

CARISSIMI GIACOMO

Compositore italiano (Marino, Roma 18 IV 1605 - Roma 12 I 1674)

Il padre Amico (1633) era bottaio, portava pertanto il soprannome Copellaro (Amico Copellaro figlio di Carissimo, Amicus Filius Carissimi); Giacomo era l'ultimo dei sei fratelli. Le prime tracce della sua attività artistica sono documentate in Tivoli: fu cantore nella cappella di quel duomo dal 1625 al 1627 (sotto il maestro di cappella A. Briganti Colonna, A. Capace e F. Manelli).

Dopo un breve soggiorno ad Assisi (1628-1629) al servizio del vicario apostolico G. Nardini e in qualità di maestro di cappella della cattedrale di San Rufino, Carissimi fu chiamato nel 1630 a Roma dove fu sino alla morte maestro di cappella della Chiesa di Sant'Apollinare e maestro di musica degli allievi del Collegium Germanicum et Hungaricum, uno dei massimi centri europei della Controriforma.

Il 14 maggio del 1637 Carissimi fu consacrato sacerdote. I suoi compiti artistici e didattici lo legarono così profondamente a Sant'Apollinare e al Collegium da fargli declinare più di un'offerta lusinghiera.

Nel 1643 avrebbe dovuto diventare successore di Monteverdi nel Duomo veneziano di San Marco; in quella stessa epoca gli fu proposto l'incarico di maestro di cappella alla corte di Bruxelles del reggente dei Paesi Bassi, l'arciduca Leopoldo Guglielmo d'Asburgo; fu perfino invitato ad entrare al servizio dell'imperatore (Federico III o Leopoldo I). Si conoscono poche testimonianze del carattere e dell'aspetto di Carissimi "Fu..... assai nobile nel tratto de costumi con gl'amici, et altri..... Fu alto di statura, gracile ed inclinato al malinconio....." (Pittoni). Siamo invece informati relativamente bene circa numerosi particolari extraartistici della sua vita.

I suoi risparmi gli permisero sovente di prestare con guadagno il denaro. Figlio di un artigiano, alla fine della sua vita era un uomo assai facoltoso: si ha un elenco preciso dei beni da lui lasciati, tra i quali figura una "collana d'oro, regalatagli dalla regina Cristina di Svezia che, soggiornando in Roma dopo la rinuncia al trono, nell'inverno 1655-1656, aveva assistito all'esecuzione di un suo oratorio (oggi perduto).

Il musicista fu inumato nella "cripta degli alunni" di Sant'Apollinare, ma

la tomba è perduta fin dall'epoca del riadattamento della chiesa del 1748. Le composizioni manoscritte lasciate da Carissimi al Collegium Germanicum erano a tal punto venerate, che un breve papale (1675 ca.) né impedì l'alienazione.

Purtroppo esse sono ormai in gran parte disperse, a causa della distruzione degli archivi musicali di Sant'Apollinare, seguita allo scioglimento dell'ordine gesuitico (1773).

Carissimi ha contribuito in maniera decisiva con le sue opere e la sua attività pedagogica a fare del Seicento un'epoca di grande fioritura della "musica romana".

L'eredità palestriniana era ancora condizionante nella musica sacra, ma i nuovi mezzi stilistici, il principio monodico e il basso continuo si erano ormai definitivamente imposti.

Nell'ambito europeo andava delineandosi la supremazia della musica strumentale su quella vocale, e si manifestavano i primi segni evidenti che la musica profana stava insidiando (con successo) il primato della musica religiosa. Occorre considerare in questo contesto la produzione di Carissimi, che rientra nei tre generi: liturgico, religioso e profano.

Le messe e i mottetti appartengono, assieme alle opere consimili dei suoi coetanei romani F. Foggia, B. Graziani, V. Mazzocchi, al repertorio ancor poco studiato della musica d'uso intorno alla metà del Seicento.

Tra le non molte messe figurano composizioni policorali alla maniera di O. Benevoli, così per es. la messa intitolata *L'Homme armé*, verosimilmente l'ultima composizione sul tema della canzone medievale omonima; ma Carissimi ha fornito in questo campo anche un contributo al genere della "missa concertata" (*Missa a quinque et a novem.....* stampata nel 1666 a Colonia).

Il termine "concertata" riguarda qui non tanto la presenza di strumenti obbligati, quanto una concezione della tecnica compositiva caratterizzata dall'alternanza di sezioni "omofoniche" e di sezioni "monodiche".

