

SUGLI ORATORI BAROCCHI DI PADRE CESARE MAZZEI,
TRA POESIA PER MUSICA E CATECHESI

Tra gli ambiti in cui la Chiesa ha avuto un forte infl culturale vi è quello artistico e, all'interno di esso, le composizioni canore sono state particolarmente rilevanti per il rapporto con la lingua italiana. Nell'epoca della Controriforma, quando per le Sacre Scritture e per le celebrazioni liturgiche i dettami post-tridentini diedero nuovo vigore all'uso del latino, le varietà eredi dei volgari italiani – compreso dunque il fiorentino che si stava progressivamente affermando come modello linguistico più ampio e condiviso – in ambito religioso continuarono a trovare largo impiego nella predicazione, nella letteratura e nella musica, specie se rivolte a un pubblico eterogeneo e di modesta estrazione sociale¹.

Il genere spirituale, poetico e musicale dell'oratorio nasce in un simile quadro e con tali premesse², grazie all'intuizione e all'attività apostolico-pastorale di san Filippo Neri (1515-1595), fiorentino di nascita ma trasferitosi a Roma in giovane età³. Cesare Baronio, uno dei suoi discepoli poi nominato cardinale e insigne storiografo⁴, così ricostruiva le strutture e i contenuti degli incontri che, a partire dalla metà degli anni Cinquanta e meglio formalizzatisi nel decennio successivo, presero il nome di «Esercizi dell'Oratorio»:

Horum [*scil.* Filippo Neri e l'altro suo discepolo Francesco Maria Tarugi, anch'egli poi divenuto cardinale e figura chiave per la costituzione e l'affermazione della congregazione filippina] igitur studio & industria institutum primitus fuit, ut per singulos ferme dies, qui ardentiori studio Christianam vitam excolerent, ad oratorium S. Hieronymi convenirent (ex eo namque & nostro collegio nomen est inditum, ut Oratorij congregatio diceretur) ubi hoc ordine religiosus haberetur conventus: Praemissa in primis silentio facta precatione, ex fratribus aliquis lectionem auspicaretur, ad permovendos animos ad pietatem accommodatam. Inter legendum etiam, idem qui praeesset Pater, solitus esset interloqui; ac eadem quae dicta essent, accuratius explicando, amplificando, & ardentiori studio in audientium corda insinuando, interdum etiam aliquorum ex fratribus, quid de aliqua re sentirent, rogando sententiam, in modum fere dialogi sermonem ad horae spatium magna audientium alacritate perduceret. Eiusdem iussu postea suggestum gradibus sublimiorem conscenderet ex fratribus aliquis, qui ex Vitis Sanctorum probatis atque receptis, divinaque Scriptura, ac SS. Patrum sententiis absque fuco vel pigmetis intextam orationem haberet. Qui huic succederet, eodem plane dicendi genere, sed diverso argumento sermonem diceret. Demum tertius hic accederet, qui historias Ecclesiasticas ordine temporum dispositas enarraret. Quibus dimidia horae spatio singulis ad dicen-

¹ Per un inquadramento generale cfr. almeno Marazzini 1993, mentre per aspetti più specifici sull'argomento si rimanda in particolare a Coletti 1983, Librandi 1993, 2009, 2010, 2012 e 2017, e a Doglio-Delcorno 2007, 2009, 2011 e 2013.

² Fondamentali al riguardo studi come Pasquetti 1906, Alaleona 1908, Schering 1911, Rostirolla 1985, Smither 1986, Morelli 1991 e 1997, Besutti 2002, Franchi 2002, Speck 2003 e Rostirolla-Piras 2006. Per inserire il genere nel più ampio panorama musicale secentesco si rimanda ad esempio a Stefani 1987 e a Bianconi 1991, mentre sul piano letterario si può fare riferimento ad Ardisino 2005.

³ Tra le molte monografie biografiche, storiche e agiografiche su questo santo e sulla congregazione da lui fondata pubblicate negli ultimi decenni si segnalano almeno Bouyer 1980, Cistellini 1989, Papàsogli 2002, Bella 2006, Danieli 2009, Delcroix 2011, Maynard 2011 e Sedda 2019.

⁴ Per un'estrema sintesi al riguardo cfr. Martínez Ferrer-Cerrato 2008.

dum concesso, mira audientium utilitate pariter & voluptate perfunctis, cantato hymno, sic repetitis iterum precibus, iam conventus absolveretur. Rebus igitur in hunc modum dispositis, atque Romani Pontificis auctoritate firmatis, visa est pulchra illa conventus Apostolici facies pro ratione temporum reddi (Baronio 1610, p. 499).

