

L'italiano come lingua per musica nel Settecento europeo

Allora l'italiano era principalmente noto e considerato dagli stranieri come lingua del Metastasio, e per li drammi del Metastasio, insomma come lingua dell'*Opera*.

LEOPARDI, *Zibaldone* 3949 (7 dicembre 1823).

1. L'opera italiana, nella sua diffusione europea che si svolge lungo un secolo, dalla metà del Seicento, all'incirca dopo la fine della guerra dei Trent'anni, fino alla metà del Settecento, quando comincia a perdere il suo primato pur fornendo ancora a lungo il suo apporto vitale e innovatore, soprattutto col trionfo dell'opera buffa, crea per la prima volta in Europa sulle ali del canto e della musica un pubblico comune di spettatori, e anche di ascoltatori della nostra lingua, una lingua che non è qui indispensabile intendere ma soltanto ascoltare – pressappoco com'era avvenuto prima con le compagnie della commedia dell'arte: parola veicolare supporto del segno scenico-musicale, come nell'improvviso della mimica e del lazzo¹. Le tournées dei virtuosi italiani portano l'opera cantata in italiano presso pubblici eterogenei, per lo più ignari della lingua, ma capaci di intendere l'espressione musicale e drammatica. È una nuova ondata di italianismo centrifugo – di carattere così differente da quello rinascimentale –, ma un'ondata che fa dell'italiano della diaspora teatrale-musicale la lingua europea del melodramma e del canto. Con la musica *Italia capta feros victores cepit*, e questo proprio mentre il francese si affermava come organo della cultura europea in domini ben più sostanziali della vita quotidiana e intellettuale.

Questo volto internazionale dell'italiano non è stato ancora fotografato e analizzato nei suoi diversi profili: cioè come istituto melodrammatico, lingua del libretto e del canto nei suoi aspetti stilistici e metrici; come lingua degli ambienti musicali; e infine come lingua o terminologia tecnica della musica, del canto, dello spettacolo². Sulla lingua e la tecnica librettistica, soprattutto per la parabola che va dal Rinuccini

al Metastasio¹, e per la fondamentale revisione operata anche in questo campo dall'Arcadia, abbiamo ancora idee approssimative e spesso confuse, anche se oggi gli studi sui libretti sono in auge e i «librettologi» stanno diventando legione. E c'è poi una sorta di «questione della lingua» per la musica o di *querelle* europea sulla musicalità delle lingue dibattuta particolarmente in Francia e tra Francesi e Italiani lungo tutto il Settecento che ha un rilievo non trascurabile ed è ancora tutta da indagare. Su questo vorrei fermarmi: ma potrò fornire qui solo qualche appunto e produrre qualche scheda.

Un preludio teatrale giocoso a questo tema può essere costituito dal *Ballet des Nations*, balletto delle Nazioni e delle lingue europee, che chiude il *Bourgeois gentilhomme* di Molière, del 1670, e che prese spunto da un'ambasciata orientale alla corte del Re Sole.

Dopo una prima entrata che porta in scena una multicolore folla francese di varia provenienza regionale e dialettale, con due guasconi e anche uno svizzero tedesco che storpia il francese, ecco l'ingresso delle Nazioni: prima gli Spagnoli cantanti e danzanti su versi castigliani carichi di *fuego*, iperbolicamente appassionati: «Sé que me muero de amor | y solicito el dolor», e subito dopo gli Italiani che cantano su arie squisitamente melodrammatiche e sospirose, con accenti diremmo premetastasiani, di ariette che a noi sembrano vicine al piú facile Metastasio ma rappresentavano già a quel tempo un comune denominatore melodico. La cantatrice italiana attacca con due sestine di ottonari⁴:

Di rigori armata il seno,
contro Amor mi ribellai;
ma fui vinta in un baleno
al mirar dui vaghi rai...

E il cantante, probabilmente un castrato, incalza in senari:

Bel tempo che vola
rapisce il contento:
d'Amor nella scuola
si coglie il momento.

E intanto un Arlecchino, due Trivellini e due Scaramuccia eseguono lazzi e capriole.

Molière ha colto qui col suo segno comico rapido e inci-

sivo quello che per il pubblico europeo contemporaneo rappresentava già – e rappresenterà per molto tempo, ancora per Mozart, per esempio – la quintessenza dello spirito italiano, i due istituti linguistici teatrali che l'Italia, nel momento in cui perdeva il suo primato culturale, aveva lasciato in eredità all'Europa, la lingua del canto e quella delle maschere. Questa è la formula che nelle corti d'Europa, non solo in Francia, rimarrà a lungo a definire la tipologia dell'italiano. E alla fine del Settecento il Rivarol nel famoso *Discours de l'Universalité de la langue française*⁵, esponendo le ragioni storiche del declino dell'influenza italiana in Europa, considerava sprezzantemente questa lingua di canterini e di buffoni: «On sentit généralement qu'un pays, qui ne fournissait plus que des baladins à l'Europe, ne donnerait jamais assez de considération à la langue».

2. Dell'anno seguente al *Bourgeois gentilhomme*, 1671, sono i famosi *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* del gesuita Dominique Bouhours, un libello che per l'Italia in Europa ha avuto un'importanza decisiva, per le polemiche e le reazioni che ha suscitato piú tardi nel clima dell'Arcadia italiana, determinando con la *querelle* italo-francese una presa di coscienza europea della nostra cultura⁶, sapientemente orchestrata dal Muratori: dove per la prima volta i nostri letterati, l'Orsi, il Muratori e poi il Gravina e il Martello hanno dovuto fare i conti, spesso a malincuore, con la nuova realtà odiosamata dell'opera in musica, con interventi di alto interesse, soprattutto quelli del Martello, che aveva esordito come librettista e che ci ha dato piú tardi la migliore definizione del linguaggio del melodramma fra barocco e rococò⁷.

Gli *Entretiens* del Bouhours ci davano, accanto alla nota requisitoria contro lo spirito della letteratura italiana, alla luce del classicismo francese del *grand siècle*, anche questa sbrigativa definizione dei caratteri delle lingue europee – alle quali si aggiungeva secondo la moda del tempo anche il cinese, di cui si può almeno credere che il Bouhours fornisse un'impressione genuina, visto che non lo capiva: «Les Chinois, et presque tous les peuples de l'Asie, chantent; les Allemands râlent; les Espagnols déclament; les Italiens soupirent; les Anglais sifflent. Il n'y a proprement que les Fran-

al Metastasio³, e per la fondamentale revisione operata anche in questo campo dall'Arcadia, abbiamo ancora idee approssimative e spesso confuse, anche se oggi gli studi sui libretti sono in auge e i «librettologi» stanno diventando legione. E c'è poi una sorta di «questione della lingua» per la musica o di *querelle* europea sulla musicalità delle lingue dibattuta particolarmente in Francia e tra Francesi e Italiani lungo tutto il Settecento che ha un rilievo non trascurabile ed è ancora tutta da indagare. Su questo vorrei fermarmi: ma potrò fornire qui solo qualche appunto e produrre qualche scheda.

