



HAL
open science

Musique italienne et sciences médicales au XIXe siècle

Céline Frigau Manning

► **To cite this version:**

Céline Frigau Manning. Musique italienne et sciences médicales au XIXe siècle. Laboratoire italien. Politique et société, 20, 2017, 10.4000/laboratoireitalien.1526 . hal-03928686

HAL Id: hal-03928686

<https://hal.science/hal-03928686v1>

Submitted on 20 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Laboratoire italien

Politique et société

20 | 2017

Musique italienne et sciences médicales au XIX^e
siècle

Peuple d'Italie, « peuple musical » : une question médicale au XIX^e siècle

Céline Frigau Manning



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/laboratoireitalien/1537>

ISSN : 2117-4970

Éditeur

ENS Éditions

Ce document vous est offert par Bibliothèque Diderot de Lyon



Référence électronique

Céline Frigau Manning, « Peuple d'Italie, « peuple musical » : une question médicale au XIX^e siècle », *Laboratoire italien* [En ligne], 20 | 2017, mis en ligne le 03 novembre 2017, consulté le 04 janvier 2018.
URL : <http://journals.openedition.org/laboratoireitalien/1537>

Ce document a été généré automatiquement le 4 janvier 2018.



Laboratoire italien – Politique et société est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Peuple d'Italie, « peuple musical » : une question médicale au XIX^e siècle

Céline Frigau Manning

Je remercie chaleureusement Jean-Louis Fournel, Sarah Hibberd, Nicholas Manning et Emanuele Senici pour avoir attentivement relu cette introduction. Le dossier dans son ensemble a été préparé en amont par l'atelier « Musique italienne et sciences médicales au XIX^e siècle » qui s'est tenu à la Maison de l'Italie (Cité internationale universitaire de Paris), les 20 et 21 octobre 2016, financé par le projet « Clinique du chanteur. Opéra et médecine au XIX^e siècle » que je mène à l'Institut universitaire de France (2015-2020). Toute ma reconnaissance va aux participants de ces journées – Simone Baral, Marco Beghelli, Jean-Christophe Coffin, Sieglinde Cora, Pierangelo Gentile, Sarah Hibberd, James Kennaway, Carmel Raz –, aux traducteurs qui m'ont assistée pour rendre possibles nos échanges en trois langues – Laurent Baggioni, Nicholas Manning, Giulia Pradella –, ainsi qu'aux répondants – Elena Bovo, David Christoffel, Françoise Decroisette, Claude-Olivier Doron, Maria Pia Donato, Laura Fournier-Finocchiaro, Isabelle Moindrot, Laura Naudeix, Emmanuel Reibel, Xavier Tabet.

La musique est pour ces hommes l'âme, la vie, la nationalité. Il y a sans doute en d'autres pays des musiciens qui jouissent d'une réputation égale à celle des grands noms italiens, mais non un peuple musical. La musique est représentée en Italie, non par des individus, mais par la population entière chez qui elle se manifeste : ici, la musique s'est faite peuple.¹

- ¹ Ces propos affleurent, dans *Les Nuits florentines* de Heine, du flot continu de paroles et d'histoires dont Maximilien entretient la jeune Maria afin qu'elle garde le repos sans s'agiter. Telle est en effet la mission confiée par un docteur pressé. Incapable de guérir ni même d'apaiser, la médecine positive laisse place à une forme d'assistance alternative, fondée sur le récit et la force de l'imagination. Ce discours sur le « peuple musical »

d'Italie participe des soins palliatifs dispensés à la moribonde, et l'accompagne dans l'expérience de la mort.

- 2 La vision d'une Italie comme foyer d'œuvres et d'artistes, mais aussi comme terre d'un peuple tout entier voué à la musique, n'est certes pas qu'un thème littéraire. Elle constitue plus largement un trope culturel dont la fortune, en France en particulier, remonte bien avant la plage historique ici considérée, et qui s'adosse aux situations réelles et aux expériences vécues des voyageurs tout autant, sans doute, qu'il les nourrit – comme lorsque Franz Liszt, après tant d'autres, s'étonne de ces « heureuses mélodies qui, en Italie, courent dans l'air comme on dit qu'à Paris l'esprit court les rues² ». Ce trope se trouve investi, au XIX^e siècle, par les sciences médicales mêmes.
- 3 Le propos de cette introduction est d'en donner d'abord quelques éléments d'éclairage, à l'aide de sources françaises plus particulièrement – au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, Paris est en effet à l'avant-poste de la réflexion scientifique, capitale européenne de la médecine autant que de la musique. Il s'agit ensuite de présenter les trois grandes sections de ce dossier. La première, intitulée « Soigner par la musique », ouvre ce parcours par l'étude des expériences thérapeutiques menées à Aversa et à Palerme dans la première moitié du XIX^e siècle. La seconde section du dossier, « Anatomies de la voix », se concentre sur le corps du chanteur, entre virtuosité et savoirs médicaux. La troisième section, enfin, explore la question du génie musical, médicalisée par le regard des phrénologues ou de Cesare Lombroso. Comment mieux comprendre l'attention que les sciences médicales de l'époque accordent à la musique italienne, et à certaines de ses figures emblématiques en particulier ? En quoi s'intéressent-elles moins aux œuvres qu'au phénomène musical en soi, et à son action sur les corps et l'imagination ? Comment la musique italienne – comme univers de références, de pratiques et de performativité – nourrit-elle des approches médicales originales, ou s'en empare-t-elle ? Ce sont là quelques-unes des interrogations abordées par ce dossier, et qui ne peuvent être posées sans prendre en compte la question de la musicalité naturelle du peuple italien telle qu'elle se médicalise alors.

La question d'une musicalité naturelle

- 4 « Chez nous autres gens du Nord », dit encore le personnage de Heine, « la musique se borne à se faire homme, et s'appelle Mozart ou Meyerbeer³ ». L'intérêt que les sciences médicales portent aux musiciens italiens, qu'ils soient interprètes ou compositeurs, doit bien être mis en relation avec l'appréhension plus ample d'une catégorie nationale d'individus, les Italiens, qui tendent eux-mêmes à se considérer comme issus d'un « peuple musical ».
- 5 La médicalisation de cette musicalité naturelle est en amont préparée par l'identification d'un caractère inné, qui ne se borne pas à l'observation des faits culturels : « Harmonie : harmonie dont les Italiens ont le sentiment inné », lit-on ainsi dans *Le génie de la langue française*⁴. La réflexion sur des qualités innées s'inscrit dans un cadre épistémologique considérablement élargi par l'ouverture de la médecine, dans le derniers tiers du XVIII^e siècle en particulier, à des disciplines autres – anatomie, physiologie, chimie, physique, mathématique – qui renouvellent ses méthodes et ses modes de questionnements. Or l'intérêt de ces sciences pour l'ouïe et la musique va grandissant. « Dans les fonctions de l'ouïe, il reste bien plus d'obscurités, que dans celles de la vue », lit-on chez Cabanis ; « les

impressions agréables causées par la musique, sont devenues elles-mêmes des espèces de problèmes de géométrie⁵ ». Fondée sur la méthode de l'analyse et sur la notion de causalité, la médecine ne se voue pas à constater l'essence d'un caractère national ou à décrire une inscription biologique d'une disposition à la musique. Dans cette rencontre et cette reconfiguration d'approches et de savoirs, priorité est donnée à la recherche des causes, pensées dans un ensemble de paramètres et de questions. Les modèles interprétatifs se superposent alors plutôt qu'ils ne se concurrencent. Les théories anciennes et revisitées des humeurs, des climats, de la physiognomonie ou du mécanisme se mêlent aux travaux plus récents sur l'électricité, l'hérédité, la phrénologie ou le système nerveux pour expliquer les dispositions innées ou acquises des Italiens, les effets physiologiques que la musique opère sur eux, les constitutions et pathologies des musiciens plus particulièrement. Ces investigations ne sont pas que l'ouvrage de spécialistes : présentes dans la littérature européenne, la critique et la presse populaire, leurs catégories et notions circulent abondamment. Elles tracent les motifs et figures d'un imaginaire médical de ce peuple musical et à travers lui, de la musique italienne même.

- 6 Il en va ainsi de l'obsession du climat, qui fonde largement la théorie d'une musicalité innée des Italiens et partant du talent de leurs musiciens. Formulée notamment par l'abbé Du Bos, elle informe une cartographie européenne ordonnée par une division Nord-Sud entre l'harmonie et la mélodie, décrite par Grétry comme le « partage de la sensibilité produite par l'influence d'un soleil ardent⁶ ». L'application de la théorie des climats à la musique que propose le compositeur, et qui concerne directement l'Italie, est de ce point de vue fondatrice :

disons que tous les peuples sont plus ou moins préparés à la mélodie ou à l'harmonie, par la chaleur, la température ou le froid de leurs climats, et que c'est ce degré de chaleur ou de froid qui donne le plus ou le moins de sensibilité ; que la chaleur, telle qu'elle règne en Italie, donne à ses habitants le degré convenable de sensibilité propre à la plus belle mélodie.⁷

- 7 Il ne s'agit donc pas d'opposer ou de classer par types irréconciliables, mais de distinguer des « degrés » déterminant un dipôle entre le froid et le chaud, l'harmonie et la mélodie, le « plus » et le « moins » – l'artiste des climats chauds pouvant alors servir de « correctif⁸ » à celui des pays froids, et vice versa.
- 8 Or l'approche climatologique continue de se diffuser tout au long du XIX^e siècle à la faveur du néohippocratismes ambiant⁹. « Le sens musical se trouve plus développé dans certains pays que dans d'autres », lit-on encore en 1883 dans une thèse de doctorat en médecine consacrée à l'influence de la musique : « Faut-il invoquer les conditions de milieu, de climat, le genre de vie, le développement exagéré de l'imagination ? Tout le monde connaît le véritable culte que professent les méridionaux pour la musique¹⁰ ». Si le climat, l'habitude et le milieu façonnent les sensibilités, ils modèlent aussi les organes et leurs fonctions, l'oreille comme le larynx. Et qu'ils soient aubergistes, gondoliers ou chanteurs, les Italiens, pour un Stendhal, tiennent d'un climat ensoleillé autant que de leurs habitudes leur « sensibilité vive et irritable », « leur poignante énergie » ainsi que leur « voix très forte »¹¹.
- 9 L'attention portée aux nerfs, appréhendés auparavant dans la perspective d'une maîtrise de soi et d'une réforme morale, réserve du reste une place cruciale à la musique. Les notions-clés d'excitabilité et d'irritabilité relèvent du paradigme promu par John Brown et George Cheyne, dans le prolongement des travaux de Francis Glisson et d'Albrecht von

Haller : toute maladie serait due à un déséquilibre produit par une excitation trop grande ou trop faible des nerfs¹². Les enquêtes consacrées aux effets de la musique s'étendent dès lors sur ce terrain. Il ne s'agit plus seulement de décrire le pouvoir universel, physique et moral, de la musique en général sur les hommes (ou sur les animaux), mais de différencier des situations et d'esquisser des casuistiques. En effet, la musique paraît selon les cas, les sujets, les pathologies ou encore les formes musicales, déclencher ou aggraver des maladies, ou au contraire les apaiser voire les guérir. C'est là une question chère aux sciences médicales du temps ; elle est prégnante, non seulement du point de vue des effets de la musique italienne même, mais des usages de la musique en Italie.

Les effets physiologiques de la musique sur les corps et les esprits : médecins musiciens et musique italienne

- 10 En 1807, Lichtenhal propose au « médecin musicien » – pour reprendre le titre de son ouvrage – de déterminer des « doses de musique » à appliquer selon « l'échelle de Brown »¹³. C'est aussi dans cet esprit que Leonardo Basevi dispense en 1838 ces recommandations :

Le praticien qui voudra expérimenter l'efficacité de la musique sur certaines maladies devra donc prendre en considération : 1° la nature spécifique de celles-ci ; 2° l'inclination particulière du malade pour tel genre d'harmonie plutôt que pour tel autre ; 3° les effets que pourront avoir sur lui certains sons plutôt que d'autres ; 4° il évitera constamment de recourir à ce moyen pour des maux de tête, des maladies de l'organe de l'ouïe, à l'égard de femmes en état de gestation, ou dans tous les cas où l'organisme tout entier se montre excitable à l'excès ; 5° il s'efforcera de modérer ces sons, [...] et de les augmenter peu à peu dans les cas où les malades auraient besoin d'être réanimés ou renforcés, suivant en cela le précepte de Brown.

¹⁴

- 11 Pour Basevi en effet, la musique est l'un de ces « impondérables » dont l'efficacité est prouvée dans le traitement de certaines maladies, morales en particulier, encore qu'il ne soit pas encore possible d'expliquer clairement leur mode d'action¹⁵. La musique échappe à la raison, en ce qu'elle ne peut être décrite ou saisie par les processus de la rationalité ; mais c'est bien de là, semble-t-il, qu'elle tire son action et peut servir le projet de la raison.
- 12 On rejoint ici les débats esthétiques du temps. La musique, qui agit sur les sens, et se définit par le plaisir physique, penche-t-elle forcément du côté des sensualistes ? « La musique, distincte en cela des arts frères, agit principalement sur nous comme une puissance physique, nous donnant sans même l'imitation de la nature un plaisir ou un déplaisir sensuel remarquable et bien perceptible », écrit Giuseppe Carpani dans le texte qu'il consacre à la musique de Rossini ; « [L]es fausses notes nous déchirent l'oreille, les accords la ravissent, et la succession de tons analogues et bien enchaînés l'enchantent sans même l'usage de la parole. On pourrait développer tout une théorie sur le plaisir physique de l'ouïe¹⁶ ». Si pourtant la musique opère une telle action sur les maladies morales, c'est qu'elle agit directement, forte de son immatérialité, sur l'imagination, qu'elle active et nourrit d'images changeantes. Son objet, c'est là un lieu commun, « est d'imiter mélodieusement l'expression naturelle de tel sentiment, de telle passion, et de la transmettre à notre cœur par cet air vivifiant qui nous anime¹⁷ ». Encore faut-il que le

musicien maîtrise son art, « car des sons, quels qu'ils soient, ne peuvent rien exprimer par eux-mêmes¹⁸ ». La réflexion sur la musique, au cœur des théories esthétiques de l'époque, s'inscrit donc aussi dans l'un des grands débats de l'époque : la question des mécanismes physiologiques d'interaction entre le physique et le moral. « La musique, en même temps qu'elle charme l'oreille », lit-on dans l'*Encyclopédie théorique et pratique* parue chez Garnier frères en 1875, « s'empare de l'esprit et de l'âme d'une manière aussi vive que rapide. Elle agit à la fois sur le physique et le moral, sur le système nerveux et sur l'intelligence, en sorte qu'elle est tout ensemble une sensation et un sentiment¹⁹ ». Cette question met au premier plan l'action des passions, mais aussi des idées, et nourrit un débat où s'affrontent sensualistes, idéologues, spiritualistes ou encore phrénologues. La musique italienne n'est certes pas ici en reste, surtout lorsqu'elle est ainsi définie par Giuseppe Mazzini dans sa *Filosofia della musica* :

La musique italienne se place au beau milieu des objets, elle est réceptive aux sensations qui lui parviennent d'eux, puis en rend une expression embellie, divinisée. Lyrique jusqu'au délire, passionnée jusqu'à l'ivresse, volcanique comme le terroir où elle est née, scintillante comme le soleil qui brille sur cette terre, elle module rapidement, elle ne se soucie pas, ou très peu, des transitions, elle saute d'une chose à l'autre, d'affect en affect, de pensée en pensée, d'une extase joyeuse à la douleur inconsolée, du rire aux larmes, de la colère à l'amour, du ciel à l'enfer – et toujours puissante, toujours émue, toujours excitée en même temps, elle vit d'une vie redoublée : c'est un cœur qui bat sous la fièvre.²⁰

- 13 Généralement conçue comme une musique des passions, d'« inspiration hautement artistique, non religieuse²¹ », la musique italienne est appréhendée tantôt comme une menace, tantôt comme un recours. Elle fournit nombre d'anecdotes et d'études de cas permettant de mesurer combien viennent se recouper, sur la question de la santé du sujet et du corps social, les points de vue esthétiques, moraux et politiques.
- 14 Songeons au mot que Stendhal prête au docteur Domenico Cotugno, à qui l'on doit alors des travaux sur le « fluide » du même nom et sur l'oreille interne : « Je puis vous citer plus de quarante attaques de fièvre cérébrale nerveuse, ou de convulsions violentes, chez des jeunes femmes trop éprises de la musique, qui n'ont pas d'autre cause que la prière des Hébreux au troisième acte [du *Moïse et Pharaon* de Rossini], avec son superbe changement de ton²² ». Rossini, figure par excellence d'une esthétique sensualiste, fait particulièrement les frais outre-Alpes de cette approche pathologique. Non seulement sa personne fait l'objet de biographies et de portraits – parfois même phrénologiques – qui mettent l'accent sur sa paresse ou sa glotonnerie, mais son triomphe sur toutes les scènes européennes lui vaut en retour des procès pour abus de stimulation, quand il n'est pas accusé, plus rarement, de produire des effets sédatifs comparables à ceux du chloroforme²³.
- 15 Cependant l'Italie attire aussi l'attention pour les expériences musico-thérapeutiques qui y sont menées. Ainsi, le tarentulisme ou « tarentisme nerveux », promis à de beaux jours dans le champ de l'ethnomusicologie, constitue l'un des cas de prédilection que présentent les revues et ouvrages médicaux européens du temps²⁴. Ces derniers s'intéressent aussi beaucoup aux usages pionniers que les aliénistes italiens font de la musique et du théâtre dans les institutions psychiatriques d'Aversa, près de Naples, ou de Palerme²⁵ ; aliénistes qui suivent, en retour, les approches développées ailleurs, comme l'illustrent les articles que les *Annali frenopatici* consacrent aux représentations musicales et théâtrales de l'asile de Montevergues²⁶.

- 16 La question des relations que les sciences médicales et la musique italienne entretiennent à cette époque est donc bien, on le voit, à envisager d'un point de vue transnational, dans les circulations des personnes, des artistes et des œuvres, des pratiques et des savoirs scientifiques. L'appréhension même de styles ou de caractères nationaux s'inscrit du reste dans une mise en dialogue, voire parfois dans un rêve d'hybridité – la vision que propose Mazzini de la musique italienne se joue dans la comparaison avec la musique allemande²⁷, l'une incarnant le Sud, l'autre le Nord, et elle culmine dans un élan unificateur : « l'on ne parviendra pas à la musique que nous pressentons, la musique européenne, avant que les deux, ayant fusionné, ne se donnent un but social²⁸ ».
- 17 C'est dans cette perspective à la fois européenne et attentive à des traits reconnus comme nationaux que se situe l'article qui ouvre ce dossier. S'interrogeant sur le traitement musical et théâtral développé à la *Casa dei matti* d'Aversa et à celle de Palerme, dans le premier XIX^e siècle, Carmel Raz adopte un angle d'approche spécifique. Il s'agit de comprendre dans quelle mesure ce traitement s'appuie sur l'idée que le corps et l'esprit d'un Italien présenteraient une sensibilité particulière aux arts. Cette approche semble ainsi faire écho aux propos du docteur Combes, auteur en 1842 d'une étude comparée *De la médecine en France et en Italie* : « au-delà des Alpes, la science des maladies présente, par comparaison avec nos doctrines médicales, des différences réelles. Elle possède un caractère excentrique, une originalité, on pourrait presque dire une nationalité bien tranchée²⁹ ».
- 18 La question médicale de l'action de la musique n'est cependant pas dissociée de celle des effets de tel ou tel artiste – c'est tout l'enjeu, précisément, du document dont nous proposons une traduction inédite dans la rubrique « Textes et documents » de ce numéro : un dialogue fictif intitulé *La Pasta nell'Otello*, paru à Vérone en 1830³⁰. L'auteur, Luigi Morando De Rizzoni, est un notable de la région, qui ne s'intéresse pas qu'aux effets physiques et moraux de la musique mais aussi à ceux du vin – producteur de vins et d'huiles dans les collines de Costa Culda, il publie quelques années plus tard un texte sur la question – tandis que son frère médecin, Marco Morando De Rizzoni, consacre sa thèse de médecine à « la sensibilité aux désirs et aux affections³¹ ». Consacré à Giuditta Pasta, ce dialogue est passionnant pour la mission qu'il se donne – démontrer le talent supérieur de l'actrice-chanteuse, son pouvoir sur le corps et l'âme de son spectateur, par le biais de descriptions scéniques mêlées de considérations d'ordre médical. En effet, si les sciences médicales et leurs ambassadeurs, professionnels ou amateurs, s'intéressent tout particulièrement aux effets de la musique, les artistes italiens eux-mêmes sont au premier plan de leurs questionnements.

Scènes musicales et médicales d'êtres d'exception : médecins, chanteurs et compositeurs italiens

- 19 La musique italienne, sans doute la mieux exportée de la période, incarne une tradition d'excellence qui stimule la réflexion et l'imagination médicales. Et tandis que les phrénologues illustrent l'organe du ton à l'aide de listes abondamment fournies de noms italiens, où Rossini et Pasta côtoient Handel, Gluck et Weber, l'école italienne de chant, fondée sur la respiration abdominale, est présentée par les hygiénistes comme un modèle de préservation de la voix. Les sciences médicales reflètent ainsi la domination d'une école dite italienne, alors même qu'elle tire ses racines de la seule tradition napolitaine,

ou qu'elle agrège des chanteurs d'origines variées. Cette école apparaît comme la pierre de touche de toute pratique vocale³², le chanteur italien incarnant un modèle de chant bien rarement contesté. Or l'idée que « l'opéra italien forme notre goût musical, exerce notre oreille, la rend délicate et difficile » est un héritage ancien, en France notamment³³. Les contemporains ont sur ce point une véritable conscience historique : « Je n'ai pas eu le bonheur d'entendre M^{me} Grassini, M. Crivelli et Crescentini », écrit un journaliste de *La France musicale* en 1838 : « Mais je ne croirai jamais qu'il ait existé de meilleurs chanteurs que Rubini, Tamburini, Lablache et M^{lle} Grisi³⁴ ». La continuité dans laquelle s'inscrit le chant italien, son histoire et ses galeries d'interprètes et de compositeurs illustres, passés et présents, se ressentent fortement dans les approches médicales de la musique, qui entretiennent le vedettariat lyrique tout autant qu'elles s'en nourrissent pour mieux asseoir leur légitimité propre.

- 20 La deuxième section de ce dossier aborde la question de la voix à travers les pratiques et les corps des chanteurs. Sarah Hibberd nous introduit dans l'une des places maîtresses de la vie culturelle européenne, le Théâtre-Italien, spécialisé dans la production de pièces italiennes chantées dans la langue originale, seul théâtre « étranger » parisien stable alors subventionné par l'État³⁵. Sont ici croisées les sources musicales, médiatiques et médicales, pour soutenir une hypothèse audacieuse : le duo de l'acte II pour deux basses des *Puritani* de Bellini fonctionnerait comme un microscope musical visant à rendre audibles les caractéristiques du timbre de Lablache. La musique n'apparaît pas ici que comme un objet des sciences médicales : tout se passe comme si elle s'emparait d'investigations menées à cette époque, sur le larynx en particulier, et se servait de la représentation pour donner à entendre ses propres expériences.
- 21 Tandis que l'inaudible est ainsi rendu audible, Marco Beghelli s'intéresse, dans le second texte de cette section, à la figure du castrat. Celui-ci découle directement d'une technique médicale pratiquée tout particulièrement en Italie, mais n'en demeure pas moins invisible dans la littérature médicale, quand elle n'est pas délibérément occultée. Comme dans toute situation de tabou, l'interdit médical et culturel se distingue par la réticence à parler de ce qui est proche, et le détour par un équivalent, présenté comme exotique – ici, l'eunuchisme en Orient. Plus largement, le castrat, « vivant expérimental³⁶ » s'il en est, pose dans ce dossier la question des limites du discours et des pratiques médicales, de ses impensés et de ses refoulés. « Cyborg » aux marges de la société, le castrat, soumis par l'amputation à une privation physique, morale et symbolique, est appelé à se vouer à la création artistique et rejoint une transhumanité³⁷.
- 22 Castrats exceptés, les sciences médicales s'emparent à l'envi des interprètes et compositeurs, italiens en particulier, dans l'effort de penser l'exceptionnalité de l'individu créateur. Aux côtés d'autres figures d'artistes, peintres et écrivains en particulier, celle du musicien est bien présente dans les ouvrages médicaux, notamment ceux de type encyclopédique qui en répertorient les pathologies spécifiques. Il est en général présenté comme un cas de sensibilité exacerbée par la pratique artistique, le menant à une « suractivité du système nerveux³⁸ ». Sujet de réflexion pour les hygiénistes, il l'est aussi pour les études sur l'hérédité³⁹, le talent musical étant associé à une forte précocité qui peut relativiser le rôle de l'éducation et l'auréoler de mystère. La musique se trouve ainsi souvent inscrite dans des listes de dispositions, parfois même en tête de toute autre, comme chez Gall, le fondateur de la phrénologie⁴⁰. Or quelles que soient leurs écoles, les médecins puisent souvent chez les Italiens pour alimenter leurs listes de noms ou, plus rarement, les études spécifiques qu'ils consacrent à tel ou tel

artiste. En les inscrivant ainsi dans leurs raisonnements, ils se livrent à une opération de sélection qui reflète et nourrit la *doxa* médiatique. La troisième section de ce dossier est précisément consacrée au processus de médicalisation du génie musical italien.

- 23 La phrénologie, objet du texte qui ouvre cette section, est emblématique d'une approche visant à convoquer la science pour consacrer ce que les contemporains savent déjà : la Pasta est une actrice-chanteuse accomplie, Lablache excelle dans l'art de l'acteur comique, Rossini est un génie. Simone Baral s'attache ici à la place de Bellini et à sa persistance dans le discours phrénologique du temps, en prenant en considération les raisonnements développés à l'égard d'autres compositeurs. Caractérisé par la « bienveillance », d'un point de vue craniologique aussi bien que stylistique, le cas Bellini souligne combien la médiatisation médicalisée de ces figures s'exerce en l'absence délibérée de compétences techniques proprement musicales ou de l'observation d'un savoir-faire musical. Pour saisir le génie et ses manifestations, c'est en effet l'étude d'une identité d'artiste et de personne qui est privilégiée : une identité interprétée, exaltée non pas tant à travers ses œuvres que par le biais d'éléments biographiques, anecdotiques ou iconographiques. À rebours de cette entreprise de consécration, mais toujours par le recours à la biographie et à l'anecdote, Cesare Lombroso développe dans la seconde moitié du XIX^e siècle une théorie du génie qui tend, sinon à pathologiser l'individu de génie, du moins à le normaliser. Les deux textes qui clôturent ce dossier proposent deux approches complémentaires de l'exploration lombrosienne du génie musical italien. Jean-Christophe Coffin s'attache d'abord au thème du génie et de ses relations avec la folie, tel que Lombroso le développe dans ses œuvres et avec une attention particulière à ses conceptions plus proprement musicales ; l'article le replace, plus largement, dans les réflexions alors consacrées au comportement de l'artiste. Pierangelo Gentile se concentre pour sa part sur un épisode de 1893, lorsqu'au moment du succès rencontré par la création de *Falstaff*, Lombroso entreprend d'expliquer « Il fenomeno psicologico di Verdi » dans un article paru dans la *Gazzetta musicale di Milano*⁴¹. Affirmant la réductibilité de la musique aux normes de la science, Lombroso distingue l'« ingéniosité » de Verdi du « génie », forme de névrose dégénérative dont Wagner est atteint ; il normalise ainsi l'exception.
- 24 Consacré aux relations des sciences médicales et de la musique italienne au XIX^e siècle, ce dossier s'engage ainsi sur un terrain peu exploré, tant par l'histoire de la médecine, que par l'histoire de la musique. Il réunit des chercheurs des deux champs, qui se sont montrés prêts à approfondir des questions parfois nouvelles pour eux, quitte à faire un pas de côté vis-à-vis de leurs thématiques de prédilection. Fondée sur l'observation de la réalité et de ses types humains, tournée vers ses applications au progrès social, la médecine de l'époque, sous ses formes diverses, donne en effet aux arts, et à la musique en particulier, une place cruciale. Les relations de la médecine avec les arts font l'objet de recherches fructueuses en littérature, mais aussi en cinéma, en photographie et en histoire de l'art⁴². Dans le domaine musical cependant, si le médecin-personnage a pu intéresser les spécialistes d'opéra, ce sont surtout les biographies médicales et les enquêtes sur les maladies et les morts des compositeurs qui ont longtemps fait nombre⁴³. Or l'exploration des relations de la médecine et de la musique a tout à gagner des chantiers que les historiens de la musique consacrent depuis peu aux sciences⁴⁴.
- 25 C'est ce qu'entreprennent les auteurs de ce dossier en faisant usage de sources encore peu exploitées. La musique italienne est ainsi appréhendée de différents points de vue : pour ses caractéristiques et ses effets tels que décrits par les sciences médicales européennes

du temps ; comme un champ d'application de protocoles et de pratiques médicales spécifiques ; comme un lieu d'expérimentation, en une ère de vedettariat musical, propice à l'émergence de nouvelles approches, de nouvelles questions esthétiques et morales. La question de la place de la musique italienne dans une réforme de la société, nous le verrons, est au cœur de ce questionnement.

NOTES

1. H. HEINE, *Les Nuits florentines*, I, *Revue des Deux Mondes*, t. VI, 4^e série, 1836, p. 213.
2. F. LISZT, « De l'état de la musique en Italie », dans *Pages romantiques*, J. CHANTAVOINE éd., Paris, Alcan, 1912, p. 268-288, voir p. 277.
3. H. HEINE, *Les Nuits florentines*, I, *Revue des Deux Mondes*, t. VI, 4^e série, 1836, p. 213.
4. GOYER-LINGUET, *Le génie de la langue française ou Dictionnaire du langage choisi*, Paris, Émeline Desrez, 1846, p. 387 : « Harmonie dont les Italiens ont le sentiment inné ».
5. P. J. G. CABANIS, *Coup d'œil sur les révolutions et sur la réforme de la médecine*, Paris, Crapelet, 1804, p. 415.
6. A.-E.-M. GRÉTRY, *Mémoires, ou Essais sur la musique*, t. II, Paris, De l'imprimerie de la République, 1797, p. 138.
7. *Ibid.*, p. 137.
8. *Ibid.*, p. 139.
9. Le terme, forgé dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, vise à prôner l'adoption de la méthode de l'analyse au détriment de la doctrine. Le néohippocratism, qui accorde la primauté à la médecine clinique, souligne notamment l'attention au climat et à l'environnement.
10. H. SOULA, *Essai sur l'influence de la musique et son histoire en médecine*, thèse pour le doctorat en médecine, Paris, Alphonse Derenne, 1883, p. 45.
11. STENDHAL, *Vie de Rossini*, [Paris, Delaunay, 1823], dans S. ESQUIER éd., *L'âme et la musique*, Paris, Stock, 1999, p. 353-753, voir p. 329, 664 et 359.
12. Voir notamment A. VON HALLER, *A Dissertation on the Sensible and Irritable Parts of Animals* (1756-1760), fac-similé Baltimore (MD), Johns Hopkins University Press, 1936, et J. BROWN, *Éléments de médecine*, trad. P.-É. Fouquier, Paris, Demonville et Gabon, 1805.
13. P. LICHTENTHAL, *Der musikalische Arzt, oder : Abhandlung von dem Eiriflusse der Musik auf den Korper, und von ihrer Anwendung in gewissen Krankheiten. Nebst einigen Winken, zur Anhorung einer guten Musik*, Vienne, Christian Friedrich Wappler und Beek, 1807, p. 172, cité par J. KENNAWAY, *Mauvaises vibrations ou La musique comme source de maladie : histoire d'une idée*, trad. N. Vincent-Arnaud, Limoges, Lambert-Lucas, 2016, p. 55.
14. L. BASEVI, *Degli effetti prodotti dalla musica sull'uomo. Dissertazione inaugurale*, Milan, Pirota, 1838, p. 45 : « Volendo pertanto il pratico sperimentare l'efficacia della musica in alcune malattie, dovrà aver riguardo : 1° alla natura essenziale delle medesime ; 2° alla

speciale inclination dell'ammalato per uno piuttosto che per un altro genere di armonia ; 3° agli effetti che potranno indurre sul medesimo alcuni suoni a preferenza di altri ; 4° éviterà costantemente l'impiego di questo mezzo nei dolori di capo, nelle malattie dell'organo dell'udito, presso le femmine in istato di gestazione, come pure in tutti quei casi in cui tutto l'organismo si mostri soverchiamente eccitabile ; 5° procurerà di moderare quei suoni, [...] e di aumentarli a poco a poco in quei casi in cui gli ammalati si trovassero in necessità di venire rianimati o rinforzati, seguendo in ciò il precetto lasciatoci da Brown ».

15. *Ibid.*, p. 15.

16. G. CARPANI, *Le Rossiniane, ossia Lettere musico-teatrali*, Padova, pei tipi della Minerva, 1824, dans C. STEFFAN éd., *Rossiniana. Antologia della critica nella prima metà dell'Ottocento*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi (coll. L'arte della fuga), 1992, p. 103-118, voir note 2 p. 116 : « la musica, in ciò diversa dalle arti sorelle, agisce principalmente su di noi come potenza fisica, cosicché, anche senza l'imitazione della natura, ci reca notabile e ben distinto piacere o dispiacere sensuale. Le stonature ci lacerano l'orecchio, gli accordi lo beano, e la successione di tuoni analoghi e ben concatenati lo incanta anche senza la parola. Si potrebbe stendere una teorica pel fisico diletto dell'udito ».

17. G. A. VILLOTEAU, *Recherches sur l'analogie de la musique avec les arts qui ont pour objet l'imitation du langage, pour servir d'introduction à l'étude des principes naturels de cet art*, Paris, De l'Imprimerie impériale, 1807, t. II, p. 68.

18. *Ibid.*

19. *Encyclopédie théorique et pratique des connaissances utiles composée de traités sur les connaissances les plus indispensables*, t. II, Paris, Garnier frères, 1875, p. 1949.

20. G. MAZZINI, *Philosophie de la musique : vers un opéra social* (1835), trad. M. Kaltenecker, Paris, Van Dieren, 2001, p. 28-29. Sur la traduction française d'« affetto » par « affect », qui peut être discutée, voir notre introduction à *La Pasta nell'Otello* de Luigi Morando De Rizzoni dans le présent numéro.

21. *Ibid.* En italique dans le texte français.

22. STENDHAL, *Vie de Rossini, op. cit.*, p. 364.

23. L. Rellstab, « Die Gestaltung der Oper seit Mozart », *Die Wissenschaften im 19. Jahrhundert*, I, 4/5, 1859, p. 242-296, voir p. 270, cité par J. Kennaway, *Mauvaises vibrations, op. cit.*, p. 72. Sur ce débat, voir M. ESSE, « Rossini's noisy bodies », *Cambridge Opera Journal*, vol. XXI, n° 1 (March 2009), p. 27-64.

24. Voir notamment J. NUÑEZ, *Étude médicale sur le venin de la tarentule, précédée d'un Résumé historique du tarentulisme et du tarentisme et suivie de quelques indications thérapeutiques et de notes cliniques*, trad. J. Perry, Paris, Baillière, 1866.

25. Voir ainsi, sur Aversa, le récit d'A. DUMAS, *Jacques Ortis ; Les fous du docteur Miraglia*, Paris, Michel Lévy frères, [1863], 1867², p. 261 et suiv., ou les données recueillies par H. COMBES, *De la médecine en France et en Italie : administration, doctrines, pratique*, Paris, Baillière, 1842, p. 425 et suiv. Voir également P. MESSINA, *Effetti della musica e del teatro presso gli alienati di mente. Ricerche storico-critiche, ed investigazioni medico-pratiche*, Palerme, G. Lorsnaider, 1871.

26. Voir par exemple *Annali frenopatici italiani : giornale del R. Morotroffio di Aversa e della Società frenopatica italiana diretti dal dott. Cav. B. G. Miraglia autore del Trattato di Frenologia*

applicata, direttore dello stesso Reale Morotroffio, presidente di detta società e socio di molte accademie italiane e straniere, vol. II, an II, 1864, p. 94.

27. Si la musique italienne, sans conteste la mieux exportée de la période, fait ainsi l'objet d'une obsession médicale, il faudrait enquêter à l'autre pôle, davantage qu'il ne l'a été possible ici, sur la médicalisation de la musique allemande. Le wagnérisme comme « maladie de la civilisation », pour parler en termes nietzschéens, en est l'un des aspects, mais il n'en est certes pas le seul.

28. G. MAZZINI, *Philosophie de la musique : vers un opéra social*, op. cit., p. 37.

29. H. COMBES, *De la médecine en France et en Italie*, op. cit., p. XI-XII. Le docteur Combes est alors professeur d'hygiène et de médecine légale à l'Université de Toulouse.

30. L. MORANDO DE RIZZONI, *La Pasta nell'Otello. Dialogo del nob. dottore Luigi Morando De Rizzoni*, Vérone, Crescini, 1830.

31. L. MORANDO DE RIZZONI, *Sopra gli effetti del vino sul corpo e sull'anima dell'uomo*, Vérone, per Paolo Libanti, 1844 ; M. MORANDO DE RIZZONI, *De sensibilitate cupiditatibus et pathematibus. Dissertatio academica quam in celeberrima ac pervetusta Universitate patavina ad summos honores obtinendos in medicina publice defendit Marcus Morando de' Rizzoni*, Padoue, Tipis seminarii, 1831.

32. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, alors même qu'elle s'impose à l'échelle européenne puis mondiale, cette école s'apparente de plus en plus à un style vocal internationalisé, banalisé, et s'épuise tandis que le monopole du style italien, porté par des compositeurs, librettistes et chanteurs italiens, touche à sa fin ; le genre lyrique même ne s'identifie plus alors à l'école italienne.

33. *Le Moniteur universel*, 3 octobre 1808. Voir également J.-J. ROUSSEAU, *Les Confessions*, [Paris, Cazin, 1782-1789], éd. L. MARTIN-CHAUFFIER, Paris, Gallimard, 1951, p. 375-376.

34. *La France musicale*, 7 octobre 1838, p. 323-324.

35. Le Théâtre-Italien est en vertu du décret du 1^{er} novembre 1807 (Archives nationales AJ 13-61) l'une des quatre maisons consacrées aux genres nobles (tragédie, comédie, opéra, opéra-comique), subventionnées et placées sous la tutelle de l'État. Ce décret réduit à huit le nombre des théâtres parisiens, en les spécialisant.

36. Canguilhem emploie l'expression lorsqu'il traite de la génétique, qui « offre précisément aux biologistes la possibilité de concevoir et d'appliquer une biologie formelle, par conséquent de dépasser les formes empiriques de vie en suscitant, selon d'autres normes, des vivants expérimentaux. » (G. CANGUILHEM, *Le normal et le pathologique*, Paris, PUF, 1966, p. 194).

37. B. GORDON, « The Castrato Meets the Cyborg », *The Opera Quarterly*, vol. XXVII, n° 1, 2011, p. 94-121.

38. Voir M. KRISHABER, « Musiciens (Hygiène des) », dans A. DECHAMBRE éd., *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales*, Paris, Lahure, 1875, t. XI, 2^e série, p. 129-132, et « Chanteurs (maladies des) », *ibid.*, t. XV, 1^{re} série, p. 397.

39. T. RIBOT, *L'hérédité. Étude psychologique sur ses phénomènes, ses lois, ses causes, ses conséquences*, Paris, Ladrangé, 1873, p. 91-94 pour la section sur les musiciens ; F. GALTON, *Hereditary Genius*, Macmillan, 1869 (chapitre dédié aux musiciens, p. 237-247). Sur les Italiens, voir cette remarque, p. 4 : « I have taken little notice in this book of modern men of eminence who are not English, or at least well known to Englishmen. I feared, of I included large classes of foreigners, that I should make glaring errors [...] I should have

especially liked to investigate the biographies of Italians and Jews, both of whom appear to be rich in families of high intellectual breeds ».

40. Voir ainsi F. J. GALL, *Sur l'origine des qualités morales et des facultés intellectuelles de l'homme*, Paris, Béchet, 1822, 6 vol., vol. I, p. 42.

41. C. LOMBROSO, « Il fenomeno psicologico di Verdi », *Gazzetta musicale di Milano*, 26 février 1893.

42. Elles bénéficient d'un intérêt prégnant pour les relations des arts avec les sciences, et le XIX^e siècle s'y trouve bien représenté ; on se reportera sur cette question à des études générales (comme B. MARSDEN, H. HUTCHISON et R. J. O'CONNOR éd., *Uncommon Contexts: Encounters between Science and Literature, 1800-1914*, Londres, Pickering & Chatto, 2013) ou spécifiques (comme L. BARIDON et M. GUÉDRON, *Corps et arts. Physionomies et physiologies dans les arts visuels*, Paris, L'Harmattan, 1999).

43. Voir ainsi M. BEGHELLI, « Pazienti, medici e speciali nel melodramma », *Bollettino delle scienze mediche*, 2010, n° 1, p. 9-28 ; D. KERNER, *Krankheiten grosser Musiker*, Stuttgart-New York, Schattauer, 1963 ; A. NEUMAYR, *Musik und Medizin*, Vienne, Edition Wien, 1991 ; J. O'SHEA, *Music and Medicine. Medical Profiles of Great Composers*, Londres, Dent, 1994 ; ou encore P. BOUTELDJA, *Un patient nommé Wagner*, Lyon, Symétrie, 2008.

44. Signalons ainsi M. JACKSON, *Harmonious Triads: Physicists, Musicians, and Instrument Makers in Nineteenth-Century Germany*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 2006 ; D. PANTALONY, *Altered Sensations: Rudolph Koenig's Acoustical Workshop in Nineteenth-Century*, New York, Springer, 2009 ; D. LOUGHRIDGE, *Technologies of the Invisible: Optical Instruments and Musical Romanticism*, PhD, University of Pennsylvania, 2011 ; E. DOLAN, *The Orchestral Revolution: Haydn and the Technologies of Timbre*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013 ; J. Q. DAVIES, *Romantic Anatomies of Performance*, Berkeley, University of California Press, 2014 ; S. HIBBERD éd., "Music and Science in London and Paris", *19th-Century Music*, vol. XXXIX, n° 2, Fall 2015 ; J. Q. DAVIES et E. LOCKHART éd., *Sound Knowledge: Music and Science in London, 1800-50*, Chicago, University of Chicago Press, 2017 ; D. TRIPPETT et B. WALTON éd., *Nineteenth-Century Opera and the Scientific Imagination*, Cambridge, Cambridge University Press, à paraître.

INDEX

Mots-clés : musique italienne, médecine, XIXe siècle, génie, musiciens

Parole chiave : musica italiana, medicina, Ottocento, genio, musicisti

Keywords : Italian music, medicine, nineteenth century, genius, musicians

AUTEUR

CÉLINE FRIGAU MANNING

Université Paris 8 – Institut universitaire de France • Céline Frigau Manning est maître de conférences en études théâtrales et italiennes à l'université Paris 8 et membre de l'Institut universitaire de France. Ancienne élève de l'École normale supérieure (Ulm), agrégée d'italien, elle a été pensionnaire à la Villa Médicis et chargée de recherche à la Bibliothèque nationale de France (Bibliothèque-musée de l'Opéra). Elle est l'auteur de *Chanteurs en scène. L'œil du spectateur au Théâtre-Italien* (Paris, Honoré Champion, 2014), et a coordonné plusieurs volumes collectifs : *La scène en miroir. Métathéâtres italiens (XVI^e-XXI^e siècle)* (Paris, Classiques Garnier, 2016), *Collaborative Translation : from the Renaissance to the Digital Age* (avec A. Cordingley, Londres, Bloomsbury, 2016) ainsi que *Traduire le théâtre. Une communauté d'expérience* (avec M. N. Karsky, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2017). À l'Institut universitaire de France, elle dirige le projet *Clinique du chanteur. Opéra et médecine au XIX^e siècle* (2015-2020).



Laboratoire italien

Politique et société

20 | 2017

Musique italienne et sciences médicales au XIX^e
siècle

The “musical people” of Italy: a nineteenth-century medical question

Céline Frigau Manning

Translator: Nicholas Manning



Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/laboratoireitalien/1539>

ISSN: 2117-4970

Publisher

ENS Éditions

Brought to you by Bibliothèque Diderot de Lyon



Electronic reference

Céline Frigau Manning, « The “musical people” of Italy: a nineteenth-century medical question », *Laboratoire italien* [Online], 20 | 2017, Online since 03 November 2017, connection on 04 January 2018.
URL : <http://journals.openedition.org/laboratoireitalien/1539>

This text was automatically generated on 4 January 2018.



Laboratoire italien – Politique et société est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

The “musical people” of Italy: a nineteenth-century medical question

Céline Frigau Manning

Translation : Nicholas Manning

My warmest thanks go to Jean-Louis Fournel, Sarah Hibberd, Nicholas Manning and Emanuele Senici for their attentive rereading of this introduction. The issue was made possible by the prior work carried out in the context of the workshop “Italian Music and the Medical Sciences in the Nineteenth Century” which took place at the Maison de l’Italie (Cité internationale universitaire de Paris), on October 20 and 21, 2016, funded by the project “Clinic of the Singer. Opera and the Medical Sciences in the Nineteenth Century” which I am carrying out at the Institut universitaire de France (2015-2020). I am deeply grateful to the workshop’s participants – Simone Baral, Marco Beghelli, Jean-Christophe Coffin, Sieglinde Cora, Pierangelo Gentile, Sarah Hibberd, James Kennaway, Carmel Raz –, to the translators who helped make possible our exchanges in three languages – Laurent Baggioni, Nicholas Manning, Giulia Pradella –, as well as to the respondents – Elena Bovo, David Christoffel, Françoise Decroisette, Claude-Olivier Doron, Maria Pia Donato, Laura Fournier-Finocchiaro, Isabelle Moindrot, Laura Naudeix, Emmanuel Reibel, Xavier Tabet.

Music is the soul of these people, their life, their nationality. There are undoubtedly musicians in other countries who enjoy a reputation equal to that of the greatest Italian celebrities, but there is no musical people like this. Music is represented here in Italy not by individuals, but reveals itself in the whole population: music has become the people itself.¹

- 1 In Heinrich Heine’s *Florentine Nights*, these statements emerge from the continuous flow of words and stories with which Maximilien soothes the young Maria so she may peacefully rest. This is indeed the mission entrusted to him by a busy doctor. Unable to

heal or even appease, medicine gives way to a form of alternative assistance, based on narrative and imaginative power. This discourse on the “musical people” of Italy is part of the dying woman’s palliative care, and accompanies her in the experience of death.

- 2 The vision of Italy not only as a home of works and artists, but as the territory of a whole people devoted to music, is certainly not a merely literary theme. It more widely constitutes a cultural trope whose history, particularly in France, goes back well before the historical period under consideration here, and is based on real situations and on the lived experiences of travellers as much as it feeds such experiences in turn – as when, after so many others, Franz Liszt expresses surprise at those “happy melodies which, in Italy, float through the air as it is said that in Paris wit runs in the streets².” This trope was invested with meaning by the nineteenth-century medical sciences.
- 3 The purpose of this introduction is firstly to shed light on some crucial aspects of these questions with the help of French sources in particular – at the turn of the eighteenth and nineteenth centuries, Paris was indeed at the forefront of scientific thought, and was a European capital of medicine as much as music. Secondly, this introduction will present the three main sections of this issue. The first, entitled “Healing With Music”, opens the issue with the study of the therapeutic experiments conducted in Aversa and Palermo in the first half of the nineteenth century. The second section, “Anatomies of the Voice”, focuses on the singer’s body, poised between virtuosity and medical knowledge. Finally, the third section explores the question of musical genius as it comes to be medicalised in the eyes of phrenologists or of Cesare Lombroso. How may we better understand the attention that medical sciences paid to Italian music, and to some of its emblematic figures in particular? To what extent were such disciplines less interested in specific works than in the musical phenomenon itself, including its effects on the body and the imagination? How did Italian music – as a universe of references, practices and performativity – feed into original medical approaches, or take hold of them? These are some of the questions which are raised in this issue. They cannot be posed without taking into account the notion of the Italian people’s natural musicality, as it was medicalised at this time.

The question of a natural musicality

- 4 “Among us in the North it is quite otherwise,” Heine’s character affirms, “here music is incarnated in men, and is called Mozart or Meyerbeer³”. The interest that the medical sciences express in Italian musicians, whether interpreters or composers, must be related to the broader apprehension of a national category of individuals, Italians, who also tend to consider themselves as coming from a “musical people”.
- 5 The groundwork for the medicalisation of this natural musicality is already laid by the identification of an innate character, which is not limited to the observation of cultural facts: “Harmony: harmony of which the Italians have an innate feeling” we read in *Le génie de la langue française*⁴. This reflection on innate qualities is part of an epistemological framework which is considerably broadened by medicine’s opening, particularly in the last decades of the eighteenth century, to other disciplines – anatomy, physiology, chemistry, physics, mathematics – which thus renewed its methods and modes of enquiry. The interest of these sciences for hearing and music was ever increasing. “In the functions of hearing, there remains much more obscurity than in those of sight,” we read

for instance in Cabanis; “the pleasant impressions caused by music have themselves become, in a sense, problems of geometry⁵”. Based on the method of analysis and on the notion of causality, medicine does not devote itself to recognising the essence of a national character, or to describing the biological basis of a musical disposition. In this encounter and reconfiguration of knowledge and approaches, priority is given to the search for causes, conceived within a set of parameters and questions. Interpretive models overlap, then, rather than compete. The old and revisited theories of the humours, climates, physiognomy, or mechanism are combined with more recent work on electricity, heredity, phrenology, or the nervous system, in order to explain Italians’ innate or acquired dispositions, the physiological effects that music has on them, and more particularly the constitutions and pathologies of musicians. These investigations are not only the work of specialists: their categories and notions, present throughout European literature, criticism and the popular press, abundantly circulate, and trace the motifs and figures of a medical imagination of a musical people and, through this people, of Italian music itself.

- 6 This is the case, for instance, for the obsession with climate, which is largely the basis of the theory of Italians’ innate musicality, and which takes as its main evidence the talent of Italian musicians. Formulated notably by the Abbé Du Bos, the theory of climates informs a European cartography structured by a North-South division, between harmony and melody, the latter of which is described by Grétry as “the heritage of sensibility produced by the influence of a burning sun⁶”. The application of the theory to music which the composer proposes, and which directly concerns Italy, is from this point of view foundational:

Let us say that all peoples are more or less prepared for melody or harmony, by the warmth, temperature or coldness of their climates, and that it is this degree of heat or cold which gives the most or the least sensibility; that the heat, such as it reigns in Italy, gives its inhabitants the degree of sensibility most appropriate to the most beautiful melody.⁷

- 7 It is thus not about opposing or classifying by irreconcilable types, but about distinguishing “degrees”, which in turn determine a polarity of cold and heat, harmony and melody, “more” and “less” – the artist of warm climates can then serve as a “corrective⁸” to the artist of the cold countries, and vice versa.
- 8 The climatological approach continued to spread throughout the nineteenth century, thanks in part to an ambient neo-hippocraticism⁹. “The musical sense is more developed in some countries than in others,” we may again read, in 1883, in a doctoral thesis in medicine devoted to the influence of music: “Should we invoke the conditions of a milieu, a climate, a way of living, the exaggerated development of the imagination? Everyone knows how much the Meridionals worship music¹⁰”. If the climate, habit and environment shape sensibilities, they also shape the organs and their functions, the ear and the larynx. And for a Stendhal, the Italians, whether they be innkeepers, gondoliers or singers, derive from a sunny climate, as much as from their habits, their lively sensibility, their poignant energy, as well as their powerful voices¹¹.
- 9 The attention paid to the nerves, previously apprehended in the perspective of self-control and moral reform, reserves moreover a crucial role for music. The key notions of excitability and irritability are related to the paradigm advocated by John Brown and George Cheyne, in the prolongation of the work of Francis Glisson and Albrecht von Haller: all illnesses are supposedly due to an imbalance produced by too much excitement

or overly weak nerves¹². Studies of the effects of music thus expanded in this area. It was no longer only a matter of describing the universal, physical and moral power of music in general over men (or animals), but of differentiating between situations and of sketching out casuistries. Indeed, music, depending on the case, the subjects, the pathologies or even the musical forms, is seen to trigger or aggravate diseases, or on the contrary to appease or even cure them. This is indeed a question dear to the medical sciences of the time, not only from the standpoint of the effects of Italian music, but also of the uses of music in Italy.

The physiological effects of music on bodies and minds: musician doctors and Italian music

- 10 In 1807, Lichtenthal proposed that the “musician doctor” – to use the title of his work – may attempt to determine which “doses of music” should be applied according to the “Brown scale”¹³. It is also in this spirit, in 1838, that Leonardo Basevi dispenses the following recommendations:

The practitioner who wishes to experience the efficacy of music on certain diseases must therefore take into consideration: 1° the specific nature of these diseases; 2° the particular inclination of the patient for one kind of harmony rather than another; 3° the effects which certain sounds may have on him, rather than others; 4° he shall always avoid using this method for headaches, diseases of the organ of hearing, for women in a state of gestation, or in all cases where the whole organism displays excitability to excess; 5° he will endeavour to control these sounds, [...] and to gradually increase them in cases where the patients would need to be resuscitated or reinvigorated, following in this respect the precept of Brown.¹⁴

- 11 For Basevi, music is indeed one of those “imponderables” whose effectiveness is proved in the treatment of certain diseases, especially moral ones, even though it is not yet possible to clearly explain their mode of action¹⁵. Music escapes reason, as it cannot be described or grasped by the processes of rationality; but it is precisely from this, it seems, that it draws its power, and can serve the project of reason itself.
- 12 We are deeply involved here in the aesthetic debates of the time. Does music, which acts on the senses and is defined by physical pleasure, necessarily lean towards sensualism? “Music, distinct in this sense from the other arts, acts principally on us as a physical power which, without even imitating nature, gives us a remarkable and perceptible sensual pleasure or displeasure,” writes Giuseppe Carpani in the text which he devotes to the music of Rossini; “false notes tear at our ears, harmonies delight them, and the succession of analogous and well-linked tones enchant them even without the use of language. We could develop a whole theory on the physical pleasure of hearing¹⁶”. If music accomplishes such feats on moral diseases, however, this is because, reinforced by its immateriality, it acts directly on the imagination, which it activates and nourishes with changing images. Its object – and this is a commonplace – “is to melodiously imitate the natural expression of such and such a feeling or passion, and to transmit it to our hearts by the vivifying air which animates us¹⁷”. It is necessary, however, that the musician master his art, “for sounds, whatever they may be, can express nothing by themselves¹⁸”. The reflection on music, at the heart of the aesthetic theories of the time, is also part of one of the era’s great debates, namely the question of the physiological mechanisms of interaction between the physical and the moral. “Music, while it delights the ear”, we read in the *Encyclopédie théorique et pratique* published by Garnier in 1875,

“takes possession of the mind and soul in a manner as lively as it is rapid. It acts on both the physical and the moral faculties, on the nervous system and on the intelligence, so that it becomes all together one sensation and one feeling¹⁹”. This question brings to the fore the action of passions, but also of ideas, and nourishes a debate between sensualists, ideologues, spiritualists or even phrenologists. As for Italian music, it is certainly not neglected in these considerations, especially when defined in the following terms by Giuseppe Mazzini in his *Filosofia della musica*:

Italian Music surrounds itself with the objects and impulses of external life, receives their every impression, and gives them back to us beautified and idealised. Lyrical almost to delirium, passionate to intoxication, volcanic as the land of its birth, and brilliant as her son; – it cares little in its rapid modulations for method or mode of transition; it bounds from object to object, from affection to affection, from thought to thought; from the most ecstatic joy to the most hopeless grief; from laughter to tears, from love to rage, from heaven to hell; ever powerful, emotional, and concentrated. Endowed with an intensity of life double that of other lives, its pulse is the pulse of fever.²⁰

- 13 Generally conceived as a music of passions, of “eminently artistic, not religious” inspiration²¹, Italian music is sometimes perceived as a threat, at others as a remedy. It provides numerous anecdotes and case studies which allow one to determine the extent to which the aesthetic, moral and political perspectives meet on the question of the health of the subject and of the social body.
- 14 We may think of the statement that Stendhal attributes to Doctor Domenico Cotugno, the author of studies on the “fluid” of the same name and on the inner ear: “I could quote you more than forty cases of brain-fever or of violent nervous convulsions among young ladies with an over-ardent passion for music, brought on exclusively by the Jews’ Prayer in the third act [of Rossini’s *Moïse et Pharaon*], with its extraordinary change of key²²”. Rossini, the figure *par excellence* of a sensualist aesthetic, is in particular a favourite target of this pathological approach. Not only is his person the subject of biographies and – sometimes even phrenological – portraits, that emphasise his laziness or gluttony, but his triumph across all European stages went along with accusations of abuses of stimulation, when he was not accused, more rarely, of producing sedative effects comparable to those of chloroform²³.
- 15 Italy also attracts attention, however, for the experiments in musical-therapy which were carried out there. Thus, tarantism, which was to have a fine future ahead of it in the field of ethnomusicology, is one of the favourite cases presented in the European medical writings of the time²⁴. The latter are also very interested in the pioneering uses of music and theatre by Italian alienists in the psychiatric institutions of Aversa (near Naples) or Palermo²⁵; alienists who follow, in turn, the approaches developed elsewhere, as illustrated by the articles that the *Annali frenopatici* devote to the musical and theatrical performances which take place at the asylum in Montevergues²⁶.
- 16 The question of the relationships between the medical sciences and Italian music at this period must, we see, indeed be tackled from a transnational point of view, in the circulations of people, artists, works, practices, and scientific knowledge. Even the apprehension of national styles or characters is part of a dialogue, and sometimes even a dream of hybridity – Mazzini’s vision of Italian music plays itself out in comparison with German music²⁷, the former embodying the South, the latter the North, and culminating in a unifying impulse: “And the Music I foresee, European Music, will never exist until the two, fused into one, are directed towards a social aim²⁸”.

- 17 The article which opens this issue precisely adopts a perspective which is at once European, and attentive to features recognised as being national. Analysing the musical and theatrical treatments developed in the *Casa dei matti* of Aversa and Palermo in the first half of the nineteenth century, Carmel Raz seeks to understand the extent to which this treatment is based on the idea that the body and mind of an Italian present a particular sensibility for the arts. This approach seems to echo the words of Doctor Combes, the author, in 1842, of a comparative study entitled *De la médecine en France et en Italie*: “Beyond the Alps, the science of diseases presents real differences when compared with our medical doctrines. It possesses an eccentric character, an originality, one could almost say a distinct nationality²⁹”.
- 18 The medical question of the power of music is not dissociated, however, from that of the effects of such and such an artist. Indeed, this is exactly what is at stake in the document of which we propose a new translation in the section *Textes et documents*: a fictitious dialogue entitled *La Pasta nell’Otello*, published in Verona in 1830³⁰. The author, Luigi Morando de Rizzoni, a notable figure in the region, was not only concerned with the physical and moral effects of music, but also with those of wine – as a cultivator of wines and oils in the hills of Costa Culda, he published a text on the question several years later – while his doctor brother, Marco Morando de Rizzoni, devoted his thesis in medicine precisely to the “sensitivity to desires and affections³¹”. Devoted to Giuditta Pasta, this dialogue is fascinating for the task it sets for itself: to demonstrate the superior talent of the actress-singer, her power over the body and soul of her spectators, through descriptions of Pasta on stage combined with considerations of a medical nature. Indeed, if the medical sciences and their professionals or amateur ambassadors are particularly interested in music’s effects, Italian artists themselves are at the forefront of their interrogations.

Musical and medical scenes of exceptional beings: Italian doctors, singers, and composers

- 19 Italian music, undoubtedly the best exported of the period, embodies a tradition of excellence that stimulates medical reflection and the medical imagination. And while phrenologists illustrate the organ of tone by means of abundant lists of Italian names, where Rossini and Pasta rub shoulders with Handel, Gluck and Weber, the Italian school of singing, based on abdominal breathing, is presented by hygienists as a model of voice preservation. The medical sciences thus reflect the domination of a so-called Italian school, even when the latter has its roots only in the Neapolitan tradition, or when it brings together singers of various origins. This school emerges as the touchstone of all vocal practices, with the Italian singer as the embodiment of a model of singing very rarely in dispute. The idea, then, that “Italian opera forms our musical taste, trains our ear, makes it delicate and demanding” is an old legacy, particularly in France³². In this respect, contemporaries have a real historical consciousness: “I have not had the good fortune to hear M^{me} Grassini, M. Crivelli and Crescentini”, writes a journalist of *La France musicale* in 1838: “But I will never believe that there have been better singers than Rubini, Tamburini, Lablache and M^{lle} Grisi³³”. The continuity in which Italian singing inscribed itself, its history and its galleries of illustrious performers and composers, both past and present, is strongly felt in the medical approaches to music, which help maintain the

operatic star system as much as they are nourished by it in order to better establish their own legitimacy.

- 20 The second section of this issue addresses the question of voice by way of singers’ bodies and practices. Sarah Hibberd introduces us to one of the most important sites of European cultural life, the Théâtre-Italien, which, specialising in the production of Italian plays sung in the original language, was at the time the only stable “foreign” theater in Paris subsidised by the State³⁴. Media, musical and medical sources are contrasted in order to support a bold hypothesis: that the duet for two basses in Act II of Bellini’s *Puritani* functions like a musical microscope, aiming to make audible the characteristics of Lablache’s timbre. Music does not only appear here as an object of the medical sciences: it is as though musical composition were actively taking charge of the investigations, especially on the larynx, which were being carried out, and were using the performance in order to allow spectators to hear its own experiments.
- 21 While the inaudible is thus made audible, Marco Beghelli, in the second text of this section, delves into the figure of the castrato. The castrato is the direct result of a medical technique practiced especially in Italy, but nevertheless invisible in the medical literature, when it is not deliberately hidden. As in any situation dealing with taboos, the medical and cultural prohibition is characterised by a reluctance to talk about what is close by, and a detour is taken by way of an exotic equivalent – here, eunuchism in the East. More broadly, the castrato, an “experimental living being” if ever there was one³⁵, poses the question of the limits of discourse and medical practices, of its neglected or repressed questionings. As a “cyborg” on the margins of society, the castrato, subjected by amputation to a physical, moral, and symbolic deprivation, is called on to devote himself to artistic creation, and to attain a state of transhumanity³⁶.
- 22 Though they ignored the castrati, the medical sciences paid specific attention to interpreters and composers, and especially Italians, in an effort to understand the exceptionality of the creative individual. Alongside other figures of artists, painters and writers in particular, that of the musician is well represented in medical texts, especially those of an encyclopaedic type, which provide a catalogue of specific pathologies. The musician is generally presented as a case of sensitivity exacerbated by artistic practice, leading to an “overactivity of the nervous system³⁷”. A subject of reflection for hygienists, musicians are also of interest for studies on heredity³⁸, with musical talent being associated with a strong precocity that can relativise the role of education and surround it with an aura of mystery. Music is thus often included in lists of dispositions, sometimes even at the head of all others, as in Gall, the founder of phrenology³⁹. Whatever their respective schools, however, doctors often look towards Italy in order to add to their lists of names or, more rarely, to the specific studies that they devote to a particular artist. By integrating Italian musicians into their reasoning, they engage in a selection process that reflects and nourishes the media doxa. The third section of this issue is devoted to the process of medicalisation of the Italian musical genius.
- 23 Phrenology, the subject of the text that opens this section, is emblematic of an approach aimed at summoning science to consecrate what contemporaries already knew: that Pasta was an accomplished actress-singer, that Lablache excelled in the art of the comic actor, that Rossini was a genius. Simone Baral analyses the place of Bellini and his persistence in the phrenological discourse of the time, taking into consideration the reasoning developed with respect to other composers. Characterised, from a craniological as well as a stylistic point of view, by “benevolence”, the Bellini case emphasises the extent to

which the medicalised publicising of these figures was carried out in the deliberate absence of technical musical knowledge or of the observation of musical skills. In order to grasp genius and its manifestations, it was indeed the study of an artist’s identity and person that was prioritised: an identity interpreted and exalted not so much through actual works, but through biographical, anecdotal or iconographic elements. Against this consecrating project, but again with recourse to biography and anecdote, Cesare Lombroso, in the second half of the nineteenth century, developed a theory of genius which tends, if not to pathologise the individual of genius, at least to normalise him. The two texts that close this enquiry propose two complementary approaches to the Lombrosian exploration of Italian musical genius. Jean-Christophe Coffin firstly deals with the theme of genius and its relation to madness, as developed by Lombroso in his works and with particular attention paid to his more strictly musical conceptions; the article replaces Lombroso more broadly in contemporary reflections devoted to the behaviour of the artist. As for Pierangelo Gentile, he concentrates on an 1893 episode when, at the time of the success of the creation of Falstaff, Lombroso attempts to explain “Il fenomeno psicologico di Verdi” in an article published in the *Gazzetta musicale di Milano*⁴⁰. Affirming the reducibility of music to the norms of science, Lombroso distinguishes Verdi’s “ingenuity” from “genius,” a form of degenerative neurosis that Wagner is afflicted with, thus normalising this exception.

- 24 Dedicated to the relationships between the medical sciences and Italian music in the nineteenth century, this issue thus embarks on a terrain little explored by both the history of medicine and the history of music, bringing together researchers from both fields. This was for them the opportunity to reflect on questions which were in some cases new to them, and often to produce work outside of their traditional lines of enquiry. Based on the observation of reality and its human types, oriented towards its applications to social progress, nineteenth-century medicine, in its various forms, accorded a crucial place to the arts, and in particular to music. The relationship between the medical sciences and the arts is the subject of fruitful research in literature, cinema, photography, and art history⁴¹. In the field of music, however, if the doctor as a character has been of interest to specialists of opera, medical biographies and investigations into the diseases and deaths of composers were, for a long time, the main centre of enquiry⁴². And yet, the exploration of the relationships between medicine and music has everything to gain from the work that historians of music have recently devoted to the sciences⁴³.
- 25 This is what the authors of this issue have undertaken, making use of as yet unexplored sources. Italian music is thus apprehended from various points of view: for its characteristics and effects as they are described by the European medical sciences of the time; as a field of application of specific medical practices and protocols; as a site of experimentation, in an era of the musical star system, conducive to the emergence of new approaches and new aesthetic and moral questions. The question of the place of Italian music in a larger reform of society is, as we shall see, at the heart of this questioning.

NOTES

1. H. HEINE, *Florentinische Nächte*, in *Säkularausgabe: Werke. Briefwechsel. Lebenszeugnisse*, Berlin, Akademie-Verlag; Paris, Éditions du CNRS, 1970, vol. IX, p. 22: “die Musik ist die Seele dieser Menschen, ihr Leben, ihre Nationalsache. In anderen Ländern gibt es gewiß Musiker, die den größten italienischen Renommeen gleichstehen, aber es gibt dort kein musikalisches Volk. Die Musik wird hier in Italien nicht durch Individuen repräsentiert, sondern sie offenbart sich in der ganzen Bevölkerung, die Musik ist Volk geworden.” All translations are the translator’s own unless otherwise indicated.
2. F. LISZT, “De l’état de la musique en Italie”, in *Pages romantiques*, ed. J. CHANTAVOINE, Paris, Alcan, 1912, pp. 268-288, cf. p. 277: “heureuses mélodies qui, en Italie, courent dans l’air comme on dit qu’à Paris l’esprit court les rues”.
3. H. HEINE, *Florentinische Nächte*, *op. cit.*: “Bei uns im Norden ist es ganz anders; da ist die Musik nur Mensch geworden und heißt Mozart oder Meyerbeer”.
4. GOYER-LINGUET, *Le génie de la langue française ou Dictionnaire du langage choisi*, Paris, Émeline Desrez, 1846, p. 387: “Harmonie dont les Italiens ont le sentiment inné”.
5. P. J. G. CABANIS, *Coup d’œil sur les révolutions et sur la réforme de la médecine*, Paris, Crapelet, 1804, p. 415.
6. A.-E.-M. GRÉTRY, *Mémoires, ou Essais sur la musique*, t. II, Paris, De l’imprimerie de la République, 1797, p. 138: “partage de la sensibilité produite par l’influence d’un soleil ardent”.
7. *Ibid.*, p. 137: “disons que tous les peuples sont plus ou moins préparés à la mélodie ou à l’harmonie, par la chaleur, la température ou le froid de leurs climats, et que c’est ce degré de chaleur ou de froid qui donne le plus ou le moins de sensibilité ; que la chaleur, telle qu’elle règne en Italie, donne à ses habitants le degré convenable de sensibilité propre à la plus belle mélodie”.
8. *Ibid.*, p. 139: “correctif”.
9. The term, which emerged in the second half of the eighteenth century, aims at advocating the adoption of the method of analysis to the detriment of the doctrine. Neohippocratism, which gives primacy to clinical medicine, notably emphasises paying attention to climate and environment.
10. H. SOULA, *Essai sur l’influence de la musique et son histoire en médecine. Thèse pour le doctorat en médecine*, Paris, Alphonse Derenne, 1883, p. 45.
11. STENDHAL, *The Life of Rossini*, trans. R. N. Coe, 2nd edition, London and New York, 1985.
12. See notably A. VON HALLER, *A Dissertation on the Sensible and Irritable Parts of Animals (1756-1760)*, reprint Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1936, and J. BROWN, *The Elements of Medicine of John Brown, translated from the Latin, with Comments and Illustrations by the Author*, Portsmouth, William and Daniel Treadwell, at the Oracle Press, 1803, 2nd edition.
13. P. LICHTENTHAL, *Der musikalische Arzt, oder: Abhandlung von dem Eirflusse der Musik auf den Körper, und von ihrer Anwendung in gewissen Krankheiten. Nebst einigen Winken, zur*

Anhorung einer guten Musik, Vienna, Christian Friedrich Wappler und Beek, 1807, p. 172, quoted by J. KENNAWAY, *Bad Vibrations: The History of the Idea of Music as a Cause of Disease*, Farnham, Ashgate, 2012.

14. L. BASEVI, *Degli effetti prodotti dalla musica sull'uomo. Dissertazione inaugurale*, Milan, Pirotta, 1838, p. 45: “Volendo pertanto il pratico sperimentare l’efficacia della musica in alcune malattie, dovrà aver riguardo : 1° alla natura essenziale delle medesime ; 2° alla speciale inclinazione dell’ammalato per uno piuttosto che per un altro genere di armonia ; 3° agli effetti che potranno indurre sul medesimo alcuni suoni a preferenza di altri ; 4° eviterà costantemente l’impiego di questo mezzo nei dolori di capo, nelle malattie dell’organo dell’udito, presso le femmine in istato di gestazione, come pure in tutti quei casi in cui tutto l’organismo si mostri soverchiamente eccitabile ; 5° procurerà di moderare quei suoni, [...] e di aumentarli a poco a poco in quei casi in cui gli ammalati si trovassero in necessità di venire rianimati o rinforzati, seguendo in ciò il precetto lasciatoci da Brown”.

15. *Ibid.*, p. 15.

16. G. CARPANI, *Le Rossiniane, ossia Lettere musico-teatrali*, Padova, pei tipi della Minerva, 1824, in *Rossiniana. Antologia della critica nella prima metà dell'Ottocento*, ed. C. STEFFAN, Pordenone, Edizioni Studio Tesi (coll. L’arte della fuga), 1992, pp. 103-118, cf. footnote 2 p. 116: “la musica, in ciò diversa dalle arti sorelle, agisce principalmente su di noi come potenza fisica, cosicché, anche senza l’imitazione della natura, ci reca notevole e ben distinto piacere o dispiacere sensuale. Le stonature ci lacerano l’orecchio, gli accordi lo beano, e la successione di tuoni analoghi e ben concatenati lo incanta anche senza la parola. Si potrebbe stendere una teorica pel fisico diletto dell’udito”.

17. G. A. VILLOTEAU, *Recherches sur l’analogie de la musique avec les arts qui ont pour objet l’imitation du langage, pour servir d’introduction à l’étude des principes naturels de cet art*, Paris, De l’Imprimerie impériale, 1807, t. II, p. 68.

18. *Ibid.*

19. *Encyclopédie théorique et pratique des connaissances utiles composée de traités sur les connaissances les plus indispensables*, t. II, Paris, Garnier frères, 1875, p. 1949.

20. G. MAZZINI, “The Philosophy of Music”, in *Life and Writings of Joseph Mazzini*, vol. IV, London, Smith-Elder, 1891, p. 23. See also *Giuseppe Mazzini’s Philosophy of Music: Envisioning a Social Opera*, trans. E. A. Venturi, ed. F. Sciannameo, Lewiston, E. Mellen Press, 2004.

21. G. MAZZINI, “The Philosophy of Music”, *op. cit.*, p. 32.

22. STENDHAL, *The Life of Rossini*, *op. cit.*, p. 16.

23. L. Rellstab, “Die Gestaltung der Oper seit Mozart”, *Die Wissenschaften im 19. Jahrhundert*, I, 4/5, 1859, pp. 242-296, cf. p. 270, quoted by J. Kennaway, *Bad Vibrations*, *op. cit.*, p. 72. On this debate, see M. ESSE, “Rossini’s Noisy Bodies”, *Cambridge Opera Journal*, vol. XXI, n° 1 (March 2009), p. 27-64.

24. See in particular J. NUÑEZ, *Étude médicale sur le venin de la tarentule, précédée d’un Résumé historique du tarentulisme et du tarentisme et suivie de quelques indications thérapeutiques et de notes cliniques*, trans. J. Perry, Paris, Baillièrre, 1866.

25. On Aversa, see the account by A. DUMAS, *Jacques Ortis; Les fous du docteur Miraglia*, Paris, Michel Lévy frères, [1863], 1867², p. 261 et seq., or the data collected by H. COMBES, *De la médecine en France et en Italie: administration, doctrines, pratique*, Paris, Baillièrre, 1842, p. 425

et seq. See also P. MESSINA, *Effetti della musica e del teatro presso gli alienati di mente. Ricerche storico-critiche, ed investigazioni medico-pratiche*, Palermo, G. Lorsaider, 1871.

26. See for instance *Annali frenopatici italiani: giornale del R. Morotrofo di Aversa e della Società frenopatica italiana diretti dal dott. Cav. B. G. Miraglia autore del Trattato di Frenologia applicata, direttore dello stesso Reale Morotrofo, presidente di detta società e socio di molte accademie italiane e straniere*, II/2, 1864, p. 94.

27. If Italian music, undoubtedly the most widely exported of the period, is thus the subject of medical obsession, it is necessary to investigate, more than was possible here, the other pole of this paradigm, namely the medicalisation of German music. Wagnerism as the “disease of civilisation”, to speak in Nietzschean terms, is one aspect of this question, but certainly not the only one.