Dunque in questa forma originaria gli incontri dell'oratorio filippino declinavano il contenuto religioso e la finalità catechetica e morale (ma anche, almeno indirettamente, culturale) servendosi della lingua parlata, di uno stile non ricercato, di un'alternanza tra momenti monologici e altri dialogici, di una certa libertà d'intervento e di almeno un breve momento musicale, in cui presumibilmente si cantavano le laudi più conosciute o comunque brani canori ad esse assimilabili. In breve tempo, però, il carisma di Filippo e l'efficacia di questi «esercizi» attirarono sempre più persone; si aprì quindi alla partecipazione di nobili e artisti, rendendo necessario che l'oratorio si trasferisse in spazi più ampi (dall'ex granaio della chiesa di San Girolamo della Carità alla chiesa di Santa Maria in Vallicella) e riducendo significativamente il suo tratto fondante per lo più popolare e sciolto: non solo, anche a seguito di interventi dell'Inquisizione, predicatori più blasonati e dunque anche meno potenzialmente compromettenti per l'ortodossia cattolica si sostituirono nei sermoni ai partecipanti comuni (che comunque continuarono ad assistere agli incontri), ma poeti e musicisti si dedicarono alla scrittura di brani che via via acquisirono importanza, autonomia e prestigio fino a far nascere un nuovo genere definito, appunto, «oratorio»⁵. Nei decenni centrali del Seicento, inoltre, l'oratorio romano subì l'influsso dell'altro suo quasi coevo e ancor giovane genere drammaturgico-musicale, il melodramma, e del gusto che pervase ogni campo dell'arte, il barocco. Malgrado l'allontanamento dalla concezione originaria di Filippo Neri⁶, diversi suoi successori operanti sempre presso la Chiesa Nuova di Santa Maria in Vallicella tentarono di mantenere un certo legame di intenti con il fondatore della congregazione. Tra costoro va annoverato Cesare Mazzei (1613-1687), nobile lucchese, entrato nella Congregazione dell'Oratorio nel 1647, nominato per la metà del decennio seguente «Prefetto della musica» (oltre che «Preposto»), poeta senza grandi pretese letterarie e di non particolare abilità che può dunque rappresentare quel punto di equilibrio stilistico e ideale tra lo spirito più semplice e popolare dell'oratorio delle origini e l'accoglimento delle più nuove tendenze poetiche e culturali secentesche⁷.

Di lui ci sono rimasti alcuni libretti di oratori nell'importante raccolta del *Theatro spirituale. Ove salendo sul Monte di Parnaso si godono le sacre Muse e l'Armonie del Cielo* (Morelli 1986): si tratta di quattro manoscritti, più uno di «aggiunte» e il quarto dei quali riportante dei «duplicati» di oratori contenuti nei volumi precedenti, compilati da «Simone Orsino Romano» (con qualche

⁵ A questo e al per molti aspetti affine melodramma si dedicarono direttamente anche personalità di spicco del mondo ecclesiastico e nobiliare della Roma dell'epoca: basterà citare i nomi di Giulio Rospigliosi (divenuto papa Clemente IX), Domenico Pamphilj e Pietro Ottoboni (oltre a quanto contenuto nel resto della bibliografia si può rimandare anche a Bonomi-Buroni 2017, pp. 38-41 e a Piperno 2020).

⁶ Ma che non si sia trattato di un processo giudicato negativamente dal Neri potrebbe essere confermato dal fatto che diversi dei suoi primi collaboratori e immediati successori che si occuparono delle esecuzioni e delle composizioni musicali e poetiche quali Giovenale Ancina, Agostino Manni, Francesco Soto, Dorisio Isorelli, Francesco Martini e Girolamo Rosini non contrastarono questo nuovo corso e anzi in un certo senso lo accompagnarono (cfr. Alaleona 1908, pp. 48-74), tanto che già nel 1570 Giovanni Animuccia non poté che prendere atto di ciò, senza per questo rinnegare del tutto lo spirito originario: «Per consolatione di coloro che venivano all'Oratorio di San Girolamo, io mandai fuori il Primo Libro delle Laudi, nelle quali attesi a servare una certa semplicità, che alle parole medesime, alla qualità di quel divoto luogo et al mio fine, che era solo di eccitar divotione, pareva si convenisse. Ma, essendosi poi tuttavia l'Oratorio [...] venuto accrescendo, co'l concorso di Prelati et Gentil'huomini principalissimi, è parso anco a me conveniente di accrescere in questo Secondo Libro l'harmonia et i concerti, variando la musica in diversi modi» (cit. in Stefani 1987, p. 190).

⁷ Cfr. in particolare Gasbarri 1962, pp. 178-79 e Speck 2003, pp. 339-44. Tra i compositori che musicarono i libretti di Mazzei va menzionato almeno Giovanni Bicilli.

sporadico e non significativo intervento altrui) tra il 1677 e il 1679⁸, contenenti diverse decine di testi poetici di oratori (o affini) eseguiti in quei decenni presso la Vallicella, e dunque indicativi per indagare uno dei modi con cui la Chiesa cattolica dell'Urbe si rivolgeva ad un pubblico ampio e variegato tramite un genere che prescindeva dai contesti più squisitamente e univocamente dedicati alla liturgia e alla predicazione. Predicazione che però, proprio come avveniva nell'oratorio delle origini, non era assente in quei consessi: la più canonica divisione degli oratori in due parti era infatti concepita per intercalare tra l'una e l'altra un momento di riflessione catechetico-spirituale.

Prendendo come riferimento due oratori del Mazzei basati sulle tematiche da sempre predilette da Filippo Neri, ovvero gli episodi biblici e le vite dei santi, ci si concentrerà qui in particolare sull'*Oratorio del figliol Prodigio* à. 5. voci eseguito il 13 dicembre 1670 e, molto più succintamente, su *La Conversione di S. Agostino. Oratorio* à. 5. [voci] eseguito il 22 marzo 1671, entrambi appunto presso l'oratorio della Chiesa Nuova. Furono componimenti apprezzati, come dimostra il fatto che i loro testi sono riportati non solo, rispettivamente, come il 4 alle pagine 53-64 del Libro Secondo e il 10 alle pagine 163-78 del Libro Primo, entrambi del primo tomo del *Theatro spirituale*, ma anche nel quarto tomo dei «duplicati» (rispettivamente il 4 alle pagine 49-60 del Libro Secondo e il 9 alle pagine 141-56 del Libro Primo) e in altri fascicoletti autografi coevi (scritti per mano del giurista umbro Antonio Stefano Cartari) oggi conservati presso la Biblioteca dell'Archivio di Stato sempre a Roma⁹; il che, tra l'altro, ha consentito di colmare alcune lacune dovute a corruzione di carta e inchiostro e di emendare piccole sviste presenti nel testimone di riferimento. Senza dimenticare che, oltre che a Roma, essi vennero riproposti anche a Bologna (entrambi) e a Firenze (il primo) (Morelli 1997, p. 153).