Un preludio teatrale giocoso a questo tema può essere costituito dal *Ballet des Nations*, balletto delle Nazioni e delle lingue europee, che chiude il *Bourgeois gentilhomme* di Molière, del 1670, e che prese spunto da un'ambasciata orientale alla corte del Re Sole.

Dopo una prima entrata che porta in scena una multicolore folla francese di varia provenienza regionale e dialettale, con due guasconi e anche uno svizzero tedesco che storpia il francese, ecco l'ingresso delle Nazioni: prima gli Spagnoli cantanti e danzanti su versi castigliani carichi di *fuego*, iperbolicamente appassionati: «*Sé que me muero de amor | y solicito el dolor*», e subito dopo gli Italiani che cantano su arie squisitamente melodrammatiche e sospirose, con accenti diremmo premetastasiani, di ariette che a noi sembrano vicine al più facile Metastasio ma rappresentavano già a quel tempo un comune denominatore melodico. La cantatrice italiana attacca con due sestine di ottonari⁴:

Di rigori armata il seno,
contro Amor mi ribellai;
ma fui vinta in un baleno
al mirar dui vaghi rai...

E il cantante, probabilmente un castrato, incalza in senari:

Bel tempo che vola
rapisce il contento:
d'Amor nella scuola
si coglie il momento.

E intanto un Arlecchino, due Trivellini e due Scaramuccia eseguono lazzi e capriole.

Molière ha colto qui col suo segno comico rapido e inci-

sivo quello che per il pubblico europeo contemporaneo rappresentava già – e rappresenterà per molto tempo, ancora per Mozart, per esempio – la quintessenza dello spirito italiano, i due istituti linguistici teatrali che l'Italia, nel momento in cui perdeva il suo primato culturale, aveva lasciato in eredità all'Europa, la lingua del canto e quella delle maschere. Questa è la formula che nelle corti d'Europa, non solo in Francia, rimarrà a lungo a definire la tipologia dell'italiano. E alla fine del Settecento il Rivarol nel famoso *Discours de l'Universalité de la langue française*⁵, esponendo le ragioni storiche del declino dell'influenza italiana in Europa, considerava sprezzantemente questa lingua di canterini e di buffoni: «*On sentit généralement qu'un pays, qui ne fournissait plus que des baladins à l'Europe, ne donnerait jamais assez de considération à la langue*».

2. Dell'anno seguente al *Bourgeois gentilhomme*, 1671, sono i famosi *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* del gesuita Dominique Bouhours, un libello che per l'Italia in Europa ha avuto un'importanza decisiva, per le polemiche e le reazioni che ha suscitato più tardi nel clima dell'Arcadia italiana, determinando con la *querelle* italo-francese una presa di coscienza europea della nostra cultura⁶, sapientemente orchestrata dal Muratori: dove per la prima volta i nostri letterati, l'Orsi, il Muratori e poi il Gravina e il Martello hanno dovuto fare i conti, spesso a malincuore, con la nuova realtà odiosamata dell'opera in musica, con interventi di alto interesse, soprattutto quelli del Martello, che aveva esordito come librettista e che ci ha dato più tardi la migliore definizione del linguaggio del melodramma fra barocco e rococò⁷.

Gli *Entretiens* del Bouhours ci davano, accanto alla nota requisitoria contro lo spirito della letteratura italiana, alla luce del classicismo francese del *grand siècle*, anche questa sbrigativa definizione dei caratteri delle lingue europee – alle quali si aggiungeva secondo la moda del tempo anche il cinese, di cui si può almeno credere che il Bouhours fornisse un'impressione genuina, visto che non lo capiva: «*Les Chinois, et presque tous les peuples de l'Asie, chantent; les Allemands râlent; les Espagnols déclament; les Italiens soupirent; les Anglais sifflent. Il n'y a proprement que les Fran-*

çais qui parlent; et cela vient en partie de ce que nous ne mettons point d'accent sur les syllabes qui précèdent la penultième: car ce sont ces sortes d'accents qui empêchent que le discours ne soit continué d'un même ton».

Come si vede, qui è solo l'impressione acustico-ritmica – com'era già del resto nel medioevo, da Isidoro di Siviglia al *De vulgari eloquentia*¹ – a fornire il termine di confronto e il giudizio di valore sulle lingue, senza alcuna considerazione di carattere semantico o di rapporto coi costumi, a parte forse il «sospirare» degli Italiani. La superiorità del francese è asserita sulla base dell'accento, rimanendo in disparte l'argomento della costruzione lineare e razionale del periodo, già dominante, cioè il motivo logico-sintattico della *clarté* e quello semantico dell'*esprit*, che furono sviluppati per esempio da La Bruyère, nella prefazione dei *Caractères* (1688). Di fronte a proposizioni come quelle del Bouhours il barone Grimm (Friedrich Melchior) scriveva quasi un secolo dopo nella sua *Correspondance*: «On était alors, en France, dans l'heureuse persuasion que tout ce qui n'était français mangeait du foin et marchait à quatre pattes». (Del resto, alla metà del Settecento, dalla Germania gallicizzante di Federico II, Voltaire scriveva che là in Germania «on ne parle que notre langue. L'allemand est pour les soldats et pour les chevaux, il n'est nécessaire que pour la route»).

Le proposizioni del Bouhours non erano del resto altro che una variazione di luoghi comuni popolari, come in un *refrán* spagnolo che suonava:

Silbido es la lengua inglesa,
canto harmonioso la hispana,
conversación la francesa
y un suspiro la italiana,

con la sostituzione ad uso dei Francesi della declamazione al *canto harmonioso* per gli Spagnoli detronizzati. E come ricorda il Muratori nella sua replica al Bouhours nel *Trattato della perfetta poesia italiana*¹⁰, un bello spirito francese del tempo (il Rabutin, cugino della Sévigné) aveva pubblicato poco prima a Colonia nel 1668 una sua *Carte géographique de la Cour*, nella quale la differenza fra le cinque maggiori lingue europee occidentali era così formulata: «l'Allemand hurle, l'Anglois pleure, le François chante, l'Italien joue la

farce et l'Espagnol parle»: dove l'italiano invece di sospirare buffoneggia, è cioè la commedia dell'arte, non ancora il melodramma, a fornire il blasone linguistico. Ad argomenti del genere il Muratori rispondeva con bonaria ironia consigliando «i nostri o a non più innamorarsi, o almeno a strozzare i sospiri, quando fossero presi da quel tiranno d'amore o da altre violente passioni». Ma quel mito dell'italiano sospirato e rugiadoso, tenero e musicale, sostenuto particolarmente dal melodramma e anche dall'idea che spesso oltralpe ci si faceva del Petrarca – che per Voltaire, ahimè, era l'autore di certi «vermisseaux appelés sonetti», e «le plus fécond du monde dans l'art de dire toujours la même chose» – quel mito sarebbe stato duro a morire e si sarebbe mantenuto in Europa, a Parigi come a Vienna e a Berlino, per rimanere poi fra le etichette popolari. Così, pur aperto alla visione di una civiltà europea a molte voci, liberalmente cosmopolitica e plurilingue, il Voltaire, nell'articolo *Langues* del *Dictionnaire philosophique*, dopo aver definito il carattere energico e lapidario del latino e quello armonioso del greco «plus favorable à la musique que l'allemand et le hollandais», aggiungeva che l'«italien, par des voyelles beaucoup plus répétées, sert peut-être encore mieux la musique efféminée», mentre il francese «par la marche naturelle de toutes ses constructions, et aussi par sa prosodie, est plus propre qu'aucune autre [langue] à la conversation».

Aggiungo qui che per Voltaire, piuttosto indifferente alla musica ma attentissimo al fenomeno dell'opera italiana, l'immagine della lingua e della cultura italiana è prevalentemente legata al melodramma. E l'italiano della sua prassi epistolare – soprattutto nella corrispondenza segreta d'amore con la nipote Madame Denis, che ho avuto occasione di studiare parecchi anni fa – è una *langue d'amour* di costituzione squisitamente melodrammatica: «Ditemi di grazia come state, come vanno la musica e la lingua italiana». E chiedeva alla sua cara filosofa e musicista notizie di «questo gran bordello chiamato l'opera...», ma altrove più poeticamente le diceva che per conoscere l'italiano «il faut se rendre à ce palais magique...» che è appunto l'Opéra. A lei, che nella *querelle* musicale italo-francese intorno a Rameau si era schierata coi lullisti dalla parte del re e contro i *philosophes*, che erano tutti del *coin de la Reine*, scriveva da Berlino (22 agosto 1750):

«Votre dispute contre la musique italienne est comme la guerre de 1701. Vous êtes seuls contre toute l'Europe», l'Europa che teneva per la musica italiana. E ancora: «J'ai toujours comparé la musique française au jeu des dames, et l'italienne au jeu des échecs»¹¹.

3. Nella scia della prima *querelle* italo-francese provocata dal padre Bouhours si colloca all'inizio del Settecento un'opera molto interessante, sconosciuta agli storici della lingua: si tratta del *Parallèle des Italiens et des François en ce qui regarde la musique et les opéra*, dovuto all'abate François Raguenet¹², e stampato a Parigi nel 1702, con l'*approbation* di M. de Fontenelle «de l'Académie française», il quale era allora anche il più autorevole librettista francese per musica, dopo la scomparsa del Quinault¹³, e prevedeva giudiziosamente *in limine* che il libro sarebbe stato «très-agréable au Public, pourveu qu'il soit capable d'équité». Il Raguenet, che era un sostenitore appassionato dell'opera francese di Lulli e dei libretti di Quinault (che piaceranno ancora a Voltaire e avranno fortuna per tutto il Settecento) sviluppa analiticamente il parallelo fra l'opera italiana barocca e quella francese, considerandone partitamente tutti gli elementi, la lingua, il libretto, i cantanti, le voci, gli strumentisti, i recitativi, le arie, le sinfonie, le danze, le macchine, le decorazioni, con una visione complessa e articolata dello spettacolo musicale della quale non conosco precedenti altrettanto suggestivi. Il gusto classicistico e razionalistico del Raguenet, certo molto vicino al Fontenelle, fa pendere la bilancia quasi sempre dalla parte francese. Soprattutto son prese di mira la staticità dell'opera barocca italiana, l'inflazione e la farcitura delle arie a scapito dell'azione e del recitativo: «toutes les scènes y sont composées de quelque dialogue ou de quelque monologue trivial, au bout duquel ils fourent quelqu'un de leurs plus beaux airs, qui en fait la fin» (l'aria d'uscita)¹⁴. Il primo privilegio dell'opera italiana è la lingua: «la langue italienne a un grand avantage sur la langue française pour être chantée, en ce que toutes ses voyelles sonnent très bien, au lieu que la moitié de celles de la langue française sont des voyelles muettes qui n'ont presque point de son» ... sí che «on n'entend qu'à demi les mots, de sorte qu'il faut deviner

la moitié de ce que chantent les François, et qu'au contraire on entend très distinctement tout ce que disent les Italiens».

Il parallelo fono-musicale fra le due lingue viene ampiamente sviluppato con osservazioni spesso acute sull'abilità dei poeti per musica italiani nel valorizzare la vocalità della lingua, nel marcare nettamente le cadenze musicali¹⁵; nelle arie, dove i Francesi cercano «par-tout le doux, le facile, ce qui coule, ce qui se lie», gli Italiani «passent à tout moment du *b carré* au *b mol* et du *b mol* au *b carré*», osando «les cadences les plus forcées et les dissonances les plus irrégulières»¹⁶: l'accento è posto su queste dissonanze, che fanno sí che, mentre l'ascoltatore è affascinato dalla rovina da cui tutta la musica sembra minacciata, viene di colpo rassicurato da cadenze così regolari «que chacun est surpris de voir l'harmonie comme renaître de la dissonance même, et tirer sa plus grande beauté de ces irrégularités qui sembloient aller à la détruire». Invece per quanto riguarda i recitativi¹⁷ è affermata la superiorità dell'opera francese.

Un altro rilievo importante riguarda l'abilità degli attori italiani, «car les Italiens naissent tous Comédiens... et leurs Bouffons valent ce que nous avons jamais vu de meilleur, en ce genre là, sur nos théâtres»¹⁸, giudizio assai notevole tanto prima dell'affermazione dell'opera buffa, e della parabola europea della *Serva padrona*, intravista nel suo nascere a Napoli dal Président de Brosses e conclusa a Parigi nel 1752 con lo scoppio della *Querelle des bouffons*.

Il libro del Raguenet suscitò una *querelle* linguistico-musicale nell'ambito della *querelle* franco-italiana. Ci furono d'altra parte difensori *in toto* dell'opera francese, come il cavaliere Lecerf de la Viéville, il primo biografo di Lulli, al quale il Raguenet rispose nel 1705 con una *Défense du Parallèle*¹⁹; ma su questo non posso qui indugiare.