28. G. MAZZINI, “The Philosophy of Music”, *op. cit.*, p. 37.

29. H. COMBES, *De la médecine en France et en Italie*, *op. cit.*, pp. XI-XII. Doctor Combes was at the time Professor of Hygiene and Legal Medicine at the University of Toulouse.

30. L. MORANDO DE RIZZONI, *La Pasta nell’Otello. Dialogo del nob. Dott. Luigi Morando de Rizzoni*, Verona, Crescini, 1830.

31. L. MORANDO DE RIZZONI, *Sopra gli effetti del vino sul corpo e sull’anima dell’uomo*, Verona, [s.n.], 1844; M. MORANDO DE RIZZONI, *De sensibilitate cupiditatibus et pathematibus. Dissertatio academica quam in celeberrima ac pervetusta Universitate patavina ad summos honores obtinendos in medicina publice defendit Marcus Morando de’ Rizzoni*, Padova, Tipis seminarii, 1831.

32. *Le Moniteur universel* (3 Oct. 1808). See also J.-J. ROUSSEAU, *Les Confessions*, [Paris, Cazin, 1782-1789], ed. L. MARTIN-CHAUFFIER, Paris, Gallimard, 1951, pp. 375-376.

33. *La France musicale* (7 Oct. 1838), pp. 323-324.

34. Under the decree of 1 November, 1807 (AN AJ 13-61), the Théâtre-Italien was one of the four theatres devoted to the noble genres (tragedy, comedy, opera, comic opera), subsidised and placed under the tutelage of the State. This decree reduced the number of theatres in Paris to eight by specialising them.

35. Canguilhem uses the expression when speaking of genetics, which “offers biologists precisely the possibility of conceiving and applying a formal biology and consequently of transcending life’s empirical forms by creating experimental living beings following other norms” (G. CANGUILHEM, *Le normal et le pathologique*, Paris, PUF, 1966; *The Normal and the Pathological*, trans. Carolyn R. Fawcett in collaboration with Robert S. Cohen, New York, Zone Books, 1991, p. 259).

36. B. GORDON, “The Castrato Meets the Cyborg”, *The Opera Quarterly*, 27/1, 2011, pp. 94-121.

37. See M. KRISHABER, “Musiciens (Hygiène des)”, in *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales*, ed. A. DECHAMBRE, Paris, Lahure, 1875, t. XI, 2nd series, pp. 129-132, and “Chanteurs (maladies des)”, *ibid.*, t. XV, 1st series, p. 397.

38. T. RIBOT, *L’hérédité. Étude psychologique sur ses phénomènes, ses lois, ses causes, ses conséquences*, Paris, Ladrangé, 1873, pp. 91-94 for the section on musicians; F. GALTON, *Hereditary Genius*, Macmillan, 1869 (chapter devoted to musicians, pp. 237-247). On the Italians, see the following remark, p. 4: “I have taken little notice in this book of modern men of eminence who are not English, or at least well known to Englishmen. I feared, if I included large classes of foreigners, that I should make glaring errors. [...] I should have

especially liked to investigate the biographies of Italians and Jews, both of whom appear to be rich in families of high intellectual breeds”.

39. See F. J. GALL, *Sur l'origine des qualités morales et des facultés intellectuelles de l'homme*, Paris, Béchet, 1822, 6 vol.; vol. I, p. 42.

40. C. LOMBROSO, “Il fenomeno psicologico di Verdi”, *Gazzetta musicale di Milano* (26 Feb. 1893).

41. They benefit from a strong interest for the relations of the arts with the sciences, and the nineteenth century is well represented there; see on this issue general studies (such as *Uncommon Contexts: Encounters between Science and Literature, 1800-1914*, ed. B. MARSDEN, H. HUTCHISON and R. J. O'CONNOR, London, Pickering & Chatto, 2013) or specific studies (such as L. BARIDON and M. GUÉDRON, *Corps et arts. Physionomies et physiologies dans les arts visuels*, Paris, L'Harmattan, 1999).

42. See M. BEGHELLI, “Pazienti, medici e speciali nel melodrama”, *Bollettino delle scienze mediche*, no. 1, 2010, pp. 9-28; D. KERNER, *Krankheiten grosser Musiker*, Stuttgart-New York, Schattauer, 1963; A. NEUMAYR, *Musik und Medizin*, Vienna, Edition Wien, 1991; J. O'SHEA, *Music and Medicine. Medical Profiles of Great Composers*, London, Dent, 1994; or P. BOUTELDJA, *Un patient nommé Wagner*, Lyon, Symétrie, 2008.

43. We may thus mention M. JACKSON, *Harmonious Triads: Physicists, Musicians, and Instrument Makers in Nineteenth-Century Germany*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 2006; D. PANTALONY, *Altered Sensations: Rudolph Koenig's Acoustical Workshop in Nineteenth-Century*, New York, Springer, 2009; D. LOUGHRIDGE, *Technologies of the Invisible: Optical Instruments and Musical Romanticism*, PhD, University of Pennsylvania, 2011; E. DOLAN, *The Orchestral Revolution: Haydn and the Technologies of Timbre*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013; J. Q. DAVIES, *Romantic Anatomies of Performance*, Berkeley, University of California Press, 2014; “Music and Science in London and Paris”, ed. S. HIBBERD, *19th-Century Music*, 39/2, Fall 2015; *Sound Knowledge: Music and Science in London, 1800-50*, ed. J. Q. DAVIES and E. LOCKHART, Chicago, University of Chicago Press, 2017; *Nineteenth-Century Opera and the Scientific Imagination*, ed. D. TRIPPETT and B. WALTON, Cambridge, Cambridge University Press, forthcoming.

INDEX

Parole chiave: musica italiana, medicina, Ottocento, genio, musicisti

Keywords: Italian music, medicine, nineteenth century, genius, musicians

Mots-clés: musique italienne, médecine, XIXe siècle, génie, musiciens

AUTHORS

CÉLINE FRIGAU MANNING

Université Paris 8 – Institut universitaire de France • Céline Frigau Manning est maître de conférences en études théâtrales et italiennes à l’université Paris 8 et membre de l’Institut universitaire de France. Ancienne élève de l’École normale supérieure (Ulm), agrégée d’italien, elle a été pensionnaire à la Villa Médicis et chargée de recherche à la Bibliothèque nationale de France (Bibliothèque-musée de l’Opéra). Elle est l’auteur de *Chanteurs en scène. L’œil du spectateur au Théâtre-Italien* (Paris, Honoré Champion, 2014), et a coordonné plusieurs volumes collectifs : *La scène en miroir. Métathéâtres italiens (XVI^e-XXI^e siècle)* (Paris, Classiques Garnier, 2016), *Collaborative Translation : from the Renaissance to the Digital Age* (avec A. Cordingley, Londres, Bloomsbury, 2016) ainsi que *Traduire le théâtre. Une communauté d’expérience* (avec M. N. Karsky, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2017). À l’Institut universitaire de France, elle dirige le projet *Clinique du chanteur. Opéra et médecine au XIX^e siècle* (2015-2020).



Laboratoire italien

Politique et société

20 | 2017

Musique italienne et sciences médicales au XIX^e
siècle

Music, theater, and the moral treatment: the *Casa dei Matti* in Aversa and Palermo

*Musique, théâtre et traitement moral : la Casa dei matti d'Aversa et celle de
Palerme*

*Musica, teatro e trattamento morale : la Casa dei matti d'Aversa e quella di
Palermo*

Carmel Raz



Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/laboratoireitalien/1581>

DOI: 10.4000/laboratoireitalien.1581

ISSN: 2117-4970

Publisher

ENS Éditions

Brought to you by Bibliothèque Diderot de Lyon



Electronic reference

Carmel Raz, « Music, theater, and the moral treatment: the *Casa dei Matti* in Aversa and Palermo », *Laboratoire italien* [Online], 20 | 2017, Online since 02 November 2017, connection on 04 January 2018.

URL : <http://journals.openedition.org/laboratoireitalien/1581> ; DOI : 10.4000/laboratoireitalien.1581

This text was automatically generated on 4 January 2018.



Laboratoire italien – Politique et société est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Music, theater, and the moral treatment: the *Casa dei Matti* in Aversa and Palermo

Musique, théâtre et traitement moral : la Casa dei matti d'Aversa et celle de Palerme

Musica, teatro e trattamento morale : la Casa dei matti d'Aversa e quella di Palermo

Carmel Raz

- 1 After her carriage broke down near the town of Aversa, a few miles away from Naples, Maria Malibran decided to visit the local madhouse with her companions. The first patient they saw was a young nobleman suffering from a profound melancholy caused by a romantic disappointment. The youth begged her to sing, and burst out crying upon hearing Rossini's "Willow Song". Soon, however, other patients approached her:

They gradually formed a circle around the singer, but not too close, as if to show their deference. They were dressed in weird outfits, with colorful scraps of cloth, one had a blackened face, another braided hair of straw, others wearing large cones of gray paper that they had stolen from the kitchen. Once she had finished singing, they wanted to display their expertise. They began to jump and frolic as if in a frenzy; some cavorted, others were rolling about; one tore his jacket and another his hair [...] "Well!" one of us said, "here is an example of an Atellan farce: singing, dancing, shrill laughter, broken sentences, hiccups, capers, and above all this, Madness himself, sweet and frustrating, waving his jester's scepter and jingling his bells."¹

- 2 This anecdote is embedded within Pier Angelo Fiorentino's review of Maurice Sand's compendious *Masques et bouffons : comédie italienne* (1860), a two-volume illustrated history of the *commedia dell'arte*. Fiorentino takes issue with Sand's assertion that the *commedia dell'arte* tradition is extinct. It lives on, he argues, in the famous Teatro San Carlino in Naples, in local puppet theaters, in nativity plays, and most of all, in the national

consciousness. Malibran, her companions, and the melancholy patient here serve witness to an involuntary outburst of *commedia dell'arte* in an Italian madhouse.

- 3 At first glance, Fiorentino's allusion to Malibran's experience at a lunatic asylum seems curious in the context of a review published thirty years after her death. Yet this visit is situated within a specific cultural moment: in the first half of the nineteenth century, the Aversa madhouse was famous throughout Europe for successfully using music, theater, and dance to treat mental illness. Many of these accounts made much of the fact that modern-day Aversa was built near the ruins of Atella, the birthplace of *Atellanae* farces that were the precursors of the *commedia dell'arte*. Malibran's visit is only one of a plethora of first-person anecdotes, medical reports, fictional accounts, and newspaper articles that emphasized the efficacy of music and other arts at the institution.
- 4 This paper examines the use of music, dance, and theatrical therapy in the lunatic asylums of Aversa and Palermo. I argue that the use of the performing arts in these institutions should be understood not only within the context of the emerging field of psychiatry, but also as interacting with popular notions about the national characteristics of Italians. I begin by contextualizing the debate around roleplaying and theatrical productions within the new "moral approach" characteristic of early nineteenth-century psychiatry. I subsequently examine historical reports on the use of music and drama in these asylums. Following a comparison of various accounts of Malibran's visit to Aversa, I end by considering how depictions of these asylums relied on the assumption that Italian minds and bodies had a special sensitivity to the arts.

Theater, music, and the "moral treatment"

- 5 The association between theater, music, and madness is of course deeply rooted in antiquity². The deliberate staging of plays and operas by lunatics, however, is a nineteenth-century variation on this ancient tradition, stemming from new ideas pertaining to subjectivity and to the nature of mental illness. We can pinpoint the start of this practice to the late-eighteenth-century rise of the so-called "moral treatment", commonly associated with Philippe Pinel in Paris, Vincenzo Chiarugi in Florence, Benjamin Rush in Philadelphia, and William Tuke in York³. Proponents of the moral treatment viewed patients as amenable to persuasion and education. They rejected traditionally harsh methods such as restraint and physical punishment in favor of a gentle regime of care that appealed to a patient's moral sensibility.
- 6 The rise of the moral treatment can be directly linked to eighteenth-century psychologists such as John Locke and Étienne Bonnot de Condillac, who regarded madness as a result of the false connection of ideas⁴. The goal of therapy was therefore to modify unhealthy mental habits through external stimulation, forging new patterns of cerebral activity that would encourage the invalids to gradually regain their senses. The success of a cure became dependent on diverting the patient away from the cause of his sorrows, or disabusing him of irrational beliefs. The primary therapeutic means were conversation, persuasion, and distraction through physical labor or entertainment, as such activities were thought to alter morbid trains of thought.
- 7 In the first few decades of the nineteenth century, physicians taking a moral approach frequently implemented an additional method to combat diseased modes of thinking. If a patient, they believed, could not be rationally convinced of the error of their ways, it was

sometimes necessary to shock them into comprehension through a significant emotional experience. These shocks typically took on one of three forms: they could be *physical*, and involve cold showers or some other stimuli; *aesthetic*, and arise from an emotional response stimulated by music or other art, or they could be *psychic*, and involve the staging of an event that resolved a patient's obsession without their knowledge. The latter were enthusiastically undertaken at numerous mental asylums and reported in medical treatises and journals⁵.

- 8 The historian of psychiatry Mary de Young terms these enactments “pious frauds”, which she defines as “ruses, deceits, and trickeries to humor, distract, challenge, and sometimes ridicule the content of delusions, hallucinations, and fixed thoughts and ideas⁶”. This was not a new strategy – according to a famous anecdote, the sixth-century physician Alexander of Tralles had cured a woman who was convinced that she had a serpent in her belly by planting and then extracting a small snake from the receptacle into which she vomited⁷. However, the extent and complexity of these staged events was unprecedented. In a sense, early nineteenth-century pious frauds reveal an Enlightenment-era optimism regarding the nature of mental illness, founded on the belief that delusions could simply be dispelled if confronted with rational evidence.
- 9 In perhaps the most famous example of a pious fraud in the psychiatric literature, Pinel described treating a paranoid tailor obsessed with political persecution through an elaborate mock trial in which visiting physicians played the role of a government delegation. He reported:

These commissaries, who were dressed in black robes suitable to their pretended office, ranged themselves round a table and caused the melancholic to be brought before them. One of them interrogated him as to his profession, former conduct, the journals which he had been in the habits of reading, and other particulars respecting his patriotism. The defendant related all that he had said and done; and insisted on a definitive judgment, as he did not conceive that he was guilty of any crime. In order to make a deep impression on his imagination, the president of the delegates pronounced in a loud voice the following sentence. “In virtue of the power which has been delegated to us by the national assembly, we have entered proceedings in due form of law, against Citizen: and having duly examined him, touching the matter whereof he stands accused, we make our declaration accordingly. It is, therefore, by us declared, that we have found the said Citizen a truly loyal patriot; and, pronouncing his acquittal, we forbid all further proceedings against him.”⁸

- 10 The patient initially improved, but relapsed after inadvertently learning that his trial and acquittal had been staged. Pinel ends this case history with the chilling observation that the man was now wholly incurable.
- 11 A few years later, German psychiatrist Johann Christian Reil inverted the “pious fraud” paradigm by proposing that asylums should have “a specially designed working theater, with all the necessary apparatus, masks, stage machinery, and sets⁹”. Roleplay and theater, he argued, could be used by the physician to combat madness by awaking the passions, and inducing experiences of fear, horror, or astonishment. A jarring emotional shock could thus be experienced in real life or enacted on stage. Whereas in Pinel's scenario, the patient was unaware of the fact that he was participating in a staged enactment, Reil appears to advocate for targeted therapeutic role-playing in a theatrical setting. There is a difference between pious frauds and targeted therapeutic theatricals. Both involve actors, sets, costumes, and lines: in the first case the patient is unaware of

the deception, while in the second he is presumably conscious of the theatricality to a greater or lesser extent.

- 12 A third twist on the idea of therapeutic theatricals arose in 1806, when the Abbé François Simonet de Coulmier, the governor of the Charenton lunatic asylum, began producing plays, comic operas, and ballets with the blessing of the institution's chief physician, Jean-Baptiste Joseph Gastaldy. These semi-professional performances featured asylum inmates acting alongside actors, musicians, and dancers hired from Paris. The director of the theater was the institution's most infamous patient, the Marquis de Sade, who frequently took part as an actor. The Charenton theater did not survive Gastaldy's death, and his successor as chief physician, Antoine-Athanase Royer-Collard, clashed repeatedly with de Coulmier over the issue. In 1813, Royer-Collard successfully convinced the government to ban theatrical performances at the institution¹⁰.
- 13 A heated debate around the use of therapeutic theater transpired in medical journals well into the 1830s¹¹. The core of this debate was concerned with the potentially disruptive effects of theatricals upon the patients. The prominent French psychiatrist Étienne Esquirol attacked the use of plays and comic operas in the treatment of mental illness, and recalled, "there were few representations [at the Charenton] that were not accompanied by some violent explosion of delirium, or by some relapse¹²". The German physician August Friedrich Schweigger took a more moderate approach, noting that theatricals had the potential to help each participating patient come to an awareness of their true situation. His Berlin-based colleague August Klaatsch confessed that he could not approve of theatrical productions, as these by definition "explore passions and relationships which are foreign to the lunatic's mode of thinking¹³". He further maintained that lunatics' cunning should never be encouraged by any activity that involved pretending and acting¹⁴. A similar skepticism was voiced by the Belgian psychiatrist Joseph Guislain, who marveled at the motivation behind putting on "a performance for an audience of fools¹⁵". "What good does one expect", he asked, "from a medium that [...] exalts the mind and disturbs the heart?"¹⁶
- 14 With the shuttering of the Charenton theatre, the only insane asylums that appear to have regularly employed theatrical spectacles in the first half of the nineteenth century were the *Casa dei Matti* of Aversa and the institution in Palermo¹⁷. In what follows, I will discuss the history of these two institutions, focusing on the use of music, dancing, and theatricals at the former, and role-playing at the latter. I rely on reports by hospital staff, visiting physicians, and tourists, as well as the interpretation of accounts of these activities by reviewers abroad. Taken together, these accounts provide an intricate snapshot of the varied uses of the performing arts in patient treatment in southern Italy during the first half of the nineteenth century.

The madhouse of Aversa

- 15 The *Casa dei Matti* of Aversa was established in 1813 on the order of Joachim Murat, the French King of Naples between 1808 and 1815. Murat, who was Napoleon's brother-in-law, was adamant about the need to modernize national institutions according to French models¹⁸. He allocated generous funds toward a new mental institution that would implement the most recent theories about mental illness coming out of Paris. Lunatics were thus removed from Naples' notorious *Ospedale degli Incurabili*, where they had been kept together with patients suffering from infectious diseases, and lodged in the new

complex at Aversa. The institution comprised three buildings with a capacity for approximately 500 patients in total¹⁹, and insane males, insane females, and epileptics were separately housed. Located only seven miles from Naples, the establishment was close enough to allow leading physicians to visit when needed, yet bucolic and beautiful, situated “in the midst of a most enchanting country, [it] combine[d] all those physical advantages which can be derived from geographical position²⁰”.

16 In search of a director for the new institution, the minister of the interior, Count Giuseppe de Zurlo, turned to Abbé Giovanni Maria Linguiti (1773-1825), a Neapolitan cleric who had recently published a book on the moral treatment of mental illness, *Ricerche sopra le alienazioni della mente umana* (1812). Linguiti did not possess any formal medical training, and his conception of the moral treatment appears to have been obtained solely from books²¹. The Abbé’s relentless self-promotion garnered opprobrium from local physicians, who complained about the lack of medical rigor at the establishment²². However, Linguiti was well connected to the Neapolitan press, and word of his establishment soon spread throughout Europe, attracting the interest of lay visitors and physicians alike²³.

17 The Aversa asylum was particularly renowned for efficaciously using music, dance, and theater to treat the mentally ill. Letters, popular accounts, and travelogues emphasized the heartwarming sight of patients playing music and acting in theatrical productions. These events soon became valuable tourist attractions. Travelers to Italy were encouraged to visit Aversa’s madhouse, where they would find “a Theatre [sic], and pianos on which other madmen are accustomed to play²⁴”. A book on Naples and its environs reported on a performance at the Aversa *Casa dei Matti* where the “orchestra, actors on the stage, and four-fifths of the audience, were all insane, or under cure for insanity; and yet the performance went off not only with decorum and theatrical propriety, but with a good deal of life and spirit²⁵”. Another guidebook deemed the asylum “charming²⁶”, and observed that the lunatics, “instead of clanking chains and looking haggard, are brought to sing songs and work works and even to play plays²⁷”. In her memoir *The Idler in Italy* (1839), Marguerite Gardiner, Countess of Blessington recalled visiting Aversa, where:

Comedies are performed twice a week, and of concerts an equal number. Balls are permitted whenever a desire for dancing is manifested [...]. Tragedies are considered too exciting; but comedies are supposed to have a salutary effect on the minds of the inmates. The performers are the patients, as are also the musicians of the concerts; and I have been told by those who have witnessed the performance, that it is so good as to defy the possibility of suspecting that the actors are deranged.²⁸

18 Aversa’s asylum theater was the subject of a lengthy article in the *Giornale del Regno delle Due Sicilie* (1823), which was subsequently republished in a number of newspapers including the *Gazetta di Milano* and even (in a German translation) in the *Allgemeine musikalische Zeitung* (1823). The author described attending a performance of *il discolo ravveduto con Pulcinella giocator di vantaggio*, presented by over thirty lunatics to an audience of over 500, comprising their fellow patients as well as various local dignitaries, government officials, and Austrian officers. He commended the event for being extremely well organized and decorous, and praised the patients for their dedicated and convincing performances. The reviewer confessed that this experience caused him to change his mind regarding the healing potential of theatrical spectacle. He quoted Linguiti on this point:

I admit that selecting theatrical entertainments in an undifferentiated manner without any consideration for the cause of each madman could have dangerous consequences, but if one carefully selects works and assigns roles so that each madman plays a character whose part is opposed to his prevailing obsessions, this therapy becomes very powerful [...] in my experience the best and most effective remedy against this terrible disease.²⁹

- 19 Generally speaking, lay visitors were captivated by patient theatricals to a far greater extent than medical professionals. In 1823, the Neapolitan physician Domenico Gualandi published his observations on the Aversa *Casa dei Matti*, in which he explicitly refuted the *Giornale's* report. Not only were key technical details in the article false, he wrote, but he knew of no theater piece, whether Italian or foreign, that included thirty well-delineated characters that could contribute to the amelioration of madness. The employment of theatricals, Gualandi argued, was the result of the medical naiveté of the asylum director: Linguiti's words and actions consistently demonstrated that "he is not a doctor, and has not yet formed a just notion of madness and its varieties³⁰".
- 20 The theatrical entertainments at Aversa also attracted attention beyond Italy. The broader medical community regarded the Aversa performances as participating in the aforementioned debate concerning patient theatricals and the moral method, while interacting with specifically Italian or Neapolitan characteristics. Aversa's prominence, moreover, made it a particularly appealing point of comparison in terms of international psychiatric discourse. In 1826, Esquirol published a statistical account of the institution using data compiled by Giuseppe Lastrillo, a physician employed at Aversa. He examined parameters such as the number of male versus female patients, season, hereditary tendencies, causes of insanity, and number of deaths and cures. Esquirol's data showed that in contrast to France, where the proportion of male to female patients was equal, the ratio of male to female patients at Aversa was five to two. Therefore, he concluded, "it is not the climate which renders insanity less frequent among females in Naples, but their inferior importance in society, and consequently a less frequent exposure to the moral causes of the disease³¹". However, cases of insanity arising from romantic disappointment were far more frequent in Naples than in France. "It is long", Esquirol observed, "since love has ceased to break hearts and turn heads in France³²."
- 21 Generalizing about national difference, the renowned French psychiatrist Alexandre Brière de Boismont published a similar comparison in 1832. In a report on insane asylums throughout the Italian peninsula, he posited that insanity was inversely related to national development. Therefore:
- Mental alienation is frequent in proportion as countries are less quiet, and more advanced in civilization. Thus Turkey, Egypt, and Russia, contain very few insane, and in northern Italy, where information is more generally diffused, the number is nearly double to what it is in the south.³³
- 22 By linking insanity to civilization, Brière de Boismont ascribed the smaller number of madmen in southern Italy to that region's lack of development. Moreover, he regarded the character and propensity of Italians as a case in point. This nation, he claimed, tended to "neglect their public affairs, and spend their lives enjoying fine arts and spectacles³⁴". Such entertainments caused them to be greatly preoccupied with love, which played a central role in their lives. Compared with France there were fewer madmen in Italy because the latter "engaged themselves with a narrower range of ideas³⁵".
- 23 Similar national explanations appeared in debates around the efficacy of Aversa's theatrical therapy. A reviewer in the *Edinburgh Medical and Surgical Journal* (1825) stated

that although Aversa was the finest madhouse in Italy, it fell short of its English and German equivalents due to the “habits and genius of the Neapolitan people³⁶”. In England, he reflected, wealthy patients could garden, read, and otherwise amuse themselves, while poorer patients were encouraged to work at their trades. In contrast,

At Aversa, what are the objects of amusement? Billiard tables, music, various petty national games, puppet-shows of all descriptions, and a variety of toys!! We would almost believe its inmates to be boys, not men. But men it seems they are, at least in Naples, where even the upper classes spend the whole day in the coffee-houses, or at the theatre, while the lower orders visit the puppet-show at seven o'clock in the morning, after which they dance the ‘Tarantella’ and play the *Morra*.³⁷

- 24 While this critic invoked Neapolitan customs to discredit patient theatricals, other medical writers ascribed their success precisely to the national temperament. A reviewer in the *North American Medical and Surgical Journal* (1831) mused, “like the people of the south of Europe generally, the Neapolitans are instinctively fond of theatrical performances, and would probably fall into a state of despondency and melancholy were they entirely deprived of them³⁸”. Bypassing any controversy regarding the asylum’s theater, he simply commented on the presence of a “source of amusement, not commonly allowed in lunatic asylums, with which the inmates of Aversa are provided: we allude to theatrical representations, in which some of the patients are made to assume the part of performers, others of spectators³⁹”. A similar opinion was echoed by Dr. Gottlob von Nositz und Jänckendorf, who decided that the employment of theatrical spectacles was generally too dangerous for the mentally ill, with the exception of Italian lunatics, for whom marionette shows were essential. He noted, moreover, that the “justly famous” institute at Aversa had produced puppet shows with no ill effects⁴⁰.
- 25 The Scottish anatomist John Bell addressed national characteristics at length in the account of his visit to the Aversa asylum in his *Travels in Italy* (1825). Bell was unreservedly enthusiastic about the institution, which he compared favorably to the state of asylums in his home country. The patients at Aversa, he observed, seemed happy, docile, and harmless. Upon meeting a group of them near the establishment’s entrance, the “mild looking beings [...] saluted me politely, and all smiled kindly [...] gazing on me like sheep or goats, and harmless as such, without alarm or suspicion⁴¹”. This stood in sharp contrast to the unfortunate state of the mentally ill in Britain. “Our tempers and dispositions, perhaps, are more ardent, more ungovernable, than those of this nation”, he wrote, “yet I am persuaded that the irritable state of the insane with us, is produced less from natural causes, than from the mode of treatment⁴².”
- 26 Bell was particularly impressed by the establishment’s use of musical and theatrical therapy. He praised the asylum’s practice of making musical instruments and training available to patients who would not otherwise have had an opportunity to acquire such skills⁴³. As an example, he praised an aria *buffa* performed by a “young man, who sang with so much spirit and effect, his manner and expression were so truly comic, he gave so much character to his subject, that I immediately concluded he had been accustomed to perform on the stage.” In fact, he learned, the man was a jeweler who had lost his mind following his wife’s death⁴⁴.
- 27 Bell also admired the asylum’s employment of theatrical productions, which he considered akin to the “variety of games, billiards, wooden muskets, puppets dressed in various costumes, and other harmless amusements suited to the childish condition of the inhabitants⁴⁵”. In this passage, he compares the controversial use of operas and spectacle

to puppets and toys, and argues that the fact that patients *could* be entertained with such “harmless amusements” disclosed their inherent innocence, which protected them from the dangers of theatrical spectacle. During his tour of the asylum, for example, a patient approached him and declared himself to be the Emperor. Bell initially dismissed the statement as consistent with the delusions of a manic, only to realize that the man was in fact referring to “an opera, which they were getting up, [in which] he had been selected to play the Emperor of Morocco, a circumstance from which he seemed to derive much pleasure⁴⁶”.

- 28 Subsequently, Bell observed a number of other patients in the institute’s courtyard, including small groups playing games, practicing dance steps to the sound of a guitar and tambourine, and practicing speeches. He observed that both the mentally handicapped and the insane seemed different from their British counterparts, noting:

I saw nothing like those starts, of wild, but grand and powerful imaginations, which often momentarily illuminate the mind of the maniac in our country. Their gait was listless, and even in dancing, their movements were languid. I observed however, that when the tarantalla [sic] struck up, it acted on some with electric force.⁴⁷

- 29 Two patients, whom Bell nicknamed “the tragedian”, and “the geometrician”, seemed highly affected by the tarantella:

The geometrician [...] threw himself into various attitudes, with a degree, of mirth, glee, and drollery, that, even in such circumstances, was nearly irresistible; while in the meantime the tragedian unheeding and unheeded, yet evidently excited by the general gaiety, tossing and flinging his arms energetically, stalked majestically, but with the unerring tact, attributed to the somnambulist among the dancers.⁴⁸

- 30 The mere hint of the tarantella, it seems, transforms these men into puppets or automata, in which each enacts a theatrical version of his particular mania. The “geometrician” poses and clowns, while the “tragedian” is akin to a sleepwalker, at once excited and completely unaware of his surroundings.

- 31 To summarize, both proponents and critics of the Aversa asylum understood the establishment in terms of national stereotypes, ranging from the tarantella to games, opera, and the *commedia dell’arte*. In some cases, the trope of comparing patients to children was used to argue for the inherent innocence of the former, but in others it was mapped onto contentions regarding the immaturity of the Italian nationality. For example, Bell believed the theatrical productions to be harmless because the childlike minds of the Aversa lunatics were incorruptible, while the *Edinburgh Medical and Surgical Journal* regarded such entertainments as symptomatic of the inherent puerility of Italians. These claims intersected with, and amplified, debates about the value of theatrical productions in the treatment of mental illness.

The madhouse of Palermo

- 32 In 1824, nearly a decade after the establishment of the madhouse at *Casa dei Matti* Aversa, Baron Pietro Pisani took over the directorship of the madhouse in Palermo. Although this institution had long been in existence, Pisani decided to use his position to completely restructure it, basing his reforms upon the newest trends in European psychiatry⁴⁹. Pisani was exceptionally well suited to this task. An accomplished administrator and philanthropist⁵⁰, he had firsthand experience with mental illness: his beloved son Antonino, a talented composer and writer on music, had suffered from “a kind of absence

of mind” which “rendered him insensible to any external sensation⁵¹”. This state may have stemmed from any number of psychological or neurological conditions which could have been considered grounds for institutionalization at the time. Following his son’s premature death, Pisani attempted suicide, and fell into a profound depression⁵². He eventually recovered in part due to his passion for music and archeology, as well as his immersion in various philanthropic projects⁵³. The combination of personal experience with madness as well as the therapeutic effects of external activities and hobbies left Pisani with a particular empathy for lunatics. He also maintained a deep-seated belief in the healing powers of distraction through arts and physical activity.

- 33 Pisani’s initial encounter with the Palermo mental institution was harrowing. A decade later, he described the institute’s former method of psychiatric treatment in a letter to Dr. Moore (1835):

The first time that I entered there, the awful sight horrified me. I had the heavy iron chains that the subjects were tied to from the neck downwards removed without hesitation. I also had the clubs that the guards used to hit the insane whenever they wished burnt together with the chains [...] the pale, emaciated and unhappy creatures stood up and with eyes full of tears extended their skinny arms towards me to embrace me. Others embraced my knees, others were unable to express their gratitude in any way because they were too weak to do so and cried profusely.⁵⁴

- 34 Relying perhaps on the trauma of losing his son, Pisani regarded his patients “as perverted children to be lovingly brought up⁵⁵”, and required that his charges address him as “father”. He also persuaded them to voluntarily participate in the upkeep and construction of the asylum’s grounds. Having noticed that the patients were generally well behaved when occupied in conversation, Pisani hoped that physical employment would constitute a permanent form of distraction⁵⁶. This was accomplished by the following scheme: the baron threw a party that featured various forms of entertainment, including music, games, dances and singing. He writes:

At the end of the fun I left the company and went for a walk alone as if I were immersed in troubling thoughts. After a little while the most courageous joined me and were followed by others, who asked me when the violins would return. Never! I replied [...] how could I pay for dances and parties with the money that I had to use to pay for clothes and to provide for the needs of so many dissolute and slothful adults? I could organize parties and dinners if they would decide to work and obtain the things that they needed with their hands [...] This we would certainly do, all the others said. Order us to do it and you will be blindly obeyed. Then I embraced them and promised them that the violins would return regularly every Sunday.⁵⁷

- 35 This tale lies somewhere between a pious fraud and the carrot-and-stick approach. Although Pisani’s dilemma was only for show, the incentive of music every Sunday successfully motivated the asylum patients to work throughout the week. Within a few years, his male patients had constructed new living quarters and expanded the establishment considerably, while “the insane women ha[d] provided clothes for all members of the family⁵⁸”. Even though Pisani never mentioned Aversa explicitly, he seems to have modeled his therapeutic treatments, which incorporated music and theatre, on the methods made famous by Linguitti’s establishment. However, there were differences as well, not least the fact that Pisani’s patients were consistently involved in the building and maintenance of their facilities. A subsequent report in *The Boston Medical and Surgical Journal* (1835) noted that the patients had built a small Greek theater on the

asylum's grounds entirely by themselves, and that the activity of manual labor had proven so therapeutic for the inmates, that it seemed probable that "these ornaments will go on increasing, until every angle of the buildings will present, to the curiosity of visitors, some eccentric or elaborate workmanship, by the hands of industrious lunatics⁵⁹".

36 Pisani's institution soon became a sightseeing attraction, much like the asylum at Aversa, and was featured in numerous tour guides and travel memoirs. While both institutions boasted luxurious grounds and gardens as well as patient-produced theatricals, concerts, and artworks, the presence of Pisani himself was a particular draw. Tourists were eager to meet the "Sicilian nobleman [...] [who] renounced a life of ease and pleasure to devote himself to the amelioration of the condition of this portion of his fellow-creatures⁶⁰"; a man who "abandoned a brilliant position in society and withdrew to this house of mourning to become the father and comforter of its inmates⁶¹". Some visitors compared him to a saint⁶², while others regarded him as no less mad than his patients⁶³. Pisani was even the subject of phrenological speculation: a writer in *The Boston Medical Journal* praised the Baron's "finely formed head and features so common among the Italians, and a countenance beaming with benevolence, clearly indicative of the pure fountain within⁶⁴". In contrast, the French physician Prosper Ménière described Pisani as possessing "one of the most singular heads that I have encountered", emphasizing that he had frequently "observed the bizarre form of individuals that administer to, and live with, the insane; it seems that this cohabitation has something contagious⁶⁵".

37 Reports on Palermo consistently praised Pisani. John Butler, the Marquis of Ormonde, spent an afternoon at the asylum in 1832, and recalled, "the Baron, with whom we had a good deal of conversation, appeared most kind and judicious in his manner towards the invalids⁶⁶". The Reverend Charles Rockwell visited the establishment in 1835, and was moved by seeing Pisani joining his patients in an outdoor dance, commenting on the "kind and affectionate authority and persuasion [with which] he strove to arouse the sad and the sorrowful to join in the lively and active joy of those around⁶⁷". The American author Nathaniel Parker Willis recalled the love of the patients for their "father", and described how a madwoman "came stealing up behind the trees on tiptoe, and putting her band suddenly over the baron's eyes, kissed him on both sides of his face, laughing heartily, and calling him by every name of affection⁶⁸". Recovered patients also expressed similar sentiments: an anonymous former patient wrote a guidebook for tourists to the asylum, and called Pisani his "beloved second father⁶⁹".