Grazie ai contenuti presumibilmente concepiti per destinatari non del tutto identici, questi due oratori consentono di individuare due stili poetici e argomentativi che mostrano proprio da un lato l'origine più «umile» e catechetica del genere, e dall'altro l'evoluzione più artisticamente ricercata di cui si è detto¹⁰: se infatti la parabola evangelica, conformemente al genere letterario di partenza e alla finalità educativa di chi per primo la pronunciò, è svolta in modo più narrativo, piano e semplice, la ricostruzione agiografica presenta invece un'impostazione più filosofica e un tono più concettoso e moraleggiante; anche a ragioni analoghe è forse riconducibile la maggior lunghezza del secondo componimento rispetto al primo. Nell'uno e nell'altro caso, anche per circostanziare meglio i legami intertestuali dei due libretti, si sottolineeranno alcune corrispondenze con la tradizione poetica e con quella religiosa che possono offrire spunti per ulteriori e più approfondite ricerche relative alla formazione del Mazzei, al riuso di temi e stilemi sia in campo più squisitamente letterario sia rispetto alla poesia per musica di oratori e melodrammi¹¹, nonché alle scelte invece più innovative dell'autore e del genere. L'oratorio basato su *Lc 15,11-32* si apre con una sestina di senari piani a rima baciata, dunque un metro cadenzato adatto a quello che, impiegando per sem-

⁸ Ad oggi questi volumi sono posseduti dalla Biblioteca Vallicelliana di Roma, con le signature MS.P.1-5. Molto signifi- a, per i contenuti e gli intenti della raccolta, la descrizione posta in exergo sotto al titolo: «Dove si contengono una scelta di alcuni oratorij composti da Poeti molto pij et eccellenti, Pieni di molte belle sentenze e santi ammaestramenti, variati di bellissime Ariette musicali; aditandoci le divine melodie, et armonie eterne». Per le citazioni esemplificative si adatterà una trascrizione che, pur restando il più possibile fedele all'originale, uniformerà diverse scelte orto-tipografiche secondo l'uso moderno e correggerà piccole sviste scritte del manoscritto, laddove naturalmente tutto questo non abbia implicazioni rilevanti di natura linguistica.

⁹ Sono contenuti nella busta 212 del Fondo Cartari-Febei.

¹⁰ Inoltre trattano entrambi di «ragazzi cattivi» (poi redenti), uno spunto tematico da cui è nato il presente contributo, inizialmente esposto prima di un intervento di don Claudio Burgio, di cui si vedano *Non esistono ragazzi cattivi*, Milano, Paoline, 2010 e *Figli perduti e ritrovati. La parabola dei due fratelli tra storie e voci del carcere minorile*, Milano, Centro Ambrosiano, 2014 (quest'ultimo volume si basa proprio sulla parabola del figliol prodigo).

¹¹ Resta inteso che in questo campo e allo stato attuale degli studi non sempre è possibile distinguere ciò che è citazione consapevole e ciò che è semplice eco quasi inerziale se non addirittura casuale.

plicità la terminologia più diffusa relativa al melodramma, si configurerebbe come un breve pezzo chiuso; in esso, servendosi dell'insistenza e della ripetizione degli imperativi *Tacete ascoltate* (primo e ultimo verso della strofa), tutti e cinque i cantanti esortano gli uditori a considerare *d'un prodigo figlio / l'esempio*, con un'immediata esplicitazione dell'argomento già ben noto agli astanti: tale formula era infatti già da tempo usata per riferirsi a questa parabola, come dimostra tra gli altri la rima in forma di ballata *Io son quel misero ingrato* di Lorenzo de' Medici in cui si trova anche il medesimo rimante usato dal Mazzei, il provenzalismo *periglio* (Serianni 2009, pp. 94-95).

Come già consolidatosi sia nel genere dell'oratorio sia in quello del melodramma, il «recitar cantando» di andamento più libero e di contenuto più narrativo e drammaturgicamente dinamico – qui di norma affidato all'esecutore/personaggio identificato con il sostantivo «Testo» – si sviluppa su una libera sequenza di endecasillabi e settenari; ma mentre il recitativo dell'opera lirica vedrà per lo più l'impiego di versi sciolti, nel nostro caso raramente si evita la rima, anche se la mescolanza di legami nella maggior parte baciati o alternati non segue schemi precisi e non dà luogo a strofe regolari. Il primo intervento del Testo presenta il protagonista ma anche gli altri personaggi della vicenda: in posizione di rilievo, a inizio verso e ad attacco di battuta, è posto il *figlio*, mentre a conclusione dello stesso verso si menziona il *genitore*; viene invece lasciato in secondo piano il fratello del protagonista, a cui si fa riferimento col fatto che *il ciel concesse* a questo padre *gemina prole*, con un aggettivo latineggiante di matrice petrarchesca più recentemente sfruttato ad esempio da Tasso e Marino, e con una *iunctura* che si rintraccia nella poesia per musica *Di saette novelle* scritta da Domenico Benigni (1596-1653), letterato della cerchia di Innocenzo X e della famiglia Pamphilj a Roma, e contenuta in un volume a stampa del 1667 conservato anch'esso presso la Biblioteca Vallicelliana¹².

