

ALICJA PALETA

LA CATEGORIA DEL TEMPO NELL'ORATORIO ITALIANO TRA IL XVII E IL XVIII SECOLO. DAL GENERE NARRATIVO AL GENERE DRAMMATICO

Le fonti enciclopediche musicali moderne, soprattutto quelle polacche, tendono a definire l'oratorio musicale sei e settecentesco come genere le cui caratteristiche principali erano: il tema religioso, il carattere narrativo e l'esecuzione con la musica¹. Inoltre l'oratorio non era destinato alla rappresentazione scenica, non faceva l'uso né di costumi, né di decorazioni. Le esecuzioni tradizionalmente si svolgevano presso oratorii, chiese, cappelle e col passar del tempo anche nelle sedi private. Le origini lontane dell'oratorio si possono ritrovare tra i vari generi del teatro religioso e della musica medievali. Gli studiosi puntano prima di tutto sulla lauda drammatica e sulla sacra rappresentazione². Vengono inoltre richiamati generi come mottetto, passione o dramma liturgico.

L'oratorio musicale è nato a Roma nella seconda metà del Cinquecento. Le sue origini sono legate alla figura di San Filippo Neri (1515–1595) e alla sua attività pastorale. Tra i vari centri oratoriali che funzionavano all'epoca a Roma, il più attivo era quello presso la chiesa di San Girolamo della Carità che apparteneva proprio ai filippini. Fin dagli inizi durante gli esercizi spirituali si cantavano delle laude. Filippo Neri aveva introdotto brani musicali agli incontri perché voleva attirare il pubblico ancora più vasto e quindi la musica ai primi tempi aveva assunto il ruolo quasi puramente funzionale e non artistico, non essendo di primaria importanza visto che durante un esercizio che durava fino a due ore si eseguiva una o al massimo due laude che erano ancora molto più brevi e meno complesse dai componimenti che vengono tradizionalmente definiti oratorii e che sono apparsi intorno alla metà del secolo diciassettesimo.

¹ CHODKOWSKI, Andrzej, *Encyklopedia muzyki*, PWN, Warszawa 1995, p. 641; CHOMIŃSKI, Józef, WILKOWSKA-CHOMIŃSKA, Krystyna, *Wielkie formy wokalne*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1984, p. 487.

² ALALEONA, Domenico, *Storia dell'oratorio musicale in Italia*, Milano, Fratelli Bocca 1945, pp. 7–20; SMITHER, Howard E., *A history of the oratorio*, vol. I, Chapel Hill, University of North Carolina Press 1979, pp. 19–28.

Nel 1619 è stata pubblicata una raccolta di madrigali composti da Giovanni Anerio intitolata *Teatro armonico spirituale a cinque, sei, sette e otto voci, concertati con il basso per l'organo*³. Le composizioni musicali incluse nel volume sono di Anerio, mentre i testi sono anonimi. Si suppone però che sarebbero stati scritti da Agostino Manni. Il volume è stato dedicato a San Filippo Neri e include 94 componimenti di cui 14 sono stati definiti dall'autore come dialoghi. Il tempo previsto per la loro esecuzione varia da 16 a 20 minuti quindi la loro lunghezza è paragonabile a quella dei primi oratori. Il termine oratorio, che all'inizio riguardava esclusivamente il luogo degli incontri, stando alle testimonianze moderne⁴, appare per la prima volta in riferimento al genere musicale in una lettera del 1640 del compositore romano Pietro della Valle (1586–1652) al teorico di musica, Giovanni Battista Doni⁵. Secondo Arcangelo Spagna, teorico settecentesco dell'oratorio, la parola "oratorio" è stata invece adoperata per la prima volta nel detto contesto dal poeta Francesco Balducci (1579–1642). Infatti nel saggio di Spagna intitolato *Oratorii ovvero melodrammi sacri* leggiamo:

"Il primo che ponesse in uso un tal nome, e che stampasse somiglianti composizioni fu Francesco Balducci Panormitano, il quale visse sotto il Pontificato di Urbano VIII. Di questo vocabolo si servirono successivamente altri molti, che dopo di lui li mandarono alle Stampe⁶."

