

Il mito dell'Italia cantante dalla Francia illuminista alla Germania romantica

Luca Aversano*

ABSTRACT

The article explores the historical construction of the myth of Italy as the “land of song” from its Renaissance origins to its reinterpretation in nineteenth-century Europe. Initially grounded in the close relationship between language and music and reinforced by the spread of opera, this image was shaped in the eighteenth century by travel literature and French aesthetic debates, which emphasized Italians’ natural inclination toward singing.

In the nineteenth century, German musicology reframed this stereotype within its own nationalist perspective, reducing Italian musical culture to vocal expression while promoting German instrumental music as more profound. The study highlights how this shift was influenced not only by aesthetic considerations but also by the commercial interests of the music publishing industry.

KEYWORDS

Italian Singing and Opera; Italian cultural Stereotype; Musical Aesthetics; Music Publishing; German Nationalism

Mito culturale tra i più persistenti della modernità europea, la rappresentazione dell'Italia come terra del canto (e dell'italiano come lingua musicale per eccellenza) ha acquisito nel corso dei secoli dimensioni sempre più internazionali, fino a divenire – nella contemporaneità – un *topos* diffuso a livello globale, anche attraverso il cinema e i nuovi media.¹ Il suo sviluppo è frutto di un processo storico complesso, i cui passaggi preliminari mi accingo

* Università degli studi Roma Tre, luca.aversano@uniroma3.it

¹ Un contributo fondamentale in questa direzione, vale a dire verso la trasformazione dell'Italia in un *brand* culturale globale fondato sulla triade 'talento per il canto – musicalità della lingua – eccellenza nel teatro lirico', lo diede Enrico Caruso, con le sue incisioni per la casa discografica Victor (“Vesti la giubba” dai *Pagliacci* di Leoncavallo fu il primo disco a superare il milione di copie vendute) e con la diffusione della sua voce attraverso il nuovo mezzo radiofonico (cfr., tra gli altri, Frasca 2010 e Cotticelli & Maione 2023). Per quanto concerne il cinema, si pensi – solo per fare qualche esempio – all'importanza della voce cantata nella saga del *Padrino* di Coppola o alla scena del tenore che canta sotto la doccia in *To Rome with Love* di Woody Allen, un film che costituisce un po' la *summa* di tutti gli stereotipi sull'Italia e nel quale la musica e il canto occupano un posto di rilievo.

a tratteggiare in forma sintetica,² essendo il tema principale del discorso orientato piuttosto all'analisi della trasmissione, tra Sette e Ottocento, di alcuni connotati del *cliché* dalla cultura francese a quella tedesca.

Lo stereotipo affonda le radici nell'epoca del Rinascimento, in cui il testo verbale e la sua incarnazione vocale rivestivano una funzione primaria nella definizione del concetto di cultura umanistica. Il madrigale, tra le altre cose, promuoveva un ideale estetico fondato sulla stretta relazione tra parola e suono, che trovava nel canto lo strumento privilegiato dell'espressione delle emozioni. La diffusione internazionale di questo raffinato genere vocale, avvenuta anche tramite le nuove tecnologie della stampa musicale, affermò una prima e solida associazione tra la lingua italiana e il canto, destinata a rafforzarsi grazie alla successiva nascita dell'opera sul finire del XVI secolo. Il nuovo genere di teatro musicale, limitato inizialmente all'ambito cortigiano, attecchì rapidamente in tutta Europa, imponendo l'italiano come lingua internazionale della lirica: virtuosi, compositori e librettisti italiani dominarono la scena musicale europea, contribuendo a consolidare l'idea dell'Italia come punto di riferimento per lo sviluppo della vocalità.