Il giovane principale della vicenda viene denominato con il più letterario sostantivo *garzone*, e di lui si sottolinea la *vanità*, caratteristica non presente nel passo lucano e piuttosto dal sapore sapienziale del *Qoèlet*¹³. Del resto fa parte del genere e dunque anche della trasposizione del Mazzei arricchire la fonte di dettagli narrativi e moraleggianti; si spiega così la ragione a cui qui si attribuisce il traviamiento del ragazzo, ovvero l'influsso negativo delle “cattive compagnie” (*la turba infame*¹⁴ / *d'amici adulatori*) da cui è bene tenersi lontani: un ammonimento sicuramente valido per i giovani di tutti i tempi, compresi quindi anche quelli che frequentavano l'oratorio filippino. Difficile non ricondurre questa interpretazione, considerata anche l'identica *iunctura*, a un passo contenuto in un Quaresimale di Gregorio Nissenno pubblicato pochi decenni prima: «Uscì alla fine dalla Casa del suo ricco, e poderoso Padre questo mal consigliato giovane con le facoltà, che a lui toccavano, e tra pochi giorni tutte le dissipò con amici adulatori, e con donne di mal'affare, e cadde in stato di tanta miseria, e mendicità, che fu forzato a mettersi a servire un Padrone, dal quale il migliore officio, che ottenne fu l'haver cura di sordida greggia d'immondi animali»¹⁵.

¹² Fondo Borromini, collocazione S. Borr. Q.IV.223.13.

¹³ Merita inoltre di essere segnalato che le due fragilità attribuite al ragazzo, *l'età non matura* e *il senno acerbo*, richiamano alla mente – insieme ad altri echi – questi versi del *Pastor fido* del Guarini, dove nella sostanza si esprimono i medesimi concetti della parabola evangelica: «chi coglie acerbo il senno, / maturo sempre ha d'ignoranza il frutto. / Credi tu, garzon vano, / che questo caso a caso oggi ti sia / così incontrato? Oh, come male avvisi! / Senza nume divin, questi accidenti / sì mostruosi e novi / non avvengono agli uomini. Non vedi / che 'l cielo è fastidito / di cotesto tuo tanto / fastoso, insopportabile disprezzo / d'amor, del mondo e d'ogn'affetto umano?» (IV, 9).

¹⁴ Una *iunctura*, di cui si era servito anche il primo “librettista” della storia del melodramma, Ottavio Rinuccini, annotata nel *Giardino de gli epiteti, traslati, et aggiunti poetici italiani* del domenicano Giovanni Battista Spada, pubblicazione che ebbe più edizioni intorno alla metà del diciassettesimo secolo e che quindi è lecito supporre fosse conosciuta anche da chi, come Mazzei, si occupava di poesia religiosa.

¹⁵ *Quaresimale del R.P.F. Diego Nissenno dell'ordine di S. Basilio. Parte seconda. Che contiene le Prediche per li Lunedì, Martedì, Giovedì, e Sabati di Quaresima. Insieme con gli Assonti Predicabili sopra tutte le Domeniche dopo la Pentecoste, del Medesimo. Tradotti dal Sig. G. F. L., Venezia, Giacomo Scaglia, 1634, p. 218.*

Un'altra caratteristica degli ardori giovanili è la sensualità, che può attirare col suo fascino e che può trovare un immediato quanto disordinato soddisfacimento se ci si lascia vincere dal *piacer lusinghiero* (sintagma che significativamente compare anche nell'altro oratorio di Mazzei qui considerato) e dalla *licenza audace* (altra espressione degna di nota, giacché meno di un lustro dopo comparirà nel volume delle *Poesie sacre e spirituali* di Pier Matteo Petrucci, anch'egli della congregazione filippina e autore di oratori, consacrato vescovo in Vallicella per svolgere tale ministero a Jesi, sua città natale) (Morelli 1997, pp. 124-25; Stroppa 2015). Il passaggio dalla diegesi alla mimesi viene non solo esplicitato dal Testo, ma è anche marcato in poesia dal ricorso a tre quartine di ottonari a rima incrociata (con predilezione per la clausola tronca), più un ottonario finale in eco, con i quali gli amici del giovane contrappongono l'*horror di temperanza* e il *rigor dell'honestà* alla *lieta baldanza*¹⁶ e alla *gioconda libertà*, facendo leva sulla ripetizione insistente della considerazione d'apertura, intermedia e di chiusura *O' garzon non si confà, A no no non si confà* e *Credi a noi non si confà*.

Dopo che il giovane ha espresso, inizialmente con i più prosastici settenari ed endecasillabi ma poi a sua volta con una quartina di ottonari tutti tronchi a rima alternata, il convincimento che *su le paterne soglie / sotto il paterno impero / frutto di libertà mai non si coglie* a causa della *paterna servitù*¹⁷, gli amici riprendono la parola per esortare il giovane a trarre le debite conseguenze del suo pensiero incitandolo con senari rimati per lo più tronchi imperniati sulla ripetizione del verso *Su dunque su su*.

