

Zeitschrift:	Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia
Herausgeber:	Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
Band:	32 (2012)
Artikel:	L'aria barocca made in Italy : interpretazione antropologica del modello italiano
Autor:	Garavaglia, Andrea
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-835122

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

L'aria barocca *made in Italy*: interpretazione antropologica del modello italiano

ANDREA GARAVAGLIA (Fribourg)

1.

Passionali, estroversi, verbosi, gesticolatori ed esibizionisti: sono alcuni dei caratteri che, nel corso dei secoli, sono stati notoriamente attribuiti agli italiani o che gli stessi hanno voluto attribuirsi. Questi caratteri appartengono alla dimensione antropologica di un popolo, che riguarda il modo di vivere le emozioni, di reagire agli eventi, di comunicare pensieri e sentimenti, tutti aspetti sostanziali alla poetica del teatro e, per estensione, del teatro musicale. Se tale dimensione, che fa riferimento all'uomo sia come individuo sia come membro di una comunità, definisce il modo in cui un popolo concepisce soggettività e interrelazione sociale, un'azione drammatica è in potenza la trasposizione di un quadro antropologico etnologicamente determinato. Se poi si considera che, nel caso specifico dell'opera italiana barocca, l'aria è proprio il mezzo con cui un personaggio mette in scena interiorità e reattività a eventi e relazioni, rideterminando ogni volta la sua posizione nel gioco delle parti, è piuttosto probabile che la manifestazione del sé, incarnata dall'aria, rifletta peculiarità della cultura nazionale che l'ha elaborata. Fra l'altro, secondo interpretazioni recenti, l'aria barocca non sarebbe tanto la manifestazione di uno sfogo emotionale, quanto piuttosto, nel suo assetto formale sempre più preciso e omologato, l'esposizione retoricamente organizzata di una reazione emotiva e cognitiva, che tradisce nuove istanze antropologiche dell'età moderna.¹ Il lettera-

* Il contributo, sommariamente presentato al “19th Congress of the International Musical Society” (Roma, luglio 2012), col titolo *The Baroque aria among compositional strategies and intercultural stereotypes: an anthropological interpretation of the ‘Italian’ model*, è stato elaborato, grazie al sostegno del Fondo Nazionale Svizzero, nel progetto “Air d’opéra (XVII^e-XVIII^e siècles) et structure temporelle de l’expérience émotionnelle” (Université de Fribourg, 2009-2012, dir. Luca Zoppelli).

1 Cfr. Luca Zoppelli, *Il teatro dell’umane passioni: note sull’antropologia dell’aria settecentesca*, in *I luoghi dell’immaginario barocco*, atti del convegno (Siena, 21-23 ottobre 1999), a cura di Lucia Strappini, Napoli, Liguori, 2001, pp. 285-294, e id., *Zeitliche Diskontinuität, optische Diskontinuität? Fragen zu einer Dramaturgie des Exemplarischen*, «Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis», 33, 2009, pp. 57-73.

to Gian Rinaldo Carli, nelle *Osservazioni sulla musica* (1743-1746), scrive che le arie «sono, o debbono essere, il risultato della scena e l'ultima *analisi* della passione e del sentimento»,² sottolineando il fatto che rappresentano il momento di elaborazione finale del vissuto da parte di un personaggio, prima dell'uscita di scena. È dunque verosimile che la definizione, su scala nazionale, di un modello formale delle stesse non sia solo espressione di un orizzonte estetico, ma anche di un particolare profilo antropologico. Non a caso, l'opera è forse il genere musicale che, più di altri, è legato in modo stretto e interattivo all'identità di un paese.

L'idea che lo stile musicale, sia compositivo sia esecutivo, dipenda da fattori antropologici è già viva all'epoca, almeno dalla prima metà del Seicento, quando i 'caratteri nazionali', basati su stereotipi etero- o autoprodotti, diventano i presupposti per giustificare differenze poetiche, stilistiche ed espressive nelle produzioni artistico-letterarie di popoli diversi. (Ricordo che in quei secoli la collettività non era percepita in modo diverso dal singolo: una nazione, in sostanza, non era altro che la somma di individui e in quanto tale era analizzata con le stesse categorie utilizzate per descrivere e spiegare i singoli).³ Tali differenze, giustificate con stereotipi etnici, che mirano a definire e rafforzare l'identità socio-politica di un paese, suffragano frequentemente la presunta superiorità artistico-culturale di un popolo rispetto a un altro.

Della prima metà del Seicento è noto, per esempio, il passo dell'*Harmonie universelle* di Marin Mersenne (1636) in cui l'autore constata – non senza una certa amarezza – che le arie italiane, già nei primi stadi di elaborazione, sono in grado di esprimere, rispetto a quelle francesi, non solo passioni tendenzialmente pacate (siano esse negative o positive), ma anche concitate.

quant aux accents de la tristesse et de la douleur [...] c'est quasi le seul accent des airs françois, dans lesquels on mesle aussi quelquefois assez à propos l'accent de la ioye, de

2 Gian Rinaldo Carli, *Osservazioni sulla musica*, in *Opere*, Milano, Monastero di S. Ambrogio maggiore, 1786, vol. 16, p. 434 (cors. mio); parzialmente trascritte in Ivanò Cavallini, «Musica sentimentale» e «teatro della commozione»: la poetica del melodramma nelle "Osservazioni sulla musica" di Gianrinaldo Carli, «Recercare», 2, 1990, pp. 5-34: 29.

3 Si veda Louis van Delft, *Caractère et style*, in *Caractères et passions au XVII^e siècle*, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 1998, pp. 13-32: 18. Alla voce *Caractère des nations* dell'*Encyclopédie* di Denis Diderot e Jean Le Rond d'Alembert, si legge che «le caractère d'une nation consiste dans une certaine disposition habituelle de l'âme, qui est plus commune chez une nation que chez une autre, quoique cette disposition ne se rencontre pas dans tous les membres qui composent la nation» (Paris, Briasson et al., vol. 2, 1752, p. 666).

l'amour, et de l'espérance. Mais les Italiens ont plus de véhémence que nous pour exprimer les plus fortes passions de la colère par leurs accents.⁴

Il teorico francese sembra suggerire che gli italiani hanno una singolare tendenza a concepire e a manifestare emozioni approfittando di tutto lo spettro espressivo disponibile. Analogamente insiste, in un altro passo, sul fatto che, anche nel momento esecutivo, i virtuosi italiani sono molto attenti a esprimere le passioni in modo enfatico ed energico, rendendo la rappresentazione ancor più realistica e convincente: «ils représentent tant qu'ils peuvent les passions et les affections de l'âme et de l'esprit [...] avec une violence si estrange que l'on jugeroit quasi qu'ils sont touchez des mesmes affections qu'ils représentent en chantant».⁵ I cantanti francesi tenderebbero invece a sfruttare molto meno la gamma di energia vocale per differenziare gli affetti, declamando tutto con lo stesso tono, una «douceur perpétuelle».

La diversità esecutiva come sintomo di una differenza antropologica fra i due popoli ritorna nel seconda metà del Seicento, in uno dei pamphlet che anticipano la querelle primosettecentesca su pregi e difetti dei due modelli operistici nazionali, alla ricerca del migliore.⁶ Saint-Évremond, in *Sur les opéra* (1676), sottolinea l'impressione di falsità che emerge nell'enfasi espressiva dei virtuosi italiani e la interpreta come sintomo di una percezione non lucida dell'intensità delle emozioni («Pour la manière de chanter [...] les Italiens ont l'expression fausse, ou du moins outrée, pour ne connoistre pas avec justesse la nature ou le degré des passions»).⁷ Quello che a Mersenne appariva quindi un vantaggio della poetica compositiva ed esecutiva italiana è stigmatizzato da Saint-Évremond – che parteggiava per l'opera francese – come incapacità di moderare l'espressività in modo appropriato. Ma chiaramente si tratta di modalità diverse di vivere, intendere e rappresentare la soggettività.

All'inizio del Settecento, anche il letterato francese François Raguenet, sempre con l'obiettivo di leggere una continuità fra il modo di concepire e

4 Marin Mersenne, *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique*, Paris, Pierre Ballard, 1636, vol. 2, p. 371 (cors. mio; rist. anast. Paris, C.N.R.S., 1986; ed. mod. a cura di Claudio Buccolini, Paris, Fayard, 2003).

5 Ivi, vol. 2, p. 356 (cors. mio). Cfr. Michael Klaper, *Die Wahrnehmung und Beurteilung des Phänomens Oper in Frankreich bis zu Mazarins Tod (1661)*, «Musica e storia», 16/2, 2008, pp. 295-340: 299-301.

6 Ampia e nota è la bibliografia su tale discussione estetica, il cui studio più generale resta quello di Georgia Jackson Cowart, *The origins of modern musical criticism: French and Italian music, 1600-1750*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1981 (Studies in Musicology, 38), capp. 1, 3, 4.