I componimenti che nella prima metà del Settecento portavano il nome dell'oratorio dal punto di vista formale o funzionale, univano le caratteristiche letterario-musicali della cantata a più voci con quelle del madrigale polifonico. I testi, strutturati in una o due parti, avevano carattere o lirico (senza dialoghi) o drammatico. In caso di quelli drammatici nella maggioranza dei casi appariva anche elemento narrativo sotto forma della parte chiamata Testo, Poeta, Storia o Istoria (qui per brevità chiamata "narratore" o Testo). L'uso di questa parte permetteva di introdurre l'argomento dell'opera, raccontare gli eventi precedenti alla trama dell'oratorio e eventualmente commentare l'azione. Per questo le battute pronunciate dal narratore si collocavano soprattutto all'inizio e/o alla fine delle due parti dell'oratorio. Il ruolo narrativo è più evidente nelle battute iniziali e dunque citiamo ad esempio uno degli oratori del menzionato Francesco Balducci intitolato *La Fede: Oratorio* che si basa su un passo della Genesi che narra la

³ ANERIO, Giovanni, *Teatro armonico spirituale a cinque, sei, sette e otto voci, concertati con il basso per l'organo*, Roma 1619.

⁴ SMITHER, Howard E., *op. cit.*, vol. I, p. 175.

⁵ ALALEONA, Domenico, *op. cit.*, pp. 196–197.

⁶ Qui Spagna si riferisce al fatto che i due libretti di Balducci sono apparsi con il termine "oratorio" nell'edizione postuma, cfr. SMITHER, Howard E., *op. cit.*, vol. I, p. 179. La citazione proviene da: SPAGNA, Arcangelo, *Oratori ovvero melodrammi sacri con un discorso dogmatico intorno l'istessa materia* (ed. Anastatica), a cura di Johann HERCZOG, Lucca, Libreria Musicale Italiana 1993, p. 14 [la prima edizione: Roma 1706].

storia di Abramo dalla nascita del figlio Isacco al suo sacrificio⁷. L'opera si apre con l'introduzione all'argomento pronunciata da Historia:

“Historia: *Havea* l'antico Abramo
 Da l'infecondo pianto
 Impetrato a la fine
 La disperata prole.
Vedeasi il ricco germe
 De la mirabil pianta
 Stender, non anco adulto, i rami a l'aura;
 E vi piovea su l'odorato stelo
 Le sue rugiade innamorato il Cielo,
 Aprian de la Bellezza
 Nel giovanetto Isacche i primi fiori;
 Vi *correano* a gli odori
 Le Verginelle Hebreo,
 E 'n cotai note, carolando insieme,
Uscia dal cor la concepita speme”.

Segue il Coro di Vergini e Historia continua:

“Di così nobil parto
 Oh qual ne già fastosa
 La genitrice antica!
Givano a lei seconde
 Le madri più feconde
 Per sì nobil portato:
 Ne s'*incolpava* di lentezza il fato.
 Vedeo di giorno in giorno
 Stabilirsi il sostegno
 Il vecchio Padre in su l'età cadente.
Adempivano i Voti
 De' Popoli divoti;
 E nel crescer di *lui crescea* la speme
 Di veder nel *suo* seme
 Nascer nuova progenie: in tutto spenti
 Gli eterei sdegni; e benedir le Genti”.⁸

Questo è un tipico esempio della battuta introduttiva del narratore con alcune caratteristiche che permettono di classificarla quale parte narrativa. L'introduzione all'argomento del componimento avviene tramite l'uso dell'imperfetto grammaticale. Inoltre, dato che non è Abramo stesso a presentare la propria storia all'ascoltatore, gli elementi deittici come pronomi e verbi appaiono nella terza persona (E nel crescer di *lui* crescea la speme/Di veder nel *suo* seme/Nascer nuova progenie). Così si crea la divisione tra il tempo della narrazione e il tempo dell'azione visibile meglio quando si analizza il libretto nella forma scritta che

⁷ Genesi 21–22.