4. Il momento più importante nella questione della lingua per la musica, ed è un momento discriminante nella cultura musicale europea, è costituito alla metà del secolo appunto dalla cosiddetta *Querelle des bouffons*, divampata a Parigi nel 1752 intorno al nuovo stile musicale dell'Opera buffa rivelato in Francia dalla *Serva padrona* di Pergolesi²⁰. Scriveva pochi anni dopo l'Algarotti nel *Saggio sopra l'opera in mu-*

sica poi dedicato a William Pitt: «Quando ecco fu udito in Francia lo stile naturale ed elegante insieme della *Serva padrona* con quelle sue arie tanto espressive, con que' suoi graziosi duetti; e la miglior parte de' Francesi prese partito a favore della musica italiana. Così quella rivoluzione che non poterono operare per lunghissimi anni in Parigi tante nostre elaboratissime composizioni, tanti passaggi, tanti trilli, tanti virtuosi, lo fece in un subito un Intermezzo e un paio di buffoni»²¹.

I paladini del nuovo linguaggio musicale sono quasi tutti i *philosophes*, enciclopedisti di due generazioni, Voltaire, Grimm²², Holbach²³, Rousseau e Diderot e tanti altri²⁴, e più tardi il nostro Calzabigi con la *Lulliade* e le sue suggestive annotazioni. Intorno a quella discussione si coagulano e precipitano temi che erano in circolazione da diversi anni: la rivendicazione del comico e del quotidiano anche in musica, il comico come naturale, la natura come espressività vocale dei sentimenti, nesso ritrovato tra parola e musica, una nuova poetica linguistica e drammaturgia musicale. E anche l'italiano come lingua per la musica ne riceve un nuovo statuto. La servetta astuta e il suo padrone esautorato, una situazione tipica di terzo stato, divengono il manifesto di un nuovo linguaggio naturale, di un intimo accordo fra voce e musica, recitativo ed aria, quale pareva non essersi verificato più così pienamente dalla *Camerata* e da Monteverdi in poi, ma sopra una materia verbale e musicale diversa, comica e borghese. E i due diversi linguaggi della parola e della musica sembravano divenuti uno solo, l'espressione musicale naturale della voce umana, secondo il motto di Rousseau per la sua *Lettre sur la musique françoise*: «Sunt verba et voces, praetereaque nihil», o quello analogo di Diderot nel *Neveu de Rameau*: «Musices seminarium accentus», che suona in francese, «l'accent est la pépinière de la mélodie».

E questo sistema è fondato sopra un giudizio rinnovato sulla lingua italiana in rapporto alla musica, dove gli argomenti del classicismo e del razionalismo francese vengono capovolti: la effeminata *dulcedo* appare ora come espressività naturale e spontanea e *vis* comica, la libertà e irregolarità della costruzione come aderenza al movimento dei sentimenti e dei pensieri. Così Rousseau nella *Lettre d'un symphoniste à ses camarades d'orchestre*²⁵ e poi nella *Lettre sur la*

musique françoise si fonda sul principio che «toute Musique Naturelle tire son principal caractère de la langue qui lui est propre... et c'est principalement la prosodie de la langue qui constitue ce caractère»²⁶ (che sarà poi l'argomento di Mozart per sostenere la necessità di un'opera tedesca). Distinguendo nella lingua, fondamento della musica, melodia, armonia e movimento o misura, coglie nell'italiano musicale²⁷ un dinamismo e un chiaroscuro tutto nuovo, «car il faut remarquer que ce qui rend une langue harmonieuse et véritablement pictoresque, dépend moins de la force réelle de ses termes que de la distance qu'il y a du doux au fort entre les sons qu'elle employe, et du choix qu'on en peut faire pour les tableaux qu'on a à peindre» (e si serve per esemplificare di versi del Tasso). Rousseau preferisce le inversioni dell'italiano²⁸ all'*ordre didactique* del francese, l'arte delle *réticences*, delle *interruptions*, dei *discours entrecoupés*²⁹, «qui sont le langage des passions impétueuses, que le bouillant³⁰ Métastase a employé si souvent... et que nos Poètes lyriques connoissent aussi peu que nos musiciens».

Nell'opera buffa italiana e particolarmente in Pergolesi l'accompagnamento musicale è fuso col canto e così aderente alle parole che sembra spesso determinare la recitazione «et dicter à l'Acteur le geste qu'il doit faire»³¹.

Espressioni assai simili possiamo trovare nelle memorabili pagine che Diderot dedica alla *Querelle des bouffons* nel *Neveu de Rameau*: «Ma foi, ces maudits bouffons avec leur Servante Maitresse, leur Tracollo nous ont donné rudement dans le cul...» Perché dopo aver preso l'abitudine d'imitare gli accenti della passione, dopo aver provato «avec quelle facilité, quelle flexibilité, quelle mollesse, l'harmonie, la prosodie, les ellipses, les inversions de la langue italienne se prêtaient à l'art, au mouvement, à l'expression, aux tours du chant et à la valeur mesurée des sons», i Francesi avrebbero potuto continuare a ignorare «combien la leur est raide, sourde, lourde, pesante, pédantesque et monotone?»³².

Qui si disegna per la prima volta una nuova immagine e un nuovo mito europeo dell'italiano nei suoi rapporti con la musica: un'immagine che non vogliamo definire romantica, ma che è assai vicina a quella che ne ebbero Mozart e poi Stendhal.

¹ Per questa duplice prospettiva dell'italiano in Europa, cfr. il mio studio (del 1957) *L'esperienza linguistica di Carlo Goldoni*, in «Studi goldoniani», Venezia-Roma 1960, vol. I, pp. 143 sgg. [qui a pp. 89-132]. A me storico della lingua l'istituto linguistico melodrammatico era apparso fin da allora parallelamente al linguaggio della commedia dell'arte come una risposta evasiva ma vitale alle particolari condizioni della unificazione social-linguistica italiana e della comunicazione civile nello spazio italiano, attraverso la formazione di istituti espressivi interlinguistici, che corrispondono anche ai bisogni unitari della cultura posttrascendentale europea. Una lingua privata man mano, nel suo estendersi a tutto l'orizzonte italiano, della sua dimensione colloquiale e popolare, riservata a una comunicazione che allargandosi geograficamente rimaneva ristretta ai livelli sociali più alti, risolveva così vicariamente i suoi problemi subordinandosi a spettacolo, musica, gesto. Ne nascono i due linguaggi, il tragico-melodrammatico e il comico dell'Improvisato, interferenti soprattutto ma non soltanto al livello comico, i soli a cui nella nostra tradizione possa essere attribuita la qualifica di «popolari», in quanto destinati al consumo orale, in tutta la loro storia di degradazioni e di sublimazioni, di alienazioni e di innesti vitali. Essi hanno il loro denominatore comune nella festa, che è una cosa seria come il lavoro (*l'homo ludens* non si contrappone all'*homo faber*, ne è una specificazione), e il loro tempo deputato nel carnevale, riistituzionalizzato per compensazione nella società tardorinascimentale. I centri principali di elaborazione di questi nuovi linguaggi sono Venezia e Napoli, le capitali dei due stati italiani non solo più grandi e stabili ma più aperti verso il mondo esterno e con tradizioni autonome di cultura e di lingua, due città insieme europee e mediterranee.