38 In addition to Pisani himself, the asylum's weekly concerts were also a significant attraction. Visitors to the *Casa dei Matti*, who were barred from interacting with the patients directly, could attend these performances on Sundays⁷⁰. It appears, however, that tourists of high standing were sometimes allowed some supervised contact. A distinguished Swiss diplomat, Jean Huber-Saladin, arrived at the *Casa dei Matti* on a Monday, and expressed his regret at having missed the festivities of the previous day. Pisani promised him a small performance:

He led him into the room of the most manic patient of all, who was howling frightfully. The madman calmed down when he saw the baron, and the latter, addressed him, saying: "What is with you, my friend? Are you feeling ill today? Do you wish for some momentary distraction, a little dancing of the tarantella?" The patient agreed, and they immediately sent for one of the most furious female patients of the institution; another patient brought his violin and dancing began. When they were exhausted, they were sent back to their rooms.⁷¹

- 39 Huber-Saladin's report makes it clear that while the patients agree to dance the tarantella, its primary use in this case was to entertain onlookers. It is notable, however, that Pisani asked the patient whether he wished for some distraction in the form of music and dance.
- 40 In other cases, however, Pisani appears to have staged pious frauds in order to entertain important visitors. For example, when the Duke of Buckingham and Chandos visited the institute in 1827, the aristocrat took part in a pious fraud of sorts involving a furious patient confined to a padded cell. Pisani instructed the Duke to request the man's freedom as a personal favor:
- This of course I did, before the other patients: it was to have its effect upon them. The door was partly opened, and out rushed the maniac. The Baron fixed his eyes upon him, and saying two or three words quietly to him, the maniac's violence ceased for the moment. The Baron told him he owed his liberty to S. E., meaning me, and that I trusted he would merit my indulgence. For the moment the poor wretch was quite quiet, thanked me, called me a good Muscovite (he fancied himself Czar of Muscovy).⁷²
- 41 Buckingham noted, however, that the man soon began roaring again, and had to be returned to his cell.
- 42 The notion of pious frauds loomed large in visitor reports of Pisani's madhouse. According to a surgeon writing in *The Boston Medical Journal*, the Baron successfully cured a deranged female patient frozen into a crouching position for over ten years using unconventional means:
- [He] went to visit her one morning, and told her that he had come to the determination no longer to lead a life of celibacy, and had now come to ask her hand in marriage. She was at first indignant and requested him not to make fun of her. He pressed his suit with so much earnestness and with so many compliments, that at length [...] she became more cheerful, laughed a little, and finally consented to marry him.⁷³
- 43 Pisani then set up a mock wedding at the asylum, and threw a great party for the inmates:
- She was dressed and decorated like a bride, and then carried to an elegant arbor where a feast was prepared for all the guests. One of the keepers was dressed as the Padre, a counterfeit ceremony was performed, and they all paid her the most particular marks of respect and congratulation, giving her the title she had acquired of Baroness. [...] [S]he is now an intelligent and respectable lady of Sicily, who often laughs with the Baron, whom she calls her *esposo*, at the amusing freak of the marriage ceremony.⁷⁴
- 44 A different account of this case was penned by Willis, who identified the patient as a Greek, and reported that she had refused to leave her bed for seven years. Brought to the Palermo asylum, her situation improved after the Baron "addressing what he considered the master-passion in all female bosoms [...] offered himself to her in marriage⁷⁵". Following a mock ceremony at the institution, the woman gradually regains "the use of her limbs, her health is improved, and excepting an occasional paroxysm [...] she is quiet and contented⁷⁶".
- 45 Both Willis and Dumas used their experience of visiting the Palermo asylum as seed material for fictional works. Their tales rely on pious frauds, music, dance, and theatre to create a heterotopia in which reality seems entirely malleable to the designs of the asylum director. In both stories, Pisani is presented as a benevolent puppet master adored by his charges. There is no incredulity in this universe, nor any negative

consequences: the patients seem perpetually delighted to do their master's bidding, and the dangers inherent in pious frauds – already described by Pinel in 1801 – are wholly ignored.

- 46 Willis adapted the aforementioned “mock marriage” into a short story entitled “The Madhouse of Palermo” (1835), in which the “Baron Pisani” describes participating in an imaginary wedding with his patient, a beautiful Greek princess. Dumas, who visited the *Casa dei Matti* on September 27, 1835, left verses in the asylum guestbook portraying specific patients whom he encountered during his stay. These included Placido de Luca, a prominent lawyer from Catania who had sustained a head injury. A character named “Lucca”, whose symptoms closely resemble those of de Luca, appears in the first chapter of Dumas’s travel memoir, *Le Capitaine Aréna* (1842), which includes a fanciful account of a visit to Pisani’s madhouse at Palermo⁷⁷. Dumas also borrowed Huber-Saladin’s aforementioned account of patients dancing the tarantella at the baron’s behest, ascribing the remarkable effect of this tarantella upon these characters to their Sicilian nationality⁷⁸.

Illustration from “A Mad Bridal: Strange Experiences Among Palermitan Lunatics”, in *The Illustrated American* (11 July 1891), p. 359



Source: Google Books, <https://books.google.fr/> Willis is not credited, and the story is published anonymously.

- 47 Dumas’s fictional account of the Palermo madhouse ends with a remarkably surreal image:

The sound of the violin had drawn together, from various parts of the garden, a number of patients, male and female, and the quadrille was formed. Among the most conspicuous figures in the group were the son of the Emperor of China, and the man who believed himself to be dead. The former wore on his head a splendid crown, made of gilt paper; and the latter, who was enveloped in a white sheet, stalked about with the grave and solemn air which he conceived to be common to a ghost. [...] The scene was indescribable; it was like one of those fantastic visions which are sometimes conjured up in a dream.⁷⁹

48 This whimsical depiction is remarkably similar to Fiorentino's anecdote of the patients surrounding Malibran at Aversa. Recall that the singer was encircled by lunatics "dressed in weird outfits, with colorful scraps of cloth [...] wearing large cones of gray paper that they had stolen from the kitchen⁸⁰". With conical gray hats alluding to Pulcinella's stereotypical costume, Fiorentino's image clearly expresses a *commedia dell'arte* trope. The resemblance between these two tales might not be entirely accidental: shortly after visiting Palermo, Dumas persuaded Fiorentino to move to Paris and become his assistant and ghostwriter⁸¹. At some point during their early acquaintance they may have compared notes about Italian asylums, possibly inspiring Dumas to borrow the image of the dancing madmen of Aversa, just as he appropriated Huber-Saladin's tale of the tarantella⁸².

Malibran at Aversa

49 The recurrence of specific motifs across depictions of the Aversa and Palermo institutions informs us about explicit cultural fantasies regarding the sensitivity of Italian minds and bodies. These tropes migrate across genres including medical writings, first-person accounts, and fictional stories. Thus, for example, evidence of the tarantella's power over mental patients appears in Bell's 1824 medical report, Huber-Saladin's anecdote, and in Dumas's short story. Although the first is set in Aversa and the latter two in Palermo, all of these depictions focus on the way in which a specific kind of music purportedly altered the behavior of a pair of patients. It is small wonder therefore, that Fiorentino's aforementioned anecdote about Malibran's visit to the asylum at Aversa described the power of her voice causing a dramatic change in the inmates' persons.

50 In an unexpected twist, this feature of Fiorentino's account of Malibran at Aversa can also be regarded as a trope: there are at least two additional reports of her visit to the institution⁸³. The earliest of these appeared in a posthumous biography of the singer compiled by María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo, the Countess of Merlin, in 1838. Merlin, like Fiorentino, recalls that the singer's carriage broke down between Naples to Rome near a town she calls Avezza⁸⁴. While waiting for her conveyance to be repaired, the singer decided to visit the local insane asylum. She asked the director of the establishment whether any of the patients would like to hear her, and learned that one of them loved music. The director warned her, however, that this man was romantically obsessed with the queen, and would fall into a frenzy whenever he saw any woman whatsoever. Malibran remained unafraid:

"As to that", replied she, "I shall pass for a little boy, (she was dressed in male attire.) Let me see him". Her wish was complied with. She entered the apartment in which the young man was confined. For a moment he gazed on her with evident curiosity. Madame Malibran approached a piano which stood in the chamber, and ran her fingers over the keys. In an instant the poor maniac was all attention. She sang the romance in *Otello*. "Is this divine?" exclaimed the young man, and he appeared violently excited. "No", he added, "this is the voice of a woman": then bursting into tears, he threw himself into a chair and sobbed aloud.⁸⁵

51 This story corresponds to Fiorentino's anecdote in featuring a lovesick male patient moved to tears by Malibran's performance of the Willow Song. There is a further resemblance in that both sources emphasize that other patients in the asylum also wanted to perform for Malibran. Here the stories diverge: according to Fiorentino, the

lunatics encircled the singer, frolicking in strange costumes. In contrast, Merlin notes, “several of the lunatics wished in their turn to sing to Madame Malibran, who very patiently listened to them, although the discordance of their tones was indescribably disagreeable⁸⁶”.

- 52 A third account of Malibran’s visit was penned by Jules Bertrand in 1864. He relates that Fiorentino, along with numerous other Neapolitan dignitaries, joined Malibran’s entourage, and that they stopped by the insane asylum of Aversa⁸⁷. In this tale the superintendent of the lunatic asylum begs Malibran to visit his institute and sing for his patients. The diva agrees, and performs in a large room for the assembled crowd:

The encounter produced a prodigious effect. These poor unfortunates, in a transport, kissed the hands and clothes of she who so moved them. They understood, they felt, they sensed that they lived at last! One man, whose manner betrayed noble lineage, leant on the arm of a doctor, abundant tears streaming down his face. He approached the great artist, and exclaimed: “Ah! Madame, your genius makes me recover my reason.” [...] A few days later, the official journal of Naples announced that Prince of St. A— had been returned to his family and friends.⁸⁸

- 53 In all three stories, Malibran’s performance has a powerful effect on a single male patient, a stable feature suggesting a possible shared origin. Her voice is consistently presented as a panacea: Fiorentino writes that Malibran’s “divine voice calmed the patient’s fever and pain⁸⁹”, while Merlin recalls that the asylum director expressed “his firm conviction of the salutary effect [Malibran’s singing] had produced on the mind of the unfortunate young man⁹⁰”. Echoing Merlin, Bertrand emphasizes that the establishment physician assured Malibran that she had “achieved a great cure⁹¹”. However, he also includes a disclaimer of sorts, blaming the propagation of this tale on a local penchant for magical thinking:

We do not present this tale as authentic, far from it; but we should note that at that same time a nobleman was in fact discharged from the madhouse of Aversa. The Neapolitan spirit, which loves and seeks the miraculous even where it is not to be found, naturally attributed this cure to the great artist.⁹²

- 54 Regardless of the nature of the historical Malibran’s visit to the asylum at Aversa, the flourishing of these hagiographic vignettes testify to the importance of both the diva and the madhouse in the public imagination. The public was eager to fantasize about the transformative power of Malibran’s voice by projecting their own expectation of emotional experience even onto a population that was regarded as alien. Moreover, the vaguely physical threat posed by the lunatics – ranging from the lovesick youth barred from seeing women to the mad patients surrounding the singer and falling into fits – added a scintilla of danger representing the erotic power of music as embodied by Malibran’s voice and person⁹³.

Conclusion: music, theater, and the mind

- 55 This essay has explored the role of music and theater in the *Case dei Matti* of Aversa and Palermo, two of the most important Italian mental institutions in the first half of the nineteenth century. Examining archival sources as well as works of fiction reveals that the debate over theatrical productions in lunatic asylums took a particular shape with respect to Italy. Whereas patient theatricals were generally regarded as dangerous by psychiatrists in northern Europe, an exception was frequently made for Italians, for

whom such entertainments were regarded as essential. The writings of these physicians are united by the assumption that Italians could enjoy far higher quantities of music, theater, and dance without becoming dangerously overexcited; indeed, the very absence of these entertainments would cause them to wither and decline.

- 56 Both fictional and factual accounts of the asylums of Aversa and Palermo consistently invoke a number of familiar elements – role playing, the tarantella, and the *commedia dell'arte* – in service of implicit or explicit arguments for the special power of music and theater over the mind. The fantasy behind many of these accounts reflects the belief that mental illness might be cured by a suitable physical, aesthetic, or psychic shock. These stories thus display the extent to which early nineteenth-century understandings of mental illness differ from subsequent and contemporary approaches. Rather than a chronic condition to be medicated or managed, cures by means of pious frauds, patient theatricals, or musical performances reveal a remarkable optimism in the power of the arts to restore health and reason.

NOTES

1. P. A. FIORENTINO, *Comédies et comédiens*, Paris, Michel Lévy frères, 1866, p. 42: “Ils formèrent peu à peu un cercle autour de la cantatrice, sans trop s’approcher, comme pour lui témoigner leur déférence. Ils étaient affublés d’accoutrements bizarres, de lambeaux d’étoffes bariolées, le visage noirci, les cheveux tressés de brins de paille ou coiffés de grands cornets de papier gris qu’ils avaient dérobé à la cuisine. Dès que l’artiste eut fini de chanter, ils voulurent lui montrer aussi leur savoir-faire. Les voilà qui se mettent tous à sauter et à gambader comme des furieux qu’ils étaient ; les uns faisaient des cabrioles, les autres se roulaient dans le sable ; celui-ci déchirait sa veste et celui-là s’arrachait les cheveux [...] – Eh bien ! dit l’un de nous, en prenant congé de la grande artiste, vous demandiez ce que c’était qu’une alellane ; vous venez d’en avoir un échantillon ; du chant, de la danse, des rires stridents, des phrases découes, des soubresauts, des cabrioles, et par-dessus tout cela la Folie, tantôt douce et tantôt exaspérée, agitant sa marotte et faisant tinter ses grelots.” All translations are mine unless otherwise indicated.

2. See B. SIMON, *Mind and Madness in Ancient Greece: The Classical Roots of Modern Psychiatry*, Ithaca, Cornell University Press, 1980.

3. See M. FOUCAULT, “The Birth of the Asylum”, in *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*, trans. R. Howard, New York, Routledge, 2002, pp. 229-264; J. E. GOLDSTEIN, *Console and classify: The French Psychiatric Profession in the Nineteenth Century*, Chicago, University of Chicago Press, 1990.

4. For an overview see L. C. CHARLAND, “Science and Morals in the Affective Psychopathology of Philippe Pinel”, *History of Psychiatry*, 21.1 (2010), pp. 38-53.

5. M. DE YOUNG, *Encyclopedia of Asylum Therapeutics, 1750-1950s*, Jefferson, NC, McFarland, 2015, pp. 344-345.

6. *Ibid.*, p. 342. See also M. FOUCAULT for an in-depth theorization of what he terms “theatrical realizations”, which are analogous to pious frauds. M. FOUCAULT, *History of Madness*, trans. J. Murphy and J. Khalifa, London and New York, Routledge, 2006, pp. 329-334.
7. A. of TRALLES, *Therapeutica* 1, p. 607 as described in M. AHONEN, *Mental Disorders in Ancient Philosophy*, Frankfurt, Springer, 2014, p. 22, see also É. ESQUIROL, *Mental Maladies; a Treatise on Insanity*, trans. E. K. Hunt, vol. I, Philadelphia, Lea and Blanchard, 1845, p. 229.
8. P. PINEL, *A Treatise on Insanity*, trans. D. D. Davis, Sheffield, W. Todd, 1806, p. 227.
9. J. C. REIL, *Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Kurmethode auf Geisteszerrüttungen*, Halle, Curtsch, 1803, pp. 209-210: “Ich bemerke bloss im Allgemeinen, dass jedes Tollhaus zum Behuf ihrer imposanten Anwendung und zweckmässigen Zusammenstellung ein für diese Zwecke besonders eingerichtetes, durchaus praktikables Theater haben könnte, das mit allen nöthigen Apparaten, Masken, Maschinerien und Dekorationen verfehen wäre.”
10. See C. RAZ, “Operatic Fantasies in Early Nineteenth-Century Psychiatry”, *Opera and Nineteenth-Century Science*, ed. D. TRIPPETT and B. WALTON, Cambridge, Cambridge University Press, 2018.
11. The debate was summarized by Roller in C. F. W. ROLLER, *Die Irrenanstalt nach allen ihren Beziehungen dargestellt*, Karlsruhe, Müller, 1831, pp. 203-206.
12. É. ESQUIROL, “Folie”, in *Dictionnaire des sciences médicales*, vol. XVI, Paris, Panckoucke, 1816, pp. 228-9, adapted from the translation by E. K. Hunt in É. ESQUIROL, *Mental Maladies*, *op. cit.*, p. 81: “Les maniaques ne pouvaient assister aux représentations théâtrales de Charenton [...] il y avait peu de représentations qui ne fussent signalées par quelque explosion violente de délire, ou par quelque rechute.”
13. A. K. F. H. KLAATSCH, “Bemerkungen ueber einige italienische Irrenanstalten”, *Archive für medizinische Erfahrung*, July 1824, p. 60: “Es giebt kaum dramatische Arbeiten, die, nicht ihr ganzes Interesse durch die Darstellung von Leidenschaften und Verhältnissen erhielten, die dem Irren fremd bleiben müssen.”
14. *Ibid.*
15. J. GUISLAIN, *Traité sur les phrénopathies, ou Doctrine nouvelle des maladies mentales*, Bruxelles, Établissement encyclographique, 1835, p. 397: “Un spectacle devant un auditoire d’insensés !”
16. *Ibid.*: “Quel bien veut-on attendre d’un moyen qui, agissant sur des individus si différents eu égard à la nature de leur maladie, exalte l’esprit et remue si fortement le cœur ?”
17. Theatrical productions were brought into use in the Bicêtre hospital in Paris from ca . 1842, and in the Scottish Dumfries Lunatic Asylum from ca. 1843.
18. See also M. LUPO, “Reorganization of the Public Education System in the Kingdom of Naples During the French Period”, *Journal of Modern Italian Studies*, 4.3 (1999), pp. 329-349.
19. Domenico Gualandi reported there were 429 patients during his visit, of which 269 were male. D. GUALANDI, *Osservazioni sopra il celebre Stabilimento D’Aversa*, Bologna, Fratelli Mais, 1823, p. 34.

20. ANONYMOUS, "Medical Institutions of Naples: A Review of Domenico Gualandi's Osservazioni sopra il celebre Stabilimento D'Aversa", *The North American Medical and Surgical Journal*, vol. XI (1831), p. 36.
21. A. VON SCHÖNBERG, "Ein Wort über die Irrenanstalt in Aversa", *Julius und Gerson's Magazin der ausländischen Heilkunde*, 9 (1825), p. 469-470.
22. *Ibid.*; see also D. GUALANDI, *Osservazioni*, *op. cit.*, p. 67.
23. *Ibid.*
24. G. B. DE FERRARI, *A New Guide of Naples, its Environs: Procida, Ischia and Capri*, Naples, Glass, 1847, p. 528.
25. ANONYMOUS, *Naples*, London, Society for the Promotion of Christian Knowledge, 1853, p. 89.
26. ANONYMOUS, *Notes on Naples and its Environs, and on the Road to it from Rome*, London, James Bohn, 1838, p. 67.
27. *Ibid.*, pp. 67-68.
28. M. GARDINER, *The Idler in Italy by the Countess of Blessington*, vol. II, London, Henry Colburn, 1839, p. 435.
29. G. Z., "Theater im königlichen Hause der Narren in Aversa", *Allgemeine musikalische Zeitung*, 29 (1823), p. 231: "Ich gebe zu [...] dass die theatralischen Unterhaltungen ohne Auswahl, und ausgeführt ohne Unterschied von allen Wahnsinnigen, für alle ihres gleichen sehr oft von; traurigen Folgen seyn könnten; wenn man aber die Behuthsamkeit beobachtet, solche Stücke zu wählen welche dem Zustande der Geistesabwesenden angemessen sind, wenn man die Vorsicht gebraucht, dass jeder aus ihnen nur solche Charaktere vorstelle, die seinen vorherrschenden Ideen entgegengesetzt sind, dann sind diese Vorrstellungen [...] sind das beste und wirksamste Heilmittel, das mir die Erfahrung und mein Nachsinnen durch fünfzehn Jahre gegen diese schreckbare Krankheit an die Hand gegeben hat."
30. D. GUALANDI, *Osservazioni*, *op. cit.*, p. 189: "Insomma per concludere non v'è una sillaba nel discorso del Signor Cavalier Linguiti, la quale non dimostri ch'egli non è medico, ch'egli non s'è ancora formata una giusta nozione della pazzia, e delle sue varietà."
31. É. ESQUIROL, "Note statistique sur la maison des insensés de Matti, à Aversa, dans le royaume de Naples", *Archives générales de médecine*, 12 Oct. 1826, pp. 195-202; as translated in "Statistical Account of the Lunatic Asylum at Aversa in the kingdom of Naples", *The New York Medical and Physical Journal*, 6.3 (1827), p. 462.
32. *Ibid.*
33. A. BRIERRE DE BOISMONT, "Des établissements d'aliénés en Italie", *Journal complémentaire des sciences médicales*, 13 (1832), pp. 179-180, as cited in Jean BOUILLAUD, *New Researches on Acute Articular Rheumatism in General*, trans. James Kitchen, Philadelphia, Haswell, 1837, p. 67.
34. *Ibid.*
35. *Ibid.*
36. ANONYMOUS, "Review of Account of the Present State of Medicine in Italy, by Fr. W. Oppenheim", *Edinburgh Medical and Surgical Journal*, vol. 25.149 (1825), p. 451.
37. *Ibid.*

38. ANONYMOUS, "Medical Institutions of Naples: A Review of Domenico Gualandi's Osservazioni sopra il celebre Stabilimento D'Aversa", *The North American Medical and Surgical Journal*, vol. XI (1831), p. 34.
39. *Ibid.*, p. 42.
40. G. VON NOSTITZ UND JÄNCKENDORF, *Beschreibung der königl. Sächsischen Heil- und Verpflegungsanstalt Sonnenstein: mit Bemerkungen über Anstalten für Herstellung oder Verwahrung der Geisteskranken*, vol. I, Dresden, Walther, 1829, p. 342: "die als vorzüglich gerühmten."
41. J. BELL, *Observations on Italy*, vol. II, Naples, Fibreno, 1835, p. 241.
42. *Ibid.*, p. 242.
43. For example, Bell described a moving performance at the pianoforte by a young woman, "in the ordinary class of life, [who] had entered the Asylum labouring under total derangement... [she] was shortly to return to her family, after an absence of two years, during which period she had acquired a fine proficiency in vocal music, with which on her entrance she was wholly unacquainted." *Ibid.*, p. 243.
44. *Ibid.*, p. 244.
45. *Ibid.*, p. 245.
46. *Ibid.*, p. 246.
47. *Ibid.*, p. 250.
48. *Ibid.*
49. I could find no direct links between Pisani and Linguiti, but it seems very likely that the restructured Palermitan institution was modeled to some extent upon the reforms in Aversa.
50. "Il Barone Pisani", *La Ruota*, 2.5 (1 March 1841), p. 32.
51. D. BERTOLOTTI, "Antonino Pisani", *Serie di vite e ritratti de' famosi personaggi degli ultimi tempi*, vol. II, Milano, Battelli e Fanfani, 1818, unpaginated: "Una specie di assenza di mente per qualche tempo lo fece inaccessibile ad ogni exterior sensazione."
52. See L. SCIASCIA, trans. J. de Pressac, "Le baron Pisani", *Les Lettres nouvelles*, 5 (1974), pp. 76-83.
53. Pisani played an important role in the discovery of the Metopes of Selinunte, first excavated in Sicily by Samuel Angell and William Harris in 1823; see P. PISANI, *Memorie sulle opere di scultura in Selinunte Scoperte*, Palermo, Abbate, 1823.
54. P. PISANI, "Letter to Dr. Moore of London about Moral Treatment of Insanity", in *Anthology of Italian Psychiatric Texts*, trans. ed. M. Muj and F. M. Few, Hoboken, NJ, John Wiley & Sons, 2008, p. 57.
55. *Ibid.*, p. 58.
56. *Ibid.*, p. 59.
57. *Ibid.*, p. 59.
58. *Ibid.*, p. 60.
59. "Description of the Royal Hospital for the Insane at Palermo", trans. W. Tullidge, *The Boston Medical and Surgical Journal*, 12.3 (1835), pp. 40-41.
60. "Palermo: Casa de' Matti", *The Handbook for Travellers in Sicily*, London, John Murray, 1864, p. 105.

61. L. PIALE, *Guide to Naples and Sicily, with a Map part 1*, Rome, L. Piaale, 1847, p. 120.
62. A writer in *The Boston Medical Journal* applauded the “halo of moral sublimity now surrounding a modest and humble individual in Palermo, which not even the glories of Archimedes could shed.” “Baron Pisani’s Treatment of the Insane: Extract from the Journal of an American Surgeon”, *The Boston Medical and Surgical Journal*, 12.8 (1835), p. 123.
63. The Sicilian consul introduced Pisani as “the greatest madman in Palermo.” P. DE JULVÉCOURT, *Mes souvenirs de bonheur, ou neuf mois en Italie*, Paris, Silvestre fils, 1832, p. 257: “Voilà le premier de tous les fous.”
64. ANONYMOUS, “Baron Pisani’s Treatment of the Insane”, *The Boston Medical and Surgical Journal*, 12.8 (1835), p. 117.
65. P. MÉNIÈRE, *La captivité de Madame la duchesse de Berry à Blaye*, vol. II, Paris, Calmann Lévy, 1882, p. 390: “J’ai visité un bel établissement de fous, dirigé par le baron Pizani. Ce personnage a bien l’une des plus singulières têtes que l’on puisse rencontrer, même dans une maison d’aliénés. Ce n’est pas la première fois que je note la bizarrerie de forme des individus qui s’occupent des fous et qui vivent au milieu d’eux ; on dirait que cette cohabitation a quelque chose de contagieux, comme si la vue de ces infortunés portait à les imiter, comme si ces extravagances perpétuelles devenaient un exemple que les témoins saisissent à leur insu.”
66. J. BUTLER, *An Autumn in Sicily... by the Marquis of Ormonde*, Dublin, Hodges and Smith, 1850, p. 233.
67. C. ROCKWELL, *Sketches of Foreign Travel and Life at Sea*, vol. II, Boston, Tappan and Dennet, 1842, pp. 106-107.
68. N. P. WILLIS, *Pencilings by the Way*, New York, Morris and Willis, 1844, pp. 104-5.
69. Pisani is described as “mio secondo affezionatissimo padre” by the author of the *Guida per la Real Casa de’ matti di Palermo, scritta da un Frenetico nella sua convalescenza*, Palermo, Muratori, 1835, pp. 7-8.
70. As the English writer William Rae Wilson recalled, guests were by no means “permitted to address any of the patients [...] lest, by so doing, they should incautiously touch upon any remark that might agitate them”. W. R. WILSON, *Records of a Route through France and Italy; with Sketches of Catholicism*, London, Longman, 1835, p. 272.
71. As told in M. PALMIERI DE MICCICHÉ, *Pensées et souvenirs historiques et contemporains*, Paris, Palmieri de Micciché, 1830, pp. 231-232: “Il le mena dans la chambre du plus furieux de tous, qui poussait des hurlements affreux dans ce moment-là : il se calma en voyant arriver le baron, et celui-ci, lui adressant la parole, lui dit: “Qu’as-tu, mon ami ? tu es donc bien mal aujourd’hui ? Veux-tu, pour te distraire un moment, danser un peu la tarantella ? – Oui, dit le malade. On fit venir aussitôt une des folles les plus furieuses de l’établissement ; un autre fou prêta les accords de son violon et la danse commença. Lorsqu’ils furent rendus de fatigue, on les fit rentrer dans leurs chambres, où ils ne crièrent plus.”
72. R. TEMPLE-NUGENT-BRYDGES-CHANDOS-GRENVILLE, *The Private Diary of Richard, Duke of Buckingham and Chandos*, London, Hurst and Blackett, 1862, p. 98.
73. ANONYMOUS, “Baron Pisani’s Treatment of the Insane”, *op. cit.*, p. 122.
74. *Ibid.*, pp. 122-123.

75. N. P. WILLIS, *Pencillings*, *op. cit.*, p. 104.

76. *Ibid.*

77. This short story was subsequently translated into English, and published in abbreviated form in Charles Dickens's weekly *Household Words*. See "A Lunatic Asylum in Palermo", *Household Words*, 33 (9 Nov. 1850), pp. 151-155.

78. See M. PALMIERI DI MICCICHÉ, *Pensées et souvenirs*, *op. cit.*, p. 232.

79. *Ibid.*

80. "Ils étaient affublés d'accoutrements bizarres [...] les cheveux tressés de brins de paille ou coiffés de grands cornets de papier gris qu'ils avaient dérobé à la cuisine." P. A. FIORENTINO, *Comédies et comédiens*, *op. cit.*, p. 42.

81. In a pamphlet published in 1845, Eugène de Mirecourt accused Fiorentino of ghostwriting *Le Speronare* (1842) and *Le Corricolo* (1843), as well as *The Count of Monte-Cristo* (1844). By 1858, Fiorentino was considered to have also authored *Maître Adam le Calabrais* (1839) and *Jeanne de Naples* (1841), which were published under Dumas's name. See E. DE MIRECOURT, *Maison Alexandre Dumas et compagnie*, Paris, Mirecourt, 1845, p. 40; *Dictionnaire universel des contemporains contenant toutes les personnes notables de la France et des pays étrangers*, ed. G. VAPERAU, vol. I, Paris, Hachette, 1858, p. 667. Pisani's establishment also appears in *The Count of Monte Cristo* in a conversation between Dantès, disguised as the Abbé Busoni, and the immoral prosecutor Gérard de Villefort, in which Busoni describes the "lunatic asylum [...] founded by the Count of Pisani at Palermo [...] [as] a magnificent institution." A. DUMAS, *The Count of Monte-Cristo*, vol. II, London, Chapman and Hall, 1846, p. 114.

82. The backstory of a patient named "Costanza" was actually lifted from E. D. Baynes's short story, "Sicilian Sketches", published in the *Metropolitan Magazine* (January, 1834): pp. 25-27, and subsequently translated in the *Revue britannique*. See also H. TUZET, "Les deux voyages d'Alexandre Dumas en Sicile", *Revue de littérature comparée*, 25 (1951), p. 199.

83. A fourth description of Malibran's visit to Aversa appears in *La Passion de la Malibran* (1937) by the French novelist Henry Malherbe. This version seems to be abridged from Merlin's anecdote, with the addition of Bertrand's detail regarding the prince's subsequent recovery.

84. There is no Italian town called Avezza between Naples and Rome, a fact not lost on the English translators, who corrected the name with "Arozzo", in 1840, which also does not appear to exist. M. DE LAS MERCEDES SANTA CRUZ Y MONTALVO, comtesse de MERLIN, *Memoirs and Letters of Madame Malibran*, vol. I, London, Colburn, 1840, p. 194.

85. *Ibid.*, pp. 213-214.

86. *Ibid.*, p. 214.

87. Bertrand hazily recalls the name of the town as Versem, but this undoubtedly refers to Aversa, as he describes it as the "Charenton" – Paris's largest madhouse – of Naples. J. BERTRAND, *La Malibran: Anecdotes*, Paris, Librairie du Petit Journal, 1864, p. 16.

88. *Ibid.*, p. 17: "Elle produisit un effet prodigieux sur cette assemblée. Ces pauvres infortunés, dans leurs transports, baisaient les mains et jusqu'aux vêtements de celle qui venait de les émouvoir. Ils comprenaient, ils sentaient, ils jugeaient, ils vivaient enfin ! Un surtout, qui était resté appuyé sur le bras d'un médecin ; ses manières décelaient un homme de haute lignée. Des pleurs abondants coulaient sur son visage. Il s'approcha gravement de la grande artiste, s'agenouilla devant elle : "Ah ! madame, dit-il, votre génie

m'a fait recouvrer la raison. [...] Quelques jours après, le journal officiel de Naples annonçait que le prince *** venait d'être rendu à sa famille et à ses amis."

89. P. A. FIORENTINO, *Comédies et comédiens*, op. cit., p. 42. « Cette voix divine qui calmait leur fièvre et leurs douleurs. »

90. Comtesse de MERLIN, *Memoirs and Letters of Madame Malibran*, op. cit., p. 195.

91. J. BERTRAND, *La Malibran*, op. cit., p. 17: "Vous venez de faire une bien grande cure".

92. *Ibid.*, pp. 17-18: "Nous ne donnons pas cet événement comme chose authentique, loin de là; mais à cette époque un grand seigneur sortit en effet de la maison de fous de Versem. L'esprit napolitain, qui aime et recherche le merveilleux, même où il n'est pas ne trouva rien de mieux que d'attribuer cette guérison à la grande artiste."

93. For more on the dynamics of spontaneous encounters between Malibran and her public see C. FRIGAU MANNING, "Les divas dans les rues: récits de performances improvisées ou imposées", *Revue ReCHERches*, special issue on "Théâtralisation de l'espace urbain", ed. M. CHOPIN-PAGOTTO and F. D'ANTONIO, 2018.

ABSTRACTS

In the first half of the nineteenth century, the Casa dei Matti in Aversa and Palermo were renowned throughout Europe for using music to treat the insane. In an innovative approach to mental illness inspired by Pinel's moral treatment, patients took regular part in theatrical productions, operas, and musical performances. This paper investigates the methods used at Aversa and Palermo in light of contemporary medical debates. I argue that the use of music and theater in these institutions should be understood not only within the context of the emerging field of psychiatry, but also as interacting with popular notions of the national characteristics of Italians. Relying on both historical accounts and fictional narratives, I end by considering how depictions of musical-theatrical treatment expressed the assumption that Italian minds and bodies had a special sensitivity to the arts.

Dans la première moitié du XIX^e siècle, la Casa dei matti d'Aversa et celle de Palerme sont connues dans toute l'Europe pour leur recours à la musique. Dans une approche innovante à la maladie mentale inspirée du traitement moral de Pinel, les patients prennent part à des représentations théâtrales, opératiques et musicales. Il s'agit ici d'enquêter sur les méthodes mises en œuvre à Averse et à Palerme à la lumière des débats médicaux contemporains. Nous montrerons que la musique et le théâtre, tels qu'ils sont employés dans ces institutions, doivent se comprendre non seulement dans le contexte du champ émergent de la psychiatrie, mais aussi dans leurs interactions avec des conceptions communément répandues au sujet des Italiens. La mise en dialogue de témoignages tant historiques que fictionnels sur l'usage de la musique et du théâtre dans ces institutions permet d'éclairer la façon dont le traitement musical et théâtral s'appuie sur l'idée que le corps et l'esprit d'un Italien présenteraient une sensibilité particulière aux arts.

Nella prima metà dell'Ottocento, le Case dei matti di Aversa e di Palermo sono famose in tutta Europa per l'impiego della musica nel trattamento dell'alienazione. In un approccio innovativo

alla malattia mentale ispirato al trattamento morale di Pinel, i pazienti partecipano a spettacoli teatrali e musicali. Si tratta qui di analizzare i metodi utilizzati ad Aversa e a Palermo alla luce dei dibattiti medici contemporanei. L'uso della musica e del teatro in queste istituzioni non va inteso solo nel contesto del campo emergente della psichiatria, ma anche nella sua interazione con nozioni comuni del tempo sulle caratteristiche nazionali degli italiani. L'analisi di testimonianze storiche e di finzioni concede di misurare quanto il trattamento musico-teatrale in queste istituzioni si fondi sull'ipotesi che le menti e i corpi italiani avrebbero una particolare sensibilità per le arti.

INDEX

Mots-clés: Aversa, Palerme, baron Pisani, histoire de la psychiatrie, thérapie musicale

Parole chiave: Aversa, Palermo, barone Pisani, storia della psichiatria, terapia musicale

Keywords: Aversa, Palermo, baron Pisani, history of psychiatry, music therapy

AUTHOR

CARMEL RAZ

Columbia University in the City of New York • Carmel Raz est *postdoctoral fellow* auprès de la Society of Fellows de l'université de Columbia. Docteure en théorie musicale de l'université de Yale depuis 2015, elle a obtenu son master en composition à l'université de Chicago et son diplôme de violoniste à la Hochschule für Musik « Hanns Eisler » de Berlin. Ses recherches portent sur l'interaction entre les sciences neurales et la culture auditive dans le premier Romantisme, en particulier sur l'influence des différentes théories cognitives sur l'esthétique, la création musicale et la fabrique des instruments de musique. Ses travaux sont parus dans des revues telles que *Nineteenth-Century Music*, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, *Current Musicology*, ou encore *Journal of Neo-Victorian Studies*.



Laboratoire italien

Politique et société

20 | 2017

Musique italienne et sciences médicales au XIX^e
siècle

“La Voix humaine” : dissecting Luigi Lablache

« *La Voix humaine* » : Luigi Lablache sous le scalpel

« *La Voix humaine* » : Luigi Lablache sotto il bisturi

Sarah Hibberd



Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/laboratoireitalien/1585>

DOI: 10.4000/laboratoireitalien.1585

ISSN: 2117-4970

Publisher

ENS Éditions

Brought to you by Bibliothèque Diderot de Lyon



Electronic reference

Sarah Hibberd, « “La Voix humaine” : dissecting Luigi Lablache », *Laboratoire italien* [Online], 20 | 2017, Online since 03 November 2017, connection on 04 January 2018. URL : <http://journals.openedition.org/laboratoireitalien/1585> ; DOI : 10.4000/laboratoireitalien.1585

This text was automatically generated on 4 January 2018.



Laboratoire italien – Politique et société est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

“La Voix humaine”: dissecting Luigi Lablache

« *La Voix humaine* » : Luigi Lablache sous le scalpel

«*La Voix humaine*»: Luigi Lablache sotto il bisturi

Sarah Hibberd

- 1 On 25 January 1835, the premiere of Bellini’s *I Puritani* took Paris by storm. Its most popular number was the Act II duet for bass voices, sung by Luigi Lablache and Antonio Tamburini, “Il rival salvar tu dêi” – or more precisely, the final statement of the *cabaletta* theme, “Suoni la tromba”, which was sung in unison. All the critics commented on this moment and tried to account for its popularity, focusing on the ways in which the voices melded, vibrating thrillingly together and creating an overwhelming “electric” effect in the auditorium. The following description is typical:

the cabaletta made a startling explosion. It is a trumpet tune and consequently a very simple melody; Lablache sings it, Tamburini repeats it, adding a few *broderies*, and, after a cadence on the dominant, they resume the cabaletta together in unison. [...] The unison of the two deep and powerful voices electrifies everyone present; this final part of the duet is encored every time, to fanatical applause.¹

- 2 One critic concluded: “their two voices marry like the two strings of a single, excellent instrument²”. Another that “they combine their accents as a token of the intimate union of their minds³. For another, “it would be difficult to find another number where this singer [Lablache] produces more effect⁴”. The astonishing power of this combined super-voice seemed to derive from the sympathetic vibration between Lablache and Tamburini in the unison passage, a resonance that, for another commentator, communicated to the audience “the triumph [...] of the human voice⁵”.
- 3 The two singers had each established careers in Italy in the previous decades, performing a similar portfolio of bass roles, embracing *buffo*, *nobile* and *cantante* qualities. Lablache debuted at the Théâtre-Italien in Paris and the King’s Theatre in London in 1830, and for a few years the two singers alternated, much like the figures on a weather clock: when Lablache returned to Italy in 1832, Tamburini went north for the first time; when

Tamburini headed back to Italy, Lablache was again in Paris and London. However, after appearing together in *La gazza ladra* in Paris on 2 October 1834 they appeared regularly on the same stage, and premiered not only *Puritani*, but also Donizetti's *Marino Faliero*, and appeared in a stream of other works at the Théâtre-Italien as part of the so-called Puritani Quartet with Giovanni Battista Rubini and Giulia Grisi⁶. Although Lablache – a large, imposing and charismatic figure with an extraordinarily powerful voice – was sometimes viewed as being on the verge of swallowing up those appearing on stage with him, he was more frequently described as an extremely sensitive performer – in terms not only of his acting skills, but also his awareness of fellow singers, and nuancing of the volume of his own voice to produce a balanced sound – whether as a soloist, or in an accompanying role in ensemble numbers⁷.