7 Charles de Marguetel de Saint-Denis, seigneur de Saint-Évremond, *Sur les opéras*, [Paris], s.l., 1676, pp. 100-102.

passioni e di ritrarle in musica, evidenzia la correlazione tra il grado di ‘sensibilità’ emotiva degli italiani e lo stile interpretativo delle arie. In uno dei testi cardine della citata querelle, il *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras* (1702), Raguenet – che potrebbe aver avuto esperienza diretta dell’opera italiana in un paio d’anni trascorsi a Roma (dal 1698) – dichiara che «comme les Italiens sont beaucoup plus vifs que le François, ils sont bien plus sensibles qu’eux aux passions et les expriment aussi bien plus vivement dans toutes leurs productions [...] ils impriment si bien le caractère dans leurs airs, que souvent la réalité n’agit pas plus fortement sur l’âme».⁸

Gli anni del *Parallèle* sono gli stessi in cui avvengono i cambiamenti morfologico-drammaturgici più eclatanti dell’opera barocca italiana: i brani destinati all’espressione del sé vengono temporalmente prolungati attraverso un’articolazione interna sempre più complessa (aumento di ripetizioni a tutti i livelli formali, di interventi strumentali, della dialettica fra voce e strumenti concertanti, ecc.). Tale dilatazione, che sistematicamente irrompe nella continuità drammatica dell’azione musicale, per concentrarsi sull’espressione intima, è interpretabile come il risultato di almeno due fattori antropologico-culturali, gli stessi che poi determinano la peculiarità dell’orizzonte estetico: da un lato la crescente consapevolezza europea del ruolo della temporalità nei processi cognitivi (da me affrontata in altra sede),⁹ dall’altro il temperamento emozionale specificamente italiano. Questo secondo fattore, che è quello di cui vorrei occuparmi in questo contributo, si evince dagli stereotipi che ricorrono nelle guide sulla penisola, nei periodici nazionali e nelle relazioni di viaggiatori stranieri, ed è spesso intrecciato – nella critica comparativa dell’epoca su letteratura e arti – agli aspetti estetici delle relative produzioni nazionali, come nei casi citati.¹⁰ È

8 François Raguenet, *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras*, Paris, Jean Moreau, 1702, p. 42 (rist. anast. Genève, Minkoff, 1976).

9 Si veda Andrea Garavaglia, «La brevità non può mover l’affetto». *The time scale of the Baroque aria*, «Recercare», 24/1-2, 2012, pp. 35-61, contributo da intendersi come complementare al presente.

10 Per una panoramica generale sugli stereotipi relativi agli italiani, riportati nelle relazioni di viaggio di epoca moderna, si vedano i lavori di François Brizay: *L’identité italienne, selon les voyageurs français au XVII^e siècle: l'espace et les habitants*, in *Régions, Nations, Europe*, Actes du colloque (Szeged, 25-26 octobre 1999), Szeged, JATE Press, 2000, pp. 157-166; *La construction du stéréotype de l'Italien à l'époque moderne dans les guides et dans la littérature de voyage*, in *Le stéréotype outil de régulation sociale*, sous la dir. de Marcel Grandière et Michel Molin, Rennes, PUR, 2003, pp. 229-243; *Touristes du grand siècle: le voyage d'Italie au XVII^e siècle*, Paris, Belin, 2006. Delle due tipologie di italiani che vengono definite nei racconti di viaggio, quella regionale o urbana e quella nazionale, quest’ultima è naturalmente quella determinante per questo lavoro.

chiaro che gli stereotipi rappresentano una costruzione immaginaria, soggetta a fattori ideologici, ma la frequenza con cui si ripetono testimonia il fatto che si tratti di generalizzazioni (o esagerazioni) di un immaginario ampiamente condiviso.

2.

I commentatori francesi, fra Sei e Settecento, non comprendono (o fingono di non comprendere) gli aspetti essenziali della drammaturgia musicale italiana, criticando la lunghezza delle arie, la presenza di inutili melismi ed estenuanti ripetizioni (di parole, versi e sezioni), e l'inverosimile nonché pleonastica ripresa, alla fine dei pezzi chiusi, della parte iniziale: il cosiddetto da capo. A proposito di ridondanze, nel dialogo fittizio di un altro testo della querelle sui modelli nazionali, la *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* di Lecerf de la Vieville (1704), la contessa, commentando la sua esperienza d'ascolto dell'opera italiana, si dice «fatiguée de leur entendre répéter les mêmes paroles tant de fois, et faire un air long comme une histoire, sur quatre petits vers».¹¹ A sua volta, La Tour, nella *Dissertation sur la musique italienne et françoise* (1713), descrive l'aria italiana come una «longue promenade, où l'on répète vingt fois le même chant, tant la voix que l'instrument; il faut encore retourner *du capo*, ce passage est quelquefois très dur à l'oreille» e parla di «fréquentes répétitions de ces longues tenues que l'on supporte dans la musique italienne».¹² Entrambi i passi, paragonando l'aria a una *histoire* o a una *promenade*, ne sottolineano l'ampia estensione temporale come conseguenza dell'insistente ripetitività di materiale musicale e verbale.

La ripetitività, come ho accennato in un altro contributo, può essere spiegata col significato emozionale attribuito alla figura della 'ripetizione' nei trattati di retorica e stile (italiani e non), ovvero come caratteristica

11 Jean-Laurent Lecerf de la Vieville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, Bruxelles, François Foppens, 1704, p. 62 (rist. anast. Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1966). Le chevalier aggiunge: «Quand ils ont repris une ou deux fois le deux derniers vers de l'air, vous croyez que c'est fait: pardonnés-moi. Sur la dernière syllabe du dernier mot, qui souvent ne fait rien au sens, mais où il y aura quelque *a* ou quelque *o* propres à leurs passages badins, ils vous mettent un *roulement de 5 ou 6 mesures*, en faveur duquel *répétant sur nouveaux frais le dernier vers 3 ou 4 fois*, en voilà encore pour un quart d'heure. Et où est le naturel à cela, où est la belle expression?» (cors. mio).

12 L.T. de [La Tour], *Dissertation sur la musique italienne et françoise*, «Mercure galant», novembre 1713, p. 16.

della discorsività di un individuo scosso da emozioni.¹³ In tal senso reiterazione e circolarità assumerebbero nell'aria un valore simbolico utile a contraddistinguere l'esternazione soggettiva di un personaggio.¹⁴ Sul piano, invece, della funzione cognitiva assegnata, all'epoca, alla ripetitività, è interessante il passo di un teologo francese, Jean D'Espagne, secondo cui la medesima, sia identica che variata, «peut servir à la mémoire, pour la rafraîchir, ou aux affections, pour les esmovoir, mais non pas tant à l'intellect, pour lui apprendre quelque chose de nouveau».¹⁵ Nella sua affermazione si può quasi cogliere la sintesi – in ottica francese – della differenza poetica fra le due produzioni operistiche nazionali: quella francese, fortemente influenzata dal pensiero razionalista, preferisce lo stimolo intellettuale, che si esprime con una discorsività prevalentemente lineare; quella italiana, basandosi su ripetitività e ridondanza, conferma invece l'interesse per un'elaborazione cognitiva prodotta da impulsi emozionali. Concetto che, dieci anni dopo, trova sviluppo e diffusione in una nota asserzione delle *Passions de l'âme* di Cartesio (1649): «l'utilité de toutes les passions ne consiste qu'en ce qu'elles fortifient et font durer en l'âme des pensées, les-quelles il est bon qu'elle conserve» (art. 74).¹⁶ Interpretando contestualmente i due punti di vista, di D'Espagne e Cartesio, si potrebbe desumere che le passioni fissano idee nel cervello provocando stimoli simili a quelli determinati dalle ripetizioni, che infatti, con un meccanismo probabilmente analogo, hanno a loro volta il potere di suscitarle.

È proprio sul senso di continuità e linearità che l'opera francese, coerentemente con la poetica della tragedia, fonda la sua drammaturgia, detta appunto 'chiusa', in cui ogni momento è risultato del precedente e anticipazione del successivo. Essa rifiuta pertanto la successione di brani autonomi caratteristica dell'opera italiana, che è perciò definita 'drammaturgia aperta'.¹⁷ L'estensione temporale delle arie italiane, incorniciata da lunghi

13 Cfr. Garavaglia, «*La brevità non può mover l'affetto*», pp. 47-49.

14 Zoppelli ha altresì notato come le poetiche della continuità e della discontinuità, che contraddistinguono rispettivamente opera francese e opera italiana sul piano della temporalità drammaturgica, siano riscontrabili anche nella narratività spaziale delle rispettive tradizioni figurative. Cfr. *Zeitliche Diskontinuität*.

15 Jean D'Espagne, *Les erreurs populaires et poincts généraux qui concernent l'intelligence de la religion*, La Haye, Theodore Maire, 1639, p. 53.

16 Cfr. Zoppelli, *Il teatro dell'umane passioni*, pp. 287-288, e id., *Zeitliche Diskontinuität*, p. 64.

17 Cfr. Carl Dahlhaus, *Drammaturgia dell'opera italiana*, in *Storia dell'opera italiana*, vol. 6: *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, Torino, EDT, 1988, pp. 77-162: 88; Damien Colas, *Perspectives*, in *D'une scène à l'autre. L'opéra italien en Europe*, vol. 2: *La musique à l'épreuve du théâtre*, sous la dir. de id. et Alessandro Di Profio, Wavre, Mardaga, 2009, pp. 5-44: 16-17.

preludi iniziali e ritornelli finali, comporta una separazione netta delle medesime dal recitativo circostante, isolamento che le rende intercambiabili e quindi funzionali al sistema produttivo della penisola. Raguenet, pur parteggiando per le opere italiche, non rinuncia tuttavia a descriverle come «pitoyables rapsodies sans liaison, sans suite, sans intrigue» o «canevas fortes minces et fort maigres», che il compositore «étoffe des plus beaux airs que sçavent les musiciens de sa troupe, car ces beaux airs sont des selles à tous chevaux», contrapponendole a quelle francesi, che viceversa sono «ouvrages d'une suite, d'une justesse, et d'une conduite merveilleuses». ¹⁸