⁸ Citazione da: ALALEONA, Domenico, *op.cit.*, pp. 356–357.

non cantata perché durante l'esecuzione questo distacco viene oscurato dal fatto che il pubblico vede e ode allo stesso tempo sia il narratore che gli altri personaggi. Vediamo un altro esempio, questa volta proveniente dall'oratorio della fine del Seicento intitolato *San Casimiro, principe di Polonia*⁹ con la musica di Francesco Beretta e il libretto di Sebastiano Lazzarini. La battuta all'apertura della seconda parte conferma quello che si è detto prima. Il tempo grammaticale adoperato nel racconto del Testo è costituito dall'imperfetto e i pronomi che designano i personaggi del componimento sono alla terza persona:

TESTO

“Già soggiogata e vinta
 Degl'affetti guerrieri
 La fiera tirannia
 Sovra i Regii Origlieri
 Casimiro *dormìa*
 E con modi amorosi
 Assistea l'Innocenza ai *suoi* riposi”.

Per quanto riguarda la forma in quel periodo i libretti erano abbastanza semplici. Gli autori non adoperavano molte figure stilistiche dato che il loro scopo principale consisteva nell'espressione dei contenuti religiosi al pubblico più vasto possibile che si reclutava da vari strati sociali. La tematica di quei componimenti si basava sui motivi biblici nonché su quelli agiografici che spesso venivano trattati con libertà. Si poteva aumentare o diminuire il numero di personaggi o selezionare gli eventi da rappresentare. Dal punto di vista musicale, invece, quelle opere si caratterizzavano dal fatto che ogni personaggio veniva eseguito da un cantante solo anche se vi era uso di parti narranti che prevedevano l'esecuzione in forma di ensemble. Le scene di gruppo assumevano forme di cori o ensemble. Lo stile che dominava la musica oratoriale si basava sull'uso di recitativo, aria e arioso cioè delle strutture diffuse grazie al successo dell'opera lirica e della cantata. Lo schema, però, non era ancora rigido con le arie alla chiusura di una sequenza di recitativi, per lo più gli ensemble come duetti o terzetti, che prevedevano l'uso di dialogo, apparivano in un numero limitato. Tutto ciò rafforzava ancora di più la dominazione del carattere narrativo su quello drammatico dei primi oratori. I cantanti avevano la possibilità di mostrare le loro capacità vocali specialmente nelle arie, anche se la forma *da capo* che permetteva una notevole dose del virtuosismo non si è ancora sviluppata e la linea melodica di base non era molto complicata non richiedendo la maestria vocale dall'esecutore, perché inizialmente gli oratori erano cantati da dilettanti conformemente ai precetti dei filippini che tendevano a conservarne la semplicità e la sobrietà.

La seconda metà del Seicento e i primi anni del secolo successivo è il periodo dello sviluppo più intenso dell'oratorio e allo stesso tempo quegli anni sono caratterizzati dal sempre più visibile influsso dell'opera lirica sia sulla forma che sul contesto dell'esecuzione dell'oratorio. Oltre ad essere cantato in oratori, chiese,

⁹ *San Casimiro principe di Polonia*, Roma ?, p. 70.

cappelle durante gli esercizi, l'oratorio è entrato nelle sedi private dell'aristocrazia romana e dei personaggi più illustri del mondo ecclesiastico dove ha acquistato un altro carattere. Non più quello esclusivamente religioso e spirituale, ma piuttosto quello di divertimento, divenendo finalmente il sostituto dei generi laici del teatro musicale nei momenti in cui questi ultimi la rappresentazione di questi ultimi veniva vietato o limitato.