Mi pare significativo che l'immagine e il mito dell'Italia festaiola si fondano in Europa parallelamente al linguaggio delle maschere e dell'opera italiana: si pensi alla fortuna europea del *dolce far niente* tracciata accuratamente da B. GEROLA, *Appunti per la storia della espressione «il dolce far niente»*, nella *Festschrift A. Boethius*, Göteborg 1949, pp. 31 sgg. In francese l'espressione è già presente, con una connotazione di simpatia, nelle lettere della Sévigné, 1676: «personne n'est plus touchée que moi du farniente des Italiens» (cfr. B. MIGLIORINI, *Storia della lingua italiana*, Sansoni, Firenze 1960, p. 496).

² Anche sugli europeismi musicali di origine italiana manca uno studio complessivo, che andrebbe impostato su basi comparative, come storia della ricezione dei termini tecnici nelle diverse lingue di cultura europee (comprese le cosiddette «minori») e anche nei dialetti. Qualche cenno in MIGLIORINI, *Storia della lingua italiana* cit., pp. 495-96 (per il Seicento) e p. 582 (per il Settecento); cfr. anche B. E. VIDOS, *La forza di espansione della lingua italiana*, Nijmegen-Utrecht 1932. Per il francese buoni materiali in F. BRUNOT, *Histoire de la langue française*, VI, II, pp. 1236-38 (purtroppo non ha avuto continuazione il lavoro di B. H. WIND, *Les mots italiens introduits en français au XVI^e siècle*, Kluwer, Deventer 1928); per la nostra prospettiva cfr. anche H. R. BOULAN, *Les mots d'origine étrangère en français. 1650-1700*, H. I. Paris, Amsterdam 1934. Una chiara sintesi in P. GUIRAUD, *Les mots étrangers*, PUF, Paris 1963, anche se i dati relativi alla musica appaiono assai lacunosi: si veda il cap. V dedicato agli italianismi, con un utile inventario cronologico. Per la terminologia musicale il diagramma di intensa penetrazione di italianismi, che va dalla metà del Seicento alla fine del Settecento, presenta due punte assai significative, che corrispondono a due momenti vitali

della presenza della cultura musicale italiana in Francia: l'inizio del Settecento, all'epoca della seconda *préciosité* (qui vanno solo 1703, *cantate 1709, ariette e dacapo 1710, sonate 1718, adagio e allegro 1726* ecc.), e gli anni sessanta e settanta, fra la *Querelle des bouffons* e le dispute fra Gluckisti e Piccinnisti (qui *trille 1753, mandoline 1759, cantatrice e ténor 1762, do 1767, barcarole, cavatine e soprano 1768, alto 1771, crescendo 1775* ecc.).

³ Segnalo qui le numerose tesi di laurea da me dirette e depositate presso l'Istituto di filologia neolatina dell'Università di Padova, a cominciare da quelle assai pregevoli di G. Cervaro sul linguaggio del Rinuccini e di B. Brizi sulla formazione del linguaggio del Metastasio: da cui è stato estratto lo studio B. BRIZI, *Metrica e musica verbale nella poesia teatrale di P. Metastasio*, in «Atti dell'Ist. Ven. di Scienze, Lettere ed Arti», Sez. Lett., CXXXI, 1973, pp. 679-740.

⁴ Che ha avuto la fortuna di una citazione esemplare del genere dell'arietta melodrammatica italiana nel *Rosenkavalier* di Hofmannsthal per Richard Strauss (prima esecuzione, Dresda, gennaio 1911).

⁵ Se ne veda l'edizione a cura di T. Suran, Paris 1930, con eccellente corredo.

⁶ Per il significato linguistico di questa presa di coscienza, cfr. G. FOLENA, *Le origini e il significato del rinnovamento linguistico nel Settecento italiano*, in *Problemi di lingua e letteratura italiana del Settecento*, Wiesbaden 1965, pp. 392-427, particolarmente pp. 402-10 [qui, pp. 5-66].

⁷ Cfr. P. I. MARTELO, *Scritti critici e satirici*, a cura di H. S. Noce, Laterza, Bari 1963, e di recente, per lo stesso curatore, i tre volumi del *Teatro*, Laterza, Bari 1980-82, particolarmente il primo che raccoglie la produzione melodrammatica. Le fondamentali pagine del Martello si trovano nella «Sessione» V (e in parte della VI) del trattato *Della tragedia antica e moderna* (1714), ed. cit., pp. 270-316: a differenza del troppo fortunato *Teatro alla moda* di Benedetto Marcello, esse sono rimaste pressoché ignote ai musicologi, con la sola eccezione di CLAUDIO GALLICO, P. I. Martello e «La poetica di Aristotile sul melodramma», negli *Scritti in onore di Luigi Ronga*, Ricciardi, Milano 1973, pp. 225-32 (cfr. anche dello stesso GALLICO, *Prassi esecutiva nel «Teatro alla moda» di Benedetto Marcello*, in «Studi musicali», I, 1972, pp. 317-26). Sulle discussioni intorno al melodramma nel primo Settecento cfr. G. FOLENA, «Prima le parole, poi la musica»: *Scipione Maffei poeta per musica e la «Fida ninfa»*, in *Vivaldi veneziano europeo*, a cura di F. Degradà, Olschki, Firenze 1980, pp. 205-33, *passim* [qui a pp. 235-61].