In realtà, in un primo momento, il giovane non rinfaccia al padre una sottomissione forzata e crudele, ma motiva la sua decisione e avanza la richiesta di avere la sua parte di eredità proprio perché trova *angusto* un contesto a suo parere troppo protetto e familiarmente domestico: *Il soggiorno sereno / di questo antico tetto / il tuo tenero affetto / gl'amplessi del tuo seno*¹⁸ / *al maggior mio german rinuntio, e cedo*; ed è la seconda e ultima volta in cui in questo oratorio si fa riferimento all'altro figlio del padre misericordioso, che invece assume una funzione importante (non solo narrativa, ma anche educativa e morale) alla fine della parabola lucana¹⁹. Invano il padre, nelle cui battute ricorre con insistenza il vocativo (*o*) *figlio*, tenta di opporre le ragioni dell'esperienza, della saggezza e del timore; ed è significativo che anche lui si serva, tra l'altro, di una strofa in ottonari a rima incrociata più un altro ottonario di ripresa, in cui il vero rapporto tra i due viene descritto facendo ricorso a un doppio chiasmo in parallelismo contrappositivo: *Mira ohimè, mira l'inganno / che t'invola al seno amico / figlio sei non sei nemico / Padre io son non son tiranno / mira ohimè mira l'inganno*, così come al figlio che sosteneva *homai seguio l'invito / che a novità ch'a libertà mi*

¹⁶ *Iunctura* già usata da Giovanni Diodati, anch'egli lucchese come Mazzei, nella traduzione del *Salmo* 9.

¹⁷ Un'allusione alla vicenda del peccato originale? Si noti inoltre l'insistenza dell'aggettivo parentale.

¹⁸ Tutti questi versi sono ricchi di coppie e di terne, a sottolineare la determinazione cocciuta ed esasperata (per diversi aspetti tipicamente adolescenziale) del protagonista.

¹⁹ Questo fratello ha invece un ruolo (canoro) nell'omonimo *Oratorio del figliol Prodigo* di Giovanni Pietro Monesio. Come conferma anche il riuso di alcune formule lessicali, non ci sono molti dubbi sul fatto che Mazzei conoscesse questo testo, di sicuro precedente al suo: il compilatore della raccolta del *Theatro spirituale* (secondo tomo, Libro Secondo, pp. 79-93) colloca quello di Monesio tra gli oratori «Antichi», e in effetti esso fu quasi certamente scritto nel 1661 per Vienna (cfr. Morelli 1997, p. 141, Amendola 2016-2017, p. 26 e Amendola-Desinger 2021, pp. 64-71), sebbene – stando all'appunto di Cartari che si può leggere nel manoscritto contenuto nel fondo di cui si è già detto – sia stato eseguito nella Chiesa Nuova solo il 20 gennaio 1671, dunque meno di due mesi dopo quello qui in esame. Resta da notare che mentre il libretto di Monesio nel *Theatro spirituale* presenta il fratello maggiore solo nella prima parte dell'oratorio, quando, su sollecitazione del padre e secondo una rielaborazione difforme rispetto a quanto si legge nel Vangelo di Luca, tenta anch'egli invano di dissuadere il più giovane congiunto dal partire, nel testo trascritto invece da Antonio Stefano Cartari la vicenda si prolunga per qualche verso in più e prevede così che il fratello maggiore esprima le sue rimozioni al padre per il trattamento riservato al minore, come è nella parabola originaria.

chiama il genitore replica *quella che sì t'alletta / con sue lusinghe infide / è libertà, ma libertà ch'uccide.*

Nella seconda parte dell'oratorio si concentrano le massime sentenziose, gli inviti alla riflessione e le esortazioni a trarre insegnamenti morali da quanto narrato. Se dunque, come recita il Testo con un gioco di parole intessuto sulla comune denominazione della parabola, *L'infelice garzone / [...] / dissipò le sostanze / macchiò l'honore antico / e impoverito al fine / d'ogni altero suo vanto / restò prodigo sì, ma sol di pianto*, ecco che si può rivolgere agli uditori una domanda retorica: *e di stolta giovinezza / entro a gl'orti del piacere*²⁰ / dite hor voi ciò che si coglie / fiori no; frutti no; O spine o foglie. / Spine sol di pentimento / foglie sol di vanità; così come si può però ricordare loro che a un sincero rincrescimento non resta insensibile la misericordia divina: *Hor da un prodigo s'impari / a sanar colpa letale*²¹ / quei che fur²² prodighi al male / deh non sian di pianto avari.

Il momento del ravvedimento del giovane e il successivo incontro con il padre seguono da vicino il testo lucano, in un dettato in cui Mazzei fonde una sostanziale semplicità con numerosi richiami alla tradizione letteraria²³. Se nel passo evangelico le parole che il figlio prevede di pronunciare²⁴ sono praticamente identiche a quelle che effettivamente pronuncerà, in questo oratorio l'autore opta per una lieve ma più letteraria *variatio*: *al genitore andrò, / e chiedendo mercé / dolente esclamerò; / Padre peccai contro il Ciel, contro te. / Deh non prendere a sdegno / farmi tuo servo almeno / se del nome di figlio hor sono indegno*; e poi: *Offesi o Padre; offesi / col mio grave fallir*²⁵ *il Cielo, e te, / hora non merto ohimè, nome di figlio*. Ma, proprio come in Luca, in questo secondo momento anche Mazzei fa intervenire il padre prima che il figlio abbia terminato il suo discorso, e anzi enfatizza con maggior forza nella battuta del genitore la questione della denominazione filiale: *non sol vò dirti figlio / ma del alma, e del cor, pegno gradito*²⁶, che rinforza i due versi di poco precedenti costruiti in modo analogo sotto il profilo sintattico e retorico *e non qual reo lo scaccia / ma qual figlio innocente in sen l'accoglie*.