L'autonomia drammaturgica delle arie italiane dipende anche dal fatto che, nel dramma per musica, esse rappresentano non tanto reazioni individuali specifiche, quanto manifestazioni retoriche, generiche e stereotipate in situazioni altrettanto convenzionali, riportate, fra gli altri, dallo stesso Raguenet.¹⁹ In tali circostanze, la durata delle arie, se misurata col metro temporale del teatro, pone chiaramente problemi di verosimiglianza, spesso segnalati, biasimati, e perfino ridicoleggiati, come negli esempi argutamente presentati dal fiorentino Giovanni Battista Fagioli nelle sue *Prose* (1737):

Uno fieramente sdegnato che sguaina la spada e vuol correr furioso ad inseguir l'inimico e canta *un'arietta con un ritornello, che dura tanto*, che, se colui ha paura, può pigliar le poste, perché pria ch'ei la finisca, egli è già dieci miglia lontano. Ma figuriamoci, ch'ei sia così flemmatico che non si muova e che ancora s'accomodi a lasciarsi ammazzare. Con tutto ciò questo non basta, bisogna che aspetti ad essere ammazzato, che il ritornello finisca, che sia sopraggiunto, e che per esempio gli sia detto: «adesso, o traditor, la morte avrai», e gli han queste parole cantate sul *minuet* o sulla *burré*. Poi, dopo che gl'istrumenti anch'essi si sian soddisfatti, finalmente venga il tempo ch'ei sia ferito a morte. Ecco ch'ei muore, ed anch'egli, qual candido cigno da pelare colle sassate, vuol morire cantando; e nemmen può morir quando vuole, perché bisogna che muoia appunto a quel prefisso numero di battute, perché guasterebbe il concerto.

Un servo riceve un pressante ordine dal suo signore di portarsi sollecito in un luogo per un affare che molto preme, e il servo risponde che corre, che vola, ma però non si muove, perché a voler dire «impenno l'ali al piè, veloce parto», ci vuol più di mezz'ora, giacché qui appunto c'è un'aria concertata col violoncello e col flauto. E il povero padrone ch'ha fretta sta lì, pergola tutto quel tempo, guardando ora il popolo, ora i palchetti, o disperato s'appoggia alla scena, aspettando il tempo, e che gli tocchi a dire che si sbrighi e poi nemmen'ei la finisce.²⁰

18 Raguenet, *Parallèle*, pp. 7, 9, 11.

19 Ibid., p. 10: «des déclarations d'amour fait d'une part, et acceptées ou rejetées de l'autre, des transports d'amans contents, ou des plaintes d'amantes malheureuses, de protestations de fidélité, ou des sentimens de jalousie, des ravissemens de plaisir, ou des accablemens de douleur, des fureurs, des désespoirs».

20 Giovanni Battista Fagioli, *Prose*, Firenze, Francesco Moücke, 1737, pp. 28-29 (cors. mio).

Fagioli, drammaturgo e prosatore, critica, in linea con la gran parte dei letterati, la poetica dell'opera italiana partendo da quella teatrale francese, ponendosi quindi in una prospettiva meramente verbale e razionale, e non rendendosi conto che andrebbe invece interpretata con principi propri, legati al ruolo emozionale ed evocativo della musica e della sua dimensione temporale.

Al contrario di Fagioli, Lecerf sembra cogliere il dato esteriore della drammaturgia italiana, quando fa dire al conte che i compositori della penisola «accourcissent le récitatif tant qu'ils peuvent, et ils mettent volontiers tout en airs» e soprattutto quando fa osservare, con disappunto, alla contessa che «les personnages que l'on met sur le théâtre soient toujours dans les transports de quelque passion». ²¹ Tuttavia, di questa poetica melodrammatica anche Lecerf non intuisce il senso di voler costruire un'azione come conseguenza di pensieri e passioni di singoli individui, che per essere esteriorizzate e comunicate vengono messe in forma con un modello discorsivo sempre più omologato.

Del resto, l'ossessiva attenzione italiana per l'espressione soggettiva, quale cifra stilistica della rappresentazione, a scapito dell'interazione fra i personaggi, è notata già all'epoca in relazione al genere consanguineo dell'opera, il teatro. Parlando di soliloqui – che, come le arie, hanno la funzione di esteriorizzare il sé dei personaggi – Pietro Calepio, nel *Paragone della poesia tragica d'Italia con quella di Francia* (1732), biasima la loro eccessiva ricorrenza nelle tragedie italiane, esattamente come altri intellettuali criticano la quantità di arie nell'opera dello stesso paese. Nello specifico scrive che «in vederli sì frequenti, si direbbe che il poeta invece d'imitare un'azione continua, che si traggia a fine col mezzo d'interlocutori che trattano insieme, abbia per iscopo di divertir l'uditore con la varietà di più personaggi che appaiano non ad altro fine che di fare la loro recitazione». ²² In sostanza, Calepio critica nel teatro italiano il rischio di dar vita a una 'drammaturgia aperta', la stessa fortemente osteggiata anche nell'opera, quasi fosse una peculiarità della poetica teatrale nazionale.

Nell'apparente incomprensione del dramma per musica non mancano neppure le critiche alle lunghe colorature che infarciscono le arie, giudicate dai francesi insulse e inutili a fini drammatici. Il viaggiatore Jean Dumont, facendo riferimento nel 1699 a opere veneziane (non citate) a cui aveva avuto occasione di assistere, bolla le fioriture vocali, impiegate nella rappresentazione di passioni concitate, come artificiose e ridicole per la loro

21 Lecerf de la Vieville, *Comparaison*, p. 103.

22 Pietro Calepio, *Paragone della poesia tragica d'Italia con quella di Francia*, Zürich, Marco Rordorf, 1732, p. 75.

eccessiva durata.²³ Un trentennio più tardi, Charles De Brosses, nelle *Lettres* sul suo tour italiano (1739-1740), conferma che l'impiego massiccio di colorature nella musica vocale italiana era all'origine di un'accusa di superficialità da parte dei francesi, alla quale tenta di controbattere:

nous prononçons que la musique italienne ne sait que badiner sur de syllabes, et qu'elle manque de l'expression qui caractérise le sentiment [...] Cela n'est point du tout ainsi; elle excelle, autant que la notre, à rendre, selon le génie de sa langue, et à bien exprimer les choses de sentiment d'une manière forte ou pathétique.²⁴

Senz'altro le lunghe colorature dovevano permettere al cantante uno sfoglio di tecnica, ma non si può escludere che la loro motilità ritmico-melodica fosse anche una trasposizione simbolica, nella voce, del persistente movimento fisiologico determinato da una passione in atto: maggiore era l'energia prodotta da quest'ultima, più veloce il flusso di spiriti verso la mente e poi di nuovo verso il corpo. Di fatto, come sottolinea Dumont nel passo succitato, vi era coscienza che le colorature si trovassero principalmente nelle arie latrici di passioni e pensieri concitati.

Fin qui si evince dunque che nell'opera italiana la ricerca di un effetto emozionale supera qualunque remora verso verosimiglianza, naturalezza e opportunità – una libertà giudicata pericolosa dal pensiero razionalista o dalla morale religiosa, come vedremo più avanti. La musica teatrale troppo elaborata e ricercata, come era ritenuta quella italiana, preoccupava i ben-pensanti, poiché, mettendo in secondo piano il testo – che nelle arie è spesso generico e poco concettuale – essa comunicava direttamente con i sensi, scavalcando, almeno in prima istanza, la possibilità di un'elaborazione intellettuale.

23 Jean Dumont, *Voyages en France, en Italie, en Allemagne, à Malte et en Turquie*, La Haye, Étienne Foulque, 1699, vol. 4, p. 266, scrive: «Le chant vénitien ne plait pas universellement à toutes les oreilles, on prétend qu'il y a trop d'affectation dans leurs roulements excessifs, à propos desquels quelqu'un a dit, qu'ils semblent toujours vouloir disputer aux rossignols, le prix de la facilité de gosier. [...] Quelle impression feroit sur votre esprit un Roland furieux, ou un Atys désespéré, qui viendroient vous exprimer les passions terribles dont ils sont agitez par des fredons perpétuels, et des roulements d'un quart d'heure, ni diriez-vous pas qu'ils se moqueroient et qu'ils n'auraient autre destin que de tourner ces amans en ridicule?» (cors. mio).

24 Charles De Brosses, *Lettres historiques et critiques sur l'Italie*, Paris, Ponthieu, 1799; ed. mod. *Lettres d'Italie du président de Brosses*, texte établi, présenté et annoté par Frédéric d'Agay, Paris, Mercure de France, 2005, p. 281 (cors. mio).

3.