⁸ Per la tipologia delle lingue a partire dal medioevo manca un adeguato lavoro complessivo: materiali utili per il medioevo in A. BORST, *Der Turmbau von Babel, Geschichte der Meinungen über Ursprung und Vielfalt der Sprachen und Völker*, Stuttgart 1957-63; per Dante cfr. P. V. Mengaldo, Introduzione all'ed. del *De vulgari eloquentia*, Antenore, Padova 1968, e commento in Dante Alighieri, *Opere minori*, tomo II, Ricciardi, Milano-Napoli 1979, *De vulgari eloquentia*, pp. 3-237. Fra Sei e Settecento, pur rimanendo legata a luoghi comuni tradizionali, la tipologia delle lingue si trasforma e si arricchisce in rapporto alla nuova concezione, di impronta prevalentemente empiristica, del *genio della lingua*, che si presenta per lo più come specificazione della nozione ancora naturalistica di *genio della nazione*: cfr. G. MATORÉ e M. A. J. GREIMAS, *La naissance du «génie» au XVIII^e siècle*, in «Le français moderne», XXV, 1957, p. 262; e L. ROSIELLO, *Analisi semantica dell'espressione «genio della lingua» nelle discussioni linguistiche del Settecento ita-*

liano, in *Problemi di lingua e letteratura italiana del Settecento*, Wiesbaden 1965, pp. 373-85. Sulle teorie linguistiche del Settecento cfr. ID., *Linguistica illuminista*, Il Mulino, Bologna 1967, particolarmente pp. 79-92.

⁹ Cfr. G. FOLENA, *Divagazioni sull'italiano di Voltaire*, in *Studi in onore di V. Lugli e D. Valeri*, Pozza, Venezia 1961, pp. 391-424: in particolare p. 395 [qui, pp. 397-431].

¹⁰ Soliani, Modena 1706 (ma il trattato circolava manoscritto già nel 1703): e si veda l'esemplare silloge muratoriana del Forti in *Dal Muratori al Cesarotti*, tomo I, *Opere di L. A. Muratori*, a cura di G. Falco e F. Forti, Ricciardi, Milano-Napoli 1964, p. 173. Cito D. BOUHOURS, *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène*, nell'ed. Paris 1734, cap. II: *La langue française*, p. 87. Sulla critica muratoriana e la *Querelle* si vedano soprattutto i saggi di M. FUBINI, *Dal Muratori al Baretti*, Laterza, Bari 1954²; ID., *Vico e Bouhours*, in *Stile e umanità di Giambattista Vico*, Bari 1946, pp. 159-72.

¹¹ Cfr. FOLENA, *Divagazioni cit.*, p. 407 [qui, p. 425, n. 31].

¹² A Paris, chez Jean Moreau, rue S. Jacques, à la Toison d'or, vis-à-vis S. Yves, MDCCII. *L'approbation* del Fontenelle è datata: «Fait à Paris ce 25. Janvier 1702», e il volume risulta «Achévé d'imprimer le 23. Février 1702» (sul Ragueneau cfr. qui la nota bibliografica 14 a p. 280).

¹³ Sul rapporto fra Quinault e Lulli e sulla dipendenza del musicista dal poeta, almeno per i recitativi, secondo la testimonianza del Lecerf (Lulli soleva affermare: «Mon récitatif n'est fait que pour parler»), cfr. l'interessante articolo di P. BAUSSANT, *Métier de poète et métier de musicien: Quinault et Lully*, in «L'Alphée», Cahier de Littérature, n. 4-5 «Opéra et littérature», Paris, maggio 1981, pp. 43-53. Poco dopo, nel trattato *Della perfetta poesia italiana cit.*, libro III, 4-5, il Muratori vedeva nel melodramma italiano del suo tempo la posizione ancillare della poesia rispetto alla musica.

¹⁴ Gli argomenti del Ragueneau sono in parte simili a quelli di impronta razionalistica usati dal Gravina nel suo trattato *Della tragedia* (1715), ma la rivendicazione graviniana del recitativo come dominio della espressione «naturale» aderente alla parola sembra anticipare Pergolesi e la critica dei «buffonisti» (cfr. G. GRAVINA, *Scritti critici e teorici*, a cura di A. Quondam, Laterza, Bari 1973, pp. 555-63; e FOLENA, *Prima le parole, poi la musica cit.*, pp. 210 e 231 [qui alle pp. 247-54]). Il Ragueneau rivolge i suoi strali alle disinvolute impasticciature delle compagnie melodrammatiche italiane, subordinate ai capricci del virtuosismo e alle richieste del pubblico con procedimenti estemporanei non diversi da quelli delle compagnie dell'Improviso. Esse offrono delle «pitoyables rapsodies sans liaison, sans suite, sans intrigue: leur pièces ne sont proprement que des canevas fort minces et fort maigres», con quel che segue nel passo citato sopra. Quanto alle arie, esse costituiscono una specie di repertorio modulare: si veda il passo citato più oltre in *La cantata e Vivaldi*, pp. 267-268, che si conclude così: «il n'y a point de Scène à la fin de la quelle les Italiens ne sçachent trouver place pour quelqu'un de ces Airs: mais un Opéra fait ainsi de morceaux rapetassez et de Pièces recousuës ne sauroit constamment être mis en parallèle avec les nôtres, qui sont des Ouvrages d'une suite, d'une conduite merveilleuses».

Per le voci, la superiorità francese si fonda soprattutto sulla presenza delle voci basse, «les Basses-contres qui sont si communes chez nous et si rares en Italie» (una situazione che si protrae fino all'affermarsi dell'opera buffa), perché «le mélange de ces Basses avec les Dessus forme un contraste agréable qui fait sentir toute la beauté des unes par l'op-

position des autres, plaisir que les Italiens ne goûtent jamais, les voix de leurs Musiciens qui sont presque tous des Castrati étant entièrement semblables à celles de leur femmes». E ancora sono enumerati i vantaggi della coreografia, della strumentazione (superiorità francese negli archi, privilegio degli oboe, «qui, par leur son également moëlleux et perçant, ont tant d'avantage sur les violons dans les airs de mouvement», e dei flauti, che tanti illustri esecutori francesi «sçavent faire gémir d'une manière si touchante dans nos airs plaintifs et soupier si amoureusement dans nos airs tendres») e dei costumi, superiori per *richesse, magnificence, élégance*, in una parola per il *goût*. Tutto questo è sintetizzato nel termine *spectacle*: «les Opéra des François ont la forme d'un spectacle bien plus parfait que ceux des Italiens...»

¹⁵ RAGUENEAU cit., p. 24: «D'ailleurs, quoique toutes les voyelles de la langue italienne sonnent parfaitement bien, les musiciens choisissent encore celles qui s'entendent le mieux pour y faire leurs plus beaux passages; c'est sur la voyelle *a* qu'ils les font presque tous; et ils ont raison en cela, puisque cette voyelle étant celle de toutes qui a le son le plus net, la beauté des passages et des cadences en paroît davantage; au lieu que les François les font indifféremment sur toutes les voyelles, sur les plus sourdes comme sur les plus sonores; ils les font même souvent sur les diptongues, comme dans les mots de *Chaine*, de *Gloire* etc., dont le son étant confus et mêlé de celui de deux voyelles jointes ensemble, ne sauroit avoir la netteté et la beauté des voyelles simples».