Tra XVII e XVIII secolo un contributo decisivo alla trasformazione dell'Italia da centro della musica vocale a 'paese del canto' in senso stereotipato venne dalla cosiddetta letteratura odeporica, spesso ma non sempre collegata al fenomeno del *Grand Tour*, il lungo viaggio di formazione che per aristocratici e intellettuali europei (soprattutto britannici, francesi e tedeschi) aveva come meta privilegiata la penisola italiana, considerata patria della cultura, dell'arte e dell'antichità.³ I viaggiatori stranieri elaborarono una rappresentazione dell'Italia come luogo in cui musica, lingua ed espressività coincidevano: gli italiani, naturalmente inclini al canto e dotati di un idioma di grande musicalità, abitano città in cui il canto sembra risuonare ovunque, nei teatri, nelle chiese, nelle strade, nei contesti domestici.⁴ Il *Parallèle des Italiens et les Français en ce qui regarde la musique et les opéras* (1702) dell'abate François Ragueneau, venuto in Italia al seguito del cardinale de Bouillon, è una delle opere più significative in questo senso, avendo tra l'altro dato il via in Francia alla cosiddetta *première querelle de la musique*

² Non esiste ancora in letteratura un'opera che offra uno sguardo complessivo e dettagliato sulla storia del mito dell'Italia come terra del canto, dalle origini alla modernità. Tuttavia è possibile approfondire il tema da diverse prospettive, sia musicologiche (p. es. Wistreich 2013), sia linguistiche (p. es. Bonomi & Coletti 2015), sia storico-culturali (p. es. De Seta 2005).

³ Cfr., tra gli altri, Brilli 2008.

⁴ Per uno dei più celebri resoconti di viaggio musicale in Italia, cfr. Burney 1771.

italienne.⁵ Raguenet ebbe infatti l'opportunità di visitare città come Roma, Bologna, Torino e di restituire un ritratto articolato della vita musicale peninsulare, sottolineando come

La Musique est une chose trop commune en Italie; les Italiens y chantent dès le berceau, ils chantent tous les jours, ils chantent par-tout; un chant naturel & uni est, pour eux, une chose trop vulgaire, ils en ont trop entendu de cette manière, le naturel est usé pour eux; pour picquer leur goût rassasié de chants simples & suivis, il faut sans cesse passer d'un ton à l'autre, & hasarder les passages les plus bizarres & les plus forcez; sans cela, on ne peut les réveiller, ni exciter leur attention (Raguenet 1702, pp. 41-42).⁶

Più avanti Raguenet introduce un ulteriore elemento costitutivo dello stereotipo culturale, quello di matrice 'antropologica':

Comme les Italiens sont beaucoup plus vifs que les François, ils sont bien plus sensibles qu'eux aux passions, & les expriment aussi bien plus vivement dans toutes leurs productions; [...] tout y est si vif, si aigu, si perçant, si impétueux & si remuant, que l'imagination, les sens, l'ame, & le corps même en sont entraînez d'un commun transport; on ne peut se défendre de suivre la rapidité de ces mouvemens; une symphonie de Furies agite l'ame, la renverse, la culbute malgré elle; le Joüeur de violon qui l'exécute ne peut s'empêcher d'en être transporté & d'en prendre la fureur, il tourmente son violon, son corps, il n'est plus maître de lui-même, il s'agitte comme un possédé, il ne sauroit faire autrement (Raguenet 1702, pp. 42-46).⁷

Si rilevano qui già molti degli ingredienti tipici che andranno a influenzare la costruzione dell'identità italiana non solo in Francia, ma nell'intera Europa: spontaneità, vivacità, istintività, fisicità, impetuosità, unitamente a un arcaico senso del primigenio tipico della cultura meridionale. Su queste basi si rinforzò anche il mito francese del canto italiano: il primo agosto 1752, a Parigi, la compagnia di commedianti di Eustachio Bambini mise in scena a Parigi *La serva padrona*, intermezzo napoletano composto nel 1733 da

⁵ Si veda, in proposito, il lavoro di Laura Naudeix, che presenta in maniera ordinata i principali testi della polemica (Naudeix 2018).

⁶ "La musica è una cosa troppo comune in Italia; gli italiani cantano fin dalla culla, cantano ogni giorno, cantano ovunque; un canto naturale e a parti unite è per loro troppo volgare, ne hanno sentita troppa, la naturalezza è ormai logora; per stimolare il loro gusto, sazio di canzoni semplici e monotone, bisogna cambiare costantemente tonalità e rischiare passaggi bizzarri e forzati; senza questo, non si può risvegliarli né catturare la loro attenzione" (trad. it. mia).