- 4 In this article, I employ the *Puritani* duet and its reception as a lens through which to examine the singing voice as it was understood in mid-1830s Paris, and in particular the singing voice of Lablache. There was already considerable scientific interest in magnifying sound to render the inaudible and invisible perceptible: René Laennec, for example, was studying the inner soundscape of the human body by means of his new "stéthoscope", developed in 1816-1817. He described his first artificial amplification of the sound of the heart, and its effect on the listener, as follows:

I rolled a quire of paper into a kind of cylinder and applied an end of it to the region of the heart and the other to my ear, and was not a little surprised and pleased to find that I could thereby perceive the action of the heart in a manner much more clear and distinct than I had ever been able to do by the immediate application of the ear.⁸

- 5 It was likely, he believed, that "the same phenomenon would occur when one applied the cylinder to the vocal tract or to the larynx"⁹.
- 6 Michel Foucault coined the term "medical gaze" to denote such dehumanising medical separation of the patient's body from the person; he viewed the stethoscope as at once a scientific, social and ethical device, which created personal distance between doctor and patient while simultaneously permitting unprecedented intimacy¹⁰. The stethoscope was just one of a series of instruments and techniques that were to make the undetectable discernable, part of a structure of (clinical) perception that Foucault termed "invisible visibility". Meanwhile, however, in the early 1830s, such scientific experimentation with technologies of magnification were flowing into cultural contexts, without the problematic ethical implications of a clinical setting: megaphones were employed in Meyerbeer's *Robert le diable* (1831), for example, as the novel means by which invisible underground demons become audible – to the saintly Alice and to the audience.
- 7 But listening alone did not allow one to determine the cause of the sounds, and there was an increasing desire to reveal the mechanism. Laennec performed autopsies on his patients and related the sounds he had heard to pathological changes found during dissection. A similar need to explain through visualisation is evident in scientific experiments on the voice and in singing treatises during the first decades of the nineteenth century, as we shall see in the next section. But the play between the visible and the audible also formed a focus of fascination in cultural expression and informed modes of listening. Francesca Brittan has demonstrated how the visually determined fairyscapes of the imagination were brought to musical life by Mendelssohn, in a new aesthetic of the fantastic. Deidre Loughridge has explored the cultural diffusion of visual technologies such as magic lanterns, shadow plays and telescopes in relation to more

attentive listening in turn-of-the-century Germany, and revealed the wider organisation of audiovisual culture at this period. Both scholars are interested in the relation between seeing and hearing – looking and listening – and the technological means by which the senses were extended to master invisible forces¹¹.

- 8 My article takes as its backdrop this fluidity between audio and visual cultures, between scientific and cultural expression, and the fascination with “invisible visibility”. In the first section, I set out the principal ways in which the voice was understood in the early 1830s by scientists in Paris, and how Francesco Bennati, employed as house physician at the Théâtre-Italien, contributed to knowledge of the vocal mechanism by observing singers in action and using his visual imagination. I then consider how the voices of Lablache and Tamburini were perceived by contemporaries in the early 1830s, before examining details of the *Puritani* duet more closely. I return to the idea of amplified sound, and argue that the duet effectively puts Lablache’s voice under a microscope, bringing to the surface its timbral components, “performing” scientific discovery in a manner that offered immediate illumination. In this manner, the performance complemented, and even anticipated, some of the findings of more conventional scientific methods of the moment.

The vocal mechanism

- 9 During the 1820s and 30s, the focus in singing treatises and in physiological examinations of the voice shifted, as James Q. Davies has explained, from the visible actions of mouth, lips, tongue and teeth to the more mysterious inner workings of the larynx and vocal tract – and concurrently from how the larynx functioned in isolation, to how it interacted with larger structures¹². The principal debate during these years concerned whether the voice most resembled a flute or a violin – and how changes in pitch were effected¹³. On the one hand, the physicist Félix Savart, rooting his argument in that of established eighteenth-century theorists, understood the larynx as a static structure, and concluded that the region above it – the pharynx, soft palate and oral and nasal cavities (what we call the vocal tract) – was responsible for controlling pitch, operating rather like the keys of a flute in shortening the fixed length of a tube¹⁴. But this conventional view was challenged by François Magendie, who severed the throat of a living dog above the thorax cartilage, to observe laryngeal action while the dog howled. He concluded that the lips of the glottis (within the larynx) must be in contact for sound to occur, functioning more like the strings on a violin, and that all pitch modification was therefore centred in their action. But – unable to observe the vocal tract of the barking dog – he could not ascertain how the actions of the raised and lowered larynx impacted on vocal timbre¹⁵.
- 10 The physician Pierre-Nicolas Gerdy announced in 1830 that in order to understand speech and pronunciation, “we must study visually, with a mirror, the movements of the organs of pronunciation, even the deepest; as it is not enough to study them, as we have done until now, by the obscure sensation they produce¹⁶”. Experiments with throat mirrors, specula and “glottiscopes” by Garignard de la Tour and others during the 1820s, 30s and 40s had limited use, however, and it was only in 1854 that the singer and pedagogue Manuel Garcia saw the functioning glottis and larynx in a living human (himself) for the first time, with his new “laryngoscope” – and reported his findings at the Royal Society in London¹⁷.

- 11 In the meantime, Francesco Bennati’s less invasive experiments at the Théâtre-Italien mark an important moment in the attempt to understand the voice and its inner processes¹⁸. Bennati was a physician and singer, a self-described “bari-tenor” with a three-octave range who had trained as a doctor in Pavia and with the castrato Gaspare Pacchierotti. In the summer of 1830 he was appointed house physician at the Théâtre-Italien. His role was to look after the health of the theatre’s singers: he observed them in action and the opera house thus became his laboratory. He presided over a proliferation of voice types at a time when – as Davies has memorably observed – audiences took pleasure in discerning “several contrasting voices in the same mouth, or one voice in several mouths¹⁹”.
- 12 On arrival in Paris, Bennati claimed that after 12 years of experimentation and observation of the best singers of the era, he was able to confirm the Italian theory of two registers, and this underpinned his theories about voice²⁰. Building on the experiments that Nicolas Deleau had carried out the previous year on deaf-mutes, he put a hollow tube up his own nose to force air through his throat; inhaling at the same time, he was able to produce two voices simultaneously from these different sources of air, “in a manner so distinct and so pure, that the people present believed two individuals had spoken the same phrase²¹”. His claim – ratified later the same year by Georges Cuvier at a meeting of the Académie des sciences – was that the voice was not a single organ comparable to a wind or string instrument, but rather a complex “instrument *sui generis*²²”.
- 13 In his writings of the early 1830s, Bennati attempts to explain the function of the (unseen) vocal tract in “modulating” the voice, something that – as he notes, pointedly – physiologists had thus far neglected. Rather than listening attentively to the throat with a stethoscope to magnify the sound, as Laennec might have recommended, he instead studied his various singers in action, taking a comparative approach in order to imagine the inner workings of the vocal organs. He deduced that notes said to come from the head were actually the result of the strongest contraction of the upper part of the vocal tract, “sur-laryngiennes” (or above-larynx); notes from the so-called chest voice were “laryngiennes” (produced “in-larynx”)²³.
- 14 Bennati offers examples of singers with extended vocal ranges (*soprani-sfogati*, *tenors-contraltini* and *basses-tailles*), who operate in both these “registres” and have a more developed and mobile upper vocal tract and a thinner soft palate, enabling more agile movement. He contrasts them with singers who have a more restricted range and remain in the first (“in-larynx”) register: they have a thicker soft palate, larger tongues, and their voices are characterised more by intensity and force than flexibility²⁴. Singers whose voices encompass both registers require more art to pass from one to the other, and so are fatigued more easily than those who remain only in the first register²⁵. Bennati categorised Tamburini as having an extended voice, operating across two registers (along with Mombelli, Sontag, Rubini and others), while Lablache remained almost exclusively in the first “in larynx” register (along with Catalani, Ambroggi, Galli, Santini)²⁶.
- 15 Although Bennati explains the relationship between range and the relative flexibility and volume of individual voices – the comparison of individuals is instructive – he says very little about the defining colour and tone quality of a voice. For Gerdy, this was determined in part by the intensity of its vibrations, which resonated with other vibrations, and in part by its “timbre” – though this term was difficult to define: “timbre is [...] a quality about which we do not know how to theorise²⁷”. However, significant progress in establishing the acoustic nature of timbre was to be made over the next

decade, when scientific debate centred on the tenor Gilbert-Louis Duprez's so-called "ut de poitrine", or C from the chest (first heard in his debut in *Guillaume Tell* in 1837). Although the singer claimed that the note simply "happened", emerging naturally from his state of heightened emotion, there were nevertheless attempts to characterise it as an artificial sound. The received view – as espoused by Bennati – was that the larynx ascended during high notes, but Paul Diday and Joseph-Pierre Pétrequin concluded in their *Mémoire sur une nouvelle espèce de voix chantée* (1840) that Duprez's low, fixed larynx increased airflow and glottal closure, creating more energy and a darkened vocal technique in the upper register, which they called a *voix sombrée*²⁸. Manuel Garcia noted later the same year in his *Mémoire sur la voix humaine*, that *voix sombrée* was simply another name for his own concept of *sombre timbre*: register originated in the glottis, and timbre in the space above – they were co-dependent phenomena. This conceptual shift eventually received visual confirmation with Garcia's laryngoscope: laryngeal adjustments altered the quality and force of vocal resonance; the vocal tract controlled timbre²⁹.

- 16 My argument here is that the *Puritani* duet anticipates this conceptual shift of focus from register to timbre and its visual elucidation in a novel way. Lablache retains the power of his low first-register voice, while Tamburini adds the upper register: this combined sound captures the full power of the bass voice through its complete spectrum, and Tamburini (and the higher instruments of the orchestra) make the upper harmonics of Lablache's voice more clearly audible³⁰. While critics got no closer than Gerdy to theorising timbre, their descriptions nevertheless help us appreciate the depth rather than simply the power and range of the combined Lablache-Tamburini voice, and thus provide useful evidence of the imaginative ways in which audiences perceived sound:

look for three or four other basses with a formidable timbre, make them sing in unison with Tamburini and Lablache, at once your duo will become two or three times more beautiful, more miraculous, more prodigious, more stupefying, more terrible.³¹

- 17 In the scientific context of the 1830s, as we shall see, the unison passage in the duet can be understood as an aural dissection of the timbre of Lablache's voice: the inaudible is made audible to the audience.

Lablache and Tamburini

- 18 Critics seemed to concur on the defining characteristics of Lablache's and Tamburini's voices. Around 1832-1833, Castil-Blaze wrote short biographies of both singers that provide a helpful starting point, giving insight into how these singers were being heard at this time and the mythologies that were already shaping their reception³².
- 19 Lablache, Castil-Blaze informs us, had many voices as a child: he played the violin and cello (and later the double-bass) and sang contralto, and could thus contribute to the orchestra and choir in a number of roles. Even at this early age, his sensitivity and chameleon-like ability to adapt was evident: when the choir lined up to perform Mozart's Requiem at the Conservatoire in Naples, to commemorate the death of Haydn in 1809, there were only four contraltos alongside 16 basses, 12 tenors and 12 *dessus*; Castil-Blaze tells us that "owing to an excess of zeal, and to balance his opposite number, he sang out with such extreme vigour during the course of the mass, and managed to hold the rival parties in balance, to struggle advantageously against them³³". As a result he lost his

voice, but then “one day [...] he woke up coughing, talking, singing with a sonorous, vibrant, marvellously powerful bass [voice] ³⁴”. In contrast, the young Tamburini learned the horn as a boy and sang soprano. And, even after the emergence of his own “sonorous” and “flexible” bass voice, he seems to have maintained a fine falsetto, on one occasion stepping in to perform an aria for an indisposed soprano, who leaned motionless on his shoulder as he sang. Although their vocal profiles were quite different, then, from an early age they seem to have shared a capacity to inhabit different voices (Lablache’s in the lower register, Tamburini both high and low), and an attunement with other voices and instruments that in 1832, when Castil-Blaze was writing, seems prophetic.

- 20 In terms of compass, Lablache’s voice was rather modest (or at least that is how critics saw it), from G to e’, his finest note for Castil-Blaze being c’ – which, as we shall see, was fully exploited in the *Puritani* duet³⁵. Tamburini’s range extended comfortably from A to f’ (even G to g sharp)³⁶. They had nevertheless sung many of the same roles in their twenty-year careers in the Italian peninsular – both, for example, were celebrated Figaros – and it seems to have been the distinctive timbral qualities of their voices that defined them more conclusively at this stage than the differences in compass³⁷.

- 21 Castil-Blaze captures them thus:

Lablache:

We admire, in turn, the full, vibrant and suave sound of his voice; the freshness of his execution, and the brilliance of his traits as a bass who weaves through the vocal ensemble while staying distinct from the low instruments that double him. [...] If we except the two extreme notes, this voice rings out equally on all notes, pealing like a bell; it is penetrating by force of its vibrations rather than contraction of the throat. The sound escapes from his chest as freely as if from an eight-foot organ pipe.³⁸

Tamburini:

It is round, rich, and clear, of wonderful flexibility, and such astonishing firmness, that it is impossible to suspect any note is passed over unperceived. He has the neatness and precision of execution that Ber and Barizel have acquired on the clarinet or bassoon. The tone is equal in its whole extent, taking and holding F sharp with as much ease as a tenor voice would do, or running over the notes with a vivacity unheard of till now.³⁹

- 22 These descriptions (and those of other critics) mesh with Bennati’s observations around the same time concerning the relative power and flexibility of voices situated primarily in one “register” (Lablache) or across two (Tamburini). Lablache’s power is compared to that of brass instruments and the organ (though he is careful not to overwhelm), while Tamburini’s gentler sound is likened to that of (reed) wind instruments. Tamburini’s ease in the high register points to an affinity with the (heroic) tenor, and contrasts with the authority of Lablache’s bell-like force. These traits seem to be borne out in their respective bass roles in *Puritani*: Tamburini is the would-be lover Riccardo; Lablache is the father-figure (uncle) Giorgio. Although compass is implicated in these descriptions, then, it is the quality of sound that Gerdy had pointed to – the timbre and resonance – that Castil-Blaze seems most keen to capture. A closer look at the duet, in terms of the relation between the two voices and the use of the orchestra, will help us develop these ideas.

"Suoni la tromba"

- 23 The duet is in the conventional four-part structure of the period: *tempo d'attacco*, *cantabile*, *tempo di mezzo*, *cabaletta*. As Mark Everist has observed, however, there are two unusual aspects to Bellini's setting of the form, in the first and final parts⁴⁰.
- 24 The *tempo d'attacco* (during which Giorgio tries to persuade Riccardo to save the life of his rival, Arturo) comprises three statements of the theme; the first would usually be sung by one singer, the second by his companion, and they would join together for the final strophe. Here, after a statement of the theme on the horn, the first strophe is sung by Giorgio-Lablache (with occasional shading of his vocal line by the horns – see Table 1 and Ex. 1), but frequently interrupted by Riccardo-Tamburini⁴¹. Nevertheless, what Everist identifies as Tamburini's "interruptions" are melodically continuations of Lablache's line: he echoes, anticipates, or fills in the leaps, often leading the way into the upper part of "their" register (see Ex. 1). Indeed, when Tamburini sings the second strophe, many of these interventions have been incorporated into the solo vocal line. The third strophe is delivered by Giorgio-Lablache, and his voice is here doubled by violin and flute. (Each strophe is accompanied throughout by the strings, and sustained wind chords are gradually introduced into the texture as it builds.) In this way, the audience is introduced to Lablache's voice, but it is enhanced by orchestral doubling and by Tamburini. The horns resonate with Lablache's naturally brass-like qualities; Tamburini and the violin and flute bring out the higher partials of the vocal line with equal force.

Table 1: opening of *tempo d'attacco*, "Il rival salvar tu dêi"

	vocal line	accomp.
<i>Giorgio</i> : Il rival salvar tu dêi Il rival salvar , salvar tu puoi	+ horns (sustained chords in 5ths)	strings
<i>Riccardo</i> : Io nol posso <i>Giorgio</i> : No? Tu nol vuoi <i>Riccardo</i> : No <i>Giorgio</i> : Ti il salva! <i>Riccardo</i> : No, ah! No, ei perirà	+ horns + clarinet (sustained chords in 5ths)	
<i>Giorgio</i> : Tu quell'ora o ben rimembri che fuggi la prigionera?	+ horns (x 2) echo the dotted rhythm of the speech, in octave F – following <i>Giorgio's f</i>	

“Il rival salvar tu dêi”, opening of first strophe

47

Cer
Fra

GIORGIO

Il ri - val - - sal - var tu dô - i, il ri - val - - sal - var, sal var tu

47

I
Vln.

II

Vla.
Div.

Vc.
Cb.

CL
Sip.

Cer
Fra

RICCO

Io nol pos - so No. No, ah! no, ei pe - ri - rà

GIORGIO

puo - - i. No? Tu nol vuo - i. Tu il sal - val

(con adagio)

I
Vln.

II

Vla.
Div.

Vc.
Cb.

- 25 This sense of a fuller sound, in which the harmonic and timbral qualities of the voice in different registers are brought out, continues in the *cantabile* and *tempo di mezzo*. Riccardo-Tamburini tends to occupy the higher register, Giorgio-Lablache the lower, thereby guaranteeing the fullest possible sound throughout the range; precise instrumental shadowing of the vocal lines again brings out the natural qualities of both singers that Castil-Blaze had identified⁴². Although there is nothing too unusual about such an approach, Bellini seems to have taken care to enhance the particular qualities of the voices – individually and in relation to each other – with his orchestration.
- 26 The other part of the duet that departs from convention, as we have already observed, comes in the *cabaletta*, “Suoni la tromba”, where Giorgio and Riccardo swear to take up arms and face death together (see Table 2 for the text). Its culmination is delivered not in thirds (or sixths or tenths) as one would expect, but in unison: as Everist has established, there was no precedent for this in a bass duet⁴³. Here, critics seemed to believe, it was Lablache’s particular vocal qualities that Bellini had in mind⁴⁴.

Table 2: text for the *cabaletta*, “Suoni la tromba”

Suoni la tromba, e intrepido Io pugnerò da forte. Bello è affrontar la morte Gridando libertà!	Let the trumpet sound, and without fear I will fight bravely. It is a fine thing to face death, shouting liberty!
Amor di patria impavido Mieta i sanguigni allori, Poi terga i bei sudori. E i pianti la pietà. All'alba!	Let fearless love of our country reap the bloody laurels of victory, and then let mercy wipe away the noble sweat and tears. At dawn!

Sia voce di terrorpatria, vittoria, onor!	Let it be a voice of terror: our country, victory, honor.
---	---

27 Giorgio-Lablache sings the two strophes (with Riccardo-Tamburini joining in – a third below – on the exclamation “All’alba!”). Riccardo-Tamburini then repeats: the notated decoration toward the end of his statement rises up to *f*, where Giorgio/Lablache had descended, but otherwise the vocal lines (and orchestral accompaniment) are the same⁴⁵. In a third statement, the two singers alternate, Riccardo-Tamburini tending to sing the rising phrases, and Giorgio-Lablache the descending ones. Finally, they join together for the fourth statement: the first strophe is in unison, then they alternate lines for strophe 2, as if one continuing voice. After repeating the first strophe in unison, they break into harmony (thirds) for the concluding lines. The heroic quality of Tamburini’s voice in the higher register enhances the authority and weight of Lablache’s expression in this larger-than-life sonic presence.

28 The strings accompany throughout. Two pairs of horns provide rhythmic (triplet) urgency, while the vocal line is enriched by the violins, trumpet and woodwind (see Table 3 and Ex. 2). The first violins repeatedly support the voice when it rises to *c* and above; the woodwind bring out the timbral resonances as the voice descends from *e flat* to *A flat*. The trumpet accompanies the whole line “Bello è affrontare la morte gridando libertà!”, an octave above the voice, supplying an arpeggiated *E flat* – *A flat* to link the two lines and momentum up through the octave to the climactic high *e flat* (the sort of function that Tamburini provided in the first statement of the *tempo d’attacco*). For Castil-Blaze,

this is a trumpet tune that repeatedly attacks the same note, C, and rises to E flat to descend diatonically to A flat. It is monotonous, as the voices linger on the same note; but this note is the most beautiful in Lablache’s voice. Trumpet melodies may not vary greatly in their tone quality, but they have a particular energy that results from this frequent repetition of one or two incisive and vibrant notes.⁴⁶

29 In other words, the voices are trumpet-like in the first two lines, but when they are joined by the actual trumpet in the third line, the sound becomes high-resolution. Put slightly differently, the trumpets add definition to the clarion sound of the voices. The rallying cry is further intensified in the fourth line by the piccolo, flute, clarinet, which target the contrasting timbres of Lablache and Tamburini, filling out the timbral resonances through the full range of this composite voice.

Table 3: orchestral enrichment for “Suoni la tromba”

		vocal line	accomp.
Suoni la tromba e in trepido	<i>Let the trumpet sound, and without fear</i>	+ violin	strings, horn, clarinet, bassoon
Io pugnerò da forte	<i>I will fight bravely</i>	+ violin	
Bello è affrontare morte	<i>It is a fine thing to face death,</i>	+ trumpet + violin	
Gridando libertà!	<i>shouting liberty!</i>	+ trumpet, flute, piccolo, clarinet	

"Suoni la tromba", first strophe

- 30 The concluding lines “Sia voce di terror/ patria, vittoria, onor!” (repeated) are sung in thirds (Lablache concluding on his “best” d', Lablache on the *f* above). The melody is doubled by high woodwind and violins, and the brass and lower strings and woodwind maintain the rhythmic energy. This final amplification embeds the Lablache-Tamburini

“voice” in the orchestral-vocal texture, effectively increasing the timbral magnification to its maximum power.

- 31 What can we conclude from all this? I am not suggesting that the nature of the orchestral accompaniment is particularly unusual, though the foregrounding of unison bass voices was certainly a “new” and striking sound. Rather, in these two departures from convention, Bellini was sensitive to the timbral and registral qualities of Lablache in particular. His qualities are brought into focus by magnification – both vocally and orchestrally. In other words, we are closer to “hearing” – as if through a stethoscope, perhaps – the invisible actions of Lablache’s vocal tract and the detail (at high resolution) of his timbre, right through his range. In the *tempo d’attacco*, the upper part of his compass is given reinforcement and harmonic resonance by Tamburini and the orchestra, and in the *cabaletta*, they supply more detailed timbral texture and further amplification.

Good vibrations

- 32 Castil-Blaze remarked on Lablache’s “resonant organ” and the “cyclopean noise that results from the coupling of his voice with Tamburini’s”, emphasising the magnification effect of two in one – and the implication of brute strength and power⁴⁷. But for him, the genius of this unison passage lay not only in the impressive volume, but also in the vibrating powers of the two voices – a different way, perhaps, of addressing the timbral quality of the resulting super-voice, drawing attention to the magnetic attraction that glued them together:

An entrance by a male chorus would have much less charm and would not equal the power [of Lablache and Tamburini]; because it is always about the sound rather than the noise that [voices] produce. [...] The distinct character of each of these voices makes the unison more enjoyable. [...] It is a good idea to have taken up this motif in unison for the peroration of the duet. The melody would have furnished only a secondary insignificant and graceless *dessus*, and Lablache, sustaining the lower part, would have lost his advantages; he would have been forced to adapt so as not to swamp Tamburini’s singing, whereas the unison of the two voices competed to vibrate with all their respective power.⁴⁸

- 33 In other words, both singers could sing at full throttle, without (for once) Lablache needing to worry about drowning out his comrade⁴⁹. Moreover, each singer responded, in the moment, to the sensation of the other’s voice, and in so doing produced a sound that was greater than the sum of the parts.
- 34 A similar two-voices-in-one phenomenon was in evidence elsewhere in 1830s Paris. Davies explains how “many-voicedness” was becoming increasingly feminised: the authority of the fused sound of rival sopranos Henriette Sontag and Maria Malibran performing in Rossini duets (singing in thirds) in London in 1829 was “provocative”⁵⁰. Their “cycle of estrangement and reconciliation” – they were presented as (rivalrous) opposites – played out in the theatres of London and Paris over the following years. One of the reviewers of *I Puritani* remembered a similarly striking unison effect two years earlier of the Grisi sisters, Giulietta and Giulia, in the Act I finale of *I Capuleti e i Montecchi*⁵¹. Théophile Gautier coined the term “diva” to capture this particularly feminine instantiation of the high-resolution “doubled” sound, with its sensuous and (for male critics) immoral implications⁵².

- 35 Although Lablache and Tamburini were famously close friends rather than rivals, and their duet was in unison rather than in sonorous thirds or sixths, their fusion nevertheless seems to have caused an equivalent vibrating, “electrifying” effect – albeit cast by critics in more masculine terms of a power struggle⁵³. Moreover, the upper partials of Lablache’s low voice – barely discernable to the human ear – are brought to the surface and made audible. Timbre was inseparable from vibration – as Gerdy and others before him had observed – and although timbre may still have been un-theorised in studies of the voice, electricity proved a useful analogy to capture the mysterious powers it had over listeners as well as on co-performers. Claims for the powerful effects of electricity and music on physical and psychological health were predicated on an idea of the body as a conductor of electrical (or similar) forces that stimulated sympathetic vibration – a harmonic phenomenon, whereby a passive body responds to external vibrations to which it has a harmonic likeness⁵⁴. The magnified effect here was of two voices in sympathetic vibration with each other and with the orchestra as well as with the audience – the details of Bellini’s orchestral-vocal writing outlined above make explicit the co-vibration of Lablache and his fellow performers.
- 36 When Bennati arrived at the Théâtre-Italien in 1830, it was his observations of a selection of professional singers that lead to his influential claims about register and the inner workings of the voice (even if these were to be superseded by later discoveries). Such imaginative fieldwork offered an important corollary to the experimentation of such scientists as Savart and Magendie. Observations of Gilbert Duprez, and his anomalous “ut de poitrine” led in turn, in the 1840s, to advances in the understanding of timbre, and brought about the conceptual shift in scientific study, from register to timbre, that culminated in the visual proof (Garcia’s laryngoscope) of the suspected function of the vocal tract that they had been working towards for the last half-century. In the meantime, however, Bellini had found an alternative medium for communicating the unique qualities of Lablache’s voice. Rather than describing its effects (the tactic of the critics) or trying to visualise the mechanism, he used Tamburini and the orchestra to magnify the subtle qualities of timbre and resonance and laid them bare for the audience to hear.

NOTES

1. “la cabalette a fait une explosion foudroyante. C’est un chant de trompette et par conséquent d’une mélodie très simple ; Lablache le dit, Tamburini le répète, en y ajoutant quelques broderies, et, après un trait sur la dominante, ils reprennent tous les deux la cabalette à l’unisson. [...] L’unisson des deux voix graves et puissantes électrise toute l’assemblée ; on fait répéter chaque fois cette dernière partie du duo, pour applaudir encore avec fanatisme.” E. L[EGOUVÉ], *Gazette musicale de France* (1 Feb. 1835). All translations are mine unless otherwise indicated. See M. EVERIST, S. HIBBERD, W. ZIDARIC, “Vincenzo Bellini, *I Puritani*: Dossier de presse”, in *Vincenzo Bellini et la France : histoire*,

création et réception de l'œuvre, ed. M. R. DE LUCA, S. E. FAILLA, G. MONTEMAGNO, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2007, pp. 405-481.

2. “leurs deux voix se mariaient comme deux cordes d’un même et admirable instrument”, *Vert-Vert* (25 Jan. 1835).

3. “ils confondent leurs accents en signe de l’union intime de leurs âmes”, E. D[ELÉCLUZE], *Journal des débats* (30 Jan. 1835).

4. “il serait difficile de trouver un morceau où ce chanteur [Lablache] produisît plus d’effet”, J. T. [MERLE], *La Quotidienne* (2 Feb. 1835).

5. “nous voyons bien moins le triomphe du compositeur que celui de la voix humaine” [we see less the triumph of the composer than that of the human voice], E. M[ONNAIS], *Le Courrier français* (29 Jan. 1835).

6. These included the premieres of Balfe’s *Falstaff* (1838), Mercadante’s *I briganti* (1836) and Donizetti’s *Don Pasquale* (1843), written for them, but their repertory also covered staples of the Italian repertory by Rossini, Bellini, Donizetti and other composers. For more on Lablache’s activities, see C. LABLACHE CHEER, *The Great Lablache: Nineteenth-Century Operatic Superstar His Life and His Times*, Bloomington, XLibris, 2009.

7. Critics often referred to his unobtrusive contribution to ensembles; in an article about his London debut in *Il matrimonio segreto*, the critic of the *Morning Post* noted that although he “out-topped” the tenor Donzelli at the conclusion of the quartet “Tu mi dici che del Conte”, his voice was more generally characterized by “fulness and equability, combined with appropriate modulation”, and was “of the greatest value to an operatic corps” (14 May 1830).

8. R. LAENNEC, *De l’auscultation médiate, ou Traité du diagnostic des maladies des poumons et du cœur, fondé principalement sur ce nouveau moyen d’exploration*, Paris, J.-A. Brosson et J.-S. Chaudé, 1819, vol. I, p. 8, trans. from: *A Treatise on the Diseases of the Chest and on the Mediate Auscultation*, trans. J. Forbes, New York, Samuel Wood, 1830, p. 5. See also J. STERNE, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham, NC, Duke University Press, 2003, pp. 102-103; T. RICE, “Sounding Bodies: Medical Students and the Acquisition of Stethoscope Perspectives”, *Oxford Handbook of Sound Studies*, ed. T. PINCH, K. BIJSTERVELD, Oxford, Oxford University Press, 2012, pp. 298-319.

9. “le même phénomène a lieu lorsqu’on applique le cylindre sur la trachée-artère ou sur le larynx”, R. LAENNEC, *De l’auscultation médiate*, *op. cit.*, p. XI [report from the Académie].

10. M. FOUCAULT, *Naissance de la clinique: une archéologie du regard médical*, Paris, Presses universitaires de Paris, 1963, trans. A. Sheridan Smith as *The Birth of the Clinic: An Archaeology of Medical Perception*, New York, Pantheon Books, 1973: “the prohibition of physical contact makes it possible to fix the virtual image of what is occurring below the visible area”, p. 164.

11. F. BRITTAN, “On Microscopic Hearing: Fairy Magic, Natural Science, and the Scherzo fantastique”, *Journal of the American Musicological Society*, 64/3, 2011, pp. 527-600; and D. LOUGHRIDGE, *Haydn’s Sunrise, Beethoven’s Shadow: Audiovisual Culture and the Emergence of Musical Romanticism*, Chicago, Chicago University Press, 2015.

12. J. Q. DAVIES, *Romantic Anatomies of Performance*, Berkeley, University of California Press, 2014.

13. This debate is explained and examined by G. W. BLOCH, “The Pathological Voice of Gilbert-Louis Duprez”, *Cambridge Opera Journal*, 19/1, 2007, pp. 11-31, at pp. 19-24.

14. Savart's publications included "Mémoire sur la voix humaine", *Journal de physiologie expérimentale et pathologique*, 5, 1825, pp. 367-93; cited and discussed in G. W. BLOCH, "The Pathological Voice of Gilbert-Louis Duprez", *op. cit.*, p. 19.
15. Magendie's publications included *Précis élémentaire de physiologie*, Paris, Méquignon-Marvis, 1816; the chapter on voice was revised and expanded in the 1833 edition of the work; see G. W. BLOCH, "The Pathological Voice of Gilbert-Louis Duprez", *op. cit.*, p. 24.
16. "il faut absolument étudier par la vue, au miroir, les mouvements des organes prononciateurs, même les plus profonds ; car il ne suffit pas de les étudier, comme on l'a fait jusqu'à ce jour, par l'obscur sensation qu'ils donnent", P.-N. GERDY, *Physiologie médicale didactique et critique*, Paris, Crochard, 1830, p. 777.
17. M. GARCIA, "Observations on the Human Voice", *Proceedings of the Royal Society of London*, 7, 1855, pp. 399-410.
18. Although he also advertised a "speculum", developed by one of his patients; see J. Q. DAVIES, *Romantic Anatomies of Performance*, *op. cit.*, p. 133.
19. *Ibid.*, p. 181.
20. Bennati claimed he had already communicated with a professor of physiology at the University of Padua, M. Gallini, on this very subject in 1821, before he had carried out the appropriate experiments. F. BENNATI, *Recherches sur le mécanisme de la voix humaine*, Paris, Baillière, 1832, pp. X-XI.
21. "d'une manière si distincte et si pure, que les personnes qui assistaient à l'expérience curent ouïr deux individus qui répétaient les mêmes phrases", *ibid.*, pp. XII-XIV.
22. The term is Cuvier's; his report was published two days after Bennati's demonstration: "Sur le mécanisme de la voix humaine dans le chant par M. Bennati : séance du 10 mai", *Le Globe*, 6/86 (12 May 1830); cited and discussed in J. Q. DAVIES, *Romantic Anatomies of Performance*, *op. cit.*, pp. 133-134.
23. F. BENNATI, *Recherches sur le mécanisme de la voix humaine*, *op. cit.*, pp. 48-49.
24. The bass Santini had the longest and largest tongue Bennati had ever seen: he was able to touch beneath his chin with the tip of his tongue, *ibid.*, p. 26.
25. My use of the term "register" in this article follows Bennati's contemporary definition, which distinguishes between "in-larynx" and "above-larynx" voices, and focuses on the links between range and flexibility. In modern speech pathology the term is used to distinguish between chest/modal (normal), and falsetto (along with with vocal fry and whistle register), and is associated with vocal fold configurations. See J. Sundberg, "Acoustics, § VI: The voice", iii) Register, Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. 5 Dec. 2016.
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00134pg6>.
26. F. BENNATI, *Études physiologiques et pathologiques sur les organes de la voix humaine*, Paris, Baillière, 1833, pp. 49, 338.
27. "le timbre est [...] une qualité dont on ne saurait donner la théorie", P.-N. GERDY, *Physiologie*, *op. cit.*, p. 743. Magendie had previously noted that no satisfactory account had thus far been given, *Précis élémentaire de physiologie*; cited in G. W. BLOCH, "The Pathological Voice of Gilbert-Louis Duprez", *op. cit.*, p. 23.
28. They drew parallels between the throat with a fixed larynx, and the trumpet or horn with a fixed length of tubing for which one altered one's embouchure to modify pitch. (In

contrast, the *voix blanche* with its mobile larynx was equivalent to the oboe, whose length was changed by the action of the player’s fingers to cover and reveal holes in the bore.)

29. These debates of the 1840s, as focused around Duprez, are summarized in G. W. BLOCH, “The Pathological Voice of Gilbert-Louis Duprez”, *op. cit.*, pp. 24-31.

30. Our hearing is more sensitive to higher frequencies, and so the fundamentals of low male voices depend on the power carried by harmonics that fall in the range of high aural sensitivity. For more on perception of harmonics, see W. M. HARTMANN, *Principles of Musical Acoustics*, New York, Springer, 2013.

31. “cherchez trois ou quatre autres basses d’un timbre formidable, faites les chanter à l’unisson avec Tamburini et Lablache, toute de suite votre duo deviendra trois ou quatre fois plus beau, plus miraculeux, plus prodigieux, plus stupéfiant, plus foudroyant”, S****, *Le Réformateur* (6 Feb. 1835).

32. CASTIL-BLAZE, “Lablache”, *Revue de Paris*, 39, 1832, pp. 177-192; CASTIL-BLAZE, “A Biographical Notice of Tamburini”, *The Harmonicon*, 1833, pp. 125-126. The piece on Tamburini is much shorter than the one on Lablache, which perhaps reflects the higher profile and greater popularity of the latter at this time; he was regularly lauded as the best Italian bass of his day.

33. “Par un excès de zèle et pour rendre l’équilibre à son cher contraire, il poussa la note avec une vigueur extrême pendant tout le cours de la messe, et parvint à balancer ainsi les parties rivales, à lutter même avec avantage contre elles”, CASTIL-BLAZE, “Lablache”, *op. cit.*, p. 179.