Gli stadi interiori e operativi palesati dal ragazzo e la reazione paterna mostrano così la perfetta successione richiesta dal sacramento della riconciliazione: dopo la *contritio cordis* si passa alla *confessio oris*, le quali si concretizzano nella *satisfactio operis* contestuale all'*absolutio/remissio culpae*²⁷. Si ricordi che il ministero pastorale di Filippo Neri e la nascita del suo oratorio avevano avuto un forte legame proprio con la celebrazione della confessione, e così anche l'interpretazione della parabola qui considerata va già nella più moderna direzione non tanto del «figliol prodigo»

²⁰ Sintagma presente anche nel *Quaresimale del Padre D. Stefano Pepe Cherico Regolare. Con trè copiosissime Tavole; la prima de gl'Argomenti delle Prediche; la seconda delle cose notabili, e la terza della Sacra Scrittura*, Venezia, Francesco Storti, 1658, p. 174, oltre che in Girolamo Bartolomei Smeducci, *L'America. Poema eroico*, Roma, Lodovico Grignani, 1650, p. 194.

²¹ A quest'altezza cronologica con «colpa mortale» si denominava quello che oggi viene definito «peccato mortale».

²² Si noti questa forma apocopata del perfetto etimologico, sempre nel solco della tradizione poetica.

²³ Tra i molti possibili e oltre a quanti verranno tra poco rilevati si segnalano almeno i tassiani *splendor novello* (anche in Lorenzo de' Medici), *chiusi lumi* (anche in Marino), *paterne mura*, *freddo core* (già petrarchesco), *amiche braccia, suon tremante*, fino al verso *havea li sproni al core, e l'ali al piede* che non può non richiamare *Ali ha ciascuno al core ed ali al piede* della *Gerusalemme liberata* (III, 3, v. 17, dove tra l'altro si descrivono la stupefacente vista di Gerusalemme – città simbolo del compimento della redenzione cristiana – e, poco dopo, uno stato d'animo del tutto conforme a quello del giovane della parabola: *Alta contrizion successe, mista / di timoroso e riverente affetto*); ma Marino, Guarini e il già citato Petrucci compaiono anche nelle espressioni *destò le fiamme amore, dal dolore oppresso, dorati coturni e fecondo armento*.

²⁴ «Surgam et ibo ad patrem meum et dicam illi: "Pater, peccavi in caelum et coram te et iam non sum dignus vocari filius tuus; fac me sicut unum de mercennariis tuis"» (Lc 15,18-19).

²⁵ Il sintagma è presente anche in Guarini, Tasso e Marino.

²⁶ Espressione diffusa anche in altra poesia drammatica e religiosa secentesca.

²⁷ Su questo si veda almeno Tommaso d'Aquino, *Summa Theologiae*, Quaestio 90.

quanto in quella del «padre misericordioso», come infatti dimostra anche la quartina finale, in ottonari a rima incrociata, cantata da tutti e cinque gli esecutori: *Imparate alme rubelle*²⁸ / *che un verace pentimento*²⁹ / *ne*³⁰ / *solleva in un momento / dalle tenebre alle stelle.*

La Conversione di S. Agostino presenta, com'era prevedibile, molti tratti stilistici comuni con l'oratorio precedente; ma, come si è anticipato, in questo caso la componente barocca e filosofica è assai più marcata, il che rende questo testo meno narrativo, più lambiccato e dunque meno adatto ad un uditorio popolare e giovanile. Oltre al protagonista, si trovano qui le personificazioni allegoriche della Verità³¹, della Vanità, del Piacere e della Penitenza (mentre è assente la voce del Testo), che dialogano tra loro e con sant'Agostino per contendersi l'anima di quest'ultimo. Il lungo monologo iniziale del protagonista è emblematico dell'impronta concettosa e sovraccarica di retorica che caratterizza questo oratorio, e che nel passo si manifesta con l'accumulo di coppie e di parallelismi antifrastici (con ricorso ad anafore e ad epanalessi) nella maggior parte dei casi metaforici, ad indicare il turbamento interiore di un filosofo avvezzo ai contrasti di stampo manicheo: *Un mare è il mio pensiero / in cui l'alma vagante*³² / *sprovista di nocchiero / hor al golfo, hor al lido / volge la prora errante*³³. / *Dell'infernal cupido / a gli strali pungenti*³⁴ / *tal hora ho armato il sen, tal hor ignudo / del Cielo a i rai*³⁵ / *splendenti / apro i lumi sovente, e poi gli chiudo. / Hor per timor m'agghiaccio / hor per amor mi struggo / hora cerco il mio bene, et hor lo scaccio; / hora seguo il mio male, ed hor lo fuggo. / Temo quello che spero, / odio quel che desio, / hora eterno, hor caduco è il mio pensiero, / hora al mondo mi volgo, ed hora a Dio.* Le figure allegoriche proseguono nella medesima direzione servendosi inoltre, per avvalorare il proprio punto di vista e convincere il santo, di motti sentenziosi e frasi gnomiche: così se la Vanità sostiene che *È stolto chi dà / i beni presenti / per quel che sarà*, il Piacere insinua che *Non vuol gioventù / cotanta fierezza / Quell'arco si spezza / che mai non s'allenta*, mentre la Verità ribatte ad Agostino che *La volontà con la ragion s'espugna*. Ma sarà proprio il Piacere, purificato dalla sua componente squisitamente sensuale, sregolata e immanente, a mostrare ad Agostino ormai pentito e convertito, e inizialmente ancora respingente nei confronti di questa condizione psico-fisica, una nuova e definitiva verità: *No no, non temere / Io sono il piacere, / ma piacer di virtù, non di follie / onde le gioie mie / che dianzi eran false, hora son vere. / Io sono il piacere / che brami di più[?]*³⁶ / *T'invito a godere / il ben di là su.* Un'affermazione che ben si addice a un testo scritto da un seguace del «santo della gioia», assai lontano da una concezione della fede intesa come mortificazione ed espiazione finì a loro stesse; e

²⁸ Due tipici poetismi (cfr. Serianni 2009, pp. 101-2 e 158-59) accoppiati ancora una volta già da Tasso e Marino, e anche nei loro versi posti in rima col medesimo sostantivo scelto da Mazzei.