Talvolta però, senza volerlo, le critiche dei letterati colgono l'essenza della drammaturgia musicale italiana, evidenziando proprio le prerogative che ne decreteranno il successo. Per esempio, il gesuita Domenico Ottolini, nella *Conservazione religiosa* (1682), rimarcando la pericolosità della musica teatrale, ne individua allo stesso tempo uno dei suoi maggiori punti di forza, quanto scrive che «chi ode con diletto una sonora sinfonia con ariette gentili e con passaggi leggiadri ritien, per lungo tempo, nel timpano del suo uido, quella dolce armonia che distrae la mente dalle serie occupazioni e la trattiene». In base a un'idea meccanicistica dell'esperienza sonora, Ottolini immagina che la musica (tanto vocale quanto strumentale), se piace, tenda a 'depositarsi' a lungo nell'organo uditivo, sollecitando a sua volta la mente, che si aliena e si distrae da attività reali. Concetto che, in altri termini, è ripreso, una ventina d'anni dopo, da Jacopo Martello, uno dei pochi letterati che a inizio Settecento avevano intuito che l'aspetto emozionale, su cui si costruiva la drammaturgia musicale italiana, era sostanziale e le garantiva fortuna sulla penisola e oltralpe (penso naturalmente all'Inghilterra e ai paesi di lingua tedesca). In un passo della *Tragedia antica e moderna* (1714) il teorico italiano afferma che:

la sola musica ridotta all'atto contiene il segreto importantissimo del *separar l'anima da ogni umana cura per quello spazio almeno di tempo in cui le note possono trattenerla*. [...] quanto sarà mai più pregevole un'arte che, senza sospenderci l'uso del vivere, come fa il sonno – detto perciò fratel della morte – ci fa vivere estatici in una quiete deliziosa e contenta, co' sensi veglianti, ma lieti e veramente felici?²⁵

Martello sottolinea come la musica, attraverso un'esperienza emozionale organizzata nel tempo, possa provocare negli ascoltatori uno stato di alienazione, che lui stesso, a differenza di altri intellettuali, non ritiene affatto pericoloso, bensì prodigioso, perché produce una sensazione di estasi e serenità simile a quella che si può provare durante il sonno, in uno stato di incoscienza, sebbene in tal caso i sensi siano vigili e gli occhi aperti.

Un decennio prima del testo di Martello, Raguenet appare già consapevole che la differenza fra opera francese e opera italiana consiste proprio nella diversità di piaceri che esse mirano a produrre. Mentre la prima punta alla grandezza e alla magnificenza dello spettacolo (cori, balli e altri *divertissements*), la seconda vuole sbalordire i sensi, imitando in

²⁵ Pier Jacopo Martello, *Tragedia antica e moderna. Dialogo* (Paris 1714), ed. rivista Roma, Francesco Gonzaga, 1715, p. 199 (cors. mio); ed. mod. in *Scritti critici e satirici*, a cura di Hannibal S. Noce, Bari, Laterza, 1963, pp. 187-316.

modo enfatico la più ampia gamma possibile di passioni.²⁶ A proposito di quest'ultima, è interessante che Raguenet descriva l'estasi provocata negli spettatori dalle 'symphonies de sommeil' dell'opera italiana sottolineando, come Martello, la capacità della musica di produrre emozioni che sospendono la lucidità dell'ascoltatore, al punto da assentarlo come in un sonno a occhi aperti («enlèvent tellement l'âme aux sens et au corps, suspendent tellement ses facultés et son action, que, toute occupée de l'harmonie qui la possède et qui l'enchanté, elle n'a non plus d'attention à tout le reste, que si toutes ses puissances étoient liées par un sommeil réel»).²⁷ Ma nell'analisi Martello va oltre, quando afferma, con una certa originalità e spregiudicatezza, che l'opera, grazie alla musica, «solleva gli animi da tutte le cure e gli assorbe in una spensierata quiete, che di sé contenti li rende, di maniera che ritornano dagli uditi concenti e dalle vedute apparenze così ristorati di lena che poi si trovano più forti e più vegeti a tutte le operazioni umane».²⁸ La partecipazione a uno spettacolo operistico infonderebbe una tale sensazione di benessere da stimolare costruttivamente l'animo degli spettatori: in altre parole, il piacere provato, anziché distrarre o fiaccare la motivazione verso attività importanti, ottiene proprio il risultato opposto.

Una ventina d'anni dopo la stampa del *Dialogo* di Martello, il filosofo francese Jean-Baptiste Boyer d'Argens, in una lettera, sempre di impostazione comparativa, *Sur la musique, l'opéra et la comédie*, pubblicata nelle *Mémoires* (1735), ribadisce, come Raguenet, che l'opera francese e quella italiana mirano a suscitare piaceri diversi negli spettatori, definendoli più dettagliatamente del predecessore. (Probabilmente il marchese d'Argens ebbe esperienza diretta dell'opera italiana, avendo soggiornato circa sei mesi sulla penisola, tra il 1729 e il 1730, e parla pertanto con cognizione di causa.) Sottolinea innanzi tutto come l'elevata ricorrenza di arie, tipica del modello italiano, contribuisca a mantenere viva la tensione drammatica dello spettacolo, senza manifestare perplessità per le interruzioni continue («Un acteur ne dit guère 6 ou 7 vers qu'ils ne soient suivis d'une ariete. Cette quantité d'airs qui se succèdent mutuellement empêche l'opéra de languir, et diversifie infiniment la musique»).²⁹ Poi ammette che «l'opéra

26 Raguenet, *Parallèle*, p. 15: «nous avons encore celui [il piacere] des chœurs, des danses, et des autres divertissement [...] qui font une si agréable variété dans nos opéras et qui leur donnent même je ne sçai quel air de grandeur et de magnificence». Cfr. François Lévy, *D'un Parallèle à l'autre: François Raguenet et Lodovico Antonio Muratori face au plaisir musicale*, in *Le plaisir musical en France au XVII^e siècle*, a cura di Thierry Favier e Manuel Couvreur, Sprimont, Mardaga, 2006, pp. 239-248: 239-241.

27 Raguenet, *Parallèle*, pp. 45-46.

28 Martello, *Tragedia antica e moderna*, p. 160.

29 Jean-Baptiste de Boyer Argens, *Mémoires [...] Avec quelques lettres sur divers sujets*, London, Aux dépens de la Compagnie, 1735, p. 240; ed. mod. préfacée, établie et annotée par Yves Coirault, Paris, Desjonquères, 1993.

italien n'a ni la majesté du spectacle, ni la diversité des danses et des chœurs, ni le fréquent usage des machines», ovvero gli elementi su cui punta l'opera francese (secondo Raguenet), ma aggiunge pure che

malgré ces défauts il [l'opera italiana] plaît à tout le monde et risque moins d'ennuyer que le notre [l'opera francese]. Les airs qui se suivent de moment en moment, et dont le goût, l'harmonie, la variété est toujours plus surprenante et plus agréable, suspendent si fort l'attention sans la fatiguer, qu'un opéra de trois heures paroît ne durer qu'un instant.

Dell'opera francese critica però la monotonia del profilo melodico, l'esiguità nonché la scarsa varietà musicale delle arie, tutti aspetti che, secondo lui, attenuano il ruolo della musica nell'opera e dunque la sua peculiarità rispetto a una qualunque pièce teatrale:

Le chant alors me sembloit excessivement monotonique. [...] Nos airs ne sont point assez variez. Ils se ressemblent trop et il y en a trop peu dans nos opéra. Nous avons souvent 5 ou 6 scènes de récitatif sans interruption. Pour qui n'aime que la musique, dit un Italien, cela devient ennuyeux. L'opéra est fait pour le chant, et point du tout pour la déclamation. [...] c'est pour entendre chanter que je vais à l'opéra. Si on y récite long-tems, on m'ennuie bientôt.³⁰

La sospensione di lucidità e di contatto con la realtà e il conseguente abbandono al piacere sono gli aspetti che preoccupano maggiormente i teorici. Se si pensa che già le arie di Jean-Baptiste Lully destavano forti perplessità negli intellettuali francesi, perché, pur con la moderazione che le contraddistingue, davano voce alle passioni, si immagini come potessero apparire diaboliche quelle italiane. Giusto per avere un'idea dei timori verso le arie composte in Francia da Lully, si legga ciò che scrive Jacques Bénigne Bossuet, vescovo gesuita e precettore alla corte di Parigi, nelle *Maximes et réflexions sur la comédie* (1694):

ils ne servent qu'à insinuer les passions les plus décevantes, en les rendant les plus agréables et les plus vives qu'on peut par le charme d'une musique, qui ne demeure si facilement imprimée dans la mémoire qu'à cause qu'elle prend d'abord l'oreille et le cœur. Il ne sert de rien de répondre qu'on n'est occupé que du chant et du spectacle, sans songer aux sens des paroles, ni aux sentimens qu'elles expriment, car c'est-là précisément le danger, que pendant qu'on est enchanté par la douceur de la mélodie, ou par le merveilleux du spectacle, ces sentimens s'insinuent sans qu'on y pense et plaisent sans estre apperceus.³¹

30 Ibid., pp. 241-243.

31 Jacques Bénigne Bossuet, *Maximes et réflexions sur la comédie*, Paris, Jean Anisson, 1694, pp. 7-8 (cors. mio). L'atteggiamento polemico di Bousset si spiega anche col fatto che il suo volume vuole essere una risposta moraleggianta e conservatrice alla prudente difesa del teatro di Francesco Caffaro nella *Lettre d'un théologien illustre*, dello stesso anno.

Il passo rimarca come la musica dia al testo delle arie uno spessore emotivo palpabile, provocando un vigoroso senso di piacere, che prescinde dell'affetto intonato e attiva processi di memoria (si ricordi la frase di Cartesio): come dire che le arie in cui si cantano emozioni tristi e dolorose – qui avviene probabilmente l'inganno – suscitano in realtà sensazioni tanto piacevoli quanto quelle di contenuto allegro, venendo meno la funzione morale, catartica, attribuita alla tragedia.