L'oratorio è apparso, inoltre, anche nel repertorio di alcune istituzioni educative come Collegio Clementino il cui patrono, cardinale Benedetto Pamphili era anche librettista¹⁰. L'attività poetica nell'ambito dell'oratorio interessava molti personaggi del mondo culturale romano fra cui si trovava il cardinale Pietro Ottoboni (1667–1740). La sua residenza chiamata il Palazzo della Cancelleria costituiva uno dei centri culturali più importanti della città. Oltre a delle sale che potevano ospitare spettacoli teatrali e concerti musicali, vi erano anche un teatro e la basilica di San Lorenzo in Damaso dove si cantavano anche oratori¹¹. In quei luoghi l'oratorio si è incontrato con l'opera lirica che ha avuto un'influenza decisiva sulla forma settecentesca dell'oratorio che si è diretto verso una drammaticità molto più intensa.

Nonostante l'influsso dell'opera che si vedeva soprattutto nella crescita della drammaticità musicale e poetica nonché nella ricchezza dell'esecuzione, l'oratorio ha conservato ancora il carattere non scenico. Se apparivano decorazioni, non venivano mai cambiate durante il concerto, non vi erano costumi, i cantanti non ricorrevano all'azione scenica ed erano presenti tutto il tempo davanti al pubblico. Per questo motivo gli oratori si componevano di due parti rispetto ai tre atti dell'opera. Gli influssi teatrali si intravedono oltretutto nel lato formale. I cambiamenti avvenuti in quel periodo consistevano generalmente nella cristallizzazione delle strutture. Essi hanno portato all'arricchimento della veste musicale del genere e alla concentrazione sugli elementi drammatici a scapito di quelli narrativi. Si era stabilita una struttura fissa che si basava sull'alternanza dei recitativi e delle arie. L'aria, sia a livello musicale che a quello testuale, doveva appoggiarsi su un unico affetto la cui introduzione era costituita da un recitativo o un brano strumentale. Inoltre è stata adoperata la divisione tra i recitativi di carattere narrativo-drammatico che portavano l'azione avanti e le arie che erano liriche e ritardavano l'andamento dell'azione. Col passar del tempo i recitativi si sono abbreviati, il numero delle arie è calato e si sono introdotti altri tipi di strutture chiuse come ad esempio la cavatina che si basa su un'unica strofa del testo, il che ha causato una più dinamica presentazione di eventi. Mentre i recitativi e le arie tradizionali si stringevano, crescevano in quantità cori e ensemble. Tutto allo scopo di rendere l'oratorio più interessante agli ascoltatori, ma soprattutto di aumentare la tensione drammatica visto che gli ensemble erano modellati sul

¹⁰ Il suo libretto più noto si intitola *Il trionfo del Tempo e del Disinganno*, ed è stato musicalizzato nel 1707 da Georg Friedrich Händel.

¹¹ Sul frontespizio della prima azione sacra del famoso Pietro Metastasio si legge: *Componimento sacro per la festività del Santissimo Natale in occasione della solita annua adunanza de' signori Accademici Arcadi nel Palazzo della Cancelleria Apostolica* (Roma 1717).

dialogo tra i personaggi. Queste sono soltanto alcune modifiche subite dall'oratorio nel Settecento. A noi più interessano i sopraddetti elementi drammatici che si possono notare soprattutto nell'osservanza sempre meno rigorosa del principio dell'unità del luogo, il che ha permesso di relazionare gli eventi al presente grazie al rifiuto della parte narrativa del Testo e alla divisione di tutte le battute tra i personaggi. Privato del narratore, il libretto oratoriale assomigliava ora quasi totalmente al libretto operistico anche se il carattere dei dialoghi aveva conservato alcune differenze. Vista la mancanza di azione scenica nell'oratorio, i cantanti dovevano esprimere tutto tramite le parole non ricorrendo a gesti e inoltre gli eventi precedenti all'azione vera e propria andavano presentati al pubblico sotto forma di un racconto incluso nei dialoghi. Questo fatto fa sì che i dialoghi dell'oratorio possono essere risentiti quali decisamente più narrativi rispetto ai dialoghi del genere. La scomparsa del narratore porta anche all'irreversibile cambiamento del piano temporale all'interno dell'opera. Non esiste più il tempo della narrazione e il tempo dell'azione ma un unico livello temporale che è quello degli eventi rappresentati come succede fin dagli inizi nell'opera lirica. L'imperfetto narrativo cede il posto soprattutto al presente e i pronomi diventano tipici dei dialoghi cioè nella prima e seconda persona.