²⁹ Altra *iunctura* presente nel già citato *Quaresimale* di Diego Nisseno (p. 431) e in altra letteratura religiosa secentesca.

³⁰ Ulteriore forma tipicamente poetica del pronome personale di quarta persona (cfr. Serianni 2009, pp. 175-76).

³¹ A cui spetta aprire e chiudere l'oratorio con passi moraleggianti in forma di recitativo rimato, ricchi di ornamenti retorici quali l'anafora, l'allocuzione, l'epanalessi, il parallelismo e la figura per eccellenza della poesia barocca (la metafora) resa mediante l'insistenza di un lessico afferente al campo semantico bellico: *Con voi parlo o mortali / con voi che s[i]ete in otio vil sepolti; / a contemplar v'invito / un[']interna battaglia / d'Agostin convertito, / e prego il Ciel, che vaglia / per espagnar un[']alma a Dio rubella; e Olà tacete, olà / ha già vinto Agostino / de proprij sensi le falangi ardite; / e voi oh alme udite*

/ *ciò che la verità al fin v'insegna / Chi qua giù non combatte, in Ciel non regna.* Si tratta di versi in cui sono ancora presenti echi di poeti quali Marino, Tasso e Cesare Colonna, ma anche di autori di testi religiosi e per musica quali Giovanni Ciampoli e Nicolò Minato.

³² *Iunctura*, eventualmente solo di poco variata, presente in altra poesia secentesca, da Marino a Petrucci.

³³ Sintagma rintracciabile nella produzione del poeta marinista veneziano Antonio Muscettola.

³⁴ Con anteposizione dell'aggettivo *lo* si trova già in Petrarca fino ad arrivare ad esempio a Giambullari, Buonarroti, Guarini e – naturalmente – Tasso e Marino.

³⁵ Forma e parola tipiche del codice poetico, come i successivi *lumi* e *desio* (cfr. Serianni 2009, pp. 93-94 e 67).

³⁶ Dello stesso distico si era servito inizialmente anche il Piacere tentatore.

una parola, «piacere» appunto, coraggiosa perché tutt'altro che usuale e pacifica nel vocabolario e nella comunicazione della Chiesa cattolica di ieri e di oggi³⁷.

Bibliografia

Alaleona 1908 = Domenico Alaleona, *Studi sulla storia dell'oratorio musicale in Italia*, Torino, Fratelli Bocca.

Amendola 2016-2017 = Nadia Amendola, *La poesia di Giovanni Pietro Monesio, Giovanni Lotti e Lelio Orsini nella cantata da camera del XVII secolo*, tesi di dottorato, Università di Roma Tor Vergata Johannes Gutenberg Universität Mainz.

Amendola-Deisinger 2022 = N. Amendola Marko Deisinger, "Una fortunata schiavitù". Giovanni Pietro Monesio als Textdichter Kaiser Leopolds I. und seine am Wiener Hof ertonten Werke, in «Studi Musicali», XII (nuova serie), 2021, pp. 55-116.

Ardissino 2005 = Erminia Ardissino, *Il Seicento*, Bologna, il Mulino.

Baronio 1610 = Cesare Baronio, *Annales Ecclesiastici*, Anversa, Officina Plantiniana, Novissima editio postremum ab Auctore aucta et recognita, t. I.

Bella 2006 = Luciano Giuseppe Bella, *Filippo Neri. Padre secondo lo spirito*, Milano, Jaca Book.

Besutti 2002 = Paola Besutti (a cura di), *L'oratorio musicale italiano e i suoi contesti (secc. XVII-XVIII)*, Firenze, Olschki.

Bianconi 1991 = Lorenzo Bianconi, *Il Seicento*, Torino, edt, seconda ed.

Bonomi-Buroni 2017 = Ilaria Bonomi Edoardo Buroni, *La lingua dell'opera lirica*, Bologna, il Mulino.

Bouyer 1980 = Louis Bouyer, *La musica di Dio. San Filippo Neri*, Milano, Jaca Book.

Cistellini 1989 = Antonio Cistellini, *San Filippo Neri. L'Oratorio e la Congregazione oratoriana. Storia e spiritualità*, Brescia, Morcelliana.

Coletti 1983 = Vittorio Coletti, *Parole dal pulpito. Chiesa e movimenti religiosi tra latino e volgare*, Casale Monferrato, Marietti.

Danieli 2009 = Francesco Danieli, *San Filippo Neri. La nascita dell'Oratorio e lo sviluppo dell'arte cristiana al tempo della Riforma*, Milano, San Paolo.

Delcroix 2011 = Rita Delcroix, *Filippo Neri. Il santo dell'allegria*, Milano, San Paolo.

Doglio-Delcorno 2007 = Maria Luisa Doglio Carlo Delcorno (a cura di), *Rime sacre tra Cinquecento e Seicento*, Bologna, il Mulino.

