

Un esito fausto anticipato – lo ricorda Pin-tiaux – da quello della versione originaria di *Hyppolite et Aricie* di Rameau (1733), ove è Diana il *deus ex machina*; e forse più puntualmente, aggiungiamo noi, dall'*Orfeo ed Euridice* di Calzabigi e Gluck, in cui proprio Amore risolve una situazione altrimenti compromessa. (L'*Orfeo* viennese era ben noto anche attraverso la partitura a stampa, e di lì a poco destinato a vivere di nuova vita parigina.)

Il volume coordinato da Françoise Rubelin è esemplare sia per la qualità del lavoro d'*équipe* in esso confluito, sia per la ricchezza – la completezza, si sarebbe tentati, un po' imprudentemente, d'azzardare – dei testi e dei dati messi a disposizione, in un formato peraltro d'agevole consultazione.

RAFFAELE MELLACE
Genova

URSULA KIRKENDALE, *Antonio Caldara: Life and Venetian-Roman Oratorios*, revisione e traduzione a cura di Warren Kirkendale, Firenze, Leo S. Olschki, 2007 («Historiae Musicae Cultores», CXIV), 552 pp.

Felice parto gemellare in casa Kirkendale nel 2007. La coppia d'illustri studiosi del Barocco e non solo ha infatti dato alla luce, nei tipi di Olschki e coi numeri consecutivi CXIII e CXIV della collana «Historiae Musicae Cultores», due volumi in lingua inglese assai diversi per taglio – una raccolta di saggi e una monografia – e per modalità di partecipazione di ciascun autore; tuttavia contributi che si presentano come la *summa* d'una vita di ricerca.

Marito e moglie hanno firmato insieme la silloge *Music and Meaning: Studies in Music History and the Neighbouring Disciplines*, florilegio di scritti tra gli anni 1963-2006 attorno a un *plateau* di temi da Josquin al Classicismo viennese a Paganini e pur soprattutto concentrati sulla civiltà musicale sei-settecentesca (Cavaliere Lully Caldara Händel Bach), intersecando la storia della musica con una moltitudine di discipline, dalle filologie classica e romanza all'iconologia, dalla liturgistica alla patristica, dalla retorica alla storia dell'arte. La presente scheda si incentra tuttavia sull'altro volume, la monografia che Ursula Kirkendale ha dedicato ad Antonio Caldara: un so-

stanzioso schizzo biografico a precedere la trattazione approfondita di un settore specifico della copiosa produzione del compositore, ovvero gli oratorii scritti tra Venezia e Roma, nel ventennio 1697-1715.

In realtà lo studio proviene da lontano: nato come dissertazione dottorale discussa nel 1961 nell'Università di Bonn, uscì poi in tedesco col titolo *Antonio Caldara: Sein Leben und seine venezianisch-römischen Oratorien* (Graz-Köln, Böhlau, 1966), riscuotendo la dovuta attenzione sulla scena internazionale. L'edizione riveduta in lingua inglese e pubblicata ora in Italia è a cura di Warren Kirkendale, che si è assunto l'onere di tradurre il voluminoso saggio (oltre 500 pagine) così come di aggiornare e fornire le integrazioni necessarie. Queste consistono essenzialmente nell'incremento dell'apparato documentario, sia nelle note a piè di pagina sia nella sezione della ricca appendice, di quasi quaranta pagine, che registra i dati desunti dal fondo Ruspoli dell'Archivio Segreto Vaticano e dall'Archivio del Vicariato di Roma. Sono state in questo modo rintracciate e datate su base documentaria certa – e si tratta di un guadagno netto dell'edizione in lingua inglese – le circa duecento cantate composte da Caldara a Roma. La revisione ha fatto tesoro anche della letteratura critica uscita nel frattempo: non tanto di quella (esigua) su Caldara, quanto piuttosto di quella (abbondante) dedicata alla sua epoca.

Il lettore si starà forse chiedendo quali siano le ragioni per riproporre e discutere uno studio già noto in lingua tedesca; a tal fine occorrerà anzitutto segnalare – dopo aver ricordato la praticità di una nuova, curatissima edizione, in una lingua più diffusa e accessibile – il valore di un approccio storico sempre più documentato, accurato e meticoloso. Le categorie storiche vengono indagate da Ursula Kirkendale con consapevolezza e sensibilità non comuni nella pubblicistica corrente. Si pensi alla bella analisi sia del contesto stilistico a cavallo tra Sei e Settecento, sia dell'impiego, non coincidente con quello vulgato e perciò tanto più interessante, del concetto di 'stile galante'. Nella parte dedicata al *Musical Style* (pp. 217-398), Kirkendale individua tre fasi contigue nella produzione italiana di Caldara: dopo la prima, ispirata a quello che viene denominato il «late Venetian, dramatic style of splendor» (1690-1707), si susseguono

un «Venetian and early gallant mixed style in Rome» (1708-10) e poi uno «smoothed early gallant style in Rome» (1712-15) che, a livello di ordito, passo armonico, struttura melodica, fraseologia e ornamentazione, esibisce tutti i tratti caratteristici dello stile galante maturo. Una considerazione, sulla scorta di numerosi esempi musicali, che diventa coerente visione di un'estetica. Così viene infatti caratterizzata l'estrema fase di questo Caldara italiano, successiva al 1710 (p. 395):

