata alla comune Venerazione, di Vostra Altezza. E confidando nel Vostro favore, supplico ardentemente quel Divino Spirito con il cui afflato è governata non meno santamente che meravigliosamente e felicemente tutto il Regno della Chiesa, che rechi perpetua Salute, felice esito nei Consigli e fausta Memoria alla Vostra Altezza. Costanza, alle feste di Pentecoste 1670. Di Vostra Reverendissima Altezza il devotissimo servo e tipografo David Hautt il giovane". 64 Oltre alle Formule dell'Istituto della Compagnia di Gesù, cfr. Paolo III, Lettera Apostolica sulla anni, fu uomo dedito alle vanità del mondo e si dilettava soprattutto nell'esercizio delle armi con un grande e vano desiderio di acquistarsi onore",65 viene colpito a una gamba da una pallottola di bombarda che cambia la sua vita: il Re che vorrà servire d'ora in avanti sarà Gesù; il campo di battaglia su cui vorrà lottare sarà l'uomo, a cui Ignazio, con gli *Esercizi Spirituali*, indicherà la strada "per mettere ordine nella propria vita",66 alla maggior gloria di Dio.

Nella sua *Autobiografia*, dopo le visioni intellettuali della "Santissima Trinità sotto specie di tre tasti d'organo", Ignazio narra di ricevere un'illuminazione così grande "che gli parevano tutte cose nuove […] una grande chiarezza nell'intelletto", che lo trasforma in un uomo nuovo.⁶⁷

Nello spirito di riforma interiore, di unione e di trasmutazione in Cristo,⁶⁸ vediamo la scelta carissimiana del tema dell'*uomo armato* come metafora del Corpo trionfante e trasmutante del Cristo resuscitato, come unità dell'uomo –

65 Il racconto del Pellegrino cit., p. 19.

66 Ignazio di Loyola, *Esercizi Spirituali*, a cura di Pietro Schiavone, Cinisello Balsamo, Edizioni San Paolo, 2001¹², Annotazioni (21), p. 50.

67 Il racconto del Pellegrino cit., pp. 40-41. Sull'esperienza mistico-trasmutatoria, in particolare, cfr. Insolera, La trasmutazione dell'uomo in Cristo cit., p. 40: "La conclusione finale dell'ascesa dell'anima immersa nella contemplazione profonda consiste nella visione essenziale della divinità attraverso gli stessi occhi di suo Figlio, il Cristo mediatore: questo terminale prodigio si verifica attraverso un vero e proprio estatico processo di trasmutazione dei sensi interni del soggetto contemplante, ovvero attraverso una consapevole partecipazione - ottenuta per pura grazia - alla stessa natura umana del Cristo: in altri termini, dunque, attraverso una definitiva riscoperta in se stesso della natura umana del Cristo"; e più avanti cita Hannibal Rosseli, Divinus Pymander Hermetis Mercuri Trismegisti cum commentariis, Köln, Officina Choliniana, 1630, V, p. 50: "[...] attraverso questo tipo di morte, un trapasso in Dio per amore. Ed è per questo che il grande Paolo, ormai integralmente colmato dall'amore divino e divinamente ispirato, proclama: 'Non sono più io che vivo, ma Cristo vive in me' ". Per ultimo, cfr. anche Arcangelo da Borgonovo, Dechiaratione sopra il nome di Giesù, Ferrara, F. Rossi, 1557: "(Giesu) essendo morto fu trasmutato in miglior sorte, nella quale anco nell'huomo trionfante ha meritato, per rispetto di quella trasmutatione, godere quel nome. Per lo qual nome permette d'ornare i vittoriosi, come dice Giovanni nella sua Apocalisse: 'Chi vincerà farollo colonna nel tempio del mio Iddio, e scriverò sopra il di lui nome [...] il mio nome nuovo'" (Ap 3,12: "Et videbunt faciem eius: et nomen eius in frontibus eorum" [E vedranno la sua faccia e porteranno il suo nome sulla fronte]).