È importante per la valutazione dei bozzetti di Carissimi - detti generalmente nel Seicento "concerti" - notare che i loro testi non provengono soltanto dalla liturgia della messa e dell'ufficio (antifone, inni, salmi, ecc.), come era il caso all'epoca di Palestrina e di Orlando di Lasso: spesso si tratta di liberi testi poetici latini di argomento religioso, che fanno pensare alla mistica medievale e anche a testi della "devotio" moderna; inoltre alcuni mottetti di Carissimi impiegano un testo di forma di dialogo, anche senza una particolare indicazione nel titolo. È spesso

arduo anche per noi distinguere con sicurezza i mottetti dagli oratori, tanto più che gli stessi contemporanei non facevano classificazioni religiose: così la *Damnatorum lamentatio* è definita oratorio o mottetto in varie fonti del Seicento.

Secondo l'uso del tempo i mottetti di Carissimi servivano a un doppio impiego: sia nella liturgia della messa, del vespro, della compieta (senza riguardo alla natura liturgica, biblica o libera dei testi), sia nell'ambito degli esercizi spirituali e nelle riunioni delle confraternite.

In questo genere, Carissimi predilige una scrittura musicale in poche parti (1-3 voci); con pochissime eccezioni, tutti hanno un basso continuo. Nella configurazione formale appare una gran varietà. Il tipo più breve, ad una sola parte, nella maniera di L. da Viadana o di F. Anerio segue il principio tradizionale mottettistico della composizione in vari segmenti del testo (la tecnica più antica dell'imitazione tende frattanto a scomparire di fronte all'alternazione delle singole voci). Molti mottetti hanno invece una disposizione complessa: molteplici sezioni, alternanza di parti solistiche e di sezioni a due, a tre ecc., sezioni in dialogo, figurazioni "à refrain".

Tali opere annunciano la futura cantata spirituale, ma presentano anche affinità con le cantate profane dello stesso Carissimi. In generale Carissimi si limita, nei generi della messa o del mottetto, alle forme e ai mezzi espressivi correnti all'epoca sua senza notevoli innovazioni o sperimentazioni. E la sua fama in questo campo non è maggiore di quella di un Foggia o di un Graziani. Affatto diversa è la posizione di Carissimi compositore di oratori. Il suo nome e la sua specifica produzione sono strettamente legati all'inizio e alla prima fioritura del genere dell'oratorio. Occorre premettere che Carissimi non impiega la denominazione "oratorium", e che nella tradizione settecentesca delle sue opere compare ripetutamente la denominazione "historia". Tuttavia (tenuto anche conto del confine fluttuante con il mottetto) quel gruppo di opere, comunemente chiamato "oratori o historia", emerge chiaramente dal resto della produzione di Carissimi.

Gli oratori di Carissimi non hanno relazione alcuna con la liturgia della messa e dell'ufficio. Erano verosimilmente destinati a manifestazioni religiose (ed esercizi spirituali) nell'oratorio dell'arciconfraternita del Crocefisso, che costituiva il fulcro (assieme all'oratorio di Santa Maria in Vallicella dell'attività delle confraternite filippine, che, come è noto, hanno assai influenzato la vita religiosa non solo romana del

Cinquecento e del Seicento.

Carissimi ha composto soprattutto oratori latini. Gli oratori in italiano (se ne conservano due dei tre documentabili) sono una "*quantité négligeable*", senza, peraltro, il prestigio e il magistero di quelli latini. Gli argomenti provengono prevalentemente dall'Antico Testamento, raramente dal Nuovo Testamento.

I testi sono estratti in parte letteralmente, in parte liberamente dalla Vulgata; frequenti sono gli inserti in prosa o in poesia di invenzione. È sempre evidente la ricerca della completezza, della forma artistica chiusa, per cui si deve supporre che Carissimi stesso abbia preso parte alla stesura del testo, pur non avendo sempre il suo stesso "librettista".

Carattere importante degli oratori di Carissimi è la ripartizione del testo fra vari personaggi o gruppi di personaggi; il testo narrativo, ossia la parte dell'"*historicus*", che corrisponde al "testo" degli oratori italiani, è generalmente assegnato a voci diverse, talvolta anche al coro; le parti corali e solistiche sono di una sorprendente semplicità.

Il fondamento musicale delle parti monodiche è una sorta di prosa musicale che si adegua unicamente agli accenti tonici e all'articolazione sintattica della frase.

Questo linguaggio musicale rudimentale può tradursi in una elevata dizione, quando il compositore senza esprimere il senso o l'"effetto" di singole parole o gruppi di parole, o accentuare enfaticamente il testo.

I mezzi compositivi impiegati in tal caso sono, tra gli altri, intervalli dissonanti, ornamentazioni, ripetizioni, ossia quelle manifestazioni che la teoria musicale contemporanea chiamata, in analogia alla retorica, "*licentiae*" o "*figurae*".

Anche se mancano prove evidenti che Carissimi fosse consapevole di questo rapporto fra la retorica musicale, la conoscenza di esso è indispensabile per l'intendimento del suo stile nonché di quello barocco in genere. Sono tramandate varie testimonianze di contemporanei che segnalano tali fenomeni in Carissimi.