Fra le accuse al dramma per musica da parte di letterati italiani, note sono quelle dell'ecclesiastico Lodovico Antonio Muratori – per altro, in privato, entusiasta frequentatore di teatri d'opera, come si apprende dalla sua corrispondenza.³² Egli ammette, sempre nella *Perfetta poesia italiana* (1706), che «la musica, non v'ha dubbio, è possente per se stessa a muovere le passioni» e che «talor sentiamo che i sentimenti affetuosi e forti cantati da qualche musico valoroso ci toccano più gagliardamente il cuore che se fossero solo recitati», ma è altrettanto convinto che «la lunghezza e la qualità del canto moderno, come ancor la sua inverisimiglianza, fa languire tutti gli affetti e toglie loro l'anima»,³³ ovvero indebolisce il loro senso morale (più intellettuale e concettuale), accentuando viceversa quello emotivo. Teme, in sostanza, che il coinvolgimento emotivo – incontrollabile, in quanto intimo e privato – possa suscitare negli spettatori un abbandono estatico prolungato, fine a se stesso, da renderli 'effeminati', ovvero distogliendoli da virtù, valori e obiettivi importanti per la sfera pubblica. Scrive, appunto, che se la musica «s'effemmina, come a' nostri giorni è in parte avvenuto, s'ella introduce per mezzo d'una dilettazion soverchia negli ascoltanti la mollezza e la lascivia, perde tutta la sua nobiltà» e che dai teatri «non si partono giammai gli spettatori pieni di gravità o di nobili affetti, ma solamente di una femminil tenerezza, indegna degli animi virili, delle savie e valorose persone».³⁴ Sotto accusa sono chiaramente le arie operistiche che, composte «da parole non necessarie», «solleticano con diletto smoderato chiunque le ascolta».³⁵ Certo da Muratori, pubblicamente, non ci si poteva aspettare molto di più, essendo di formazione giansenista, una dottrina teologica che individua nell'austerità, nella semplicità e soprattutto nello stretto controllo delle passioni le qualità fondamentali del comportamento cristiano, opposto a ogni forma di esibizionismo, ostentazione e sollecitazione emotiva. Non stupisce neppure che anche il fiorentino Anto-

32 Come molti letterati Arcadi si rallegra in privato di ciò per cui finge indignazione nei testi pubblici. Cfr. Federico Marri, *Muratori, la musica e il melodramma negli anni milanesi (1695-1700)*, «Muratoriana», 16, 1989, pp. 19-124, e Marco Beghelli, *Erotismo canoro*, «Il Saggiatore musicale», 7/1, 2000, pp. 123-136: 131.

33 Muratori, *Della perfetta poesia italiana*, vol. 2, p. 46.

34 Ibid., vol. 2, pp. 29, 38.

35 Ibid., vol. 2, pp. 40, 44.

nio Maria Salvini – che dall'inizio del Settecento era in contatto epistolare con Muratori e che nel 1724 annotò l'edizione accresciuta della sua *Perfetta poesia italiana* – riecheggi nei *Discorsi accademici* (1735) i timori di quest'ultimo sugli effetti di un'opera concepita, all'italiana, come concatanazione di arie:

lascio decidere agl'intendenti che l'odono, se udendo una *filza d'ariette ripiene d'amori frivoli e d'effeminate tenerezze*, e senza alcuna gravità di costume, pare loro di ravvisar alcuna cosa che faccia e contribuisca a quel fine principalmente inteso da queste rappresentazioni di correggere e di riformare i costumi in meglio.³⁶

Le stesse riserve verso il teatro musicale italiano emergono in Inghilterra all'inizio del Settecento. La produzione italica, che incontra sulle scene inglesi un successo progressivamente crescente, è accusata dai letterati di essere sensuale, effeminata, e irrazionale, e di mettere perciò a rischio l'integrità morale degli inglesi.³⁷ I toni del drammaturgo Richard Steel non lasciano dubbi quando scrive: «Back to thy own unmanly Venice sail, / where luxury and loose desires prevail; / there thy emasculating voice employ, / and raise the triumphs of the wanton boy». Ma le accuse più dure sono quelle di John Dennis, nell'*Essay on the opera's after the Italian manner* (1706) e nell'*Essay upon publick spirit* (1711), quest'ultimo stampato nello stesso anno della prima opera italiana di Haendel sui palcoscenici inglesi, il *Rinaldo*. Egli teme le conseguenze della «soft and effeminate musick, which abounds in the Italian opera», su «minds and manners of men», l'accusa di essere «meer sensual delight, utterly incapable of informing the understanding, or of reforming the will», ed è convinto che «it chang'd our natures. It has transform'd our sexes: we have men that are more soft more

36 Antonio Maria Salvini, *Discorsi accademici [...] Sopra alcuni dubbi proposti nell'Accademia degli Apatisti*, Venezia, Angelo Pasinelli, 1735, vol. 2, p. 311 (cors. mio; dal Discorso 69: *Quale sia più alla correzione de' costumi: o la satira o la commedia*). Sui rapporti epistolari fra Salvini e Muratori si veda Maria Pia Paoli, *Anton Maria Salvini (1653-1729). Il ritratto di un 'letterato' nella Firenze di fine Seicento*, in *Naples, Rome, Florence: une histoire comparée des milieux intellectuels italiens, XVII^e-XVIII^e siècles*, sous la dir. de Jean Boutier, Brigitte Marin et Antonella Romano, Roma: École française de Rome, 2005, pp. 501-544.

37 Cfr. Andrew M. Canepa, *From degenerate scoundrel to noble savage: the Italian stereotype in 18th-century British travel literature*, «English Miscellany», 22, 1971, 107-146; Thomas McGahey, *Gendering opera: Italian opera as the feminine other in Britain, 1700-1742*, «The Journal of musicological research», 14/1-2, 1994, pp. 17-34; Amanda E. Winkler, «O let us howle some heavy note»: music for witches, the melancholic, and the mad on the seventeenth-century English stage, Bloomington, Indiana University Press, 2006, in particolare il cap. *The Castrato and Disorder*; Veronica Faust, *The cultural politics of British opposition to Italian opera, 1706-1711*, «The Haverford Journal», 3/1 (2007), pp. 4-39.

languid and more passive than women [...] On the other side, we have women who, as it were in revenge, are masculine in their desires and masculine in their practices».³⁸

Il processo di ‘effeminazione’ dell’opera italiana, come evidenziato da studi recenti, rientra in un progetto ideologico nazionale, che mira a definire e valorizzare le virtù virili degli inglesi in contrapposizione ai contenuti veicolati dal dramma per musica in quanto italiano. Dopo la ‘gloriosa rivoluzione’ del 1688, si tenta di costruire il nazionalismo britannico in relazione alle monarchie continentali di Francia e Italia: affinché l’Inghilterra protestante possa essere considerata virile e razionale, l’Italia cattolica deve apparire come effemminata e passionale. Ellis Veryard, in una relazione di viaggio sulla penisola, pubblicata nel 1701, sostiene che la lunga pace e la tranquillità degli italiani ha quasi spento lo spirito maschile e guerriero dei loro antenati, e giustifica la loro sobrietà nel bere col fatto che, essendo già per natura *hot-headed* e vendicativi, un goccio di liquore farebbe loro eccedere i limiti della ragione.³⁹

La presunta effeminatezza degli italiani è affrontata anche dallo stesso Muratori, che nella *Perfetta poesia italiana* discute sistematicamente i passi del noto volume seicentesco sulla superiorità della lingua francese, *Les entretiens d’Ariste et d’Eugène* del gesuita Dominique Bouhours (1671), in cui si definisce quella italiana come «molle et efféminée, selon le tempérament et les mœurs de leur pays» e come la più adatta per parlare alle donne («s’il vouloit parler aux dames, il parleroit italien»).⁴⁰ Muratori tenta di ribattere a Bouhours, sostenendo in primo luogo che, pur non essendo «l’Italia

38 John Dennis, *Essay on the opera’s after the Italian manner, which are about to be establish’d on the English stage, with some reflections on the damage which they may bring to the publick*, London, John Nutt, 1706, pp. [6], 2; *Essay upon publick spirit*, London, Bernard Lintott, 1711, p. 15. Ed. mod. in *The critical works by John Dennis*, ed. by Edward Niles Hooker, 2 voll., Baltimore, Johns Hopkins press, 1939-1943.

39 Ellis Veryard, *An account of divers choice remarks, as well geographical as historical, political, mathematical, physical and moral, taken in a journey through the Low-Countries, France, Italy and part of Spain*, London, S. Smith and B. Walford, 1701, p. 263: «Their long peace and tranquillity has quite extinguish’d that masculine and war-like spirit so conspicuous in their glorious ancestors [...] They are very temperate in their diet, and drunkennes is esteem’d the greatest of all crimes; so that such as are given to drink are taken for monster and judg’d unfit for human society. The reason may be because the Italians being naturally *hot-headed* and *revengeful*, when their brains are never so little inflm’d with liquor, they exceed all bounds of reason» (cors. mio).