68 Cfr. Alessandro Farra, *Settenario dell'humana riduttione*, Venezia, C. Zanetti, 1571, pp. 111-113: "Di dieci splendori, a guisa di vestimenti, dicono alcuni contemplatori essere cinto il Verbo della vita. Questi sono Corona, ovvero Profondità; Sapienza; Prudenza; Clemenza; Fortezza; Ornamento; Trionfo; Laude; Giustizia e Regno [...]. e se in voi sentirete radicarsi questa nobile disposi-

un uomo-organo, composto di molte canne e un uomo-esercito, moltiplicato in molti membri – nella sua totalità e come unità del "corpo armato" della Compagnia di Gesù di Ignazio. A tale unità il Santo fondatore dà, in un amplissimo orizzonte universale, una continua importanza richiamando in ogni occasione le *Costituzioni*, il cui principio e il fine è uno solo e unico, l'unità:⁶⁹

- [...] E benché ciò che nel nostro disegno occupa il primo posto e ha maggior peso sia quel che riguarda il corpo intero della Compagnia, di cui si cerca soprattutto l'unione, il buon governo e il mantenimento in buono stato, a maggior gloria di Dio;
- [...] Quanto più è difficile l'unione dei membri di questa congregazione con il proprio capo e tra loro, per essere così sparsi nelle diverse parti del mondo tra fedeli e infedeli, tanto più si deve ricercare ciò che giova a tal fine. Infatti, la Compagnia non può né conservarsi né reggersi, e perciò neppure raggiungere lo scopo, al quale tende a maggior gloria di Dio, senza che i suoi membri siano uniti tra loro e con il proprio capo.

È poi la Trinità che *conserva* (il Padre), *guida* (il Figlio) e *conduce avanti* (lo Spirito Santo) la Compagnia di Gesù. La Trinità chiama tutta l'umanità a costruire la Sua opera, cioè l'unità della famiglia umana, la fraternità universale: "che tutti siano uno" (Gv, 17,21-23). ⁷⁰ E, come in Dio sussistono tre persone (Padre, Figlio e Spirito Santo), così – riflesso della divinità nell'uomo – nell'anima sussistono tre potenze (*tres sunt potentiae*): memoria, intelletto e volontà. ⁷¹

L'unità prende il posto della misura; Maria Bettetini, nell'introdurre l'edizione moderna del *De musica* di sant'Agostino commenta come: "[...] mentre il numero è descritto con le caratteristiche di uguaglianza e similitudine che gli derivano dalla sua origine nell'uno: l'ordine è la stabilità, la legge che permette a tutte le cose di essere 'uno e uno da uno' (VI, 17,56)".72

tione, assicuratevi fratelli che Giesù Christo opera in voi, per trasformarvi nella sua carne e nel suo sangue", riportato da Insolera, *La trasmutazione dell'uomo in Cristo* cit., p. 170.

⁶⁹ Costituzioni, n. 134-135 e n. 655.

⁷⁰ Paolo Monaco, *La fondazione divina della Compagnia di Gesù e il* Proemio *delle* Costituzioni, pubblicato sul web: www.raggionline.com/saggi.

⁷¹ Cfr. quanto scrive il francescano Petrus Galatinus, *De arcanis catholicae veritatis* (1518), Frankfurt, Joannes et Andreas Marnius, 1612, in Insolera, *La trasmutazione dell'uomo in Cristo* cit., p. 98. 72 Agostino, *De musica*, a cura di Maria Bettetini, Milano, Rusconi, 1997, p. XVI.

Ad complendum

Prima di concludere questo nostro contributo vorremmo condividere con i "Benigni Lettori" le parole dell'amico e collaboratore Stefano Lorenzetti, compagno di viaggio di alcuni studi ed eventi carissimiani:⁷³