This smoothness is not merely purity and balance of style. It belongs to its essence, it is the fashionable elegance of the rococo. A uniform expression of affect is determined by a few, frequently recurring aria-types in smoothly propelled, very fast rhythms and parlando melody, courtly dances such as menuet and gavotte, the popular balletto, and the languishing pastorella. Of the variety of Venetian folksongs and older dances in the Venetian oratorios, only the gigue appears once again in *Flavia Domitilla*; villotta, nio, furlana, courante, etc. have disappeared.

Le peculiarità stilistiche della scrittura di Caldara vengono indagate in dettaglio, nella fisionomia dei profili melodici vocali e strumentali, così come nell'impianto e nel decorso dell'armonia, lungo un sentiero che, à rebours, li fa risalire alla mai rinnegata tradizione barocca. Così nel mirabile duetto che chiude la parte I della giovanile *Maddalena ai piedi di Cristo* – lo si ascolti interpretato da Andreas Scholl e Bernarda Fink nell'incisione diretta da René Jacobs per Harmonia Mundi France (HMX 2905221.22, 1996) – il «middle baroque idiom is still heard in the stepwise “lilting flow” of the melody, the triple time with its saraband associations, the “insistence on the IV-V-I cadence”, and the so characteristic hemiola conclusion veiling the bar lines» (p. 274; le osservazioni si rifanno a *Music in the Baroque Era* di Manfred Bukofzer).

L'attenzione a ritmi e metri di danza – alle loro varianti nazionali e alle relative ricadute simboliche – costituisce una preoccupazione centrale nell'analisi dedicata alle pagine vocali degli oratorii, *magna pars* del volume. Le strutture ritmico-coreutiche informano di sé la musica destinata alla voce, le trasmettono atteggiamenti e gestualità, ne esplicitano gli affetti nel loro avvicinarsi. Così nella *Frode della castità* l'innamorato Meraspe si presenta

con un minuetto alla francese non immune nell'invenzione melodica da influssi della sarabanda; nel medesimo oratorio Eufrosia denota il passaggio dalla paura al desiderio del martirio attraverso il contrasto tra l'agitazione di una corrente e la serenità di un minuetto, mentre ricorrerà a un'impetuosa giga in $\frac{3}{8}$ per rivolgere ai suoi carnefici l'invito spavaldo a procedere con l'esecuzione. Nel *Trionfo dell'innocenza* «the five arias of the initial Filippo-Tolomeo scene are thus, with one exception, stylized dances» (p. 293), consuetudine che rivela la profonda osmosi tra musica vocale e strumentale, in Caldara come nei suoi contemporanei, oltre ovviamente a consentire con eccezionale naturalezza il riutilizzo di materiale nato per altra destinazione, come appunto il tema della giga dalla Sonata op. 2 n. 3, pubblicata nel 1699, fatto proprio, sempre nel *Trionfo dell'innocenza*, da Tolomeo per l'aria «Si colmi d'onori».

L'accorta considerazione dei caratteri morfologici, declinata in analisi fini e convincenti – si pensi alla concisa e puntuale caratterizzazione che individua l'intento espressivo e i mezzi all'uopo dispiegati nell'aria del protagonista della *Ribellione di Assalonne* (1715), una «sluggish largo pastorella in B \flat -minor ... tenaciously arrested within the space of a fifth. The sleep idiom of the ninna-nanna, the gently rocking and descending motion in $\frac{12}{8}$ -time, is colored darkly by the chromatically descending passages» (p. 384) – s'accompagna all'attenzione costante per la stretta relazione che intercorre tra linguaggio musicale, ideologia e arti figurative. La sezione *The Setting* (pp. 189-197) individua in pochi tratti essenziali ma illuminanti le condizioni produttive ed esecutive nelle varie piazze (Venezia, Mantova, Firenze, l'Emilia, Roma) per le quali videro la luce gli oratorii di Caldara, cogliendo le peculiarità che vennero a incidere sulla loro genesi. Del *milieu* veneziano si riconosce, ad esempio, l'apporto della specifica condizione del clero locale nello sviluppo dell'oratorio (p. 192):

Venetian oratorios are nevertheless very important for the whole development of the genre in Italy, for in this city, where it was confronted with the enormously strong competition of opera, they first assimilated its style. The situation of the clergy, which had its place also in the salons and in the boxes of the theater, between *cavallieri serventi* and their ladies, and the decline of monastic discipline favored this process.