⁷ "Come gli Italiani sono molto più vivaci dei Francesi, così sono anche più sensibili di loro alle passioni e inoltre la esprimono con più vigore in tutte le loro produzioni; [...] tutto qui è così vivace, così intenso, così penetrante, così impetuoso e così commovente che l'immaginazione, i sensi, l'animo e il corpo stesso ne sono trascinati da un comune impeto. Non si può fare a meno di seguire la rapidità di questi impulsi; una sinfonia di Furie agita l'animo, lo sconvolge, lo travolge suo malgrado: il violinista che la esegue non può evitare d'esserne trascinato, di assumerne il furore, tormentare il suo violino, il suo corpo, non è più padrone di se stesso, si agita come un ossesso, non riuscirebbe a fare altrimenti", trad. it. in Fubini 1986, p. 72.

Giovan Battista Pergolesi su libretto di Gennarantonio Federico. La rappresentazione, avvenuta in una temperie culturale arroventata dai *philosophes* illuministi, che intendevano mettere in discussione i valori nazionali anche in campo musicale, diede stura alla cosiddetta *querelle des bouffons*, una polemica contro la tradizione della *tragédie lyrique*, che – alla preminenza della declamazione di gusto francese – opponeva quella del canto puro degli italiani.⁸ La battaglia venne condotta a colpi di *pamphlets*: nel 1753 Rousseau scrisse, a sostegno del partito italiano, la *Lettre sur la musique française*, mentre il 18 ottobre 1752 aveva fatto rappresentare a Fontainebleau, su testo e musica propri, il suo personale equivalente della *Serva padrona*, vale a dire *Le devin du village*, intermezzo rappresentato poi all'Opéra il primo marzo del 1753.

Il processo di riduzione dell'identità musicale italiana a cultura specificamente lirica, dotata dei tratti caratteriali appena disegnati, fu ripreso nell'Ottocento soprattutto in Germania. In barba al fatto che i maestri italiani di musica strumentale erano stati ed erano ancora tra i migliori musicisti europei (basti pensare alla linea che da Arcangelo Corelli porta a Niccolò Paganini), i musicografi tedeschi consolidarono il luogo comune dell'Italia come il paese del canto *tout court*, a partire da Ernst Ludwig Gerber, autore del celebre *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler* (1790-92): “Indessen liegt die herrschende Neigung der Italiener zur Musik am Tage. Aber eben so allgemein bekannt ist es, dass sie fast ausschliesslich nur Vokalmusik lieben und hören”.⁹

Amadeus Wendt, prominente filosofo e musicologo dell'epoca, invocava poi ulteriori, fantasiosi fattori di natura ‘antropologico-climatica’:

Italien ist das Land des Gesanges und der Singkunst. Die Natur formte die Kehlen seiner Bewohner zu geschmeidigen Wohlklang, der sich in ihrer weichen, melodischen, singbaren Sprache verkündet, und die südliche Lebendigkeit des mit regen Sinnen begabten Italieners treibt unter allen Ständen das Gefühl in klingenden Weisen zur Veräusserung. – Vorzüglich reich ist Italien in der Hervorbringung hoher Stimmen, welche zur Melodie geschickt sind. Damit hängt zusammen, wie viel weniger in Vergleich mit Melodie und Gesang die Harmonie und Instrumentalmusik bey den Italienern ausgebildet worden sind.¹⁰

⁸ Sulla *querelle des bouffons* si veda, tra gli altri, Fabiano 2005.

⁹ Allgemeine musikalische Zeitung, 6 (1803-1804), col. 551. “Nel frattempo, la straordinaria disposizione degli italiani alla musica è alla luce del giorno. Ma è altrettanto noto che costoro amano e ascoltano quasi esclusivamente la musica vocale” (trad. it. mia).