40 Dominique Bouhours, *Les entretiens d’Ariste et d’Eugène*, Paris, Sébastien Mabre-Cramoisy, 1671, p. 62. Un’idea simile si ritrova anche in uno dei più diffusi trattati di retorica del Seicento, Bernard Lamy, *La rhétorique ou De l’art de parler* (1675), Amsterdam, Paul Marret, 1699, nel quale si legge che il linguaggio degli italiani è composto da «mots doux et languissans, et des expressions délicates» (p. 257).

armata di costumi sì pudichi e severi [...] ella non può dirsi tanto immersa nell'intemperanza, nel lusso e nella mollezza del vivere, che propriamente a noi si convenga il titolo di effeminati», e aggiunge in seconda istanza che

quand'anche il temperamento e i costumi degl'italiani fossero oggidì molli ed effemminati, quali si vogliono credere, tuttavia poco propriamente dir si potrebbe che la nostra lingua ha da esser tale anch'essa. Nulla meno che molle ed effeminata era l'Italia – anzi ella era piena di barbarie, di guerra, di fieraZZA – quando il nostro moderno idioma nacque, crebbe e pervenne a molta perfezione.⁴¹

Anche Muratori, come Veryard, contrappone alla supposta effeminatezza dei costumi italiani coevi la virilità degli antenati. Inoltre, Bouhours, a proposito della pronuncia dei vari popoli, afferma che «les Italiens soupirent»,⁴² quasi a lasciar intendere che siano sempre scossi da qualche passione, e Muratori difende, con ironia, questo tratto espressivo degli italiani scrivendo:

poscia che in Francia dee sembrar forse o cosa strana o difetto che gl'innamorati sospirino, affinché non siano per l'avvenire con tanta ragion motteggiati [...] consiglio i nostri [gli italiani] a non più innamorarsi, o almeno a strozzare i sospiri, quando fossero presi da quel tiranno d'Amore o da altre violente passioni.⁴³

L'immagine degli italiani effeminati, che hanno perso l'antico vigore, e della loro arte corrotta si impone nella letteratura straniera a partire dagli anni Settanta-Ottanta del Seicento, quando i 'caratteri nazionali' tendono a fondarsi sempre più spesso su fattori socio-politici che climatici (come invece era avvenuto fino a quel momento). Già nella relazione di viaggio di Albert Jouvin de Rochefort, *Le voyageur d'Europe* (1672),⁴⁴ si legge che «les Italiens ont esté autrefois si puissans et si courageux [...] Mais ils sont aujourd-huy beaucoup déchus de cet éstat éminent, dont ils ont néanmoins retenu quelque chose, puisqu'ils ne manquent ny de courage, ny d'ambition». La decadenza degli italiani diventa un topos ricorrente nelle relazioni di viaggio e nei periodici eruditi nazionali, riguardando non solo la politica e l'economia, ma anche la società, la cultura e la morale. Essa nasce nel quadro di una polemica antiromana da parte di protestanti e gallicani, poi però si inserisce in un più ampio processo culturale, di costruzione

41 Muratori, *Della perfetta poesia italiana*, vol. 2, p. 157.

42 Bouhours, *Les entretiens*, p. 59.

43 Muratori, *Della perfetta poesia italiana*, vol. 2, p. 151. Cfr. Corrado Viola, *Muratori e le origini di una celebre 'querelle' italo-francese*, in *Studi di letteratura italiana in onore di Francesco Mattesini*, a cura di Enrico Elli e Giuseppe Langella, Milano, Vita e Pensiero, 2000, pp. 63-90, ma anche il più generale id., *Tradizioni letterarie a confronto. Italia e Francia nella polemica Orsi-Bouhours*, Verona, Edizioni Fiorini, 2001.

44 Albert Jouvin de Rochefort, *Le voyageur d'Europe, où sont les voyages de France, d'Italie et de Malthe, d'Espagne et de Portugal, des Pays Bas, d'Allemagne et de Pologne, d'Angleterre, de Danemark et de Suède*, Paris, Claude Barbin, 1672, p. 407.

dell'Europa come rete di culture nazionali che ruotano attorno a concetti di *politesse* e *civilisation* e tendono a gerarchizzarsi fra loro, definendo la propria identità a detrimento delle altre.⁴⁵

4.

Nei discorsi sugli stereotipi nazionali, gli italiani sono stati considerati un popolo frequentemente sopra le righe nel temperamento e nel modo di esprimersi. Il luogo comune sulla loro gestualità enfatica emerge in Europa all'inizio dell'età moderna, dalla contrapposizione fra linguaggi del corpo differenti, che corrispondono a popoli geograficamente distinti e lontani: un atteggiamento più controllato nei popoli del nord e uno più esuberante in quelli del sud. Due forme di espressività fisica che riflettono, a loro volta, stili retorici e comunicativi opposti, laconico il primo e verboso il secondo. La riforma del gesto, avviata a fine Cinquecento in un globale 'processo di civilizzazione', ha aumentato la distanza fra il comportamento dei popoli di queste regioni, e dunque le critiche verso la gestualità degli italiani, avendo riscosso tale riforma più successo nell'Europa settentrionale protestante che in quella meridionale cattolica.⁴⁶

Nella prefazione a una delle più note relazioni di viaggio sulla penisola, il *Nouveau voyage d'Italie* di François Maximilien Misson (1691), che ebbe fortuna costante fino a metà Settecento, gli italiani sono appunto descritti come un popolo dallo spirito vivace e dall'espressività verbale accesa, stilisticamente ricca e sfaccettata:

Il est certain que les Italiens ont *l'esprit si vif et les expressions naturellement si énergiques*, qu'ils disent souvent *les choses trop fortement*. Ils ne manquent pas de façons de parler douces et enjouées, pour ne pas dire badines et enfantines, mais quand il changent de style, ils passent aisément à l'extrême, ils s'élèvent tout d'un coup aux termes ampoullez et hyperboliques.⁴⁷

45 Si vedano almeno i recenti contributi di Marco Cuaz, *Guides de voyage et image des nations: l'Italie au XVIII^e siècle*, in *Les guides imprimés du XVI^e au XX^e siècle: villes, paysages, voyages*, sous la dir. de Gilles Chabaud et Évelyne Cohen, Paris, Belin, 2000, pp. 587-597: 591-593, e soprattutto di Marcello Verga, *Decadenza italiana e idea d'Europa (XVII-XVIII secc.)*, «Storica», 22, 2002, pp. 7-33.

46 Cfr. Peter Burke, *The language of gesture in early modern Italy*, in id., *Varieties of cultural history*, Cambridge, Polity Press, 1997, p. 79.

47 Maximilien Misson, *Nouveau voyage d'Italie, fait en l'année 1688: avec un mémoire contenant des avis utiles à ceux qui voudront faire le mesme voyage*, La Haye, Van Bulderen, 1691, Avvertissement (cors. mio).

La capacità, a loro attribuita, di passare con rapidità e disinvoltura a registri estremi, ostentando una gamma espressiva molto ampia, richiama la varietà di stati emozionali e soggettivi che si susseguono nella concatenazione di arie di un'opera. Inoltre, il riferimento a un eloquio 'ampolloso' e 'iperbolico' allude a una predisposizione per una discorsività enfatica, carica e amplificata, che trova conferma, ancora quarant'anni dopo, nella relazione di un altro viaggiatore francese, Jean-Baptiste Labat, che scrive: «on fait une prodigieuse consommation de superlatifs en Italie: ces manières de parler fatiguent ceux qui n'y sont pas accoutumés».⁴⁸ Tale tendenza ad amplificare l'espressione ha, a sua volta, analogie con la coeva prassi compositiva delle arie italiane, che, come accennato, subirono negli stessi anni una crescente dilatazione sul piano dell'estensione temporale, oltre che dell'impianto formale e dell'organico.

Sul temperamento e l'espressività degli italiani si leggono considerazioni interessanti anche in un celebre trattato di retorica seicentesco, *L'éloquence de la chaire et du barreau* del gesuita Étienne Dubois de Bretteville (1689). Nella sezione dedicata alla trattazione delle passioni, *De la science du cœur en général*, l'autore, oltre a tratteggiare i francesi in base ai caratteri che loro stessi solitamente si attribuiscono, ovvero:

naturels, haïssant tout ce qui est affecté et outré, aimant la variété et le changement, polis, délicats, et faciles à rebuter. Et c'est ce qui fait qu'ils aiment une éloquence aisée et naturelle, remplie de choses, et non pas de paroles, méprisant ce qui est trop étudié, cherchant de la variété, de la délicatesse, et en même temps de la solidité.

scrive degli italiani che:

*sont pleins d'imaginactions vagues et ils le sont dans l'éloquence comme en toute autre chose. De là vient qu'ils cherchent plus le brillant et l'extraordinaire que le solide et le vray et que l'air extérieur de leurs orateurs et même de leurs prédictateurs sent toujours un peu le théâtre.*⁴⁹

È interessante il riferimento alla ricerca costante, nella comunicazione da parte degli italiani, del «brillant» et dell'«extraordinaire», come prodotto di una vivace attitudine immaginativa, perché ricorda l'ostentato virtuosismo compositivo ed esecutivo che contraddistingue le arie italiane coeve.

Le differenze evidenziate da Bretteville sull'eloquenza dei due popoli richiamano la nota contrapposizione estetica, elaborata dai francesi, fra un ideale di naturalezza perseguito dai medesimi e un ideale di artificialità, a

48 Jean Baptiste Labat, *Voyages [...] en Espagne et en Italie*, Paris, Jean-Baptiste Delespine, 1730, vol. 2, p. 79.

49 Étienne Dubois de Bretteville, *L'éloquence de la chaire et du barreau selon les principes les plus solides de la rhétorique sacrée et profane*, Paris, Denys Thierry, 1689, pp. 448-449 (cors. mio).

detta loro, erroneamente ambito dagli italiani.⁵⁰ È già stato notato come questi ultimi percepiscano, a loro volta, il ‘contegno’ francese in musica come una sorta di vincolo, di insipidità, e perfino di impotenza, mentre per i francesi la vera sfida è quella di riuscire a veicolare passioni intense con mezzi semplici, ovvero senza artifici e con un'espressività moderata, perché ritegno e pudore sono considerate virtù proprie delle persone di alto rango. La ricerca del *naturel*, come vero, va di pari passo col rifiuto francese per forme standardizzate tipo l'aria col da capo («amant la variété et le changement»), antico topos rinvigorito nel Sei e Settecento dalla diffusione in Francia del pensiero razionalista. Se quindi l'opera italiana punta al successo con l'unicità della forma, quella francese, al contrario, ricerca nella forma una diversità.⁵¹

In uno dei più importanti volumi sulla poetica dell'arte, della letteratura e della musica della prima metà del Settecento, le *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* di Jean-Baptiste Du Bos (1719), si afferma che in una produzione teatrale il modo di esprimersi di personaggi, affinché essi siano riconoscibili in quanto tali, debba avvenire con gesti, contegno e pronuncia, tipici della nazione a cui appartengono gli spettatori:

Dans la représentation des comédies, il ne s'agit pas de procurer de la vénération aux personnages introduits sur la scène, mais bien de *les rendre reconnaissables aux spectateurs*. Il faut donc que le comédiens copient ce que leur nation peut avoir de singulier dans le geste, dans la maintien et dans la prononciation.⁵²

Questo passo attesta la consapevolezza, già all'epoca, che il codice di rappresentazione del sé doveva rispondere a un modello socio-antropologico

50 Si vedano: Mário Vieira de Carvalho, «*Nature et naturel*» dans la polémique sur l'opéra au 18ème siècle, in *Le parole della musica*, vol. 2: *Studi sul lessico della letteratura critica del teatro musicale in onore di Gianfranco Folena*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1995, pp. 95-146; Don Fader, *The honnête homme as music critic: taste, rhetoric, and politesse in the 17th-century French reception of Italian music*, «Journal of musicology», 20/1, 2003, pp. 3-44; Jonathan B. Gibson, *Le naturel and l'éloquence: the aesthetics of music and rhetoric in France, 1650-1715*, Ph.D. diss, Durham, Duke University, 2003.