³⁷ Ricollegandosi all'oratorio precedente: «Il fratello minore della parabola è, dunque, il volto sempre attuale di giovani che fanno del piacere l'unica regola di vita. Non è il caso di affrontare la questione con falsi moralismi; c'è da chiedersi, però, come aiutare questi giovani a non restare prigionieri del piacere. Come uomo di Chiesa, ammetto che anche il nostro linguaggio è incapace di coniugare il piacere e la fede: ci sono parole ancora proibite nel linguaggio ecclesiale. Nel *Catechismo della Chiesa cattolica*, per esempio, la parola "piacere" compare otto volte, di cui cinque in senso negativo, a fronte della parola "dovere" che è riportata ben 47 volte», scrive don Claudio Burgio in *Figli perduti e ritrovati*, p. 60.

- Doglio-Delcorno 2009 = M.L. Doglio C. Delcorno (a cura di), *La predicazione nel Seicento*, Bologna, il Mulino.
- Doglio-Delcorno 2011 = M.L. Doglio C. Delcorno (a cura di), *Predicare nel Seicento*, Bologna, il Mulino.
- Doglio-Delcorno 2013 = M.L. Doglio C. Delcorno (a cura di), *Prediche e predicatori nel Seicento*, Bologna, il Mulino.
- Franchi 2002 = Saverio Franchi (a cura di), *Percorsi dell'oratorio romano. Da "Historia sacra" a melodramma spirituale*, Roma, Ibimus.
- Gasbarri 1962 = Carlo Gasbarri, *L'Oratorio romano. Dal Cinquecento al Novecento*, Roma, Arti Grafiche D'Urso.
- Librandi 1993 = Rita Librandi, *L'italiano nella comunicazione della Chiesa e nella diffusione della cultura religiosa*, in Luca Serianni Pietro Trifone (a cura di), *Storia della lingua italiana*, Torino, Einaudi, vol. I, pp. 335-81.
- Librandi 2009 = R. Librandi, *La lingua della Chiesa*, in Pietro Trifone (a cura di), *Lingua e identità. Una storia sociale dell'italiano*, nuova edizione, Roma, Carocci, pp. 159-88.
- Librandi 2010 = R. Librandi, *Chiesa e lingua*, in *Enciclopedia dell'italiano*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, [https://www.treccani.it/enciclopedia/chiesa-e-lingua_\(Enciclopedia-dell%27Italiano\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/chiesa-e-lingua_(Enciclopedia-dell%27Italiano))
- Librandi 2012 = R. Librandi, *La letteratura religiosa*, Bologna, il Mulino.
- Librandi 2017 = R. Librandi, *L'italiano della Chiesa*, Roma, Carocci.
- Marazzini 1993 = Claudio Marazzini, *Il secondo Cinquecento e il Seicento*, Bologna, il Mulino.
- Martínez Ferrer-Cerrato 2008 = Luis Martínez Ferrer Edoardo Aldo Cerrato, *San Filippo Neri, Cesare Baronio e l'insegnamento della Storia ecclesiastica*, in «Annales Oratorii», VII, pp. 95-103.
- Maynard 2011 = Theodore Maynard, *Il Buffone di Dio. Vita di san Filippo Neri*, Torino, Marietti.
- Morelli 1986 = Arnaldo Morelli, *Il Theatro spirituale ed altre raccolte di testi per oratorio romani del Seicento*, in «Rivista Italiana di Musicologia», XXI/1, pp. 61-143.
- Morelli 1991 = A. Morelli, «*Il tempio armonico*». *Musica nell'oratorio dei filippini in Roma (1575-1705)*, Laaber, Laaber Verlag.
- Morelli 1997 = A. Morelli, *La circolazione dell'oratorio italiano nel Seicento*, in «Studi Musicali», XXVI/1, 1997, pp. 105-86.
- Papàsogli 2002 = Giorgio Papàsogli, *Filippo Neri. Un secolo Un uomo*, Milano, San Paolo.
- Pasquetti 1906 = Guido Pasquetti, *L'oratorio musicale in Italia. Storia critico-letteraria*, Firenze, Le Monnier.
- Piperno 2020 = Franco Piperno, *Cardinals, Music, and Theatre*, in Mary Hollingsworth Miles Patenden Arnold Witte (edited by), *A Companion to the Early Modern Cardinal*, Leiden-Boston, Brill, pp. 600-15.
- Rostirolla 1985 = Giancarlo Rostirolla, *La musica a Roma al tempo del Baronio: l'oratorio e la produzione laudistica di ambiente romano*, in Romeo De Maio et al. (a cura di), *Baronio e l'arte*, Sora, Centro di Studi Sorani «Vincenzo Patriarca», pp. 571-771.

- Rostirolla-Piras 2006 = G. Rostirolla Marcello Piras, *Eventi musicali sacri e spirituali nella Roma di Innocenzo X Pamphilj (1650)*, in «Rivista Italiana di Musicologia», XLI/1, pp. 3-63.
- Schering 1911 = Arnold Schering, *Geschichte des Oratoriums*, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
- Sedda 2019 = Corrado Sedda, *L'Oratorio di San Filippo Neri. Tra passato e presente*, Todi, Tau.
- Serianni 2009 = Luca Serianni, *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Roma, Carocci.
- Smither 1986 = Howard E. Smither, *L'oratorio barocco. Italia, Vienna, Parigi*, Milano, Jaca Book.
- Speck 2003 = Christian Speck, *Das italienische Oratorium 1625-1665. Musik und Dichtung*, Turnhout, Brepols.
- Stefani 1987 = Gino Stefani, *Musica barocca 2. Angeli e Sirene*, Milano, Bompiani. Stroppa 2015 = Sabrina Stroppa, *Petrucci, Pier Matteo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, vol. 81, [https://www.treccani.it/enciclopedia/pier-matteo-petrucci_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/pier-matteo-petrucci_(Dizionario-Biografico)).