Guardiamo ora alcuni esempi tratti dalle opere del librettista più illustre del Settecento, Pietro Metastasio (1698–1782). Metastasio era prima di tutto librettista nell'ambito dell'opera lirica. È autore soltanto di sette azioni sacre e dal punto di vista drammatico si vedono molti tratti in comune con il genere dell'opera seria. Nelle opere del famoso poeta cesareo non vi è più alcun narratore e l'argomento dell'oratorio viene presentato all'ascoltatore dai personaggi stessi. In *La Passione di Gesù Cristo* all'inizio della prima parte sentiamo Pietro che dice:

“Pietro: Dove son? Dove corro?
 Chi regge i passi *miei*? Dopo il *mio* fallo
 Non *ritrovo* più pace;
Fuggo gli sguardi altrui: vorrei celarmi
 Fino a me stesso. In mille affetti *ondeggia*
 La confusa alma *mia*. Sento i rimorsi;
Ascolto la pietade; a' *miei* desiri
 Sprone è la speme, è la dubbiezza *inciampo*;
 Di tema *agghiaccio*, e di vergogna *avvampo*”¹².

Pietro è uno dei personaggi. Non racconta la storia, ma subito presenta all'ascoltatore, che non sa ancora che cosa sia successo, il suo stato d'animo. Pietro non può dunque che ricorrere al presente e gli elementi deittici usati si riferiscono a chi parla e di conseguenza i pronomi hanno la forma di *mio*.

Una simile soluzione viene applicata anche in altri oratori metastasiani. *Isacco figura del Redentore* si apre con il dialogo tra Abramo e Isacco:

¹² METASTASIO, Pietro, *Oratori sacri*, a cura di Sabrina STROPPIA, Venezia, Marsilio Editori 1996, p. 73.

Abr.: “Non più, figlio, non più. Senz'avvederci,
ragionando fra noi, la maggior parte
scorsa abbiám della notte. A questo segno
te il desio di saper, me di vederti
pender dalle mie labbra
ha sedotto il piacer. *Va*, caro Isacco;
basta per or. Deesi, alle membra al fine il solito riposo. Un'altra volta
il resto *ascolterai*.

Isac.: Quando a narrarmi
ritorni, o genitor, de' casi tuoi
la serie portentosa, un circonda
tutta l'anima mia dolce contento,
che stanchezza non *sento*,
che riposo non *curo*,
che *mi scordo* di me...”¹³

Si vede che la battuta iniziale di Abramo introduce il pubblico nella storia trattata dall'oratorio. Il personaggio riporta che cosa è successo la notte precedente (Senz'avvederci, ragionando fra noi, la maggior parte scorsa abbiám della notte). Nell'oratorio secentesco una tale informazione veniva inclusa nella parte del narratore, invece Metastasio l'ha messa in bocca del protagonista stesso. Di conseguenza non si usa più l'imperfetto, bensì il presente insieme al passato prossimo per gli eventi già accaduti.

La conferma che si tratti di un procedimento non casuale si può trovare nel dialogo di apertura di un'azione sacra di Apostolo Zeno, poeta e librettista che ha preceduto Pietro Metastasio come poeta cesareo alla corte viennese. L'oratorio intitolato *Sisara*¹⁴ comincia con il dialogo fra tre personaggi: Aber, Giaele e Sisara. In questo caso è Aber ad assumere il ruolo svolto prima dal narratore. Il personaggio presenta la figura di Sisara, ma lo fa direttamente nel dialogo.

Aber: “Sisara, invito Duce,
nel cui braccio *trionfa*,
il possente Giabin, che in Azzor *regge*
tutte di Canaan, l'ampie contrade,
al tuo piede si *inchina* Aber divoto.