¹⁰ Allgemeine musikalische Zeitung, 18 (1816), col. 573. “L'Italia è la terra del canto e dell'arte di cantare. La natura plasmò le uoglie dei suoi abitanti per una duttile eufonia, che si rivela nella morbidezza, nella melodicità e nella cantabilità della loro lingua. E la

Subito nel primo numero della rivista *Cäcilia* (1824), pubblicata dal potente editore Schott di Magonza, Georges-Louis-Pierre Sievers poneva la naturalezza delle voci italiane in relazione non solo con il clima, ma anche con l'alimentazione:

Wie sehr z.B. der Italiänische Himmel, oder die Lebensmittel daselbst, dem Stimmorgane günstig sein müssen, ergibt sich daraus, dass die Sänger im Stande sind, während der ganzen Carnevalszeit [...] Abend für Abend (mit einigen wenigen Ausnahmen) und in Theatern, welche einen bis viermal grössern Umfang haben als die gewöhnlichen Bühnen in Teutschland und Frankreich, Partien zu singen, welche quantitativ und qualitativ stärker sein dürften, als vor zwanzig und mehrern Jahren deren zehn waren.¹¹

Anche Hegel, dopo aver assistito nello stesso 1824 a una rappresentazione viennese in italiano del *Corradino, cuor di ferro* di Rossini (opera meglio nota con il titolo di *Matilde di Shabran*), percorreva sentieri critici simili, evidenziando come la musica rossiniana esercitasse pienamente il suo fascino solo mediante il canto in lingua originale, fatto apposta per le italiche uogle:

Ich verstehe nun vollkommen, warum die Rossinische Musik in Deutschland, insbesondere Berlin, geschmäht wird, – weil, wie der Atlas nur für Damen, gänsleberpasteten nur für gelehrte Munde, so sie nur für italienische Kehlen geschaffen ist; es ist nicht die Musik als solche, sondern der Gesang für sich, für den alles gemacht ist (Hegel 1823-1831, p. 64).¹²

È dunque evidente come un dato culturale specifico – l'eccellenza nella musica vocale – venga progressivamente trasformato in una caratteristica generalizzata del popolo italiano. Nei primissimi anni dell'Ottocento l'equazione 'Italia = canto-opera' non era tuttavia affatto scontata. Sebbene in declino dopo i fasti sei-settecenteschi, le scuole strumentali italiane erano ancora in grado di preparare musicisti capaci di occupare posti importanti nelle istituzioni di tutta Europa (d'altro canto, un'eredità secolare non poteva svani-

vività meridionale dell'italiano, dotato di animata sensibilità, lo spinge in ogni situazione a esprimere ciò che sente in maniera musicale. – L'Italia è eccezionalmente ricca nella produzione di voci acute, che sono adatte alla melodia. Da tutto ciò deriva il fatto che presso gli italiani l'armonia e la musica strumentale sono così poco sviluppate rispetto alla melodia e al canto" (trad. it. mia).

¹¹ *Cäcilia*, 1 (1824), p. 234. "Quanto, ad esempio, il cielo italiano, o anche gli stessi alimenti giovino, e molto, agli organi vocali si deduce dal fatto che durante la stagione di carnevale i cantanti sono in grado di cantare quasi ogni sera [...] – e in teatri da uno a quattro volte più grandi dei palcoscenici normalmente diffusi in Germania ed in Francia – parti qualitativamente e quantitativamente più impegnative di quelle di venti e più anni addietro [...]" (trad. it. mia).

¹² "Ora capisco perfettamente perché la musica di Rossini sia disprezzata in Germania, soprattutto a Berlino: perché, proprio come l'Atlante è solo per signore e il paté di fegato d'oca solo per palati raffinati, così essa è creata solo per le gole italiane; non è la musica come tale, ma il canto stesso, in funzione del quale tutto viene concepito" (trad. it. mia).

re improvvisamente nel nulla). In quel contesto, l'esaltazione degli italiani nella musica vocale aveva dunque in Germania un obiettivo preciso: significava, indirettamente o anche espressamente, sottolineare la loro inadeguatezza nella musica strumentale.