Così C. Bernhardt, che fu per breve tempo allievo del compositore romano, dà nel suo manuale di composizione esempi tolti dall'opera del suo maestro per illustrare talune "figure" musicali; allo stesso modo si comporta Kircher, l'enciclopedico gesuita, cui dobbiamo il primo encomio critico di Carissimi. Oltre alle sezioni in semplice recitativo con episodi "affettivi" ed "illustrativi" ("prosa musicale") compaiono negli oratori di Carissimi sezioni che si possono denominare ariosi, dal metro

musicale consistente: esse appaiono perlopiù in corrispondenza di sezioni metricamente legate e rimaste del testo.

Questi due tipi di scrittura musicale solistica, recitativo e arioso, si alternano senza soluzione di continuità, senza consolidarsi ancora in più grandi sezioni unitarie e concluse. In altri termini: la differenziazione tra recitativo e aria non è ancora compiuta negli oratori di Carissimi, ma vi appare agli inizi.

A questa situazione si riferiscono verosimilmente anche quelli autori del Sei e Settecento che affermano come Carissimi abbia decisamente contribuito ad un "perfezionamento" del recitativo. È stato riconosciuto da tempo che una delle principali caratteristiche degli oratori di Carissimi è la posizione privilegiata del coro. Il coro è integrato nel piano generale della composizione già nella fase di stesura del testo: fra le sue funzioni, costante quella di sottolineare lo svolgimento dell'azione come elemento di contemplazione, di ammonimento, di narrazione, di illustrazione figurativa.

Il compositore è costantemente impegnato a far risaltare con grande evidenza il testo, mediante rigorosa omofonia e pregnanza dei ritmi, in rapporto con un'armonia di una semplicità addirittura raffinata.

In taluni casi importa la pura dizione risaltata dalla parola, ma in altri appare (come nelle sezioni monodiche) la raffigurazione musicale del senso o dell'effetto del testo, per maggior suggestione dell'ascoltatore. Così, per es., Carissimi rappresenta mediante il coro (8 voci e strumenti) il combattimento dei venti e dei flutti nell'oratorio *Jonas*.

Esempio di un determinato "effetto", in questo caso il lamento, era considerato già dai contemporanei il coro finale a 6 voci dell'oratorio *Jephthe*, "Plorate filii Israel": Handel stesso fu talmente impressionato da questo brano, da riutilizzarne alcuni passaggi particolarmente tipici nel coro "Hear Jacob's God" nel suo oratorio *Sanson*.

Carissimi era, già in vita, altamente reputato come compositore di cantate italiane (ossia le cantate per 1 voce solista con l'accompagnamento di basso continuo): così già testimonia il gesuita A. Kircher. La tradizione che Carissimi continua con le sue 145 cantate composte tra il 1640 circa e il 1670 e quella che precede le monodie madrigalistiche di G. Caccini (*Le nuove musiche*, 1601) e tocca le tappe più importanti nella prima metà del secolo: composizioni di S. Landi (arie, 1620-1638), di A. Grandi (*Cantate e arie a voce sola*, 1620-1629), di B. Ferrari (*Musiche varie*, 1633-1641) e soprattutto di L. Rossi (quasi 400 cantate, 1630

circa-1650). Il genere (che porta anche altri nomi oltre a quello di cantata) era stato caratterizzato fino allora da un gran numero di concezioni formali sia nel testo sia nella musica, e come i suoi contemporanei anche Carissimi fa ampio uso di questa molteplicità di maniere.

Sostanzialmente si possono distinguere quattro tipi di cantata: secondo G. Rose si tratta nella maggior parte dei casi di una successione libera di sezioni recitative e ariose (forme con da capo, a rondò e strofiche); più raramente compaiono le cantate che hanno la forma di un'aria (strofica, a rondò, con da capo, o articolata in più sezioni), di una variazione strofica e di un arioso.

Le forme musicali sono determinate in parte dall'articolazione del testo, ma più spesso Carissimi ordina da sé l'andamento musicale di una cantata autonomamente secondo concezioni musicali, una libertà assai rara nelle sue composizioni sacre.

Alla varietà formale corrisponde la varietà melodica. Come negli oratori e nei mottetti, così nelle cantate si trovano passaggi sillabicamente declamati, soprattutto con intervalli diatonici e figurazioni arpeggiate.

Ma in molte cantate il compositore parla un altro linguaggio musicale. Là dove lo consente il testo, Carissimi impiega con vera e propria opulenza le formule virtuosistiche dell'epoca, come le colorature, passaggi di agilità, ecc.; utilizza anche effetti armonici singolari soprattutto per dar espressione al lamento e al dolore.