51 Cfr. Colas, *Perspectives*, pp. 14, 38-39.

52 Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, Jean Mariette, 1719, vol. 1, pp. 594-595 (cors. mio).

nazionale ed essere quindi condiviso e coerente con il temperamento del popolo in cui nasceva lo spettacolo. Ciò premesso, la drammaturgia di un paese, secondo Dubos aveva caratteri specifici che la distinguevano dalle altre: afferma infatti che, «comme le naturel de certaines nations est plus vif que le naturel d'autres nations, l'action des unes est plus vive que l'action des autres», e lasciando intendere che al primo gruppo appartiene l'Italia, mentre al secondo la Francia, e che ogni nazione attribuisce al concetto di *naturel* significati propri. Poi, riguardo agli italiani, precisa che «leurs sentiments, leurs passions s'élancent, pour ainsi dire, au dehors avec une impétuosité qu'on aperçoit pas en d'autres nations».⁵³ L'emotività e la soggettività degli italiani è dunque descritta come una manifestazione esteriore dirompente, contrapposta a quella attenuata dei francesi («en général n'ont pas le sentiment intérieur aussi vif que les Italiens»).⁵⁴

In un altro passo, ricorrendo alle note teorie climatiche dell'epoca, Dubos spiega come la sensibilità uditiva dei popoli dell'Europa meridionale, quelli che vivono nel caldo secco, sia più acuta di quella dei popoli al di sopra delle Alpi, abituati al freddo umido. E in conseguenza di ciò afferma che i popoli del sud hanno per natura una maggior attitudine a farsi coinvolgere dalle passioni, come avviene negli italiani, che alle migliori arie («beaux endroits des opéra») applaudiscono in modo così energico che in Francia sarebbero giudicati una massa di dissennati:

les organes [dell'udito] des hommes doivent estre d'une autre sensibilité dans ces pays-là [Europe meridionale] que dans pays où le froid et l'humidité règnent huit mois de l'année. Les habitans de ce pays-là doivent estre naturellement plus disposez à se passioner que nous. Il n'y a pas bien loin d'icy en Italie. Cependant on remarque qu'on y aplaudit déjà aux beaux endroits des opéra avec des transports qui paroistroient icy des saillies d'insensé.⁵⁵

Pertanto, se in Italia, a differenza che in Francia, l'applauso non è sufficientemente smodato e fragoroso significa che gli spettatori non si sono emozionati a sufficienza. Tant'è che, come è noto, per lasciare più spazio alla loro reazione emotiva, da inizio Settecento si tende a collocare più arie a fine scena che all'inizio, in modo che l'applauso possa durare quanto serva, senza il senso di colpa di aver interrotto l'azione. Quindi nel momento performativo dell'opera italiana si crea un rapporto auspicabilmente proporzionale fra l'intensità espressiva dell'aria (compositiva ed esecutiva), il coinvolgimento emotionale degli ascoltatori, che poteva essere tanto più intenso quanto maggiore era la lunghezza dell'aria (e quindi il tempo di latenza delle emozioni), e la loro approvazione fisicamente manifestata. A

53 Ibid., vol. 1, p. 595.

54 Ibid., vol. 2, p. 377.

55 Ibid., vol. 1, p. 646.

questo proposito, Calepio, nel citato *Paragone* (1732), parlando della tragedia, scrive appunto che «la differenza [...] tra gl'italiani e i francesi nell'arte della rappresentanza deriva dall'avere questi secondi rivolto il loro studio principale al piacere del popolo, e dall'aver regolato ogni cosa colla esperienza dell'applauso, che dal medesimo si traeva», mentre i francesi «si son proposti l'imitazione pura de' saggi lasciatici dall'antichità, senza quasi curarsi di ciò che può piacere o dispiacere alla propria nazione».⁵⁶ Allo stesso modo anche Martello, nella *Tragedia antica e moderna* (1714), ammette che la drammaturgia musicale della penisola, incarnata principalmente dalle arie, rivela un insaziabile bisogno edonistico-sensuale degli italiani:

incontentabili che noi siamo, massime quando ci diamo a nuotar nel piacere! Sapendo noi come gli uccelli fischiano, e come suonano gli strumenti, e come gli uomini soli ragionano, desideriamo altresì che alla dolcezza del canto umano si aggiunga quella delle parole atte ad esprimerci i sentimenti dell'animo.⁵⁷

In fondo, si può quindi immaginare il sistema di comunicazione del teatro musicale italiano come basato sulla polarità fra due manifestazioni emozionali ostentate e correlate, quella dei personaggi/interpreti e quella degli spettatori, che vivono il canto dell'aria rispettivamente come rappresentazione e come esperienza reale. Perché questo processo possa avvenire in modo efficace, gli italiani, probabilmente più predisposti di altri popoli a una ricerca disinvolta del piacere (come appare dalle fonti citate), intuiscono, in modo più o meno consciente, che la musica vocale può sfruttare più facilmente del teatro (con meno rischi di noia) la sua principale dimensione ontologica, quella temporale. Da un lato, attraverso quest'ultima, è possibile rappresentare nell'aria l'elaborazione fittizia di un vissuto soggettivo, il cui sviluppo nel tempo è forse proprio l'elemento che doveva renderla verosimile, malgrado accuse opposte da parte dei letterati. Dall'altro, la durata è la componente principale dell'aria che permette di indurre e regolare stimoli emozionali e cognitivi nello spettatore, che per attecchire e potenziarsi necessitano di un lasso minimo di tempo; argomento, che per esiguità di indicazioni nelle fonti, è ancora tutto da studiare. L'intuizione del significato e degli effetti della dimensione temporale nella prassi compositiva delle arie avviene, non a caso, proprio nel momento in cui il pensiero filosofico europeo, a cavallo fra Sei e Settecento, sta riflettendo sul ruolo delle emozioni nei processi cognitivi, i quali appaiono sempre più complessi e articolati, da non poter più prescindere dall'idea di una loro durata nel tempo.⁵⁸

56 Calepio, *Paragone*, p. 85.

57 Martello, *Tragedia antica e moderna*, p. 164.

58 Rinvio di nuovo a Garavaglia, «*La brevità non può mover l'affetto*», § 3, e per le premesse metodologico-concettuali a Zoppelli, *Il teatro dell'umane passioni*.

Abstract

The opera aria, having to express the emotional and reflective feeling of a subject, is the result of factors which are not only related to the production system, but also to anthropological and cultural codes belonging to the people who employ it. Dramaturgical poetics, rhetorical formulas, and formal structure are the elements through which the aria embodies these codes, becoming a symbolic projection of how a specific population conceives and represents the reaction of an individual in an existential instant and in a specific relational context. In order to consider the anthropological factors that may have affected the musical elaboration of the aria, it is useful to examine contemporary stereotypes about the temperaments of people in each nation, which were often used at that time to explain differences in the artistic productions of various countries. After a rereading of the *querelle*, straddling the 17th and 18th centuries, on the superiority of Italian or French opera, I reflect on the relationship between emotional stereotypes attributed to Italians and the compositional aspects that characterize perception, especially the transalpine one, regarding the Italian aria, in contrast with the French one. More generally, my objective is to study in depth the interrelationship between formal strategies and the specificity of "national" anthropological cultures.