Il fenomeno, prima che in orientamenti meramente teorico-critici, va inquadrato nella cornice dei contemporanei sviluppi nel settore dell'industria e del commercio editoriali.¹³ Sul finire del XVIII secolo si era verificata una particolare congiuntura internazionale. In quegli anni, infatti, l'aumento della domanda di musica sul mercato mitteleuropeo aveva dato avvio a una forte crescita delle locali attività di stampa. Sia per dare nuovi sbocchi commerciali all'accresciuta produzione, sia perché le vendite interne risentivano della sempre più capillare diffusione in Germania delle biblioteche per il prestito musicale, mediante cui il pubblico aveva opportunità di conoscere senza acquistare, le case editrici tedesche si sforzavano sempre più di trovare nuovi sbocchi di mercato all'estero. Il nazionalismo della critica si collega strettamente a questa operazione, a cui fece contemporaneamente da base concettuale e da volano pubblicitario. L'esportazione aveva infatti il compito di far conoscere al mondo i 'monumenti in onore dell'arte tedesca', come spesso si legge nelle riviste dell'epoca. Allo stesso tempo essa non poteva prescindere da una legittimazione qualitativa ed estetica del prodotto proposto, che finiva per risolversi in un'autolegittimazione di stampo nazionalistico. Si veda ad esempio il seguente annuncio pubblicitario inserito dall'editore Breitkopf & Härtel nella *Vossische Zeitung* di Berlino il 13 giugno 1801:

Unserm patriotischen Plane gemäß, nach welchem wir den Verehrern echter Musik die klassischen Werke unserer Deutschen, überall anerkannten Väter der Tonkunst als Denkmäler zur Ehre Deutscher Kunst, wie auch zum Nutzen werdender Künstler in eleganten und zugleich wohlfeilen Ausgaben liefern wollen, kündigen wir hiermit, nach dem Wunsche der Quartettenfreunde unsers großen Jos. Haydn, sämtliche originelle Quartetten ohne Ausnahme an. [...] In Betreff der Auflage selbst können wir uns mit Recht auf unsere bereits erschienenen Prachtausgaben von Mozarts Quartetten und Seb. Bachs Werken beziehn. [...] Der Stich, reiner, dauerhafter Druck und Schweizer Papier zu dieser Collection wird der Mozartschen Prachtausgabe gleich seyn.¹⁴

¹³ Sulle ragioni primariamente economico-commerciali del fenomeno, e per una ricostruzione più approfondita della sua natura, si veda Aversano 2004.

¹⁴ "In linea con il nostro progetto patriottico, secondo il quale intendiamo fornire agli amanti della vera musica le opere classiche dei nostri compositori tedeschi – universalmente riconosciuti come padri dell'arte musicale – come monumenti a gloria dell'arte tedesca, nonché a beneficio degli artisti in erba, in edizioni eleganti e al tempo stesso economiche, annunciamo con la presente, su richiesta degli appassionati dei quartetti del nostro grande J. Haydn, l'intera raccolta dei quartetti originali senza alcuna eccezione. [...] Per quanto riguarda la tiratura stessa, possiamo giustamente fare riferimento alle nostre lussuose edizioni già pubblicate dei quartetti di Mozart e delle opere di Seb. Bach. [...]"

Da questo punto di vista, la citata *Allgemeine musikalische Zeitung* di Lipsia, principale periodico musicale dell'epoca, era un formidabile strumento di propaganda nelle mani dei suoi editori, gli stessi Breitkopf & Härtel, attraverso cui essi 'combattevano' la musica italiana (e dunque essenzialmente la musica operistica) con un'operazione tesa a svilirla sul piano estetico in quanto musica 'leggera' e di carattere edonistico, lontana dalle profondità romantiche dei compositori tedeschi:

In Italien dagegen [zu Deutschland] bekümmert man sich um Musik nur als Kunst, und ihr höchster, ja fast ihr einziger Zweck ist Vergnügen. Daher der Mangel an bedeutender neuer Kirchenmusik, ja fast an neuer Kirchenmusik überhaupt, in Italien; daher die ganz verlassene Cammermusik; daher die Oper das Eine und Alles, ja in derselben auch das Fehlerhafte gegen Grammatik. Die komische Oper erdrückt die ernsthafte. Die halbernsthafte gewinnt erst seit kurzem einiges Ansehen. Gesang ist nicht nur Hauptsache in jeder Oper, (wie recht und billig) sondern das Einzige, worauf man Fleiss wendet. Von Harmonie, Modulation, Begleitung ist wenig die Rede, und das Orchester ist ganz Sklav des Sängers. Noch dazu will man immer nur angenehmen, leichtfasslichen, lustigen Gesang, wenn auch Worte und Handlung eine melancholische oder kräftige, wilde Musik verlangte.¹⁵