34. “un jour [...] il s’éveilla toussant, parlant, chantant avec une basse sonore, vibrante et d’une puissance merveilleuse”, *ibid.*

35. “cette note est la plus belle de la voix de Lablache” [This note is Lablache’s most beautiful], XXX [CASTIL-BLAZE], *Revue de Paris*, 14, 1835, pp. 68-75 at p. 73. Though elsewhere, it is more often the high d’ that is claimed as Lablache’s “best” note, by Castil-Blaze and others. I use Helmholtz pitch notation, whereby middle C = c’.

36. CASTIL-BLAZE, “A Biographical Notice on Tamburini”, *op. cit.*, p. 126.

37. They were both described by contemporaries as “basses”, or “basses-tailles”, though through the 1830s and 40s, while Lablache became best known for his lower notes, Tamburini became increasingly known for roles in a slightly higher range: modern dictionaries usually classify him as a baritone (an emerging vocal category) or bass-baritone. See, for example, E. FORBES, “Tamburini, Antonio”, *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 5 Dec. 2016.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27451>

38. “On admire tour à tour le son plein, vibrant et suave de sa voix ; la franchise de son exécution, et l’éclat de ses traits de basse qui sillonnent l’ensemble vocal et ne se confondent point avec les traits des instruments graves qui les doublent. [...] Si l’on excepte les deux notes extrêmes, cette voix sonne également sur tous les points, tinte comme une cloche ; elle est mordante par la force de ses vibrations et non par la contraction du gosier. Le son s’échappe de la poitrine aussi librement que d’un tuyau d’orgue de huit pieds.” CASTIL-BLAZE, “Lablache”, *op. cit.*, p. 190.

39. CASTIL-BLAZE, “A Biographical Notice on Tamburini”, *op. cit.*, p. 126.

40. Everist’s focus is on Tamburini and the origins of the baritone voice, and (in this light) on “Il rival salvar tu dêi/Suoni la tromba” as occupying an important transitional position

in the history of duets for two "bass" voices. M. EVERIST, "Tutti i francesi erano diventati matti": Bellini and the Duet for Two Basses", in *Giacomo Meyerbeer and Music Drama in Nineteenth-Century Paris*, Aldershot, Ashgate, 2005, pp. 281-307.

41. Everist has suggested that Tamburini's sensitivity to other singers is in evidence here, that he "vibrates discreetly yet forcefully, and keeping always in mind the balance of the piece and the regularity of the beat" – i.e. that Bellini had Tamburini's qualities specifically in mind. But Everist is using the rather later words of R. LOREMBERT, *Notice sur M. Tamburini, du Théâtre royal italien*, Paris, 1842, pp. 6-7; see M. EVERIST, "Tutti i francesi erano diventati matti", *op. cit.*, p. 304. Qualities of sensitivity and attentiveness to others are just as often (perhaps even more frequently) attributed to Lablache in the 1830s, and might better be understood as qualities required in a bass voice, so often occupying an accompanying role in ensemble singing.

42. In the *cantabile*, the theme is sung by Lablache, then by Riccardo; then together they sing in thirds and sixths. Here, first violins double Riccardo, second violins double Lablache, then the woodwind, horns and trumpets are gradually brought in, and the vocal line is orchestrally enhanced. This continues in the *tempo di mezzo*, though here the singers alternate lines.

43. Indeed, Everist claims that there were no duets for two basses on a serious subject before 1835, and follows up the examples of unison writing in earlier operas identified by reviewers, demonstrating their clear differences from Bellini's opera – and thus confirming its striking innovation.

44. For example: "les deux basses y chantent à l'unisson, mais le musicien a si bien placé en dominantes les plus belles notes de la voix de Lablache, qu'il serait difficile de trouver un morceau où ce chanteur produisît plus d'effet, et de trouver un basse qui puisse le chanter avec plus de succès". J. T. [MERLE], *La Quotidienne* (2 Feb. 1835).

45. Giorgio-Lablache joins in a third below for "All'alba!".

46. "C'est un chant de trompette qui bat sans cesse la même note, l'ut, et s'élève au *mi bémol* pour descendre diatoniquement sur le *la bémol*. Il y a monotonie, puisque les voix restent longtemps sur une même note; mais cette note est la plus belle de la voix de Lablache. Si les chants de trompette sont peu variés dans leurs intonations, ils ont une énergie particulière qui résulte de cette répétition fréquente d'une ou deux notes incisives et vibrantes." CASTIL-BLAZE, *Revue de Paris*, 14, 1835, pp. 68-75 at p. 73.

47. "organe sonnante", "bruit cyclopéen qui résultait de son accouplement avec la voix de Tamburini", CASTIL-BLAZE, *Revue des Deux Mondes* (1 Feb. 1835).

48. "Une entrée de chœur d'hommes aurait beaucoup moins de charmes et n'égalerait pas leur puissance; car c'est toujours du son qu'elles donnent et non pas du bruit. [...] Le caractère bien distinct de chacune de ces voix rend leur unisson plus agréable. [...] C'est une heureuse idée que d'avoir pris ce motif à l'unisson dans la péroraison du duo. Cette mélodie n'aurait fourni qu'un second dessus insignifiant et gauche, et Lablache, tenant la partie grave, eût perdu ses avantages; il aurait été forcé de se modérer pour ne pas couvrir le chant de Tamburini, tandis qu'avec l'unisson les deux voix concourent à le faire vibrer de toute leur puissance respective." CASTIL-BLAZE, *Revue de Paris*, 14, 1835, pp. 68-75 at p. 74.

49. However, this was achieved at some cost to Tamburini, swept up in the visceral thrill of the moment rather than protecting his voice. Later in the year Henri Blaze de Bury was to report, referring specifically to the Puritani duet: "En général, l'unisson est funeste aux

chanteurs qui n'on pas, comme Lablache, une poitrine faite d'airain ou du métal dont on fait les cloches" [In general, the unison is disastrous for singers who do not, like Lablache, have a chest made of brass, or a metal out of which one makes bells.] H. W. [Hans WERNER, pseudonym for Ange-Henri BLAZE DE BURY], "Revue musicale", *Revue des Deux Mondes*, IV (October 135), 486-97, at 490.

50. J. Q. DAVIES, *Romantic Anatomies of Performance*, *op. cit.*, p. 70.

51. "Bellini avait déjà employé le même effet dans son opéra des *Capuleti*, avec cette différence qu'il s'agissait de deux voix de femme au lieu de deux basses-tailles", *Revue musicale* (1 Feb. 1835), 9^e année, n° 5, pp. 35-37, at p. 37. J. Q. DAVIES discusses the Paris reception of this vocal effect in "Gautier's 'Diva': The First French Uses of the Word", in *The Arts of the Prima Donna in the Long Nineteenth Century*, ed. Rachel Cowgill and Hilary Poriss, Oxford, Oxford University Press, 2012, pp. 123-146, at pp. 134-138.

52. *Ibid.*

53. Everist has noted the repeated use of electricity in the reviews as a comparator for the visceral effect of the unison passage. For discussion of the ubiquity of electricity in discourse about Italian opera in Paris during the 1820s and 30s see, for example, C. FRIGAU MANNING, "Singer-Machines: Describing Italian Singers, 1800-1850", *Opera Quarterly*, 28/3-4, 2012, pp. 230-258, at pp. 243-248.

54. Electricity and music apparently shared the ability to both calm and stimulate the nerves, and inhabited the ambiguous space between the material and the intangible. On this topic, see, for example, J. KENNAWAY, *Bad Vibrations: The History of the Idea of Music as a Cause of Disease*, Farnham, Ashgate, 2012; C. RAZ, "'The Expressive Organ Within Us': Ethere, Ethereality, and Early Romantic Ideas about Music and the Nerves", *19th-Century Music*, 38/2, 2014, pp. 115-144.

ABSTRACTS

In January 1835, the premiere of Bellini's *I Puritani* at the Théâtre-Italien took Paris by storm. Its most popular number was the Act II duet for bass voices "Il rival salvar tu dêi"- above all the unison conclusion to the cabaletta "Suoni la tromba". With reference to the reviews and score, and to medical research of the period, I argue that this number effectively puts Luigi Lablache's voice under a microscope, bringing to the surface its timbral components, "performing" scientific discovery. In this manner, the performance complemented the findings of the theatre's house physician Francesco Bennati, and even anticipated the laryngeal investigations of Manuel Garcia in the 1850s, making the inaudible audible.

Créé en janvier 1835 au Théâtre-Italien de Paris, *I Puritani* de Bellini reçoit un accueil triomphal, grâce en particulier au duo de l'acte II pour deux basses, « Il rival salvar tu dêi », et à sa cabalette conclusive à l'unisson, « Suoni la tromba ». En m'appuyant sur la presse, la partition, ainsi que sur les recherches médicales contemporaines, j'avance l'hypothèse que ce duo fonctionne comme un microscope vis-à-vis de la voix de Luigi Lablache, visant à rendre audibles les caractéristiques de son timbre. La représentation vient ainsi compléter les expériences de Francesco Bennati,

médecin du Théâtre-Italien, anticipant les investigations menées par Manuel Garcia sur le larynx dans les années 1850, rendant, par ce duo, audible l'in audible.

Nel mese di gennaio 1835 al Théâtre-Italien di Parigi va in scena *I Puritani*. Al successo trionfale della prima internazionale contribuisce molto il duetto dell'atto secondo per due bassi, "Il rival salvar tu dêi". Diventa il numero più popolare dell'opera, soprattutto grazie alla cabaletta conclusiva all'unisono, "Suoni la tromba". Tramite lo studio della partitura, della stampa e delle ricerche mediche contemporanee, esploro l'ipotesi che questo duetto funzioni, riguardo alla voce di Luigi Lablache, come un microscopio capace di far udire le caratteristiche del suo timbro. In questo modo la rappresentazione si dimostra in grado di completare le esperienze di Francesco Bennati, dottore ufficiale del Théâtre-Italien, anticipa le investigazioni di Manuel Garcia sulla laringe negli anni 1850, e rende udibile il non udibile.

INDEX

Mots-clés: voix, Francesco Bennati, Bellini, laryngoscope, stéthoscope

Parole chiave: voce, Francesco Bennati, Bellini, laringoscopio, stetoscopio

Keywords: voice, Francesco Bennati, Bellini, laryngoscope, stethoscope

AUTHOR

SARAH HIBBERD

University of Bristol • Sarah Hibberd est *Stanley Hugh Badock Chair of Music* à l'université de Bristol. Ses principaux champs de recherche concernent l'opéra, le théâtre et les cultures visuelles à Paris et à Londres pendant la première moitié du XIX^e siècle. Elle est l'auteure d'une monographie, *French Grand Opera and the Historical Imagination* (Cambridge, Cambridge University Press, 2009), et a dirigé deux volumes collectifs ainsi qu'un numéro spécial de *19th-Century Music* consacré aux relations entre musique et sciences à Paris et à Londres (2015). Elle prépare actuellement une monographie intitulée *French Opera and the Revolutionary Sublime (1789-1830)* ainsi qu'un volume collectif, *Sonorous Sublimes: Music and Sound 1670-1850*. Elle codirige la revue *Music & Letters*.



Laboratoire italien

Politique et société

20 | 2017

Musique italienne et sciences médicales au XIX^e
siècle

Un'occasione perduta: lo studio anatomico e fisiologico dei *musicisti* castrati

Une occasion manquée : l'étude anatomique et physiologique des castrats

A missed opportunity: the anatomical and physiological study of castrati

Marco Beghelli



Edizione digitale

URL: <http://journals.openedition.org/laboratoireitalien/1602>

DOI: 10.4000/laboratoireitalien.1602

ISSN: 2117-4970

Editore

ENS Éditions

Questo documento vi è offerto da Bibliothèque Diderot de Lyon



Notizia bibliografica digitale

Marco Beghelli, « Un'occasione perduta: lo studio anatomico e fisiologico dei *musicisti* castrati », *Laboratoire italien* [Online], 20 | 2017, Messo online il 03 novembre 2017, consultato il 04 gennaio 2018.

URL : <http://journals.openedition.org/laboratoireitalien/1602> ; DOI : 10.4000/laboratoireitalien.1602

Questo documento è stato generato automaticamente il 4 gennaio 2018.



Laboratoire italien – Politique et société est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Un'occasione perduta: lo studio anatomico e fisiologico dei *musicisti* castrati

Une occasion manquée : l'étude anatomique et physiologique des castrats
A missed opportunity: the anatomical and physiological study of castrati

Marco Beghelli

Alla memoria di Russell Oberlin
spentosi durante la revisione
di questo testo

- 1 Nel recupero della musica antica, delle sue sonorità e delle sue modalità esecutive legate alla conformazione dei vari strumenti musicali, sappiamo (o crediamo di sapere) ormai tutto sulla forma di un archetto e sul modo di maneggiarlo, sulla fisica acustica di un corno naturale e i suoi limiti scalari, sull'intonazione degli organi positivi e dei vari registri: abbiamo infatti trattati di organologia che ci indicano come gli strumenti erano costruiti, trattati di prassi esecutiva che insegnano come suonarli, e strumenti antichi giunti fino a noi in forma più o meno integra che ci consentono di toccar con mano il passato.
- 2 Ma quando passiamo allo studio della voce, tutto sembra più difficile. Parrebbe dover essere il contrario, perché se il modo di costruire un violino nel Seicento era diverso da quello odierno, l'evoluzione della specie non è al contrario progredita a tal punto da farci credere che 400 anni fa la Natura producesse laringi umane diverse da oggi. Ma poi ci rendiamo conto che se i violini di Paganini o i pianoforti di Liszt sono tuttora superstiti, funzionanti e disponibili per moderne esecuzioni, lo stesso non si può dire per le corde vocali di Maria Malibran o Giovanni Battista Rubini. Eppure si trattava anche in quei casi di «normali» corde vocali rispettivamente femminili e maschili, anatomicamente non dissimili – lo supponiamo – dalle corde vocali di tanti cantanti odierni.

- 3 L'incompetenza più totale ci frena invece ogni qualvolta tentiamo di parlare dei castrati dal punto di vista «organologico» (se il termine non sembra inappropriato per indicare a un tempo l'anatomia e la fisiologia dei loro strumenti vocali). È la stessa sensazione che si prova dovendo studiare un animale estinto dalla faccia della Terra, di cui si ha magari qualche descrizione fantasiosa, una manciata di ossa superstiti, ma sul quale si può solo ipotizzare se avesse il corpo ricoperto di peli o di squame¹.
- 4 Ciò che desta rabbia e stupore insieme è verificare quanto poco sappiamo degli antichi cantanti castrati sul piano medico: non esseri viventi dell'era paleozoica, ma individui di cui gli ultimi esemplari erano ancora vivi quando nasceva mia nonna, tuttora viva anch'essa. Se il musicista italiano in genere è stato saltuariamente preso a oggetto di studio dalle scienze mediche nell'Ottocento, come dimostra questo stesso volume, nello specifico non si può dire altrettanto del cantante castrato, il *musicista* per antonomasia, l'elemento più caratterizzante e irripetibile della storia musicale italiana, ma praticamente ignorato dagli studi scientifici a dispetto della sua natura biologica eccezionale – precorritrice della moderna sperimentazione endocrinologica – che avrebbe dovuto attrarre l'attenzione perlomeno degli anatomopatologi. E invece si studiava il cranio di Bellini ma non l'apparato vocale di Crescentini o Velluti. Oggi preferiremmo che fosse avvenuto il contrario. Perché Francesco Bennati, per anni medico ufficiale del Théâtre-Italien e attento studioso della voce di tanti cantanti, non ha dedicato un briciolo di attenzione agli ultimi castrati in carriera? Perché a Manuel García jr., inventore del laringoscopio, non è mai venuta la curiosità, in 60 anni di attività foniatrica, di guardare in gola a un evirato cantore per nostro conto?
- 5 È verosimile che, se lo avessero fatto, oggi non sapremmo niente di più sui castrati di quel poco che in effetti sappiamo: le possibilità di uno studio scientifico della voce, così problematiche ancor oggi, erano praticamente nulle con gli strumenti disponibili all'epoca, un'epoca in cui – tale era la consapevolezza di un anatomista come Benedetto Mojon – «È assai difficile e fors'anche impossibile, considerando lo stato attuale della fisiologica scienza, lo spiegare per qual ragione gli organi genitali tanto influiscano sopra la struttura, lo sviluppo e l'azione di molti altri organi²». Ma non è questo il punto: è invece più interessante sottolineare che non tentarono neppure di farlo, che non ne sentirono l'esigenza, pur essendo consapevoli di trovarsi di fronte a una sorta di animale in via di rapidissima estinzione.

I castrati dell'Ottocento

- 6 L'unica descrizione *post mortem* di una laringe di maschio adulto castrato chirurgicamente in età prepuberale parrebbe essere quella tentata più di due secoli fa da Guillaume Dupuytren (1803):
- Il Conte Dupuytren ha riconosciuto di recente l'essatezza di questa osservazione, sezionando la laringe di un uomo reso eunuco nella più tenera infanzia: questa in effetti era un terzo meno voluminosa di quella di molti uomini della stessa età e della stessa statura. La glottide era molto stretta. Tutti questi organi assomigliavano a quelli di una donna o di un ragazzo in età prepuberale.³
- 7 Nulla però ci suggerisce che tale laringe fosse appartenuta a un cantante d'opera. Eppure di musicisti castrati ce ne furono tanti in giro per l'Europa ancora durante tutto l'Ottocento⁴. L'idea che con Velluti si chiudesse un'epoca è una semplificazione⁵. Il trasferimento della corte portoghese a Rio de Janeiro portò esemplari della specie anche nel Nuovo Mondo,

dove cantarono più opere di Rossini di quante gli ultimi castrati non ne avessero cantate in Europa⁶. A Londra il misconosciuto Paolo Pergetti si esibirà ancora in concerto negli anni '40. Nelle chiese il fenomeno persistette anche più a lungo; e non fu soltanto una peculiarità di Roma, come si suol credere⁷: Angelo Testori morirà nel 1844 quando era ancora membro effettivo della Cappella Reale di Torino, venendo sostituito da Pietro Tiranti, morto 12 anni dopo⁸; Moisè Tarquinio prenderà congedo dalla Cappella Reale di Dresda nel 1845⁹. E in Vaticano, il famigerato Alessandro Moreschi non si troverà a fine secolo unico superstite di un tempo che fu: nella fotografia del 1898 che lo ritrae circondato dai colleghi della Cappella Sistina, si possono identificare almeno sette cantori castrati¹⁰. Eppure nemmeno Franz Haböck, che nel 1914 si era portato a Roma proprio per incontrare Moreschi, pensò poi di sottoporlo a una anamnesi e a un esame obiettivo, se non anche a specifici esami strumentali. Nondimeno Haböck aveva studiato medicina, insegnava canto e stava progettando un libro sugli antichi cantanti castrati¹¹.

- 8 Perché dunque la medicina dell'Ottocento sembra essersi disinteressata a qualcosa che avrebbe dovuto invece attirare la sua attenzione? e, ciò ch'è più grave, nella consapevolezza di avere a disposizione gli ultimi esemplari di castrato in ambito europeo? Ecco, proprio questo potrebbe essere individuato come uno dei motivi del disinteresse: perché mai occuparsi di una realtà sempre vissuta come irreali, occasionale, accidentale (ogni celebre musicista vantando nel suo C.V. un incidente occorsogli in età infantile, che ne aveva inopinatamente ridotto la virilità)? perché spendersi su un fenomeno che dal momento dell'adozione del *Code Pénal* francese (1791) anche in Italia era divenuto ufficialmente illegale¹²?
- 9 Il senso di estraneità culturale a un elemento antropologico vissuto come esotico (benché assolutamente domestico nella realtà dei fatti) si percepisce chiaramente alla lettura di un testo come la *Dissertazione sugli effetti della castratura nel corpo umano* del suddetto Mojon, pubblicata, riveduta e corretta più volte in varie lingue, nei primi vent'anni dell'Ottocento. La trattazione è tutta basata su una serie di "Si dice che...", "Questo e quell'altro autore antico hanno affermato che...", "Alcuni viaggiatori hanno descritto che..."¹³. I fenomeni di castrazione presi in esame sono dunque tutti riferiti ad antiche memorie storiche o a casi di eunuchismo praticati fra l'Africa e il Vicino Oriente; ai musicisti attivi nei teatri sotto casa e nelle chiese dietro l'angolo si accenna di striscio solo un paio di volte, per accomunarli alla generale stupidità riconosciuta negli uomini «devirilizzati» («I castrati che si acquistarono qualche celebrità sui teatri e nelle chiese, devono una gran parte del loro merito più ad una buona organizzazione degli organi per l'udito e per la voce, che ad un sano intendimento; imperocché quest'ultimo, come è noto, si altera dal momento che il ferro li separò dalla natura¹⁴»), oppure per confutare in loro l'eccezione alla regola della propensione all'itterizia da parte dei mutilati («Tutte le descrizioni che abbiamo degli eunuchi de' serragli persiani concorrono a presentarci queste vittime della gelosia orientale affette perpetuamente dal morbo itterico; e se una tale malattia non ha luogo nei soprani di teatro o di chiesa, ciò deriva dal non concorrere in essi loro tutte quelle altre cause che determinano l'itterizia negli schiavi di Asia e di Affrica¹⁵»).
- 10 Il disinteresse di Mojon verso la castrazione con fini artistici non credo vada comunque correlato alla contingenza storica, che coglieva il fenomeno ormai ai suoi ultimi stadi: l'eunuchismo persiano non doveva essergli di certo più familiare! La presbite impostazione storico-antropologica sull'argomento era infatti già stata adottata un secolo prima, in pieno boom dei castrati d'opera, nel più famoso trattato sugli eunuchi – uscito anonimo a Parigi (1707) e a firma di Charles Ancillon a Londra (1718), nella traduzione di

Robert Samber¹⁶ – tutto intento a declinare le ragioni per le quali gli uomini furono castrati nelle varie epoche, e a disquisire se gli individui devirilizzati possano o non possano legalmente sposarsi, ma senza mostrare un particolare interesse per il fenomeno musicale del momento (nell'edizione inglese verrà inserito un accenno al Niccolino che si stava esibendo in quei giorni a Londra, ma solo per sostenere che, a Roma, tre carneadi quali Pasqualini, Pauluccio e Momo hanno una voce più bella: un'aggiunta del tutto inopportuna nell'economia dell'opera, e che sa di polemica accidentale).

Un tabù culturale

- 11 Il distacco di tali autori dalla realtà è del resto il medesimo che si percepisce leggendo l'enciclica *Annus qui hunc* emanata nel 1749 da papa Benedetto XIV: una lunghissima dissertazione sulle modalità di far musica nelle chiese, con decine di citazioni storiche e direttive minute su quali repertori intonare e quali strumenti utilizzare per l'accompagnamento, da cui non esce però un solo accenno al problema dei castrati arruolati per cantare le parti acute della polifonia e gli assoli in luogo delle donne (ufficialmente rimaste escluse dal canto liturgico nelle chiese cattoliche fino al 1967)¹⁷. Sia in area medica, sia in area religiosa, sembra insomma vigente un vero e proprio tabù, non facendosi neppure vago cenno alla generale accondiscendenza nei confronti della castrazione umana vigente ormai da lungo tempo nei paesi di religione cattolica, e limitandosi a denunciare eticamente l'analoga pratica che da più secoli prosperava nei paesi di religione musulmana – un tabù che gira intorno all'offensiva apprestata contro una virilità in crisi, nel rischio incombente di minare il secolare predominio sociale del maschio¹⁸:

Nella prefazione all'edizione inglese, Samber racconta di aver tradotto il testo di Ancillon in reazione a un increscioso episodio di cronaca: il tentativo di fuga di una giovane nobildonna inglese con un castrato (pp. v-xii). L'atteggiamento nei confronti dei cantanti castrati rivela quindi tutta l'ansia sociale per il castrato come oggetto di desiderio per le donne inglesi: nell'alterizzazione del corpo castrato le accuse di omosessualità ed effeminatezza servono a contenere la paura che questa mascolinità "altra" possa essere di maggiore attrattiva per le donne inglesi. Thomas McGeary¹⁹ analizza una serie di pubblicazioni satiriche dell'epoca, in cui la descrizione del desiderio delle donne per i castrati rappresenta e insieme reprime una sessualità femminile non indirizzata alla riproduzione. Riprendendo il parallelo già presente nei pamphlet anti-teatrali del sedicesimo e diciassettesimo secolo tra il teatro e il bordello, queste satire vedono però l'emergere di un soggetto femminile del desiderio: il registro satirico è utilizzato per il lavoro culturale di stabilire una sessualità normativa rappresentandone e ridicolizzandone le deviazioni. Queste scritture esprimono l'ansia sociale di fronte alla possibilità di una sessualità femminile libera dalla norma eterosessuale, che minaccia il sistema patriarcale rendendo l'uomo (non castrato) superfluo al piacere femminile.²⁰

- 12 Ma era ovviamente necessario arrivare al secolo XXI per riuscire anche solo a immaginare una chiave di lettura simile...
- 13 Preso atto che i pochi testi antichi sulla castrazione ignorano proditoriamente la coeva realtà musicale, dobbiamo accontentarci di descrizioni fisiche esteriori (non inutili neppure per lo studioso moderno) riguardanti gli eunuchi della cultura turca o araba, anche se in certi casi resta il sospetto che il modello d'osservazione non dichiarato sia stato piuttosto – per innegabile facilità di reperimento – proprio il musicista italiano e non il guardiano dell'harem magrebino. Un esempio:

L'osteogenia ci insegna che non tutte le ossa acquistano nello stesso tempo il grado di accrescimento e di durezza, che debbono poi conservare; molte giungono all'ultimo loro grado di sviluppo in un'età più avanzata, ed altre cessano assai per tempo di più nutrirsi e svilupparsi. Abbiamo esempi delle prime nelle costole, nelle vertebre, nella pelvi ecc.; delle seconde negli ossicini dell'orecchio e in tutti quelli del cranio.

È per questa ragione, appunto, che nei castrati, le cui ossa conservano più lungamente la loro mollezza, il cranio, che di già era alquanto indurito prima dell'amputazione dei genitali, è per l'ordinario piccolo in proporzione di tutte le altre parti le quali, malgrado il taglio fatale, continuano a nutrirsi e a crescere: ed è perciò che in questi individui si osservano ordinariamente le ossa grosse, ampio il torace e dilatata la pelvi. Siffatto aumento di volume nel sistema osseo de' mutilati altera talmente la configurazione del loro scheletro, che lo rende, considerando il suo volume, simile a quello della donna. Si osserva diffatto che in essi il torace ha un diametro quasi uguale tanto ne' suoi lati anteriore e posteriore, quanto nei laterali; il che dà loro una più libera e più ampia respirazione; che le ossa degli ilei sono assai espanse, e presentano quindi il bacile di una circonferenza che sorpassa di più di un ottavo la metà dell'altezza di tutto il corpo, che i femori sono meno arcuati che nell'uomo, che le ginocchia inclinano più all'indietro, il che procede dalla maggiore distanza che vi è tra le articolazioni ileo-femorali, e per cui i mutilati, come altresì le donne, quando passeggiano, rendono sensibilissimo il cambiamento del loro centro di gravità, che si trova notabilmente marcato dall'arco ch'essi descrivono ad ogni passo. Una tale analogia tra lo scheletro degli eunuchi e quello delle donne si rende ancora più evidente per alcune altre particolarità. Le clavicole tanto negli uni quanto nelle altre sono poco arcuate, e lo sterno è corto. Le scabrosità che si rimarkano sulle ossa dell'uomo, e che sono in gran parte il prodotto dell'azione ripetuta dei muscoli che ad esse si uniscono, sono assai poco rilevate nelle ossa dei castrati, come che deboli e rilassate sieno le loro fibre carnee. Rarissimi sono gli esempi di eunuchi che abbiano le membra muscolose, atletiche e ben disegnate; ordinariamente sono in essi rotonde, molli e coperte di pelle fina e delicata, ed invece di quelle forme proporzionate con muscoli ben pronunciati che costituiscono il bello e la robustezza virile, hanno delle varici sulle estremità superiori ed inferiori, prodotte dalla rilassatezza del loro sistema venoso o dalla soprabbondanza di sangue.²¹

- 14 Si noti il tono compassionevole, quasi partecipe, di certe espressioni (il «taglio fatale», i «mutilati») e la generale descrizione al negativo, che fa del castrato non un individuo con proprie caratteristiche, ma un maschio *privo* di una lunga serie di peculiarità: quelle che da par loro «costituiscono il bello e la robustezza virile». Nella sua visione androcentrica, Mojon neutralizza insomma l'alterità del castrato insistendo sulla sua somiglianza con la donna, cui tali mancanze l'avvicinano (anche altrove: «Tra le modificazioni alle quali la macchina umana va soggetta per l'amputazione dei testicoli, le più rimarcabili, e quelle che più ci sorprendono, sono il non sviluppo della barba e l'angustia della laringe, per cui i mutilati hanno voce ed aspetto femminile²²»).
- 15 In quest'ottica non v'è dunque spazio per una considerazione del castrato come individuo fornito invece di qualcosa *in più*, e della castrazione come pratica capace di *creare* qualcosa di nuovo, di prezioso, di unico. Il valore aggiunto da prendere in considerazione sarebbe dovuto ovviamente essere il tipo di voce che la castrazione procurava, quella voce letteralmente inaudita che motivava in Italia la produzione di castrati. Avremmo insomma gradito che altrettanto spirito d'osservazione fosse stato riposto dall'anatomista nel descrivere proprio gli effetti della castrazione sulla voce umana, ma – in perfetta linea con la sua visione delle cose – egli sorvola invece sull'argomento, incurante del fenomeno fino a negarne la reale efficacia acustica, quando osserva *en passant*:

Se però prima di quest'epoca [prima della pubertà] sono recisi i testicoli, la sorgente di quei grandi fenomeni che la caratterizzano rimane, per così dire, inaridita. La barba più non si sviluppa; le membra più non acquistano le loro belle forme virili; la voce rimane acra ed acuta; si direbbe quasi che la natura non ha più forza per far dell'eunuco un uomo perfetto, non potendo fargli sormontare l'ostacolo che s'incontra tra l'adolescenza e la virilità.²³

- 16 La letteratura medica del secolo XXI ugualmente non ci soccorre. I tanti articoli sui castrati apparsi negli ultimi vent'anni sono piuttosto testi di amena lettura pubblicati come appendice storico-letteraria sulle varie riviste di anatomia, urologia, sessuologia, ecc., dove l'argomento della castrazione a fini artistici viene offerto quale curiosità del passato, semplicemente ricopiando – e spesso con una certa faciloneria e imprecisione – i vari testi divulgativi di Heriot, Barbier, Ortkemper, e pochi altri²⁴. Del resto, come potrebbe obiettivamente un ricercatore moderno fornirci nuovi dati scientifici sugli evirati cantori, se non vi sono oggi castrati a disposizione per condurre su di loro opportuni esami clinici? (Ben diversi sono invece i casi di studio legati alle varie sindromi di Morris, di Klinefelter, di Kallmann²⁵: tutte forme di carenze ormonali congenite, che se non curate producono dei «castrati endocrinologici». Ma gli individui affetti da tali deficienze, appena prendono contatto con i medici, vengono subito sottoposti ad adeguate terapie riparative; e la probabilità che si siano dedicati al canto barocco fin dall'infanzia è piuttosto bassa, tendente a zero!)

La voce virile dei castrati

- 17 Per saperne di più sulla voce dei musicisti votatisi all'opera dobbiamo allora rivolgerci ad altra pubblicistica: quella dell'antico musicografo, quella del critico musicale coevo; oppure a fonti collaterali, quali la letteratura di argomento teatrale (romanzi, drammi, poemi) o gli scritti privati di appassionati musicofili (diari, lettere). E qui, però, non sempre le informazioni rinvenibili concordano con quelle mediche, non foss'altro perché da una panoramica come quella di Mojon appena letta esce l'immagine sfocata di individui macilenti caratterizzati da voce sgradevole, mentre dai frequentatori dei teatri ci viene il ritratto a tutto tondo di eroi del palcoscenico, oggetto di venerazione per il loro fascino canoro.
- 18 Ma al di là di tale contraddittorietà pur sostanziale, superabile con la presa d'atto di una divergenza culturale di base, come far convivere testimonianze «ufficose» su fenomeni vocali inattesi con le affermazioni «ufficiali» di segno opposto forniteci uniformemente dai medici antichi e moderni? Come giustificare ad esempio l'eventualità di una voce virile che i testimoni dell'epoca ci dicono venisse esibita pure dai musicisti (ove più, ove meno)?
- 19 Da quanto è dato capire, si tratterebbe di una voce «adulta» acquisita in seguito a mutazione vocale – come per tutti i maschi – anche dagli uomini castrati: una mutazione magari ritardata, ma pur sempre sopravveniente ed efficace, che tuttavia i medici antichi e moderni unanimemente negano («infantile larynx» è l'espressione che passa da uno all'altro fra i suddetti articoli sugli antichi castrati pubblicati ai nostri giorni da riviste scientifiche primarie). Gli anatomisti antichi non ne parlano, forse solo perché ignorano volutamente i castrati italiani dediti all'opera; gli endocrinologi moderni l'ignorano, giacché scrivono sui musicisti senza conoscere a fondo le fonti storiche che li riguardano. Eppure di tale mutazione vocale si legge occasionalmente qua e là: non già nei trattati

sugli eunuchi, bensì in testi generici, scritti da semplici frequentatori dei teatri che osservano la realtà quotidiana e ne prendono atto. Così annota il President De Brosses:

Qualche volta la voce dei castrati cambia al momento della muta [in pubertà], oppure si abbassa con gli anni, e da soprano che era, diventa contralto. Non è raro che, nella pubertà, la perdano addirittura del tutto; sicché non resta loro più nulla del baratto fatto, e l'affare si dimostra assai svantaggioso.²⁶

- 20 Castrati come Carestini o Marchesi o Pacchierotti potevano affiancare tranquillamente estensioni «maschili» a estensioni «femminili»²⁷. Delle note «baritone e basse» di Carestini parla Francesco Zacchioli in una lettera al Marchese Albergati Capacelli nel 1780²⁸. Dell'estensione da «deep bass» che Marchesi avrebbe saputo esibire dice una recensione inglese del 1788²⁹, mentre la sua voce «la più virile e toccante di tenore» è magnificata nelle *Lodi* pubblicate anonime sette anni prima³⁰. Quanto a Pacchierotti, è Charles Burney a ricordarci come «Le note gravi della sua voce erano così piene e flessibili, che in privato, fra i suoi amici e ammiratori più intimi, l'ho udito spesso cantare arie per *tenore* di Ansani e di David nella tonalità originale in una maniera la più perfetta e ammirabile, scendendo talvolta fino al Sib, ovvero la seconda linea in chiave di basso³¹». Nulla dunque a che vedere con la «seconda» voce che notoriamente Francesco Bennati descrisse a Parigi nel tenore Nicola Ivanoff³²: da buon russo, egli aveva evidentemente imparato a utilizzare il registro di contrabbasso, o *vocal fry* (in termini foniatrici: Meccanismo M0), un espediente impiegato fra i cori ortodossi, che interessa la produzione di note gutturali ben al di sotto del pentagramma in chiave di basso.
- 21 Alessandro Moreschi, l'unico cantante castrato professionista che a tutt'oggi abbia consegnato al disco la propria voce, non fa sfoggio di note virili. È ovvio: in quella occasione era un castrato chiamato a esibirsi da castrato, e i brani scelti per le varie registrazioni prodotte sono stilisticamente estranei al canto di sbalzo prediletto fra i musicisti settecenteschi e dunque ben lontani dalle grandi arie in cui la voce veniva fatta preordinatamente piombare sotto il rigo, onde esibire in bella evidenza la voce tenorile in contrapposizione con quella sopranile³³. Ma, su richiesta, avrebbe potuto emettere note di timbro tenorile pure Moreschi? Haböck ne descrive la voce parlata usando i termini «luminosa» e «metallica», il registro e il carattere sonoro come «di tenore che parli assai in acuto³⁴».
- 22 Quella di Moreschi non è comunque l'unica «voce evirata» di cui esista registrazione sonora: in altri ambiti sociali, proprio quelli a cui sembrano essere maggiormente interessati i medici che nelle varie epoche hanno scritto sulla castrazione umana, la devirilizzazione chirurgica indotta per motivi culturali si è protratta fin dentro il secolo XX (l'ultimo eunuco della corte imperiale cinese è morto nel 1996³⁵). Nel 1908 gli antropologi Julius Tandler e Siegfried Grosz studiavano in Romania i pochi *skopcy* (letteralmente: «castrati») ancora superstiti, membri di una setta ortodossa d'origine russa, estintasi di lì a breve dopo decenni di persecuzioni zariste e staliniane³⁶. Di una manciata d'individui castrati in età prepuberale venne anche registrata la voce: canti popolari di limitata estensione, a cavallo del Do centrale (Mi² - Sol³), intonati con voce «spontanea» (i relativi cilindri di cera sono confluiti nel Phonogrammarchiv di Vienna)³⁷.
- 23 Ebbene, il timbro esibito da quegli *skopcy* è più vicino al tenore acuto che non alla voce sopranile esibita da Moreschi in brani di ambito ben superiore (circa un'ottava sopra): un timbro molto simile fra i differenti esecutori, che ricorderebbe la tipica emissione a gola stretta delle donne anziane ancora praticata nel canto popolare diffuso fra le campagne russe³⁸ (la qual cosa non può non rievocarci la singolare testimonianza di Horace Walpole

sul castrato Senesino ormai quiescente, incocciato per caso nella campagna toscana, e sul suo parlare a gola stretta con voce acuta e stridula)³⁹. Ma il *range* scelto da quegli *skopcy* come evidentemente il più comodo per l'organo vocale che si trovavano a gestire (i brani sono privi di accompagnamento strumentale) è affatto anfibio, a cavallo fra l'estensione naturale della voce maschile acuta e della voce femminile grave: troppo acuto per un uomo che non abbia seguito particolari studi canori, troppo grave per una donna che non abbia sviluppato in particolar modo le note basse da contralto.

