

ANDREA DELLA CORTE

(T o r i n o)

IL VALORE ARTISTICO DEL „CARRO DI FEDELTA'
D'AMORE“

Pertiene forse alla Storia del melodramma il *Carro di fedeltà d'Amore*, 1606, testo del ventenne romano Pietro Della Valle, letterato e musicista, musica del cinquantunenne chiozzotto Paolo Quagliati, insigne fra gli organisti e compositori a Roma?

Sorvolando sulla distinzione dei generi, e appena accennando a qualche opinione, (del *Carro* scrisse il Rolland: „*Ce n'est là ni du théâtre populaire, ni même du théâtre*“; ed il Kretschmar: „*Keine Oper im vollen Florentiner Sinne (. . .), einer Art dramatischer Kantate*“). mi pare che il componimento sia da considerare, dal punto di vista artistico e sociale, una prova della lentezza del melodramma nei suoi primi passi. (E' stato pubblicato, 1957, dallo Smith College a Northampton, Mass., a cura di V. Gotwals e Ph. Kessler). E' perciò opportuno rileggere il *Discorso di Pietro Della Valle al Sig. Lelio Guidiccioni*, 1640, che, inserito da A. F. Gori nei *Trattati di musica* di G. B. Doni, Firenze 1763, ristampato da A. Solerti nelle *Origini del melodramma*, 1903, è tuttora il più antico documento sul contributo del Quagliati ai modi dialogici e monodici nel primo decennio del Seicento.

Incuriosisce la descrizione della pubblica esecuzione. Questa e il titolo indussero il Burney (*A General History*, IV, 1789, p. 38), a rievocare il carro di Tespi, un'analogia ricalcata da parecchi studiosi, dal Rolland (*Histoire de l'opéra en Europe*, 1895, p. 126) al Bukofzer (*Music in the baroque era*, 1947, p. 58).

Narrava dunque il Della Valle che la rappresentazione del girovago Carro, presentato al popolo di Roma durante il carnevale (28 gennaio — 7 febbraio 1606): „*piacque estremamente, e bene si vide, per lo concorso di quasi tutta la città, che si tirava dietro; e non solo infastidì giammai gli ascoltatori, ma gran parte di loro vollero sentirla quattro o sei volte; e tali ve ne furono che la seguitarono sempre in tutti i dieci o dodici luoghi, dove si cantò, dalle ventidue ore in sin passata la mezza notte, che si andò in volta*“ E anche tramandava i nomi di alcuni esecutori, paragonando la maggiore o minor destrezza dei primi cantanti e degli strumentisti con quella della successiva generazione: „*E di altri*

strumenti, V. S. non si ricorda, di Gregorio del Violino, valentuomo di contrapunti che pur sonò nel mio Carro?, di un altro che vi sonò una spinettina da vero mirabilmente?, di Gio. Francesco del Leuto, che pur vi era? (. . .) Mi ricordo di Gio. Luca falsetto, gran cantore di gorge e di passaggi che andava alto alle stelle; di Orazietto, buonissimo cantante o di falsetto o di tenore; di Ottaviuccio e del Verovio, tenori famosi, e tutti tre questi ultimi cantarono nel mio Carro. Però tutti costoro, da' trilli e passaggi in poi, e da un buon mettere di voce, non avevano quasi nel cantare altra arte del piano e del forte. Del crescere la voce a poco a poco, dello smorzarla con grazia, dell'espressione degli affetti, del secondar con giudizio le parole e i loro sensi, del rallegrar la voce o immalinconirla, del farla pietosa o ardita quando bisogni, e di simili altre galanterie, che oggidì dai cantori si fanno in eccellenza bene, in quando bisogni, in quei tempi non se ne ragionava, nè in Roma almeno se ne seppe mai novella, infinchè dalla buona scuola di Firenze non ce la portò ne' suoi ultimi anni il sig. Emilio de' Cavalieri, che, prima di tutti, ne diede in Roma buon saggio in una Rappresentazioncella nell'Oratorio della Chiesa Nuova, alla quale io, assai giovanetto, mi trovai presente."

Il Della Valle rammentava poi il tempo, il luogo, i modi della musica del Carro: „. . . composta dal medesimo Quagliati in camera mia, la maggior parte, secondo che vedeva a me dar gusto; con la qual uscì in maschera il carnevale dell'anno 1606, e fu una delle prime azioni (per così dire) rappresentate in musica che in Roma si siano sentite benchè non v'intervenissero più che cinque voci e cinque istrumenti, quanto appunto in un carro camminante potevano aver luogo. Non già per questo si cantò sempre ad una voce sola, ma cantavano i personaggi, ora soli a vicenda, ora a due, ora a tre, e poi nel fine a cinque, che fece buonissimo effetto. La musica di quel canto, come si può vedere ne' volumi che ne vanno attorno stampati, ancorchè fosse la maggior parte in modo da rappresentare, non era tuttavia di quello stile recitativo semplice e troppo triviale che usano alcuni, e che suol presto venire in fastidio agli uditori; ma ornata e piena di leggiadrie con vaghezza (. . .)“.