Cfr. anche MARTELLO, *Scritti cit.*, p. 276, dov'è lo stesso Aristotele a concludere: «... la vostra lingua, come più dolce e più copiosa di voci distesamente pronunciate, è più adatta alla bizzarria de' passeggi e alle ricercate soavi del gorgheggiare». E si veda tutto il confronto fra le ariette italiane e quelle francesi. Il Martello rilevava come Tedeschi e Inglesi dessero la preferenza alle arie italiane.

¹⁶ E ancora, RAGUENEAU cit., p. 33: «Les Italiens plus hardis changent brusquement de ton et de mode, font des cadences doublées et redoublées de sept et de huit mesures...; ils font des tenues d'une longueur si prodigieuse, que ceux qui n'y sont pas accoutumés ne sauroient s'empêcher d'estre d'abord indignés de cette hardiesse; ils font des passages d'une étendue qui confond tous ceux qui les entendent pour la première fois; et ils les font même quelques fois sur des tons si irréguliers, qu'ils gettent la frayeur aussi-bien que la surprise dans l'esprit de l'Auditeur, qui croit que tout le concert va tomber dans une dissonance épouvantable [sic]» (qui segue il passo citato sopra nel testo). Così gli Italiani «savent mieux tourner et croiser un Trio» e in complesso «le génie des Italiens est supérieur à celui des François pour l'invention et pour la composition en matière de Musique» (*ibid.*, p. 63).

¹⁷ RAGUENEAU cit., p. 72: «Notre Récitatif est bien plus beau que celui des Italiens, qui est trop simple et trop uni, qui est par tout le même, qui n'est point proprement un chant; car ils ne font, pour ainsi dire, que parler dans leur Récitatif, il n'y a presque point d'inflexion ni de modulation dans ce prétendu chant; cependant, ce qu'il y a d'admirable, c'est que les parties qui servent d'accompagnement à cette Psalmodie sont excellentes: car leur génie pour la composition est si merveilleux, qu'ils savent trouver des accords charmans, même au son de la voix d'une personne qui parle simplement sans chanter, ce qu'on n'a jamais vû et ce qu'on ne sauroit voir en nul autre endroit du monde». Il riconoscimento appare tanto più significativo dopo le riserve iniziali, e sembra anticipare un tema che diverrà dominante nel Gravina e più tardi nei «buffonisti»,

particolarmente in Rousseau e Diderot, quello del recitativo come sviluppo naturale delle potenzialità ritmiche e melodiche implicite nella parola, che è il «seminario» della musica. D'altro lato, e anche qui dopo le riserve già indicate, il Ragueneau non nasconde la sua ammirazione per le voci bianche dei castrati: «il n'y a point de voix ny d'homme ny de femme au monde si flexibles que celles de ces *Castrati*: elles sont nettes, elles sont touchantes, elles pénètrent jusqu'à l'âme». E con piena adesione al gusto virtuosistico barocco descrive quelle voci che chiama *rossignolantes* (*ibid.*, p. 78): «Ce sont des gosiers et des sons de voix de Rossignol, ce sont des haleines à faire perdre terre et à vous ôter presque la respiration, des haleines infinies par le moyen desquelles ils exécutent des passages de je ne sais combien de mesures; ils font des échos de ces mêmes passages, ils soutiennent des tenues d'une longueur prodigieuse, au bout desquelles, par un coup de gorge semblable à ceux des Rossignols, ils font encore des cadences de la même durée».

Anche nella scenografia («décorations et machines»), sono presenti le stesse suggestioni barocche: nelle opere d'Italia «on y voit des statues et des morceaux d'architecture d'une grandeur et d'une magnificence au dessus des tous les Edifices qu'on voit au monde; des Perspectives qui trompent le jugement aussi-bien que les yeux de ceux même qui savent tout le secret de l'Art; des vûes d'une étendue immense dans des espaces qui n'ont pas trente pieds de profondeur», e ogni sorta di macchine meravigliose (*ibid.*, pp. 118 sgg.), sicché in Italia cinque ore di spettacolo non annoiano, in Francia ci si addormenta con una durata della metà.

¹⁹ Alle critiche di J.-L. Lecerf de la Viéville («M. de la V... Gentilhomme de Normandie», *Comparaison de la Musique italienne et de la Musique française*, Bruxelles 1705), il Ragueneau rispose con una *Défense du Parallèle des Italiens et des François en ce qui regarde la Musique et les Opéra*, A Paris, Chez la veuve de Claude Darbier, au Palais, sur le second Perron de la Sainte Chapelle, MDCCV.

²⁰ Prima della fatidica apparizione sul palcoscenico dell'*Opéra* di Parigi nell'agosto 1752 della compagnia diretta da Eustachio Bambini, l'apparizione dei *Bouffons* italiani a Parigi aveva avuto due precedenti senza esito, nel 1729 con gli intermezzi *Serpilla* e *Baiocco* e *Don Micco* e *Le sbina*, e nel 1746 con la stessa *Serva padrona* (il libretto italiano fu ripubblicato allora a Parigi con traduzione francese a fronte), ma alla Comédie italienne, dove il suo successo fu oscurato da quello della commedia *Il Principe di Salerno* [cfr. qui più oltre, pp. 282-306].

Sulla *Querelle des bouffons* cfr. A. POUGIN, *Mondonville et la guerre des coins*, Paris 1860; F. DE VILLARS, *La Serva padrona, son apparition à Paris en 1752, son influence, son analyse; querelle des Bouffons*, Paris 1863; J. CARLEZ, *Grimm et la musique de son temps*, Paris 1872; A. POULET-MALASSIS, *La Querelle des Bouffons*, Paris 1876; LIONEL DE LA LAURENCIE, *Les Bouffons (1752-54)*, Paris 1912; L. REICHENBURG, *Contributions à l'histoire de la Querelle des Bouffons*, Philadelphia 1937; P.-M. MASSON, *La lettre sur Omphale*, in «Revue de musicologie», XXIII, 1944; N. BOYER, *La Querelle des Bouffons et la musique française*, Paris 1945. Sulle idee musicali degli Enciclopedisti cfr. A. JULLIEN, *La musique et les philosophes au XVIII^e siècle*, Paris 1873; A. JANSEN, *J. J. Rousseau als Musiker*, Berlin 1885; E. HIRSCHBERG, *Die Encyclopädisten und die Französische Oper, im 18. Jahrhundert*, Leipzig 1903; A. R. OLIVER, *The Encyclopedists as Critics of Music*, New York 1947; E. FUBINI, *Gli enciclopedisti e la musica*, Einaudi, Torino 1971.