Bibliografia

- Beghelli Marco, *Erotismo canoro*, «Il Saggiatore musicale», 7/1, 2000, pp. 123-136.
- Bossuet Jacques Bénigne, *Maximes et réflexions sur la comédie*, Paris, Jean Anisson, 1694.
- Bouhours Dominique, *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène*, Paris, Sébastien Mabre-Cramoisy, 1671.
- Boyer Argens Jean-Baptiste de, *Mémoires [...] Avec quelques lettres sur divers sujets*, London, Aux dépens de la Compagnie, 1735, p. 240; ed. mod. préfacée, établie et annotée par Yves Coirault, Paris, Desjonquères, 1993.
- Bretteville Étienne Dubois de, *L'éloquence de la chaire et du barreau selon les principes les plus solides de la rhétorique sacrée et profane*, Paris, Denys Thierry, 1689.
- Brizay François, *La construction du stéréotype de l'Italien à l'époque moderne dans les guides et dans la littérature de voyage*, in *Le stéréotype outil de régulation sociale*, sous la dir. de Marcel Grandière et Michel Molin, Rennes, PUR, 2003, pp. 229-243.
- Brizay François, *L'identité italienne, selon les voyageurs français au XVII^e siècle: l'espace et les habitants*, in *Régions, Nations, Europe*, Actes du colloque (Szeged, 25-26 octobre 1999), Szeged, JATE Press, 2000, pp. 157-166.
- Brizay François, *Touristes du grand siècle: le voyage d'Italie au XVII^e siècle*, Paris, Belin, 2006.
- Brosses Charles De, *Lettres historiques et critiques sur l'Italie*, Paris, Ponthieu, 1799; ed. mod. *Lettres d'Italie du président de Brosses*, texte établi, présenté et annoté par Frédéric d'Agay, Paris, Mercure de France, 2005.
- Burke Peter, *The language of gesture in early modern Italy*, in id., *Varieties of cultural history*, Cambridge, Polity Press, 1997.
- Calepio Pietro, *Paragone della poesia tragica d'Italia con quella di Francia*, Zürich, Marco Rordorf, 1732.
- Canepa Andrew M., *From degenerate scoundrel to noble savage: the Italian stereotype in 18th-century British travel literature*, «English Miscellany», 22, 1971, 107-146.

- Carl Dahlhaus, *Drammaturgia dell'opera italiana*, in *Storia dell'opera italiana*, 6: *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, Torino, EDT, 1988, pp. 77-162.
- Carli Gian Rinaldo, *Osservazioni sulla musica*, in *Opere*, Milano, Monastero di S. Ambrogio maggiore, 1786, vol. 16.
- Carvalho Mário Vieira de, «*Nature et naturel*» dans la polémique sur l'opéra au 18ème siècle, in *Le parole della musica*, vol. 2: *Studi sul lessico della letteratura critica del teatro musicale in onore di Gianfranco Folena*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1995, pp. 95-146.
- Cavallini Ivano, «*Musica sentimentale*» e «*teatro della commozione*»: la poetica del melodramma nelle «*Osservazioni sulla musica*» di Gianrinaldo Carli, «*Recercare*», 2, 1990, pp. 5-34.
- Colas Damien, *Perspectives*, in *D'une scène à l'autre. L'opéra italien en Europe*, vol. 2: *La musique à l'épreuve du théâtre*, sous la dir. de id. et Alessandro Di Profio, Wavre, Mardaga, 2009, pp. 5-44.
- Cowart Georgia Jackson, *The origins of modern musical criticism: French and Italian music, 1600-1750*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1981 (Studies in Musicology, 38).
- Cuaz Marco, *Guides de voyage et image des nations: l'Italie au XVIII^e siècle*, in *Les guides imprimés du XVI^e au XX^e siècle: villes, paysages, voyages*, sous la dir. de Gilles Chabaud et Évelyne Cohen, Paris, Belin, 2000, pp. 587-597.
- Dahlhaus Carl, *Drammaturgia dell'opera italiana*, in *Storia dell'opera italiana*, vol. 6: *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, Torino, EDT, 1988, pp. 77-162.
- D'Espagne Jean, *Les erreurs populaires et points généraux qui concernent l'intelligence de la religion*, La Haye, Theodore Maire, 1639.
- Delft Louis van, *Caractère et style*, in *Caractères et passions au XVII^e siècle*, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 1998, pp. 13-32.
- Dennis John, *Essay on the opera's after the Italian manner, which are about to be establish'd on the English stage, with some reflections on the damage which they may bring to the publick*, London, John Nutt, 1706.
- Dennis John, *Essay upon publick spirit*, London, Bernard Lintott, 1711; ed. mod. in *The critical works by John Dennis*, ed. by Edward Niles Hooker, 2 voll., Baltimore, Johns Hopkins press, 1939-1943.
- Don Fader, *The honnête homme as music critic: taste, rhetoric, and politesse in the 17th-century French reception of Italian music*, «*Journal of musicology*», 20/1, 2003, pp. 3-44.
- Du Bos Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, Jean Marquette, 1719.
- Dumont Jean, *Voyages en France, en Italie, en Allemagne, à Malte et en Turquie*, La Haye, Étienne Foulque, 1699.
- Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des Métiers*, dir. Denis Diderot et Jean-Baptiste d'Alembert, Paris, Briasson-David-Le Breton-Durand, 1751-1780.
- Fagioli Giovanni Battista, *Prose*, Firenze, Francesco Moücke, 1737.
- Faust Veronica, *The cultural politics of British opposition to Italian opera, 1706-1711*, «*The Haverford Journal*», 3/1 (2007), pp. 4-39.
- Garavaglia Andrea, «*La brevità non può mover l'affetto*». *The time scale of the Baroque aria*, «*Recercare*», 24/1-2, 2012, pp. 35-61.
- Gibson Jonathan B., *Le naturel and l'éloquence: the aesthetics of music and rhetoric in France, 1650-1715*, Ph.D. diss, Durham, Duke University, 2003.
- L.T. de [La Tour], *Dissertation sur la musique italienne et françoise*, «*Mercure galant*», novembre 1713.
- Labat Jean Baptiste, *Voyages [...] en Espagne et en Italie*, Paris, Jean-Baptiste Delespine, 1730.
- Lamy Bernard, *La rhétorique ou De l'art de parler* (1675), Amsterdam, Paul Marret, 1699.

- Lecerf de la Vieville Jean-Laurent, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, Bruxelles, François Foppens, 1704; rist. anast. Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1966.
- Lévy François, *D'un Parallèle à l'autre: François Raguenet et Lodovico Antonio Muratori face au plaisir musicale*, in *Le plaisir musical en France au XVIIe siècle*, a cura di Thierry Favier e Manuel Couvreur, Sprimont, Mardaga, 2006, pp. 239-248.
- Marri Federico, *Muratori, la musica e il melodramma negli anni milanesi (1695-1700)*, «Muratoriana», 16, 1989, pp. 19-124.
- Martello Pier Jacopo, *Tragedia antica e moderna. Dialogo* (Paris 1714), ed. rivista Roma, Francesco Gonzaga, 1715, p. 199 (cors. mio); ed. mod. in *Scritti critici e satirici*, a cura di Hannibal S. Noce, Bari, Laterza, 1963, pp. 187-316.
- McGeary Thomas, *Gendering opera: Italian opera as the feminine other in Britain, 1700-42*, «The Journal of musicological research», 14/1-2, 1994, pp. 17-34.
- Mersenne Marin, *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique*, Paris, Pierre Ballard, 1636; rist. anast. Paris, C.N.R.S., 1986; ed. mod. a cura di Claudio Buccolini, Paris, Fayard, 2003.
- Misson Maximilien, *Nouveau voyage d'Italie, fait en l'année 1688: avec un mémoire contenant des avis utiles à ceux qui voudront faire le mesme voyage*, La Haye, Van Bulderen, 1691.
- Muratori Lodovico Antonio, *Della perfetta poesia italiana spiegata e dimostrata con varie osservazioni*, Modena, Bartolomeo Soliani, 1706.
- Paoli Maria Pia, *Anton Maria Salvini (1653-1729). Il ritratto di un 'letterato' nella Firenze di fine Seicento*, in *Naples, Roma, Florence: une histoire comparée des milieux intellectuels italiens, XVII^e-XVIII^e siècles*, sous la dir. de Jean Boutier, Brigitte Marin et Antonella Romano, Roma: École française de Rome, 2005.
- Raguenet François, *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras*, Paris, Jean Moreau, 1702; rist. anast. Genève, Minkoff, 1976.
- Rochefort Albert Jouvin de, *Le voyageur d'Europe, où sont les voyages de France, d'Italie et de Malthe, d'Espagne et de Portugal, des Pays Bas, d'Allemagne et de Pologne, d'Angleterre, de Danemark et de Suède*, Paris, Claude Barbin, 1672.
- Saint-Évremond Charles de Marguetel de Saint-Denis, seigneur de, *Sur les opéras*, [Paris], s.l., 1676.
- Salvini Antonio Maria, *Discorsi accademici [...] Sopra alcuni dubbi proposti nell'Accademia degli Apatisti*, Venezia, Angelo Pasinelli, 1735.
- Verga Marcello, *Decadenza italiana e idea d'Europa (XVII-XVIII secc.)*, «Storica», 22, 2002, pp. 7-33.
- Veryard Ellis, *An account of divers choice remarks, as well geographical as historical, political, mathematical, physical and moral, taken in a journey through the Low-Countries, France, Italy and part of Spain*, London, S. Smith and B. Walford, 1701.
- Viola Corrado, *Muratori e le origini di una celebre 'querelle' italo-francese*, in *Studi di letteratura italiana in onore di Francesco Mattesini*, a cura di Enrico Elli e Giuseppe Langella, Milano, Vita e Pensiero, 2000, pp. 63-90.
- Viola Corrado, *Tradizioni letterarie a confronto. Italia e Francia nella polemica Orsi-Bouhours*, Verona, Edizioni Fiorini, 2001.
- Winkler Amanda E., «O let us howle some heavy note»: *music for witches, the melancholic, and the mad on the seventeenth-century English stage*, Bloomington, Indiana University Press, 2006.
- Zoppelli Luca, *Il teatro dell'umane passioni: note sull'antropologia dell'aria secentesca*, in *I luoghi dell'immaginario barocco*, atti del convegno (Siena, 21-23 ottobre 1999), a cura di Lucia Strappini, Napoli, Liguori, 2001, pp. 285-294.
- Zoppelli Luca, *Zeitliche Diskontinuität, optische Diskontinuität? Fragen zu einer Dramaturgie des exemplarischen*, «Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis», 33, 2009, pp. 57-73.