- 24 È dunque forse questa la voce «naturale» dei castrati? Forse l'acuta voce angelica che li rese tanto famosi era soltanto una sovrastruttura supplementare, *favorita* dalla insufficienza ormonale e non *procurata* automaticamente da essa? La castrazione, infatti, doveva facilitare estensione e duttilità della voce, ma non era in grado di fare miracoli creando dal nulla. Tanto sembra volerci dire Ancillon quando scrive:

Da quanto s'è detto, è chiaro che la castrazione non solo migliora la voce ma la preserva, ed è stato spesso osservato che gli eunuchi mantengono una voce in perfetta salute a cinquanta o sessant'anni d'età. Ma se la castrazione migliora una buona voce, non è tuttavia mai in grado di dare una voce laddove non c'era prima, o di rendere bella una voce brutta, anche se in realtà può renderla meno brutta. Mi è stato detto che quando amputavano i bambini nella loro più tenera infanzia, ce ne furono 200 resi eunuchi che si dimostrarono buoni a nulla, poiché quando crebbero fu chiaro che nessuno di loro aveva una voce accettabile; e così le aspettative dei loro genitori rimasero deluse (giacché sono generalmente i genitori a compiere questa crudeltà sui propri figli, nella speranza che un giorno questi possano essere d'aiuto per loro e sostenere il resto della famiglia) e tanti bambini poveri furono fatti doppiamente infelici, prima straziati e mutilati nel corpo, e poi resi incapaci di procacciarsi un sostentamento decente, la loro voce essendo diventata inservibile; ed è certo, nulla in Italia è tanto deplorabile quanto un eunuco che non sappia cantare.⁴⁰

- 25 Gli studi più recenti sulle registrazioni di Moreschi sembrerebbero confermarci la suddetta ipotesi di una voce non qualitativamente diversa ma solo quantitativamente più estesa rispetto a un maschio integro: «Pochi istanti di ascolto del suo canto rivelano come in termini di tecnica vocale il soprano castrato era effettivamente un tenore che cantava in acuto "oltre ogni comune possibilità"⁴¹». Se questo è vero, dovremmo concludere che la differenza fra un antico castrato e un moderno controtenore è solo in termini di efficacia sonora, non di modalità laringea dell'emissione: il controtenore propriamente detto, infatti, non ricorre al falsetto (in termini foniatrici: Meccanismo M2), ma prosegue all'acuto in registro modale (Meccanismo M1) oltre le note impiegate da un comune tenore contraltino⁴². L'effetto è però spesso mediocre, per qualità timbrica e soprattutto per limitazione in acuto, là dove un castrato vinceva solitamente su entrambi i parametri, favorito sia dalla carenza di ormoni maschili, sia da un severo addestramento canoro intrapreso ben prima della mutilazione (una mutilazione che interveniva dunque su un organo vocale già predisposto a subirne gli effetti nelle migliori condizioni di partenza): salvo casi sconsiderati, l'amputazione veniva infatti praticata solo su bambini che durante l'età prepuberale si erano già dimostrati particolarmente versati nel canto e capaci di sviluppare il settore acuto della voce – un settore che con la castrazione veniva dunque preservato e pure rinfrancato, grazie ad alcune modificazioni corporee che con l'adolescenza intervenivano anche in un castrato, dall'ampliamento ordinario della cavità faringea a quello straordinario della cassa toracica.
- 26 Ma pur sempre di «voce naturale» si trattava (M1), non di falsetto (M2): una «voce naturale» che, nel suo ambito inferiore – l'unico praticato dagli *skopcy* e da tutti i castrati

che non erano stati sottoposti a un preciso *training* canoro – pur conservava colori tipici della voce maschile, più o meno tenorile, più o meno baritonale.

- 27 Questo ci piacerebbe che avessero potuto osservare per nostro conto – e scriverne a futura memoria – i medici del Secolo lungo, i pionieri della foniatría, gli osservatori che furono a contatto con cantanti castrati professionisti fin oltre la Grande Guerra. Purtroppo non l'hanno fatto, per motivi forse più etici che scientifici, e dobbiamo pertanto accontentarci delle sole nostre ipotesi tardive. Auspicando che non siano illusioni troppo azzardate!

NOTE

1. È quanto di fatto vien da pensare osservando le foto della mandibola di Farinelli o dello scheletro di Pacchierotti, recentemente dissotterrati e studiati come fossero reperti archeologici. Si vedono in M. G. BELCASTRO, A. TODERO, G. FORNACIARI, V. MARIOTTI, *Hyperostosis Frontalis Interna (HFI) and Castration: The Case of the Famous Singer Farinelli (1705-1782)*, «Journal of Anatomy», CCXIX, n. 5, novembre 2011, pp. 632-637; M. G. BELCASTRO, V. MARIOTTI, B. BONFIGLIOLI, A. TODERO, G. BOCCHINI, M. BETTUZZI, R. BRANCACCIO, S. DE STEFANO, F. CASALI, M. P. MORIGI, *Dental Status and 3D Reconstruction of the Malocclusion of the Famous Singer Farinelli (1705-1782)*, «International Journal of Paleopathology», vol. VII, dicembre 2014, pp. 64-69; M. G. BELCASTRO, B. BONFIGLIOLI, G. BOCCHINI, F. FACCHINI, A. TODERO, G. FORNACIARI, A. FORNACIARI, M. P. MORIGI, F. CASALI, M. BETTUZZI, R. BRANCACCIO, V. MARIOTTI, *Farinelli: dall'esumazione allo studio antropologico dei suoi resti scheletrici*, in *Il Farinelli ritrovato, Atti del Convegno di studi (Bologna, 29 maggio 2012)*, a cura di L. VERDI, Lucca, LIM, 2014, pp. 109-139, nonché in A. ZANATTA, F. ZAMPIERI, G. SCATTOLIN, M. RIPPA BONATI, *Occupational Markers and Pathology of the Castrato Singer Gaspare Pacchierotti (1740-1821)*, «Scientific Reports», vol. VI, giugno 2016, articolo n. 28463.

2. B. MOJON, *Dissertazione sugli effetti della castratura nel corpo umano*, Milano, Giovanni Pirotta, 1822, p. 15. Per un'idea sul livello di possibilità d'indagine e conoscenze fisiologiche della voce nell'Ottocento, si veda J. Q. DAVIES, *Romantic Anatomies of Performance*, Berkeley, University of California Press, 2014 (in particolare la sezione «Biology sings» nel capitolo «Veluti in speculum». The Twilight of the Castrato», pp. 13-40: 19-21), nonché G. W. BLOCH, *The Pathological Voice of Gilbert-Louis Duprez*, «Cambridge Opera Journal», XIX, 2007, n. 1, pp. 11-31.

3. G. DUPUYTREN, *Note sur le développement du larynx dans les eunuques*, «Bulletin des Sciences», vol. VII, 1803, n. 79 (= vol. III), p. 143 («Le C. Dupuytren a dernièrement reconnu la justesse de cette observation, en disséquant le larynx d'un homme rendu eunuque dès sa plus tendre enfance, car cet organe étoit d'un tiers moins volumineux que celui de plusieurs hommes de même âge et de même stature. La glotte étoit très-étroite. Tous ces organes ressembloient à ceux d'une femme ou d'un jeune homme avant la puberté.»).

4. Cfr. V. ANZANI, M. BEGHELLI, *Il crepuscolo degli dèi castrati*, in *L'equivoco stravagante*, a cura di M. BEGHELLI, Pesaro, Fondazione Rossini, 2014, pp. CLV-CCXX.
5. Cfr. ad esempio P. BARBIER, *Histoire des castrats*, Paris, Grasset, 1989, p. 230: «C'est avec Girolamo Crescentini et Giambattista Velluti que l'ère des castrats d'opéra connut son chant du cygne» («È con Girolamo Crescentini e Giambattista Velluti che l'era dei castrati d'opera conosce il suo canto del cigno»).
6. Non solo *Aureliano in Palmira*, opera scritta da Rossini proprio per il castrato Velluti, ma anche *Tancredi*, *Semiramide*, *Otello* (Rodrigo?) e fors'altre ancora (cfr. B. WALTON, *Rossini in Sud America*, «Bollettino del Centro rossiniano di studi», LI, 2011, pp. 111-136).
7. Cfr. ad esempio A. HERIOT, *The Castrati in Opera*, London, Secker and Warburg, 1956, p. 21: «in the Vatican chapel and some other Roman churches the castrati lingered for many years» («sia nella cappella vaticana che in alcune altre chiese di Roma i castrati resistettero per parecchi anni»).
8. Cfr. R. MOFFA, *Storia della regia Cappella di Torino dal 1775 al 1870*, Torino, Centro studi piemontesi - Fondo Carlo Felice Bona - Associazione piemontese per la ricerca delle fonti musicali, 1990, pp. 114-115.
9. Cfr. T. WANDERER, *Dresden und die Dresdener, oder Spiegelreflexe aus Dresdens Gegenwart*, Leipzig, Druck und Verlag von Otto Wigand, 1846, p. 378 n.
10. La si vede ad esempio in N. CLAPTON, *Moreschi. The Last Castrato*, London, Haus Publishing, 2004, p. 110; trad. it. G. Gentili, *Alessandro Moreschi, l'angelo di Roma*, Monte Compatri, Controluce, 2008, p. 104.
11. Pubblicato postumo a cura della moglie: F. HABÖCK, *Die Kastraten und ihre Gesangskunst: eine gesangsphysiologische kultur- und musikhistorische Studie*, a cura di M. VON KINK HABÖCK, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1927.
12. *Codice penale messo in vigore negli stati Romani*, Prima Parte: «Delle condanne», Titolo II: «Delitti contro i particolari»; Prima sezione: «Delitti e attentati contro le persone», Articolo 28: «Il delitto della castrazione sarà punito di morte» (*Bollettino delle Leggi e Decreti Imperiali pubblicati dalla Consulta straordinaria negli Stati Romani*, vol. II, n. 19, Roma, Presso Luigi Perego Salvioni Stampatore, 1809, pp. 24-105: 79, con testo francese a fronte).
13. B. MOJON, *Dissertazione*, cit., pp. 11-12, 17, 22, 28, 30-32, ecc.
14. *Ibid.*, p. 39.
15. *Ibid.*, pp. 44-45.
16. D. *** [CH. ANCILLON], *Traité des eunuques, dans lequel on explique toutes les différentes sortes d'eunuques, quel rang ils ont tenu & quel cas on en a fait*, [Paris?], [s.e.], 1707; trad. ingl. R. Samber, *Eunuchism Display'd, Describing all the Different Sorts of Eunuchs; the Esteem They Have Met with in the World, and How They Came To Be Made So; Wherein Principally Is Examined, Whether They Are Capable of Marriage, and if They Ought To Be Suffer'd To Enter Into That State; the Whole Confirm'd by the Authority of Civil, Canon, and Common Law, and Illustrated with Many Remarkable Cases by Way of Precedent; Also a Comparison Between Signior Nicolini and the Three Celebrated Eunuchs Now at Rome, viz. Pasqualini, Pauluccio, and Jeronimo (or Momo); with Several Observations on Modern Eunuchs; Occasion'd by a Young Lady's Falling in Love with Nicolini, Who Sung in the Opera at the Hay-Market, and to Whom She Had Like to Have Been Married*, London, Printed for E. Curll, 1718 (per l'attribuzione della traduzione a Robert Samber, cfr. L. LINDGREN, *Another Critic Named Samber Whose "Particular Historical Significance Has Gone Almost Entirely Unnoticed"*, in *Festa Musicologica: Essays in Honor of George J. Buelow*, a cura di

T. J. MATHIESEN e B. V. RIVERO, *Stuyvesant*, New York, Pendragon Press, 1995, pp. 407-434: 424).

17. Fino cioè alla emanazione dell'Istruzione del «Consilium» e della Sacra Congregazione dei Riti intitolata *Muscam sacram*, in data 5 marzo 1967 (la si legge in *Enchiridion Vaticanum*, vol. II: «Documenti ufficiali della Santa Sede, 1963-1967», a cura di E. LORA, p. 989).

18. Cfr. T. A. KING, *The Gendering of Men, 1600-1750*, 2 voll., Madison, The University of Wisconsin Press, 2004-2008.

19. T. MCGEARY, *Verse Epistles on Italian Opera Singers, 1724-1736*, «Royal Musical Association Research Chronicle», XXXIII, 2000, pp. 29-88: 56-57. Sulla letteratura satirica legata ai castrati, vedi anche X. CERVANTES e T. MCGEARY, *From Farinelli to Monticelli: An Opera Satire of 1742 Re-Examined*, «The Burlington Magazine», CXLI, n. 1154, maggio 1999, pp. 287-289.

20. S. GUARRACINO, *La primadonna all'opera: scrittura e performance nel mondo anglofono*, Trento, Tangram edizioni scientifiche, 2010, pp. 65-66.

21. B. MOJON, *Dissertazione*, cit., pp. 19-21.

22. *Ibid.*, pp. 22-23.

23. *Ibid.*, p. 13.

24. La letteratura di riferimento sui castrati si concentra in particolare su F. HABÖCK, *Die Gesangskunst der Kastraten*, Wien, Universal-Edition, 1923; ID., *Die Kastraten und ihre Gesangskunst*, cit.; A. HERIOT, *The Castrati in Opera*, cit.; trad. it. M. G. Testi Piceni, *I castrati nel teatro d'opera*, Milano, Rizzoli, 1962; E. PESCHEL e R. PESCHEL, *Medicine and Music: The Castrati in Opera*, «The Opera Quarterly», IV, 1986, n. 4, pp. 21-38; P. BARBIER, *Histoire des castrats*, cit.; trad. it. A. Buzzi, *Gli evirati cantori*, Milano, Rizzoli, 1991; trad. ingl. M. Crosland, *The World of the Castrati: The History of an Extraordinary Operatic Phenomenon*, London, Souvenir Press, 1996; H. ORTKEMPER, *Engel wider Willen. Die Welt der Kastraten: eine andere Operngeschichte*, Berlin, Henschel-Verlag, 1993; trad. it. A. Ghilardotti, *Angeli controversi: i castrati e la musica*, Torino, Paravia, 2001. A questi ormai classici della letteratura sui castrati si sono aggiunti di recente H. BAUM, *Die Sängerkastraten der Barockzeit. Wahrheit oder Mythos? Auf den Spuren eines Rätsels der Medizin- und Musikgeschichte*, Stuttgart, ibidem, 2012, e M. FELDMAN, *The Castrato: Reflections on Natures and Kinds*, Berkeley, University of California Press, 2015.

25. Cfr. *Testosterone: Action, Deficiency, Substitution*, a cura di E. NIESCHLAG, H. M. BEHRE e S. NIESCHLAG, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, 2012⁴.

26. C. DE BROSSES, *L'Italie il y a cent ans, ou Lettres [familières] écrites d'Italie à quelques amis en 1739 et 1740, publiées pour la première fois sur les manuscrits autographes par M. R. Colomb*, Paris, Alphonse Levasseur libraire, 1836, «Lettre L., À M. de Maleteste: Spectacles et Musique», vol. II, pp. 345-395: 364. («Quelquefois la voix des châtrés change à la mue, ou baisse en vieillissant, et devient *Contralto*, de *Soprano* qu'elle était. Il n'est pas rare qu'ils la perdent tout-à-fait à la mue; de sorte qu'il ne leur reste rien en retour du troc, marché tout-à-fait désavantageux.»).

27. Cfr. M. BEGHELLI, *Il "baritono" Farinelli*, in *Il Farinelli ritrovato*, cit., pp. 63-74.

28. Lettera del 15 gennaio 1780, in *Compimento delle lettere capricciose di Francesco Albergati Capacelli e di Francesco Zacchiroli*, in F. ALBERGATI CAPACELLI, *Opere*, vol. X, Venezia, Nella Stamperia di Carlo Palese a spese dell'Autore, 1785, pp. 97-102: 99.

29. «The World, Fashionable Advertiser», 7 aprile 1788.
30. *Lodi caratteristiche del celebre cantore Signor Luigi Marchesi*, Siena, Nella stamperia di Vincenzo Pazzini Carli e figli, 1781, p. 4.
31. C. BURNEY, *A General History of Music from the Earliest Age to the Present Period*, London, The Author, 1789, vol. IV, p. 512 («The low notes of his voice were so full and flexible, that in private, among his particular friends and admirers, I have often heard him sing Ansani's and David's tenor songs in their original pitch, in a most perfect and admirable manner, going down sometimes as low as B \flat or the second line in the base [sic].»).
32. F. BENNATI, *Mémoire sur un cas particulier d'anomalie de la voix humaine pendant le chant, lu à l'Académie des Sciences le 30 septembre 1833*, Paris, De l'imprimerie de Dupuy, 1833.
33. L'omogeneità della voce (uniformità di colore) in tutta la gamma sarà un problema del primo Novecento, coinvolgendo tutti i tipi di voce operistica, a cominciare dai contralti (i più diretti eredi dei castrati), per finire con gli stessi strumenti musicali meccanici, dal flauto al pianoforte. L'argomento è oggetto di ampia indagine in M. BEGHELLI e R. TALMELLI, *Ermafrodite armoniche: il contralto nell'Ottocento*, Varese, Zecchini, 2011.
34. F. HABÖCK, *Die Kastraten*, cit., p. 126 («Dieselbe war hell und metallreich und hatte die Lage und den Klangcharakter eines sehr hochsprechenden Tenors.»).
35. Cfr. J. YINGHUA, *Mo dai tai jian mi wen: Sun Yaoting zhuan*, Beijing, Zhi shi chu ban she, 1993; trad. ingl. H. Sun, *The Last Eunuch of China: The Life of Sun Yaoting*, Beijing, China Intercontinental Press, 2008.
36. Cfr. J. TANDLER, S. GROSZ [GROß], *Untersuchungen an Skopzen*, Wien, Braumüller, 1908.
37. Una pubblicazione moderna, per conto dello stesso Phonogrammarchiv, è in preparazione a cura di S. PACIOLLA e M. BEGHELLI.
38. Un sentito ringraziamento a Elena Abramov - van Rijk per la preziosa indicazione.
39. Cfr. la lettera di Horace Walpole a Richard West, Radicofani, 23 marzo 1740, in *The Works of Horatio Walpole, Earl of Orford, in Five Volumes*, vol. IV, London, G. G. e J. Robinson, J. Edwards, 1798, p. 443. Francesco Bernardi detto Il Senesino (1686-1758) non era comunque troppo anziano, essendosi ritirato dalle scene solo poche settimane prima.
40. C. ANCILLON, *Eunuchism Display'd*, cit., pp. 38-39 («By what has been said it is plain, that Castration does not only meliorate, but preserve the Voice, and it has been frequently known, that Eunuchs have had their Voices perfectly well at 50 or 60 Years of Age. But if Castration does better a good one, yet it never can give a Voice where there was none before, or make a bad one good, though indeed it may make it to be less bad. I have been told, that when they used to cut Children in their most tender Infancy, there were 200 Eunuchs made, which proved to be good for nothing; for when they grew up, it so happened, that not one of them had a tolerable Voice, and thus the Parents were frustrated of their Expectation (for they are generally the Persons who execute this Cruelty on their Children, in hopes they may one Day be a Help to them, and raise the rest of the Family) and so many poor Children made doubly miserable, first mangled and maimed in their Body, and Secondly rendered incapable of getting a tolerable livelihood, their Voice being good for nothing; and it is certain, nothing in Italy is so contemptible as a Eunuch that cannot sing.»). Il passo manca nell'originale francese.
41. N. CLAPTON, *Moreschi*, cit., p. 143 («A few moments listening to his singing reveals that in terms of vocal technique the castrato soprano was effectively a tenor singing "impossibly" high.»).

42. Questione invero ancora controversa, fin tra i foniatristi stessi, che a fatica distinguono un *controttenore* da un *falsettista* (né le etichette che i singoli artisti si attribuiscono autonomamente senza particolare criterio aiutano a districarsi fra i dubbi). Si riveda, per cominciare, l'intervista rilasciata nel 1962 alla celebre trasmissione televisiva americana *Camera Three* da Russell Oberlin (1928-2016), il primo vero controttenore a calcare le scene operistiche, in cui l'artista esibisce il differente effetto sonoro di una stessa frase (tra Sol³ e Sol²) emessa con voce naturale e in falsetto (ora in dvd VAI 4305: *Russell Oberlin: America's Legendary Countertenor*).

RIASSUNTI

Se il musicista italiano è stato un oggetto di studio per le scienze mediche dell'Ottocento, non si può dire la stessa cosa del cantante castrato, l'elemento più caratterizzante e irripetibile nella storia dell'opera italiana, ma ignorato dagli studi scientifici coevi, a dispetto della sua natura biologica eccezionale. I pochi scritti dedicati al tema affrontano la castrazione come un soggetto esotico, prendendo in considerazione le varie forme antropologiche di eunuchismo sparse nel vicino e nell'estremo Oriente, tralasciando invece l'orchietomia con finalità artistiche diffusasi particolarmente in Italia, in quanto aberrazione su cui non è opportuno soffermarsi. Eppure i castrati a disposizione per uno studio *in vita* o *post mortem* non mancarono. Attraverso le poche informazioni reperibili da fonti non mediche, si cerca di fare il punto della situazione sulla natura acustica della voce dei castrati, in rapporto alla mutazione della voce in età adolescenziale che anche i castrati subivano.

Si le musicien italien a pu être un objet d'étude pour les sciences médicales du XIX^e siècle, on ne peut en dire autant du chanteur castrat: celui-ci, bien qu'il constitue l'élément le plus caractérisant et le plus original de l'histoire de l'opéra italien, reste ignoré des études scientifiques contemporaines, en dépit de sa nature biologique exceptionnelle. Les rares textes qui s'y intéressent traitent de la castration comme d'un sujet exotique, étudiant les différentes formes anthropologiques d'eunuchisme présentes en Orient, mais négligeant l'orchietomie à visée artistique, particulièrement diffusée en Italie, qu'ils présentent comme une aberration qu'il ne convient pas d'approfondir. Les castrats disponibles pour un examen même post-mortem ne manquaient pourtant pas. Il s'agit ici de réunir les quelques informations accessibles dans des sources non médicales pour faire le point sur la nature acoustique de la voix des castrats, en rapport avec la mutation vocale à l'adolescence que les castrats subissaient eux aussi.

While the Italian musician may have been an object of study for nineteenth-century medical sciences, the same cannot be said of the singer castrato: although the latter is the most characteristic and original element in the history of Italian opera, the castrato remains unknown to scientific studies of the time, despite his exceptional biological nature. The rare texts which deal with castrati consider castration as an exotic subject. They study the different anthropological forms of eunuchism present in the East, but neglect orchietomy which aims at artistic purposes. Though widely disseminated in Italy, orchietomy is presented in these texts as an aberration which should not be investigated further. There were, however, many castrati who could have been examined in their lifetime or even after their death. This article thus brings together the little information accessible in non-medical sources in an attempt to define the

acoustic nature of castrati's voice, taking into consideration the vocal change undergone during their adolescence.

INDICE

Mots-clés : castrat, eunuque, mutation de la voix, fausset, contre-ténor

Parole chiave : castrato, eunuco, mutazione della voce, falsetto, controtenore

Keywords : castrato, eunuch, voice mutation, falsetto, countertenor

AUTORE

MARCO BEGHELLI

Università di Bologna • Marco Beghelli est *professore associato* en dramaturgie et philologie musicales au *Dipartimento delle Arti* de l'université de Bologne. Il y transmet son expérience acquise au fil de nombreuses éditions critiques d'opéra, et coordonne l'*Archivio del Canto*, qui réunit ouvrages et fonds documentaires relatifs aux chanteurs du passé (<http://archiviodelcanto.dar.unibo.it/>). Il a édité *Tutti i libretti di Mozart* et *Tutti i libretti di Rossini* (Milan-Turin, Garzanti-Utlet, 1990 et 1991), et il est l'auteur des volumes *Invito all'ascolto di Chopin* (Milan, Mursia, 1989), *La retorica del rituale nel melodramma ottocentesco* (Parme, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2003), *Ermafrodite armoniche: il contralto nell'Ottocento* (avec R. Talmelli, Varèse, Zecchini Editore, 2011), *Carteggio Verdi-Waldmann (1873-1900)* (avec N. Badolato, Parme, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2015).



Laboratoire italien

Politique et société

20 | 2017

Musique italienne et sciences médicales au XIX^e
siècle

Un'«armonica e magnifica fronte». La persistenza della frenologia nei discorsi medici italiani intorno al genio musicale

Un « magnifique front harmonique ». La persistance de la phrénologie dans les discours médicaux italiens sur le génie musical

A “magnificent harmonic forehead”: the persistence of phrenology in Italian medical discourses on musical genius

Simone Baral



Edizione digitale

URL: <http://journals.openedition.org/laboratoireitalien/1619>

DOI: 10.4000/laboratoireitalien.1619

ISSN: 2117-4970

Editore

ENS Éditions

Questo documento vi è offerto da Bibliothèque Diderot de Lyon



Notizia bibliografica digitale

Simone Baral, « Un'«armonica e magnifica fronte». La persistenza della frenologia nei discorsi medici italiani intorno al genio musicale », *Laboratoire italien* [Online], 20 | 2017, Messo online il 06 novembre 2017, consultato il 04 gennaio 2018. URL : <http://journals.openedition.org/laboratoireitalien/1619> ; DOI : 10.4000/laboratoireitalien.1619

Questo documento è stato generato automaticamente il 4 gennaio 2018.



Laboratoire italien – Politique et société est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Un'«armonica e magnifica fronte». La persistenza della frenologia nei discorsi medici italiani intorno al genio musicale

Un « magnifique front harmonique ». La persistance de la phrénologie dans les discours médicaux italiens sur le génie musical

A “magnificent harmonic forehead”: the persistence of phrenology in Italian medical discourses on musical genius

Simone Baral

Alla notizia della morte del famoso compositore, Danton *jeune* [o figlio] si è recato a Puteaux in casa del signor Lewis, dov'era morto Bellini, presiedendo all'interessante operazione della presa del calco dello sfortunato maestro. L'abile scultore è riuscito a cogliere perfettamente l'impronta precisissima dei suoi lineamenti, che permetterà al dottor Fossati di impegnarsi nelle sue sapienti ricerche frenologiche, e di restituirci curiose rivelazioni.¹

- ¹ Il 23 settembre 1835 morì a Puteaux, nei sobborghi di Parigi, Vincenzo Bellini². Le strane vicende nelle quali era avvenuto il decesso del compositore catanese suscitarono una vasta eco sulla stampa dell'epoca³ e Luigi Filippo fu spinto persino a richiedere un esame approfondito del cadavere, per smentire le dicerie riguardo un ipotetico trapasso causato da colera o da avvelenamento⁴. Due giorni dopo la morte, il dottor Adolphe Dalmas procedette così all'autopsia ufficiale⁵ e, contestualmente, lo scultore Jean Pierre Dantan⁶ prese il calco del volto del compositore su cui, secondo la «Gazette musicale», il medico novarese Fossati avrebbe potuto effettuare alcune osservazioni frenologiche.
- ² Perché il cranio del compositore siciliano fosse al centro di tali attenzioni e cosa si sperasse di trovare grazie alla sua analisi sono i quesiti ai quali si cercherà di rispondere nel presente contributo. In particolare si indagherà il protrarsi nel tempo di ipotesi scientifiche che mettevano in correlazione l'estro musicale con la conformazione della

calotta cranica e del cervello, facendo quindi delle teste dei grandi personaggi oggetti di studio e conservazione. Questi discorsi furono appannaggio di una teoria nota col nome di frenologia per buona parte del XIX secolo, condizionando ancora per lungo tempo le spiegazioni organiciste sul genio musicale, anche quando le pretese scientifiche di queste idee sembravano ormai sconfessate da innumerevoli evidenze sperimentali.

- 3 Recentemente alcuni studi sono tornati a ragionare proprio sui rapporti tra frenologia e mondo musicale, soprattutto in riferimento ai risvolti sociali di questa scienza, sottolineandone tanto il suo ruolo nella formazione ed educazione musicale, che le implicazioni legate alla sfera della sociabilità dell'epoca, in particolare riguardo all'importanza mediatica delle analisi frenologiche sullo *star system* operistico dell'epoca⁷. Si cercherà pertanto di inserirsi in questa scia, approfondendo l'analisi di alcuni momenti in cui la frenologia fu utilizzata quale strumento esplicativo del «genio musicale italiano». Non si intende affatto sostenere che la lettura frenologica di questa «categoria umana» detenesse l'esclusiva nel discorso medico del tempo; quanto piuttosto mostrare il ruolo da lei giocato accanto alle altre opzioni interpretative che vengono considerate nei diversi contributi di questo numero monografico.
- 4 La frenologia ha raccolto sinora poco interesse da parte della storiografia italiana, probabilmente un riflesso dell'incidenza relativamente modesta che ebbe nel mondo scientifico dell'Italia ottocentesca. Rispetto ai principali centri di produzione e di diffusione delle teorie frenologiche (quali la Francia e il Regno Unito⁸), i loro sostenitori italiani erano dispersi nei diversi Stati della Penisola e non ebbero la possibilità di fondare né società, né organi ufficiali a stampa attraverso i quali diffondere le proprie idee. Sarebbe dunque fuorviante cercare di rintracciare nell'Italia dell'epoca un «centro frenologico», tanta era la frammentazione politica, culturale e scientifica. La medesima dispersione nel tempo e nello spazio si rifletterà, dunque, anche sulla forma espositiva del presente studio⁹, nell'attesa che si giunga un giorno a una sintesi capace di restituire il carattere composito della storia della frenologia in Italia, pur mettendone in risalto le peculiarità rispetto alle coeve esperienze straniere¹⁰.
- 5 Per compiere questo *excursus* frenologico si è scelto di seguire le vicende riguardanti il cranio e i calchi in gesso del volto di Vincenzo Bellini. La peculiarità delle diverse osservazioni sulle fattezze del compositore catanese risiede infatti nel fatto che esse, seppur in gran parte riconfermando i medesimi giudizi, tentarono sempre di misurarsi col dato materiale (attraverso l'analisi diretta del cranio, di un suo calco o di una riproduzione artistica), contrariamente a quanto toccò a Giacchino Rossini, le cui ripetitive descrizioni frenologiche sembravano insistere sulla sua «enorme testa», che riuniva «in sé tutti gli organi, tutte le qualità per fare un genio straordinario¹¹». L'attenzione dedicata alle maschere mortuarie di Vincenzo Bellini, e delle loro copie, offre infine la possibilità di fare un po' di ordine sulla storia materiale della frenologia in Italia, ricostruendo l'origine e i percorsi di reperti sulla cui base si andarono a formare articoli scientifici ed esposizioni museali, ancora recentemente oggetto dell'interesse degli studiosi¹².

1835: Giovanni Antonio Lorenzo Fossati

- 6 Alla morte di Bellini la scelta di affidare la sua analisi frenologica a Giovanni Antonio Lorenzo Fossati non poteva, forse, essere più azzeccata. Le sue competenze in materia erano fuori di dubbio, in quanto uno dei più intimi collaboratori di Gall, l'anatomista

viennese fondatore dell'organologia¹³ – di cui la frenologia era un'evoluzione –, e, all'epoca, presidente della locale *Société phrénologique*. Il medico novarese era inoltre molto vicino a Bellini, sia in qualità di animatore dei principali circuiti di fuoriusciti politici e patrioti della Penisola, che, dal 1830, medico ufficiale del *Théâtre-Italien*, per il quale il compositore catanese aveva scritto la sua ultima opera lirica, *I puritani*¹⁴. Fossati aveva dunque avuto modo di mettere in pratica le sue teorie attraverso l'osservazione del cranio di numerosi interpreti musicali e compositori, coniugando la professione medica con la posizione di ascoltatore privilegiato.

- 7 Da Gall, Fossati aveva appreso che il senso della musica non era legato all'udito, quanto a una porzione del cervello sottostante la parte esterna dell'arcata sopracciliare¹⁵. Tale organo era accompagnato da altri ventisei, coi quali componeva cervello e personalità di ogni individuo, la cui interiorità diveniva conoscibile attraverso una lettura dalla conformazione del cranio. La teoria di Gall aveva raccolto attorno a sé una minoranza scientifica composita, riuscendo a ritagliarsi ampi spazi di visibilità, sebbene non ebbe modo di trovare largo consenso nell'*establishment* scientifico dell'epoca. Non fu però l'organologia galliana a raggiungere la popolarità, quanto piuttosto una sua derivazione, la frenologia appunto, proposta da Gaspar Spurzheim, antico allievo e collaboratore del viennese. Spurzheim non solo andò progressivamente aumentando il numero di organi e relative facoltà, ma impresso alla nuova scienza una più marcata vocazione educativa: conoscendo sin dall'infanzia i doni e le propensioni di ciascun individuo, sarebbe stato possibile migliorarne il futuro, attraverso l'allenamento o l'«ozio» dei differenti organi cerebrali. Per ciò che qui interessa, Spurzheim asserì, a differenza del suo maestro, di aver riconosciuto due organi deputati alla sfera musicale, quello dei *toni* e quello del *tempo*, entrambi concorrenti per una propensione alla *musicalità*¹⁶:

Non penso che la musica sia il risultato di una sola facoltà, ma di due: la facoltà dei toni o della melodia, e quella del tempo. Questa differenza è spesso molto marcata, e alcuni musicisti suonano o cantano in modo armonioso, o associano i toni gli uni agli altri, senza però apprezzarne il valore o il tempo; mentre altri osservano il ritmo, ma commettono errori riguardo l'armonia dei toni.¹⁷

- 8 Questi due organi andavano quindi a combinarsi con gli altri per caratterizzare in maniera univoca la cifra stilistica dei vari compositori, offrendo al discorso frenologico intorno all'estro musicale una complessa chiave di lettura, capace di andare oltre la mera distinzione tra maggiore o minore bravura. Per quanto profondamente legato a Gall, alla sua morte, Fossati finì per sposare le teorie di Spurzheim, applicandone i precetti nei più diversi campi d'interesse della frenologia. In particolare, nel suo intervento *Sur le talent de la musique*, del '34, contribuì alla costruzione di una raffinata casistica riguardante il talento musicale di cantanti e di attori d'opera, insistendo sul concorso dei diversi organi cerebrali nella definizione dello stile personale di ciascuno¹⁸. Sebbene non sia possibile rintracciare un'analoga attenzione anche per i compositori, campo maggiormente dissodato da altri frenologi coevi¹⁹, Fossati misurò costantemente i propri giudizi su ciascun autore musicale, attraverso lo studio delle rispettive peculiarità e inclinazioni, dandone ritratti particolareggiati e univoci e riconoscendo – sul piano generale – l'importanza dello sviluppo degli organi dell'*educabilità* e della *perfettibilità*, necessari non solo allo studio e all'esercizio, ma soprattutto per lo stimolo alla conoscenza dei maestri del passato²⁰.
- 9 L'interesse dimostrato per grandi cantanti, musicisti e compositori, si rivelava, del resto, funzionale all'assenza di una completa legittimazione da parte della comunità scientifica

internazionale: alcuni frenologi tentarono di ottenere il riconoscimento altrove, cercandolo nel sostegno dell'opinione pubblica, puntando gli occhi (e le mani) sul mondo operistico, lo *star system* dell'epoca. Come anticipato, le osservazioni compiute su teste e crani di personalità celebri o considerate come geni²¹, ovvero di individui comunemente riconosciuti per una loro propensione in un determinato campo, per i loro meriti, o per le loro mancanze, rivestivano infatti un ruolo strategico, tanto per l'elaborazione della scienza frenologica che per la sua popolarizzazione. Gall stesso sostenne di aver avuto modo di mettere le proprie mani su numerose teste musicali, anche se del suo ipotetico viaggio a Milano per la palpazione cranica di un giovanissimo Gioacchino Rossini, non sia rimasta alcuna traccia:

Conosco personalmente molti musicisti famosi o per il canto o per la composizione; [...] in tutti si osserva uno sviluppo della parte cerebrale indicata così importante che se uno potesse mettere in fila tutti i loro busti, anche gli osservatori più mediocri non potrebbero non essere convinti che questo è il segno costante e caratteristico del genio musicale.²²

10 Si andò pertanto affermando un vero e proprio sotto-genere letterario, le «biografie cerebrali²³», nel quale la vita e le peculiarità di personalità celebri erano narrate a partire dalla conformazione del loro cervello.

11 Non erano però solo le eccezionalità individuali a interessare ai frenologi: attraverso la costruzione di serie di misurazioni inerenti gli abitanti di un singolo paese sembrò infatti possibile cogliere lo spirito dei popoli, legando estro nazionale e conformazione fisica²⁴: Gall auspicava che attraverso una conoscenza sempre più approfondita e diffusa delle «teste nazionali²⁵» – o di gruppi umani ritenuti omogeni – si potesse giungere a capirne meglio la storia passata e la società coeva. Nello specifico, riguardo alla propensione nazionale alla musica, Gall sosteneva che la maggiore attitudine in questo campo di tedeschi, boemi e italiani fosse data dalla loro specifica forma cranica:

Questo spiega perché i negri, gli abitanti di Otaiti, gli spagnoli, i francesi e gli inglesi offrono un numero molto più ridotto di grandi musicisti rispetto a italiani, boemi e tedeschi. Le teste di questi ultimi sono generalmente più larghe nella regione da noi indicata, di quelle delle altre nazioni.²⁶

12 Tale giudizio sarebbe perdurato a lungo, sebbene alcuni studi specifici condotti dagli stessi frenologi sembrassero porre alcuni dubbi sull'effettiva possibilità di delineare un modello cranico tipico e univoco per i singoli paesi²⁷.