Nel tentativo di introdurre e diffondere in Italia le opere dei propri fondi, le case editrici tedesche furono favorite, all'inizio dell'Ottocento, dalla debolezza dell'editoria locale soprattutto nel settore della musica strumentale 'assoluta', che costituiva invece il punto di forza dei cataloghi oltremontani. In quegli anni il mercato italiano si presentava come facile terreno di conquista, dato che la produzione manoscritta dei copisti, su cui poggiava essenzialmente la circolazione della musica, non aveva reali possibilità di contrastare la diffusione delle stampe straniere. Negli anni successivi alla Restaurazione il quadro si andò modificando: anche in seguito ai trionfi di Rossini, che ravvivarono la richiesta del mercato interno, si svilupparono in Italia imprese editoriali più forti e stabili, in grado di opporre concorrenza ai tedeschi.

L'incisione, la stampa pulita e duratura e la carta svizzera di questa collezione saranno le stesse dell'edizione pregiata di Mozart" (trad. it. mia).

¹⁵ *Allgemeine musikalische Zeitung*, 12 (1810), col. 913. "In Italia, al contrario [della Germania], ci si occupa della musica esclusivamente come arte, e il suo scopo più elevato, anzi quasi l'unico, è il piacere. Di qui la mancanza in Italia di nuova musica sacra significativa, anzi quasi di nuova musica sacra *tout court*; di qui la completa trascuratezza della musica da camera; di qui l'opera considerata come l'unica e sola cosa, anche a prezzo di andare contro la grammatica. L'opera comica soffoca l'opera seria. L'opera semi-seria ha acquisito prestigio solo di recente. Il canto non è solo il fulcro principale di ogni opera (come è giusto e opportuno), ma l'unica cosa cui si dedica il proprio impegno. Si parla poco di armonia, modulazione o accompagnamento, e l'orchestra è completamente asservita al cantante. Inoltre, si desidera solo un canto piacevole, facilmente comprensibile e divertente, anche se le parole e la trama potrebbero richiedere una musica malinconica o vigorosa e selvaggia" (trad. it. mia).

In tale contesto, l'immenso successo di Rossini, con il conseguente rilancio dell'opera italiana, rischiava agli occhi dei tedeschi di compromettere la loro politica espansiva sulla scena internazionale. Soprattutto l'editore Ricordi (che anche grazie a Rossini aveva moltiplicato esponenzialmente la propria produzione e le proprie vendite) era ora in grado di commerciare all'estero i propri titoli e di obbligare gli editori mitteleuropei che volessero stampare musica dei Rossini, Bellini, Donizetti, a pagare ingenti diritti di pubblicazione: la corrispondenza di Breitkopf & Härtel con Ricordi negli anni 1820-1830 testimonia di un vero e proprio scontro tra i due editori, combattuto anche a suon di reciproche contraffazioni (Cfr. Aversano 2004, pp. 1047-1050). L'accanimento contro il melodramma da parte delle gazzette germaniche, emanazioni delle locali case editrici, cresceva dunque in maniera direttamente proporzionale alla fortuna editoriale dell'opera italiana, in una stupefacente unità di contenuti e di espressione che sembra frutto di un'apposita supervisione redazionale, tra l'altro evidente nelle posizioni dell'*Allgemeine musikalische Zeitung* di Lipsia, città epicentro del romanticismo musicale tedesco e allo stesso tempo sede di alcune tra le più importanti *major* musicali dell'epoca (Breitkopf & Härtel e Peters, solo per citare le case editrici più famose).