Giaele: E seco anche Giaele a te si *prostra*.

Sisara: Va', mi disse il mio Re. D'armati, e d'armi
tutto *copri* Israele”¹⁵.

¹³ Ivi, p. 205.

¹⁴ ZENO, Apostolo, *Sisara*, in *Poesie sacre drammatiche*, ZENO, Apostolo, Venezia, Cristoforo Zane 1735, pp. 1–31.

¹⁵ Ivi, p. 3.

Non essendovi un narratore che presenti al pubblico il soggetto dell'opera o commenti gli eventi accaduti, l'oratorio cessa di essere componimento di carattere narrativo e si avvicina all'opera lirica cioè al genere drammatico. La definizione presentata dai dizionari e dalle enciclopedie musicali appare dunque non completa visto che non menziona la trasformazione subita dall'oratorio tra il Seicento e il Settecento.

Le modifiche di cui abbiamo accennato non si sono fermate a quel punto. L'oratorio nella seconda metà del Settecento ha ulteriormente progredito, il che ha portato al declino finale del genere avvenuto nei primi decenni dell'Ottocento. Gli oratori non corrispondevano più ai gusti del pubblico che preferiva gli spettacoli dell'opera sacra che, oltre al canto, offre anche tutto quello che l'oratorio musicale non poteva garantire cioè costumi, decorazioni e azione. Per un certo periodo l'oratorio ha cercato di resistere e seguire le nuove tendenze divenendo sempre più lontano dal suo aspetto originario, ma alla fine è sparito quasi totalmente ed è stato sostituito interamente dall'opera.

Bibliografia

- ALALEONA, Domenico, *Storia dell'oratorio musicale in Italia*, Milano, Fratelli Bocca 1945.
- ANERIO, Giovanni, *Teatro armonico spirituali a cinque, sei, sette e otto voci, concertati con il basso per l'organo*, Roma 1619.
- CHODKOWSKI, Andrzej, *Encyklopedia muzyki*, PWN, Warszawa 1995.
- CHOMIŃSKI, Józef; WILKOWSKA-CHOMIŃSKA, Krystyna, *Wielkie formy wokalne*, Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1984.
- METASTASIO, Pietro, *Oratori sacri*, a cura di Sabrina STROPPA, Venezia, Marsilio Editori 1996.
- San Casimiro principe di Polonia*, Roma senza data.
- SMITHER, Howard E., *A history of the oratorio*, vol. I, Chapel Hill, University of North Carolina Press 1979.
- SPAGNA, Arcangelo, *Oratori ovvero melodrammi sacri con un discorso dogmatico intorno l'istessa materia*, (ed. Anastatica) a cura di Johann HERCZOG, Lucca, Libreria Musicale Italiana 1993, p. 14 [la prima edizione: Roma 1706].
- ZENO, Apostolo, *Sisara*, in *Poesie sacre drammatiche*, ZENO, Apostolo, Venezia, Cristoforo Zane. 1735.

Abstract and keywords

The oratorio as a musical genre was born in Italy in the late XVI century and the next one hundred years are thought to have been its heyday; from the point of view of literature it is traditionally considered to be a narrative genre because of the presence of a narrative part called Testo, Poeta, Storia or Istorìa. Because of that, when examining the oratorio of XVII century it is possible to mark the difference between the time of narration and the time of the story narrated. In the first decades of XVIII century the part of Testo disappears and the oratorio libretto becomes more and more similar to *opera seria*. That is why oratorio approaches dramatic genres losing in part its narrative character. In fact, all these changes are due to the influence of the opera on the oratorio which was primarily sung only in churches and oratories (at the beginning during spiritual exercises and

after as musical concerts). In the present article, on the basis of some librettos of XVII and XVIII centuries the changes of the category of time are treated. The aim of the analysis is to show the passage of oratorio from the narrative genre to the dramatic one.

Oratorio, Italian music, XVIII century, narrative genre, dramatic genre