Si vuol notare ché questo passo è stato talvolta imprecisamente riferito. Errava il B u r n e y, traducendo sommariamente: „*the first dramatic action or representation in Music*“, il testo esatto reca: „una delle prime azioni (per così dire) che in Roma si siano sentite“; ed in una nota rammentava la *Rappresentazione di Anima et di corpo*, 1600, del De' Cavalieri. Il R o l l a n d suppose che il carro fosse „*trainé par des boeufs*“. Anche l'Arteaga, di solito accurato almeno nel campo librettistico, l'aveva erroneamente considerato uno „spettacolo consimile alla *Rappresentazione*“ nell'oratorio alla Vallicella. Infine lo stesso Della Valle non ricordava con esattezza nel 1640 la consistenza dell'opera compiuta trentaquattro anni prima; infatti noverava fra gli altri un pezzo a tre voci, che in realtà non aveva mai scritto.

Oberto F i d a t i dichiara nella dedica a donna Giustiniana O r s i n a d'esser stato invogliato alla stampa, 1611, a Roma nella tipografia G. B. R o b l e t t i, dall'udizione del *Carro* a Bologna in una „*nobilissima Academia di gentilissimi virtuosi, nella quale, fra molte virtù, la musica fiorisce di maniera che pare vi si senta una celeste armonia; all'arrivo mio, in segno d'amore, fecero scelta delle più vaghe e dilettevoli composizioni che avevano, e con molti istrumenti e voci eccellentissime concertorno con tanta grazia e dolcezza, che restai ammirato e pigliai grandissimo diletto di una nuova invenzione intitolata Carro di Fedeltà d'Amore, composta dal sig. Paolo Quagliati. Vedendo tal'opera sì bella e scritta a mano, considerai che se per causa mia fosse andata in luce ne avrei acquistata non poca laude*“. Concludendo con profusi ossequi, rivelava d'aver molto insistito per ottenere dallo schivo musicista l'autorizzazione alla edizione, eccetera, eccetera.

Interessante per la nascita e per la forma, il *Carro* è, in quanto all'arte, una vera cosa. Quasi polemizzando col D e l l a V a l l e intorno allo stile recitativo del Quagliati, il R o l l a n d dichiarò: „*Je veux bien qu'elle ne fût pas de ce style récitatif et simple et trop trivial, dont usent quelques-uns, mais orné et plein de grâces et de douceur. Encore est-ce du bon et brave style récitatif, grave et consciencieux, sans passion, c'est-à-dire une des choses les plus ennuyeuses du monde*“. In verità la censura dovrebbe toccare non il recitativo, o recitar cantando che sia, come formola, bensì, nel caso presente, come mezzo d'espressione, mezzo della creazione e dell'emozione lirica e canora del Quagliati. Basta ricordare, a confronto, ciò che sei anni prima avevano espresso appunto col recitativo, ma non soltanto con esso, il D e ' C a v a l i e r i, il P e r i, il C a c c i n i, dei quali il Quagliati certamente conobbe le opere, per constatare la nullità emotiva di lui, cimentandtesi nel canto di sentimenti amorosi di cinque personaggi, apparsi, poco importa, o sopra un palcoscenico o sopra un carro. Mediocre è anche il libretto, che sembra ricalchi questo o quel punto della *Dafne* del R i n u c c i n i; qualche immagine ne è testualmente ripetuta: „*Nè la madre d'Amore corse più vaga mai dall'onde fuori*.“

In queste cinque linee vocali, singole o duplici, e nelle armonistiche e strumentali (un violino, un cembalo, un liuto, una tiorba „et altri istrumenti“), non risuona un qualche personale accento di grazia, di tenerezza, di stupore, neppur di lui, cimentantesi nel canto di sentimenti amorosi di cinque personaggi, apparsi, recitativo o arioso era breve, e frequente il cadenzare, non mancavano nelle loro figurazioni e nelle modulazioni molte drammatiche sensibilità toccanti; qui l'inespressivo, il meccanico procedimento è costante. Casuali sopraggiungono i prelu-dietti strumentali in quel gusto eminentemente liutistico che pur impronta quasi tutte le monodie. Brevissimo è di solito l'arco melodico, spesso interrotto, pausato, a contro senso, o esteso a dismisura, comprendendo fino a nove o più misure senza una pausa. A prender fiato provvedeva, com'era necessario, il cantante. Le

fioriture, spesso quartine, s'associano a parole come „sole, cielo, tuoni, canto, furore, mai, chiare“, ma non tentano neppure l'ideografia, impropriamente detta „simbolismo“; sono vezzi, giocherelli esigui nella durata e nella gamma, un'ottava, oziosissimi, elementari fino alla puerilità. Talvolta alcune parole o un intero verso vengono iterati nella monodia, con o senza musicale divario: „cedo“, „cantate“, „porto la fama“, „viva“, „Girerem liete a portar nott'e giorno“; e l'iterazione in parte è naturale, come s'osserva nei maggiori monodisti, in parte è uno strascico dell'abitudine polifonica.

Il passo più vivo, più spontaneo, il solo piacevole, nel *Carro*, è il madrigale accordale: „*Cantiamo a prova. Udite, amanti, udite — D'una fida speranza un fido amore*“, che riunisce alla fine le cinque voci soliste.

Per la parte delle composizioni corali, che già è stata studiata, il Quagliati ha buona stima. Qui si voleva rispondere al quesito: se il *Carro* sia da ammettere nella storia del melodramma, e quanto valga.