Tutti i testi fondamentali sono stati ora raccolti nella comoda edizione

stereotipica *La Querelle des Bouffons. Texte des pamphlets, avec Introduction, Commentaires et Index*, par Denise Launay, Minkoff Reprint, Genève 1973, 3 voll. A questi va aggiunto ora il fondamentale inedito della *Lulliate* del Calzabigi, con le importantissime posteriori annotazioni dell'autore, il tutto edito con introduzione e commento da G. MURESU, *La ragione dei «buffoni». La Lulliate di Ranieri de' Calzabigi*, Bulzoni, Roma 1977.

²¹ Cfr. F. ALGAROTTI, *Saggi*, a cura di G. Da Pozzo, Laterza, Bari 1963, pp. 143-223: il passo cit. a p. 165.

²² La *Lettre de M. Grimm sur Omphale*, apparsa nel febbraio 1752 a proposito della ripresa della tragedia lirica di Destouches *Omphale*, creata nel 1701, costituisce l'antefatto della *Querelle des Bouffons* e imposta il processo a mezzo secolo di teatro musicale francese. Il tema della lingua offre il punto di partenza, perché «pour bien juger une Musique nationale, il faut de plus connaître le caractère de la Langue par rapport au chant» (cito dalla riproduzione dell'ed. orig. della Launay, p. 3). Questo carattere si manifesta direttamente nel recitativo: «Le caractère du Récitatif italien est si sublime, qu'il assure lui seul à cette musique une supériorité de laquelle aucune autre n'approche... Egalement capable de toutes les expressions et de tous les caractères, il déclame et marche avec pompe et majesté dans la Tragédie, il parle avec feu et rapidité le langage de toutes les passions, et avec le même bonheur il fait parler la joie, la gayeté, le sentiment, l'enjouement, la plaisanterie, la bouffonnerie» (p. 9 nota). Inoltre: «Leur Aria est précisément, comme leur Récitatif, capable de toutes les expressions et de toutes les formes» (p. 39 nota). Grimm lamenta che le più belle scene di Metastasio non abbiano a Parigi possibilità di successo «à cause de leur extrême simplicité» (p. 44 nota): «On n'a qu'à voir comment nos Bergers sont habillés à l'Opéra et nos Soubrettes à la Comédie». Nelle successive discussioni del Grimm col Raynal (che nota il predominio europeo di Napoli, dove «la Musique semble avoir fixé son séjour») si parla della *Serva padrona* assai prima del successo parigino (che fu quindi preparato e forse pianificato).

²³ Nel novembre 1752 la *Lettre à une dame d'un certain âge sur l'état présent de l'Opéra* del barone d'Holbach apre il primo atto della vera e propria *Querelle*, a proposito di quei «trois misérables intermèdes» che da tre mesi parlano a Parigi il nuovo linguaggio della Natura: «C'est, disent nos modernes Enthousiastes, une musique dialoguée comme il n'y en a point. Ce sont des chants simples, élégants et expressifs, comme nous n'en avons jamais entendus; ils suffiroient seuls pour mettre au fait des paroles. C'est le ton de la nature toujours rendue avec force et vérité, et souvent dans les instans où il paroît le plus impossible de la saisir» (ed. cit., n° v).

²⁴ Particolarmente ricca di spunti satirici e mimetici è la commedia del Boissy *La Frivolité*, rappresentata alla Comédie italienne il 23 gennaio 1753, e pubblicata «A Paris, chez Duchesne, 1753» (ed. cit., n° VIII, pp. 215-68).

²⁵ Ed. cit., n° XXXI.

²⁶ Paris, novembre 1753, p. 9.

²⁷ «Si l'on demandoit laquelle de toutes les langues doit avoir une meilleure Grammaire, je répondrois que c'est celle du Peuple qui raisonne le mieux; et si l'on demandoit lequel de tous les Peuples doit avoir une meilleure Musique, je dirois que c'est celui dont la langue y est le plus propre... Or s'il y a en Europe une langue propre à la Musique c'est certainement l'Italienne; car cette langue est douce, sonore, harmonieuse,

et accentuée plus qu'aucune autre, et ces quatre qualités sont précisément les plus convenables au chant» (ed. cit., p. 16). Di ciascuna di queste caratteristiche Rousseau fa un'analisi: l'italiano è lingua dolce «parce que les articulations y sont peu composées, que la rencontre des consonnes y est rare et sans rudesse, et qu'un très-grand nombre de syllabes n'y étant formées que de voyelles, les fréquentes élisions en rendent la prononciation plus coulante»; è sonora «par ce que la plupart des voyelles y sont éclatantes, qu'elle n'a pas de diphtongues composées, qu'elle a peu ou point de voyelles nasales et que les articulations rares et faciles distinguent mieux le son des syllabes, qui en devient plus net et plus plein». Segue il passo citato sull'armonia.

²⁸ «... les inversions de la langue italienne sont beaucoup plus favorables à la bonne mélodie que l'ordre didactique de la nôtre», perché «une Phrase musicale se développe d'une manière plus agréable et plus intéressante quand le sens du discours longtems suspendu se résout sur le verbe avec la cadence, que quand il se développe à mesure et laisse affaiblir ou satisfaire ainsi par degrés le désir de l'esprit, tandis que celui de l'oreille augmente en raison contraire jusqu'à la fin de la phrase» (p. 20).

²⁹ «Je vous prouverois encore que l'art des suspensions et des mots entrecoupés, que l'heureuse constitution de la langue rend si familier à la Musique italienne, est entièrement inconnu dans la nôtre, et que nous n'avons d'autres moyens pour y suppléer que des silences qui ne sont jamais du chant et qui, dans ces occasions, montrent plutôt la pauvreté de la Musique que les ressources du Musicien».

³⁰ Si notino le qualificazioni, che coloriscono una nuova immagine, preromantica, del Metastasio.

³¹ Ed. cit., p. 38.

³² Sono pagine tutte da citare e da meditare, certo il frutto piú maturo e saporoso di tutta la *Querelle*, anche se per molti versi un frutto fuori stagione. L'opera, la cui stesura era compiuta all'inizio del '62, rielaborata a varie riprese nel decennio seguente, rimase com'è noto inedita; e conosciuta primamente nella traduzione di Goethe (1804), solo nel 1823 fu resa nota nel testo originale francese: nel 1891 fu pubblicato finalmente l'autografo scoperto da Georges Monval. Utilizzo l'ed. delle *Œuvres de Diderot*, curata da A. Billy nella «Pléiade».