Altrettanto ragguardevole è la fine comprensione delle categorie ideologiche ed estetiche della religiosità barocca, di cui gli oratorii di Caldara costituiscono un'espressione paradigmatica. L'intonazione del terzetto nella *Castità al cemento*, nei modi d'un balletto, è così commentata (p. 313):

That this particularly rapid dance appeared suitable to express the triumph of 'hope', 'constancy' and the 'pleasures' of the soul («gode...») throws a clear light on the Italian religiosity of the late Baroque, its radical joy in the world in spite of all the thoughts of fleeing from it in the coquetry of the saints in the texts.

Il saggio della Kirkendale, oltre che sul piano critico, apporta un contributo considerevole su quello documentario. Recensisce le fonti, identifica i copisti e fornisce al lettore ricche appendici con elenchi e documenti (spesso provenienti da casa Ruspoli, ma anche d'origine viennese, fino al testamento del compositore); riporta il catalogo minuzioso dei 42 oratorii autentici di Caldara, corredato della segnalazione delle prime esecuzioni accertate o presunte, e delle numerose riprese a Roma Vienna Brno Praga Dresda; discute i lavori spuri riconducendoli alla paternità di Conti Porsile Reutter Hasse. Contestualizza inoltre da vicino i 17 oratorii composti da Caldara in Italia, 13 dei quali riportati alla luce dalla Kirkendale stessa, dandone una bella sinossi, con relativo riassunto dei contenuti di arie e recitativi; né si sottrae all'esercizio d'un giudizio estetico fondato, giacché segnala i risultati più significativi di quella stagione, fornendo così un'utile bussola per orientare studiosi e interpreti. Lo studio è di necessità incompleto, e si ferma alla vigilia dell'incarico alla Corte imperiale nel 1716, fase d'attività che l'autrice non soltanto non tratta ma neppure copre sul piano bibliografico, sebbene non manchino le osservazioni sul «Viennese style» di Caldara (cui è dedicata anche una sezione specifica alle pp. 396-398). E tuttavia il quadro che emerge dal libro, da questa monografia a tutto tondo riservata a un genere cruciale nell'esperienza musicale e spirituale della civiltà barocca (a tacere delle implicazioni sul piano del costume, della politica, ecc.) e a un autore che di quel genere fu tra i massimi artefici, è davvero imponente. La figura di Caldara, che di tanto in tanto timidamente squarcia il velo di un oblio pervicace in sede

esecutiva e discografica, si accampa qui come quella di un *great dramatist* – la definizione, a p. 383, è riferita alla *Ribellione di Assalonne*, ma si potrà agevolmente estendere al complesso d'una produzione feracissima –, drammaturgo di cui vengono messi in giusta luce (ad esempio nella monumentale e magistrale analisi della *Maddalena ai piedi di Cristo*, pp. 231-282) i ricchi e proficui rapporti con colleghi di prima sfera oggi più fortunati sul piano critico ed esecutivo: Giovanni Legrenzi, Giovanni Bononcini, Georg Friedrich Händel stesso.

RAFFAELE MELLACE
Genova

ROLAND PFEIFFER, *Die Opere buffe von Giuseppe Sarti (1729-1802)*, Kassel, Bosse, 2007 («Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft», Band 4), 486 pp.

I protagonisti del melodramma italiano del secondo Settecento sono stati a lungo negletti dalla musicologia, da un lato concentrata sull'operista-intellettuale Mozart, dall'altro impossibilitata a esaminare le fonti musicali primarie di quegli autori, spesso custodite in biblioteche di difficile accesso o chiuse al pubblico (tale era la situazione, fino a non molto tempo fa, della Biblioteca da Ajuda di Lisbona e di quelle dei Conservatori di Napoli e Firenze). Da circa una quindicina d'anni i «vicini di Mozart» – per citare il titolo dell'importante convegno veneziano del 1987 che segnò la ripresa di questo filone di ricerca (cfr. *I vicini di Mozart, I: Il teatro musicale tra Sette e Ottocento*, a cura di M. T. Muraro, Firenze, Leo S. Olschki, 1989) – sono stati gratificati di specifici contributi analitici come pure di una particolare attenzione in sede discografica. Da siffatta operazione di *repêchage*, che ha coinvolto anzitutto i «napoletani» (*in primis* Piccinni, Paisiello e Cimarosa), i rivali di Mozart (Salieri, Martín y Soler) o i diretti precursori di Rossini (Paer, Mayr), Sarti è tuttavia rimasto pressoché escluso, ad onta della sua carriera internazionale e della fortuna che i suoi lavori riscossero tra i contemporanei (*Medonte* e *Giulio Sabino* furono i primi esempi di opere serie interessate da una circolazione decennale nel circuito