In questi brani sono in piena evidenza il fasto e il pathos sublimi del barocco cortese e municipale. Con Carissimi si conclude una fase dello sviluppo della cantata. La monodia rigorosa, il canto solistico sorretto da solo basso continuo toccano qui il loro ultimo culmine: già a quell'epoca fermentano elementi (di provenienza soprattutto operistica) che, per l'importanza sempre maggiore data all'accompagnamento strumentale, conferiscono alla cantata nuovo colore e nuovo fascino.

Né A. Scarlatti riuscì ad offuscare la fama di Carissimi in questo campo: anzi, alcuni autori nel corso del Settecento considerarono addirittura Carissimi l'inventore del genere.

La fama e la popolarità in Italia e all'estero di certe sue cantate, come, per esempio *Vittoria, vittoria, mio core*, non declinarono col passare dei secoli.

È interessante infine un piccolo gruppo di opere in cui Carissimi si rivela maestro dell'umorismo musicale; originale è per es., un suo *Testamentum*

in latino. L'influsso di Carissimi sui compositori della generazione successiva risale in non piccola parte al suo diretto insegnamento. Il Settecento (E. L. Gerber ed altri) cita tutta una schiera di allievi di Carissimi, tra cui musicisti dell'importanza di G. B. Bassani, M. A. Cesti, Antonio Scarlatti e A. Steffani: mancano in realtà documenti plausibili in merito come pure notizie sull'attività didattica di Carissimi.

Anche l'*Ars cantandi* tramandata sotto il suo nome non è fonte di alcuna notizia in tal senso, poiché si tratta di un semplice manuale elementare. Pare che altri musicisti romani dell'epoca (O. Benevoli, B. Pasquini) siano stati insegnanti maggiormente attrattivi. Non la stessa cosa si può dire di G. B. Colonna, organista di Sant'Apollinare fino al 1659, che ha sicuramente molto appreso dal suo maestro di cappella romano: l'arte musicale di Carissimi appare dunque elemento importante, seppur non l'unico, nello sviluppo grandioso che la musica da chiesa ebbe a Bologna durante il primo Settecento.

Si è meglio informati sugli allievi di Carissimi provenienti dalla Germania e dalla Francia, i quali trasmisero l'influsso del loro maestro nei loro paesi d'origine. Tra questi si trovano musicisti di modesta statura, come Ph. J. Baudrexel (dal 1670 al 1691 maestro di cappella alla corte e al duomo di Magonza), che avevano studiato da chierici al Collegium Germanicum e frequentato pertanto i corsi musicali di Carissimi.

Ma altri compositori vennero a Roma appositamente per incontrare il musicista romano. Tra questi spicca J. K. Kerll e soprattutto Chr. Bernard, uscito dalla scuola di H. Schutz e compositore di già completa formazione.

Mediante il tramite di Bernard, l'influsso di Carissimi si fece sentire anche nella musica sacra della Germania protestante. In Francia tale influsso fu fors'anche più evidente, in particolare nell'opera di M. A. Charpentier. Allievo di Carissimi in Roma dal 1650 al 1653 e difensore delle sue opere a Parigi, egli è il suo vero e proprio (e anche l'ultimo) erede nel campo dell'oratorio latino.

Nei suoi diciotto oratori infatti è inconfondibile il modello di Carissimi, come anche la destinazione di questa musica, posta al servizio degli intenti religiosi di parte gesuitica.

Eseguiti nella Sainte-Chapelle, questi oratori erano al centro dell'interesse religioso e musicale della Francia; essi erano al tempo stesso il sintomo di un entusiasmo italofilo che doveva più tardi condurre

alle veementi dispute intorno alla supremazia della musica francese o italiana.

Il giudizio, invero unilaterale, dello storiografo francese P. Bourdelot su Carissimi ("il più grande musicista che l'Italia abbia prodotto) è da riferire a questo clima.

È abbastanza sorprendente notare che, oltre all'Italia, alla Germania e alla Francia, anche l'Inghilterra contribuì alla vasta fortuna postuma di Carissimi. Celebre esempio ne è Handel, nei cui oratori inglesi si trova più di un'eco dell'opera di Carissimi.

Ma si dimentica che in altro campo sono ancora maggiori i rapporti col linguaggio musicale di Carissimi, ossia degli *anthems* della musica sacra anglicana del tardo Seicento e primo Settecento. Numerose di queste composizioni sono designate come "adapted from Carissimi", senza che peraltro se ne siano finora potute identificare le fonti precise.

Ne fu elaboratore nella maggior parte dei casi il teologo di H. Aldrich. Handel stesso avrà certo conosciuto queste opere e ne sarà stato influenzato in misura ancor maggiore che non dalla produzione stessa di Carissimi.

Musica vocale

Musica strumentale

Adattamenti