[...] convinto che la narrazione sia un elemento costitutivo della concettualizzazione storica, ho tentato di narrare una storia, una storia vera, ma pur sempre una, tra le tante possibili [...]. La scelta di parlare di musica attraverso fonti che musicali non sono è già, di per sé, una scelta metodologica gravida di conseguenze. Essa è testimonianza non soltanto di una prospettiva storiografica, ma anche di una speranza: [...] L'aver cercato di individuare discorsi sulla musica annegati in altri discorsi - illuminazioni inattese, feconde convergenze con mondi altri, apparentemente estranei – ha consentito di verificare come tutta una serie di 'luoghi musicali' potessero essere riflessi, veicolati e trasmessi al di fuori di un contesto specializzato, proiettati in un universo culturale che non ammette, né concepisce steccati. [...] quand'anche lo storico della musica si apra, in uno sforzo interdisciplinare, verso altre branche del sapere, il più delle volte è semplicemente per inserire la sua materia in un quadro già sostanzialmente delineato da queste ultime: la musica è l'ultimo tassello di un puzzle che attende soltanto di essere completato [...]. La fecondità di quest'ultima prospettiva, invitandoci a concepire la musica come metafora esplicativa dell'esistenza, come chiave interpretativa della vita. [...] mettere al centro del proprio indagare l'uomo in tutta la sua complessa storicità: troppo spesso la storia della musica si è risolta in una mera enunciazione critica di oggetti inerti che si autogenerano e si autoalimentano. [...] Tutto questo per la convinzione profonda che la cultura, in ultima analisi, non sia altro che creazione di significato, una creazione che rimarrebbe di per sé inspiegabile senza la lucida coscienza della sua intrinseca evanescenza [...].

Alcune "tracce" ci hanno portato a intuire, senza il conforto di testimonianze, ⁷⁴ un disegno entro il quale collocare l'artista Giacomo Carissimi e questa sua inusuale messa de *L'homme armé*; abbiamo evidenziato elementi e considerazioni extramusicali che hanno mostrato frammenti di storia, tessere di un mosaico la cui interezza ci sfuggirebbe per sempre. È dunque sul futuro di altre generazioni di combattenti, più che sul passato fatto di parole di carta, che individuiamo la vera soluzione dell'enigmatica battaglia proposta con questa chiave di lettura:

⁷³ Stefano Lorenzetti, *Musica e identità nobiliare nell'Italia del Rinascimento*, Firenze, Olschki, 2003, pp. VII, 21-22.

⁷⁴ Cfr. Agostino, *De Magistro* (11.37), traduzione italiana di Massimo Parodi e Cristina Trovò, Milano, Rizzoli, 2005, p. 133: "[...] so tutto ciò che comprendo, ma non so tutto ciò che credo. Ma

AD ARMA, FIDELES

"se ogni combattimento ha bisogno di un capo esperto che guidi la battaglia e animi i soldati, i quali tanto più generosamente combattono quanto più militano sotto un invincibile capitano, non ne avrà forse bisogno questo *Combattimento spirituale?* Voi dunque eleggemmo, Gesù Cristo (noi tutti che siamo risoluti a combattere e vincere qualunque nemico), per nostro capitano: voi che avete vinto il mondo, il principe delle tenebre, e con le piaghe e la morte della vostra sacratissima carne avete vinto la carne di tutti quelli che hanno combattuto e *combatteranno* generosamente".⁷⁵

non per questo non so quanto sia utile credere anche molte cose che non so [...]. Di molte cose non posso avere conoscenza, ma so comunque quanto sia utile credere a esse".
75 Scupoli, *Combattimento Spirituale* cit., p. 65.

Appendice

Ad arma, fideles, mottetto, in Vincenzo Amato, Sacri Concerti a 2., 3., 4. e 5. voci, con una Messa a 3. e a 4. voci [...]. Libro I. Opera I., Palermo, Giuseppe Bisagni, 1652.

Ad arma fideles: ad nova bella currite! Bellum est cum antiquo serpente. Arma sumite, fideles, Adversus principes tenebrarum, Adversus potestates inferorum. Sumite arma: ecce panis. Sumite arma: ecce cibus. Panis fortium, cibus gigantium In quo est victoria nostra. In pane vincimus, *In cibo triumphamus.* Cibo electorum saturavit nos Dominus, Salutari esca replevit os nostrum. Christum ergo collaudantes triumphantes, Ad triumphos properemus, Et ovantes exsaltemus Nobilis gloriae tropheum.

Finito di stampare a Roma dalla tipografia Futura Grafica srl nel marzo 2014