In sintesi, la Germania romantica propose una riedizione della settecentesca *querelle* della musica italiana vs. la musica francese, spostando il dualismo sul terreno della dialettica tra il 'serio' mondo strumentale austro-tedesco (quello del sinfonismo e della musica da camera) e la 'superficiale' cultura lirica degli italiani incarnata dal teatro d'opera. A generare questa contrapposizione contribuirono diversi fattori fra loro interrelati, anche estranei alla speculazione teorico-artistica, a cavallo tra nazionalismo e interessi editoriali. I temi utilizzati (ad esempio, spontaneità italiana vs. razionalità tedesca, armonia vs. melodia, oltre alla tradizionale considerazione degli italiani come popolo cantante) riecheggiano gli argomenti in voga nella Francia illuminista, ma con una sostanziale differenza: nel Settecento francese si trattò di un dibattito condotto sul piano primariamente estetico-filosofico, in cui il mito dell'Italia cantante conservava un segno essenzialmente positivo; la prospettiva della Germania di primo Ottocento fu invece influenzata dalla volontà di tutelare gli interessi tedeschi nel campo dell'editoria musicale. L'esigenza era senz'altro legittima, ma finì per condizionare e strumentalizzare in maniera decisiva la discussione e i suoi stessi contenuti critici, con il risultato che il talento italiano per il canto venne declassato a fenomeno di colore locale, tutt'al più brillante

e affascinante, ma privo di significati profondi dal punto di vista estetico ed artistico. Si trattò di una grande operazione non solo culturale, ma anche commerciale, che riuscì almeno parzialmente nell'obiettivo di ridimensionare l'egemonia internazionale degli italiani, ritagliando agli autori austro-tedeschi quel posto che ancora conservano nel repertorio sinfonico e della musica da camera. Da un lato la risposta dell'editore Ricordi, sostenuta dal successo dei grandi operisti italiani dopo Rossini (Bellini, Donizetti, Verdi, Puccini) e dalle conseguenti opportunità di marketing; dall'altro, la globalizzazione della lirica avvenuta ai primi del Novecento grazie a Caruso e alle nuove tecnologie medialì,¹⁶ fecero tuttavia in modo che l'idea dell'Italia cantante non solo sopravvivesse, ma divenisse un fenomeno planetario, trasformandosi da mito filosofico-letterario proprio delle élite europee in etichetta massificata ad uso del mercato globale.

Bibliografia

- Aversano L., 'Aspetti di storia della ricezione tra Italia e Germania nel primo Ottocento', in B.M. Antolini, T. Gialdroni, A. Pugliese (a cura di), *...Et facciam dolci canti. Studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65° compleanno*, LIM, Lucca 2004, pp. 1037-1053.
- Bonomi I., Coletti V., *L'italiano della musica nel mondo*, GoWare, Accademia della Crusca, Firenze 2015.
- Brilli A., *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale*, il Mulino, Bologna 2008.
- Burney C., *The Present State of Music in France and Italy*, T. Becket and Co., London 1771.
- Cotticelli F., Maione P. (a cura di), *Enrico Caruso. L'uomo, l'artista, il divo*, Hollitzer Verlag, Wien 2023.
- De Seta C., *Il mito dell'Italia e altri miti*, Utet, Torino 2005.
- Fabiano A. (textes réunis et présentés par), *La « Querelle des Bouffons » dans la vie culturelle française du XVIIIe siècle*, CNRS, Paris 2005.
- Frasca S., *Birds of passage. I musicisti napoletani a New York (1895-1940)*, LIM, Lucca 2010.
- Fubini E., *Musica e cultura nel Settecento europeo*, EDT, Torino 1986.
- Hegel G.W.F., *Brief an seine Frau vom 29.9.1824*, in J. Hoffmeister (hrsg. von), *Briefe von und an Hegel*, Bd. III (1823-1831), Meiner, Hamburg 1954, p. 64.

¹⁶ Cfr. nota 1.

- Naudeix L. (éd.), François Raguenet, Jean-Laurent Le Cerf de la Viéville, *La Première Querelle de la musique italienne (1702-1706)*, Classiques Garniers, Paris 2018 (“Bibliothèque du xvii^e siècle”, 30).
- Raguenet F., *Parallèle des Italiens et les Français en ce qui regarde la musique et les opéras*, Jean Moreau, Paris 1702.
- Wistreich, R., »Nach der jetzig Newen Italienischen Manier zur guten Art im singen sich gewöhnen«. The »trillo« and the mechanics of migration of Italian noble singing, in S. Ehrmann-Herfort, S. Leopold (hrsg. von), *Migration und Identität. Wanderbewegungen und Kulturkontakte in der Musikgeschichte*, Kassel et al. 2013 (Analecta Musicologica 49), pp. 138-150.