13 A decenni di distanza, lo stesso Fossati, senza nascondere un certo orgoglio patriottico, avrebbe riproposto il concetto, esaltando la maggior predisposizione degli italiani per il genio musicale:

La facoltà della musica è più attiva presso alcune nazioni, rispetto ad altre: gli italiani ricoprono il primo posto; i tedeschi e i francesi li seguono. Gli inglesi non eguagliano mai queste nazioni in fatto di musicisti; hanno generalmente l'organo piuttosto debole.²⁸

14 Questo è dunque il contesto nel quale si inserì l'analisi frenologica di Bellini. Stando ad alcune testimonianze²⁹, le «curiose dimostrazioni» avvennero «sul calco in gesso preso dal signore Dantan³⁰», entro un mese dal decesso del compositore catanese. Eppure, la relazione apparsa sulla «Gazette musicale³¹» appare un po' troppo simile a quanto affermato dallo stesso Fossati nel discorso sul talento musicale dell'anno precedente³², perché non sorga qualche dubbio. Che l'analisi fosse avvenuta prima o dopo la morte di Bellini, le parole spese da Fossati finirono comunque per definire i punti nodali del parere frenologico sul compositore, allorché si fosse sentita la necessità di evidenze

considerate, o presentate come scientifiche sulla natura del genio del catanese. I caratteri eminenti che emergevano dal suo cranio erano principalmente due, e cioè un eccessivo sviluppo degli organi della *musica* e della *bontà*. La cifra stilistica sentimentale della musica di Bellini trovava dunque riscontro nella conformazione del suo cranio, così come i suoi «difetti» riguardo la povertà del ritmo e del fraseggio delle sue composizioni erano dovute alla modica dimensione dei relativi organi del *tempo* e della *costruzione*. Citando Eximeno, a proposito della stretta relazione fra musica e poesia, Fossati avrebbe infine aggiunto che «occorre che il poeta, grazie alla sua inventiva e per la costruzione dei personaggi, fornisca al compositore un buon soggetto per il discorso musicale. Mi sembra che Bellini, tra i compositori d'oggi, sia colui che intende al meglio questa filosofia dell'arte³³», conformemente al grande sviluppo, nel suo cervello, dell'*idealità*.

1882: Biagio Gioacchino Miraglia

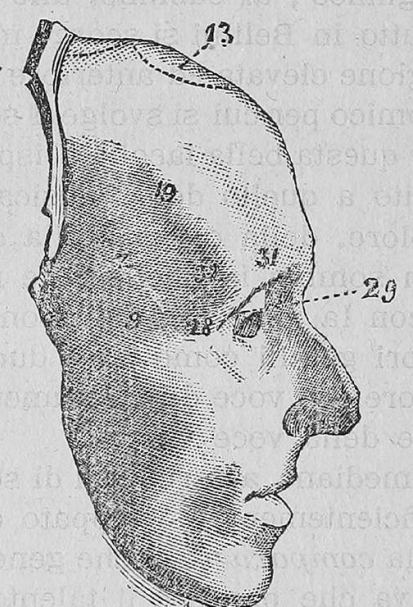
- 15 Occorse attendere quasi cinquant'anni perché vi fosse un nuovo parere originale sulle evidenze frenologiche del cranio belliniano. Il suo autore, Biagio Gioacchino Miraglia, si era fatto notare dal mondo scientifico della penisola sin da giovane, attraverso il suo tentativo di rispondere – frenologicamente – all'esigenza di una nuova classificazione delle malattie mentali nel contesto delle annuali riunioni degli scienziati italiani³⁴. A ben guardare, questi congressi³⁵ avevano costituito non solo l'unica occasione di incontro per le diverse anime della minoranza frenologica italiana, ma anche la sola assise scientifica della penisola capace di deliberare in merito alla validità o meno di questa scienza nel contesto medico di riferimento. Il '48 impose una brusca interruzione delle riunioni e, dopo l'intensa mobilitazione risorgimentale degli anni successivi, sarebbero stati pochi gli scienziati a mantenere un legame – quantomeno pubblicamente – con la frenologia.
- 16 Nella prima metà del secolo, non sembra che il movimento frenologico italiano avesse avuto particolari attenzioni per il mondo musicale. Composto principalmente da frenologi appartenenti all'ambito medico (almeno questa l'immagine che se ne ha allo stato attuale della ricerca), esso era attirato soprattutto dai crani dei criminali celebri e dalle possibili applicazioni che le teorie di Gall e Spurzheim offrivano alla nascente psichiatria italiana in via di istituzionalizzazione. Al più furono le riviste culturali a riproporre articoli di origine francese a carattere frenologico, prevalentemente negli ambienti lombardi, contraddistinti per un'attenzione particolare per gli aspetti più mondani e di costume che ammantavano le teorie frenologiche, che trovava un pubblico recettivo alle contaminazioni tra scienza e spettacolo, di cui, il caso di Morando de Rizzoni, di cui si presenta in questo stesso volume uno scritto³⁶, parrebbe essere particolarmente significativo. Direttore del manicomio napoletano, le Reali Case de' Matti di Aversa³⁷, negli anni giovanili Biagio Miraglia si era tenuto discosto da questi ambienti, ma la progressiva messa al bando della frenologia finì per porre anche lui ai margini del mondo psichiatrico dell'Italia unita. Miraglia si reinventò, dunque, prolifico divulgatore e conferenziere, capace di intrattenere gli auditori delle filodrammatiche napoletane con dissertazioni riguardanti i fondamenti delle teorie di Gall e Spurzheim, e la loro applicazione nei campi più disparati³⁸. Proprio in una di queste occasioni, nel gennaio '82 presso il Circolo Filologico napoletano e il conservatorio di San Pietro a Maiella, Miraglia decise di esporre un *Parere frenologico su Vincenzo Bellini*. Motivo scatenante dell'interesse per il soggetto era stato l'imbattersi nel museo del detto conservatorio in un busto del compositore catanese, dove, a dire di Miraglia, «nella sua fronte si rappresenta la

negazione del talento della musica perché l'indizio organico n'è ivi perfettamente depresso. [...] Abbattete quella testa di marmo che insulta la natura creatrice sempre immutabile dei genii nelle felici organizzazioni³⁹».

- 17 Grazie all'interessamento di un amico e collaboratore di Bellini, Francesco Florimo⁴⁰, Miraglia era però riuscito a mettere le mani su una copia del calco tratto da Dantan nel '35⁴¹ e, pur lamentando la mancanza della riproduzione dell'intera calotta cranica, si propose di fornire un'analisi completa, attraverso l'intuito e col confronto dalle notizie biografiche⁴². Interessante notare come quest'ultimo tipo di «fonti» finissero, spesso, per acquisire un peso pari o superiore agli stessi dati anatomici, con ovvi problemi riguardo la scientificità delle osservazioni. Charles Place, il direttore di una rivista francese dal nome *La Phrénologie*, avrebbe, ad esempio, affermato che «sottrarsi all'influenza della reputazione unanimemente accettata dai contemporanei e accantonare il comune accordo, per lanciarsi all'analisi attenta dei requisiti per decretare l'immortalità, sono campi nei quali la mente e la coscienza non si avventurano senza qualche timore ed esitazione⁴³». Dal cortocircuito epistemologico creato dal mettere quasi sullo stesso piano crani, calchi, busti e biografie, i frenologi uscivano ponendo se stessi e le proprie conoscenze quali giudici insindacabili sulla verità. Non furono infatti isolati i casi di quale perizia per il riconoscimento di corpi o di giudizi sull'appropriatezza di talune raffigurazioni artistiche⁴⁴ e storico-biografiche; rimanendo sul caso belliniano, Miraglia giungeva a osservare che la sua biografia redatta da Florimo⁴⁵ (e utilizzata dal frenologo per la sua analisi!) fosse scritta «con semplicità e veridicità somma, sicché chiaro vi si scorge il carattere, l'ingegno e gli atti mentali di quel genio, che non può farsi a meno di ricontrarne l'origine nella splendida organizzazione del capo⁴⁶».

B.G. Miraglia, *Parere frenologico su Vincenzo Bellini* in ID. B.G. Miraglia, *Questioni filosofiche, sociali, mediche e medico-forensi trattate coi principi della fisiologia del cervello*, Napoli, Tipografia editrice dell'Iride, 1883, pp. 269s.

Denominazioni degli organi e delle facoltà fondamentali.	Grado e valore delle facoltà.
A — Alimentività	moderato
? — Equilibrio	id.
9. — Costruttività	meno che moderato
15 — BENEVOLENZA, o sorgente della pietà, sensibilità, ecc.	grandissimo
14. — Venerazione	piuttosto grande
17. — Speranza	più che moderato
18. — Maravigliosità	grande
19. — IDEALITÀ, poesia	id.
20. — Gaiezza	meno che moderato
21. — Imitazione	più che moderato
X — Visione	grande
22. — INDIVIDUALITÀ	id.
25. — Configurazione	moderato
24. — Estensione	id.
25. — Peso e resistenza	id.
26. — Colore	id.
27. — Località	grande
28. — CALCOLO	più che grande
29. — ORDINE	id.
30. — Eventualità	più che moderato
31. — Tempo (elemento dell'armonia)	moderato
32. — Tono (elemento della melodia) musicale	grandissimo
Z — Tattilità	meno che moderato
35. — Linguaggio	moderato
34 — Comparazione (sorgente della sintesi)	piuttosto grande
35. — Causalità (sorgente dell'analisi)	più che moderato.



Fonte: archive.org, URL: <https://archive.org/stream/questionifilosof00mira#page/268/mode/2up> e <https://archive.org/stream/questionifilosof00mira#page/270/mode/2up> (consultato il 25 maggio 2017).

- 18 Innanzi tutto Miraglia riscontrava tra le facoltà che davano maggiore apporto alla composizione musicale di Bellini «grandissimo» il senso dei *toni* e «più che grand[i]» quelli del *calcolo* e dell'*ordine*; in particolare quest'ultimo si rivelava fondamentale nella «nozione dei partimenti e del contropunto». A dare però la vera e propria impronta caratteristica al genio di Bellini era la «sentimentalità» delle sue composizioni, dovuta allo sviluppo «grandissimo» dell'organo della *benevolenza*:

magnificamente sviluppato su la regione elevata ed anteriore della fronte il rappresentante anatomico per cui svolge il senso della benevolenza [...] che unito a quello della musica fissa le melodie angeliche del dolore, della carità, della compassione, della disperazione, in somma in quelle note melanconiche, che più dolci vestite con la voce che coi suoni degl'istrumenti, fan palpitare i cuori gentili come i più duri, e trarre lagrime di gioia e di dolore.⁴⁷

- 19 A concorrere al sostegno di questa facoltà, il cranio belliniano mostrava molto sviluppate le facoltà della *venerazione* e della *meravigliosità*, che, assieme all'*idealità* (fondamentale per le creazioni poetiche) e alla *comparazione* («che colpisce e persuade il prossimo»), permettevano a Bellini di «unificare musica e poesia». Anche la depressione di alcune aree craniche partecipavano allo stile del compositore:

In quanto al [...] difetto che gli si vuole attribuire, cioè di essere ancora le sue frasi melodiche non troppo sviluppate e di corta durata, posso osservare che in questa rapidità di troncamento un'idea, un sentimento che aveva prodotto il massimo dell'emozione, della pietà, della compassione, del dolore, non era arte o errore in Bellini, ma natura che faceva passare da un'emozione all'altra.⁴⁸

- 20 Secondo Miraglia, infine, l'«armonica e magnifica fronte del genio che tanto divinizzò la melodia⁴⁹» non poteva che essere italiana⁵⁰, senza per altro addurre alcun dato empirico a sostegno dell'affermazione. Su questo stesso punto, del resto, aveva già avuto modo di soffermarsi alcuni anni prima:

Il cranio degl'Italiani è marcabile sì per la larghezza ed altezza che per la preminenza della fronte. Gli organi della causalità, dell'idealità, della benevolenza, della venerazione, della forma del tono, de' colori, dell'eventualità, vi si rimarcano più sviluppati delle altre nazioni dell'Europa: da ciò la loro grande attitudine alle scienze concrete, alla civiltà, alla giustizia, alla musica, alla scultura, alle belle arti in generale.⁵¹

1886: Alberto Gamba

- 21 Se sinora l'orizzonte – ancorché riferito a stagioni scientifiche differenti – è stato comunque ascrivibile al *milieu* frenologico, la terza e ultima analisi sulla conformazione del capo di Vincenzo Bellini fu compiuta da uno scienziato torinese, Alberto Gamba, che si sforzò di prendere quanto prima le distanze da quanti l'avevano preceduto:

Io faccio subito la mia professione di fede dichiarando di non potere ammettere lo sviluppo delle facoltà intellettuali in modo isolato, e di non potere accettare la significazione simbolica delle bozze craniali. [...] Le bozze! Non ho bisogno di dichiarare che il mio pensiero è all'unisono coi Dati della scienza moderna.⁵²

- 22 Si è detto della limitata portata del movimento frenologico italiano, tanto nei numeri che nell'incidenza sul dibattito scientifico coevo, come pure del progressivo discredito che ricoprì la frenologia, sotto gli attacchi della nuova fisiologia cerebrale. Dalla seconda metà degli anni '70, intanto, il mondo psichiatrico aveva cominciato a riorganizzarsi, tentando di darsi nuove fondamenta epistemologiche, e non sembrava esservi spazio per i residui del passato. Se, però, la frenologia spurzheimiana era caduta in disgrazia, veniva al

contrario ribadito il valore delle osservazioni e delle pratiche anatomiche di Gall, mentre il paradigma localizzazionista era rimodulato, secondo le più recenti evidenze scientifiche (si pensi agli studi sulle aree cerebrali deputati al linguaggio portati avanti da Paul Broca e Filippo Lussana⁵³).

- 23 Se questo era il clima generale in cui situare il discorso di Gamba, occorre scendere più nello specifico, ricordando come Torino fosse stata una città importante per lo sviluppo della frenologia italiana⁵⁴ – preparando, forse, il campo all'attecchimento delle idee lombrosiane⁵⁵ – e negli anni '80 si presentasse come una delle realtà italiane più avanzate nel campo della ricerca medico-chirurgica⁵⁶. All'epoca dello scritto, Alberto Gamba era curatore del Museo craniologico dell'Accademia di Medicina di Torino e docente di Anatomia umana presso l'Accademia Albertina di Belle arti della città⁵⁷. Il Museo era sorto per opera del suo predecessore, Antonio Garbiglietti, uno fra gli animatori del circolo frenologico torinese nei decenni precedenti, e d'allora era riuscito a raccogliere una quantità considerevole di reperti anatomici, contraddistinti per la loro importanza nei campi dell'antropologia fisica e della frenologia⁵⁸. Accanto a questi reperti raccolti sul campo, giunsero numerosi altri pezzi unici o intere collezioni donati da privati e studiosi, tra cui proprio il calco del cranio e del volto di Vincenzo Bellini, inviato a Gamba dal dottor Venturino Caravella di Catania⁵⁹. I reperti non erano semplici oggetti da esposizione, ma venivano naturalmente analizzati, e, attraverso questo tipo di studi⁶⁰, è possibile apprezzare l'evoluzione nel tempo delle opinioni di Gamba in materia frenologica.
- 24 Due decenni prima, ad esempio, al momento di pubblicare un manuale per i suoi studenti d'arte, Gamba si era mostrato un frenologo timido, mostrando dubbi sulla congruità dell'utilizzo dei precetti frenologici per il disegno anatomico: «quanto alla significazione delle bozze craniane, le esperienze e l'anatomia hanno dimostrato che se essa non è erronea sempre, è però sempre problematica⁶¹». Consigliava perciò di tenere conto, se non dello sviluppo di ciascuna bozza, almeno di quello generale di gruppi di facoltà e delle relative aree craniche, perché
- se la fronte dotata di intelligenza ed idealità ha le arcate sopraccigliari, la glabella e l'apofisi orbitale esterna pronunziate, allora si può con certezza arguire alla somma attitudine per le scienze positive, le arti belle. Tale è il capo di Listz, Mendelsohn, Bethowen, Canova, Vignola, Vernet, Raffaele, Perugino, Michelangelo, Poussin, Rubens, Murillo, Meyerbeer, Rossini, ecc.⁶²
- 25 Venendo però alla fronte di Bellini, Gamba non poteva fare a meno di notare come essa «presenta[ss]e sporgenza moderata dell'arcata sopraccigliare, e sopraorbitale, sensibilmente pronunziate le bozze frontali laterali, fronte alta verticale⁶³», e dopo la presa di distanza citata in apertura, si premurava di mitigare le sue affermazioni:
- Fatta questa osservazione al riguardo delle bozze, io tengo a dichiarare che la forma generale del capo, e segnatamente della fronte, ha grande valore, ed ha una reale importanza. [...] La fronte, la pagina sempre aperta su cui sta scritto il passato, il presente e l'avvenire dell'uomo, io dichiaro che dessa ci dà la significazione simbolica costante delle facoltà intellettuali.⁶⁴
- 26 Rimanendo in una cornice esplicativa del genio di impianto organicista sembrava difficile sganciarsi dalla lettura frenologica: secondo le teorie che facevano leva sul volume del cervello, Bellini «verrebbe ad essere classificato fra gli uomini mediocri⁶⁵». Mentre quelle che impugnavano l'indice cefalico, il cranio del compositore corrispondeva a una «media intelligente⁶⁶». Anche sforzandosi di rinnegare teorie desuete, i segni sul capo di Bellini

sembravano spingere con forza verso l'interpretazione frenologica del suo genio, e non restava che osservare che:

la melodia [sia] una delle facoltà più complesse perché la immaginazione e la idealità melodica non può esplicarsi senza l'ordine, o ritmo del tempo, il calcolo ed il perfettissimo senso dell'associazione dei suoni. Per genio musicale io intendo una intelligenza eletta con predominio di idealità, d'immaginazione dei suoni armonici. Tale si dimostrò Vincenzo Bellini.⁶⁷

- 27 Anche in Gamba sembra dunque assente un chiaro e univoco discorso sull'italianità del cranio di genio, in particolare in correlazione con l'ambito musicale. Una possibile spiegazione parrebbe situarsi nella dimensione politico-culturale dell'epoca, più che in quella scientifica. Con ogni probabilità, infatti, i calchi giunti a Torino furono quelli effettuati dallo scultore Giulio Monteverde in occasione del rimpatrio della salma di Bellini nella città natale, nel 1877. Giunto a Catania, il corpo fu sottoposto a una nuova imbalsamazione⁶⁸ e vennero presi i calchi da Monteverde, utilizzati come base per la statua di Bellini nella catanese piazza Stesicoro⁶⁹. Nella stessa occasione fu compiuto un nuovo esame medico del corpo, ad opera del medico Cesare Federici⁷⁰.

«Maschera e cranio presi nel 1876», *Omaggio a Bellini nel primo centenario dalla sua nascita*, a cura del Circolo Belliniano di Catania, Catania, Giuseppe Russo, 1901, p. 294.



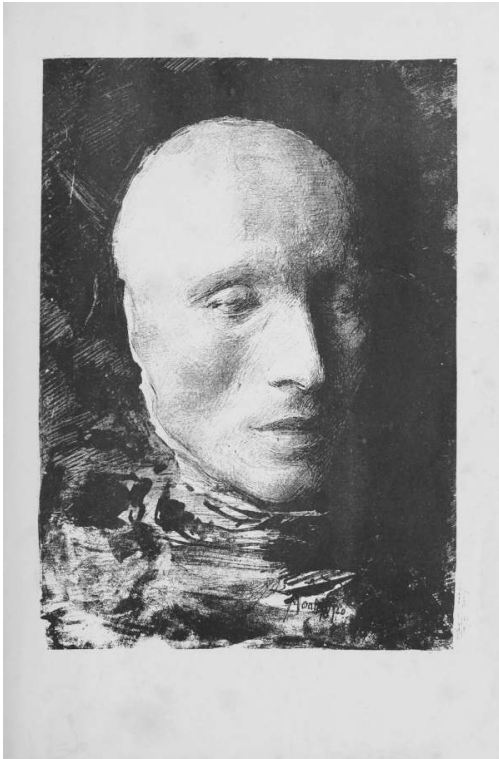
MASCHERA E CRANIO PRESI NEL 1876

Fonte: archive.org, URL: <https://archive.org/stream/omaggioabellini00bellgoog#page/n317/mode/2up> (consultato il 25 maggio 2017).

- 28 La riscoperta di corpi illustri, il rimpatrio delle salme e la contestuale analisi medico-scientifica alla ricerca di eventuali segni caratteristici di questi individui, costituì una vera e propria passione di questi decenni⁷¹ – si pensi, ad esempio, alla perizia frenologica richiesta per l'attribuzione di alcune ossa a Dante Alighieri, a Ravenna, nel 1865⁷², o alle ricerche antropometriche sul cranio di Alessandro Volta⁷³. Queste osservazioni però, non erano ancora dettate dalla necessità di fondare un pantheon nazionale, bensì mossi dal

rinvigorirsi dei sentimenti localisti: fatta l'Italia, riemergevano gli attriti tra centro e periferia, nonché l'accrescersi del ruolo delle municipalità come fondanti un'identità patria a misura d'uomo. Il processo di *repatriation* messo in atto in quei decenni si iscriveva anche e soprattutto in questa direzione: la riscoperta delle glorie comunali ben più sentite di quelle italiane. Solo con l'epoca crispina e l'esplosione dei nazionalismi *fin de siècle*, sarebbe scoppiata anche in Italia la ricerca di caratteri biologici nazionali, cranio compreso⁷⁴.

MONTEFUSCO, Testa di Bellini (dalla maschera tratta sul cadavere e conservata dal Florimo), in *Album-Bellini*, a cura di F. FLORIMO e M. SCHERILLO, Napoli, Stabilimento Tipografico A. Tocco & C., 1901.



Fonte: archive.org, URL: <https://archive.org/stream/albumbellinicura00flor#page/n5/mode/2up> (consultato il 25 maggio 2017).

NOTE

1. «À la nouvelle de la mort du célèbre compositeur, M. Danton jeune s'est rendu à Puteaux dans la maison de M. Lewis où Bellini était mort, et là a présidé à l'intéressante opération du moulage du buste de l'infortuné maestro. L'habile sculpteur a parfaitement réussi à prendre de ses traits une empreinte des plus exacte, qui permettra au docteur Fossati de se livrer à ses savantes recherches phrénologiques, et de nous faire de

curieuses révélations.» *Nécrologie. Bellini*, «Gazette musicale de Paris», a. II, n. 39, 27 settembre 1835, p. 318. Quando non diversamente indicato, le traduzioni sono mie.

2. Sulla morte di Bellini nel contesto generale della sua permanenza parigina, cfr. P. BRUNEL, *Vincenzo Bellini*, Paris, Fayard, 1981, pp. 333-351.
3. Cfr. C. PETTINATO, *La morte di Bellini*, in *Vincenzo Bellini: numero commemorativo*, a cura della Rivista del Comune di Catania, Catania, Società editoriale siciliana tipografica, 1923, pp. 9-17.
4. Per un'analisi accurata della morte di Bellini, cfr. F. TRÉPARDOUX, *Vincenzo Bellini, son décès à Paris en 1835, étude biographique et médicale*, «Histoire des sciences médicales», t. XXXVI, n. 3, 2002, pp. 295-316.
5. Cfr. A. DALMAS, *Rapport médical*, cit. in F. TRÉPARDOUX, cit., p. 311.
6. Su Dantan e i suoi legami con la frenologia, cfr. L. BARIDON, *Du portrait comme une science : phrénologie et arts visuels en France au XIX^e siècle*, in *La physiognomonie. Problèmes philosophiques d'une pseudo-science*, a cura di C. BOUTON, V. LAURAND e L. RAID, Paris, Éditions Kimé, 2003, pp. 143-170 e ID., *Jean-Pierre Dantan, le caricaturiste de la statuomanie*, «Ridiculosa», n. 13, pp. 127-143.
7. Cfr. A. DAVISON, *High-Art Music and Low-Brow Types: Physiognomy and Nineteenth-Century Music Iconography*, «Context», n. 17, 1999, pp. 5-19, ID., *Franz Liszt and the Physiognomic Ideal in the Nineteenth Century*, «Music in Art», vol. XXX, nn. 1-2, 2005, pp. 133-144, D. TRIPPETT, *Exercising Musical Minds: Phrenology and Music Pedagogy in London circa 1830*, «19th-Century Music», vol. XXXIX, n. 2, 2015, pp. 99-124 e C. FRIGAU MANNING, *Phrenologizing Opera Singers: the Scientific "Proofs of Musical Genius"*, «19th-Century Music», vol. XXXIX, n. 2, 2015, pp. 125-141.
8. Cfr. R. COOTER, *The Cultural Meaning of Popular Science: Phrenology and the Organization of Consent in Nineteenth-century Britain*, Cambridge-London, Cambridge University Press, 1984 e M. RENNEVILLE, *Le langage des crânes. Une histoire de la phrénologie*, Paris, Institut d'édition Sanofi-Synthélabo, 2000.
9. Per un approccio simile su temi limitrofi, cfr. S. Baral, *Le phrénologue au tribunal. Notes pour une recherche sur le cas italien*, «Criminocorpus», aprile 2015, <http://criminocorpus.revues.org/3209> (consultato il 16 febbraio 2017).
10. È ciò che ho tentato di cominciare a fare con la mia tesi di laurea magistrale, cfr. S. BARAL, *La frenologia in Italia. Diffusione, sviluppi e applicazioni di una pseudoscienza*, tesi di laurea in Scienze storiche e documentarie, relatore S. Montaldo, Università degli Studi di Torino, 2012.
11. G. A. L. FOSSATI, *Sul talento della musica. Considerazioni frenologiche*, trad. B. Miraglia, Napoli, Tipografia dell'Iride, 1878, p. 23. Per il testo originale, si veda G. A. L. FOSSATI, *Sur le talent de la musique*, «Revue musicale», 7 settembre 1834, rist. in *Journal de la Société phrénologique de Paris*, gennaio 1835, p. 93-109, e in ID., *Questions philosophiques, sociales et politiques traitées d'après les principes de la physiologie du cerveau*, Paris, D'Amyot, 1869, pp. 230-239: 238. La fortuna delle osservazioni frenologiche su Rossini sembrerebbe però strettamente confinata all'ambito editoriale, senza che vi sia stata un'effettiva ricerca specifica sul suo cranio, né in vita, né dopo la morte, cfr. *Phrénologie des musiciens. Rossini*, «Le Guide musical», 2, nn. 37 e 40, 13 novembre e 4 dicembre 1856, L. MÉHUL, *La phrénologie appliquée à la musique. Gluck et Rossini*, «La France musicale», 5, n. 12, 20 marzo 1842, pp. 112s, *Phrénologie (la) appliquée à la musique*, in L. e M. ESCUDIER, *Dictionnaire de musique*

d'après les théoriciens, historiens et critiques les plus célèbres qui ont écrit sur la musique, Paris, Bureau Central de Musique, 1844, t. I, pp. 38-40 e *The Great Musicians*, «The American Phrenological Journal and Life Illustrated», vol. XLVII, n. 5, maggio 1868, p. 176. Riguardo la mancata rilevazione delle misure antropometriche su Rossini al momento del trasporto della salma a Firenze nel 1887, cfr. P. MANTEGAZZA, *Sul divieto di studiare il cranio di Rossini*, «Archivio per l'antropologia e la etnologia», vol. XVII, 1887, pp. 459-463.

12. Cf. G. FATUZZO, G. SEQUENZA e S. M. OLIVERI, *Virtual Anthropology and Rapid Prototyping: A Study of Vincenzo Bellini's Death Masks in Relation to Autopsy Documentation*, «Digital Applications in Archaeology and Cultural Heritage», vol. III, n. 4, nov. 2016, pp. 117-125.

13. La storia di Gall e delle sue teorie sono state soggette di numerosi studi, in particolare, cfr. G. LANTERI-LAURA, *Histoire de la phrénologie. L'homme et son cerveau selon F. J. Gall*, Paris, PUF, 1970 e H. HÉCAEN e G. LANTERI-LAURA, *Évolution des doctrines sur les localisations cérébrales*, Paris, Desclée de Brouwer, 1977.

14. Cfr. L. Fiasconaro, Fossati, Giovanni Antonio Lorenzo, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Treccani, vol. XLIX, 1997, [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-antonio-lorenzo-fossati_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-antonio-lorenzo-fossati_(Dizionario-Biografico)/) (consultato il 15 aprile 2017).

15. Cfr. F. J. GALL, *Organologie ou Exposition des instincts, des penchans, des sentimens et des talens, ou des qualités morales et des facultés intellectuelles fondamentales de l'homme et des animaux, et du siège de leurs organes*, Paris, J. B. Baillière, 1825, t. V, pp. 116s.

16. G. SPURZHEIM, *Traité de phrénologie*, Paris, Porthmann, 1832, pp. 59ss.

17. «Je ne crois pas que la musique résulte d'une faculté simple, mais de deux : de la faculté des tons ou de la mélodie, et de celle du temps. Cette différence est souvent très marquée, et quelques musiciens jouent ou chantent d'une manière harmonieuse, ou mettent les tons en rapport les uns avec les autres, mais ils n'en apprécient pas la valeur ou le temps ; tandis que d'autres observent la cadence, mais font des fautes contre l'harmonie des tons.» ID., *Observations sur la phrénologie ou La connaissance de l'homme moral et intellectuel, fondée sur les fonctions du système nerveux*, Paris, Treuttel et Würtz, p. 298.

18. Cfr. C. FRIGAU MANNING, cit., pp. 128-134.

19. A titolo di esempio si può citare la modellizzazione proposta dal frenologo americano Castle, che riconosceva sei tipi differenti di «organizzazioni musicali», quali il «compositore romantico», il «compositore classico», il «compositore-artista», l'«artista-compositore», il «critico e compositore» e infine, il «critico per eccellenza» (M. CASTLE, *Étude phrénologique sur le caractère originel et actuel de Mr. François Liszt, suivie d'un appendice de notes contenant des observations analytiques sur divers sujets de la Philosophie et particulièrement sur l'art et le talent musical*, Milan, Redaelli, 1847, pp. 59ss.: «organisations musicales», «compositeur romantique», «compositeur classique», «compositeur-artiste», «artiste-compositeur», «critique et compositeur», «critique par excellence»). Michael Arthur Castle, frenologo americano di tendenza spiritualista, fu l'autore di numerose biografie frenologiche e un acceso sostenitore del fourierismo, cfr. M. CASTLE, *Étude phrénologique*, cit., pp. 3ss. Sui rapporti intercorsi tra frenologia e fourierismo, cfr. L. RIGNOL, *La phrénologie et l'école sociétaire. Science de l'homme et socialisme dans le premier XIX^e siècle*, «Cahiers Charles Fourier», n. 13, dicembre 2002, <http://www.charlesfourier.fr/spip.php?article54> (consultato il 16 febbraio 2017).

20. G. A. L. FOSSATI, *Sur le talent de la musique*, cit., p. 236.

21. Cfr. M. HAGNER, *Des cerveaux de génie. Une histoire de la recherche sur les cerveaux d'élite*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2014.

22. «Je connais personnellement un grand nombre de musiciens célèbres soit pour le chant, soit pour la composition ; [...] chez tous le développement de la partie cérébrale indiquée est tellement saillant que si on pouvait ranger tous leurs bustes dans une ligne, les observateurs les plus médiocres ne manqueraient pas de se convaincre que c'est là la marque constante et caractéristique du génie de la musique.» F. J. GALL, *Organologie*, cit., pp. 114-117.

23. M. HAGNER, cit., p. 230.

24. Cfr. M. S. STAUM, *Labelling People: French Scholars on Society, Race and Empire (1815-1848)*, Montreal-Kingston, McGill-Queen's University Press, 2003, pp. 49ss.

25. F. J. GALL, *Organologie*, cit., p. 419: «têtes nationales».

26. «Ceci explique pourquoi les Nègres, les habitants d'Othaiti, les Espagnols, les Français et les Anglais fournissent un nombre beaucoup plus petit de grands musiciens, que les Italiens, les Bohémiens et les Allemands. Les têtes de ces derniers sont généralement plus larges dans la région indiquée, que celles des autres nations.» *Ivi*, p. 117. Allo stesso modo, la conformazione cranica degli italiani forniva loro una maggiore competenza artistica: «Les Italiens paraissent être doués d'un organe des arts plus développé que les habitants des contrées plus septentrionales, tels que les Flamands, les Allemands, etc. [...] L'on voit sans peine jusqu'où ces observations peuvent s'étendre, et combien il sera intéressant un jour de comparer les têtes et les crânes des différentes nations, sous le point de vue du talent pour les arts» [Gli italiani sembrano dotati di un organo delle arti più sviluppato di quello degli abitanti delle regioni più a Nord, come ad esempio i fiamminghi, i tedeschi, ecc. [...] Si vede facilmente fino a che punto queste osservazioni possono estendersi, e quanto sarà interessante un giorno confrontare le teste e crani di diverse nazioni, sotto il punto di vista del talento delle arti.], *ivi*, pp. 181s. Conformemente poi all'indirizzo spurzheimiano circa la perfettibilità individuale, anche il già citato Castle riconosceva la preminenza italiana in campo musicale, legandola però all'abitudine all'ascolto, ovvero alla maggiore possibilità degli italiani di venire in contatto con la musica: «Un italiano dotato di minori talenti musicali di un inglese (caso d'altronde raro a scontrarsi) con tutta probabilità apprezzerrebbe più giustamente la musica, atteso che il di lui udito è dall'infanzia esercitato dalla sceltatezza dei suoni. Per il che nel di lui esame il Frenologo nel giudicare del grado preciso di disposizione musicale deve calcolare l'influsso dell'abitudine quasi come una dote naturale». M. CASTLE, *Corso di lezioni sulla frenologia*, Milano, Giuseppe Crespi, 1841, p. 239.

27. Si vedano ad esempio le osservazioni di George Combe, il principale frenologo britannico, in visita nella Penisola: «I cannot yet speak of any development of brain as properly Italian. The varieties of size and form are so great and extensive, that I cannot venture to describe a particular configuration as that of the Italian people. The appearance of the present inhabitants of Italy strongly confirms the records of history, that this country has been overrun by multitudes of invaders of different races.» [Non mi sento di parlare di alcuno sviluppo cerebrale come tipicamente italiano. Le varietà di grandezza e forma sono tali, che non posso avventurarmi nella descrizione di una configurazione particolare del popolo italiano. Le sembianze degli attuali abitanti dell'Italia confermano con forza i dati storici, si tratta di un paese che è stato percorso da una moltitudine di invasori di razze differenti.], G. COMBE, *Phrenological Observations in*

Germany and Italy to the Editor of The Phrenological Journal, Rome, 10th November 1843, «The Phrenological Journal and Magazine of moral science», vol. XVII, 1844, pp. 26-31: pp. 28s.

28. «La faculté de la musique est plus active chez quelques nations que chez d'autres : les Italiens tiennent le premier rang ; les Allemands et les Français viennent après. Les Anglais n'égalent jamais ces nations comme musiciens ; ils ont généralement l'organe très faible.» G. A. L. FOSSATI, *Manuel pratique de phrénologie ou physiologie du cerveau d'après les doctrines de Gall, de Spurzheim, de Combe et des autres phrénologues*, Paris, Germer Baillière, 1845, p. 474.

29. «Io so che il dott. Fossati [...] conosceva Bellini; sicché egli qual Presidente della Società frenologica di Parigi ne fece un cenno frenologico nella seduta di ottobre 1835», B. G. MIRAGLIA, *Parere frenologico su Vincenzo Bellini. Conferenza pronunciata a dì 15 gennaio 1882 nel Circolo Filologico e ripetuta a 26 dello stesso mese nel Collegio di Musica a S. Pietro a Maiella*, in ID., *Questioni filosofiche, sociali, mediche e medico-forensi trattate coi principi della fisiologia del cervello*, Napoli, Tipografia editrice dell'Iride, 1883, p. 268.

30. *Nouvelles*, cit.: «curieuses démonstrations», «sur le moule de plâtre, pris par M. Dantan».

31. «[L]'expression touchante qui caractérise les inspirations de l'auteur de *Norma* a son principe dans l'organe de la bienveillance très développée chez lui. Il explique la grâce nonchalante et molle de ses chants par l'exiguité de ses organes du courage et de la fermeté. Si le rythme est généralement la partie défectueuse des ouvrages du compositeur, si la phrase mélodique est habituellement de courte durée, et semble manquer d'haleine, c'est que chez Bellini l'organe du temps [...] est extrêmement faible. Même imperfection dans l'organe de la construction, qu'indique la dextérité des doigts, et en effet Bellini était très maladroit pour jouer sur le piano même ses propres compositions» [L'espressione toccante che caratterizza le ispirazioni dell'autore della *Norma* ha origine nel grande sviluppo del suo organo della benevolenza. Ciò spiega la grazia disinvolta e morbida dei suoi canti, attraverso l'esiguità dei suoi organi del coraggio e della fermezza. Se il ritmo è generalmente il punto debole delle opere del compositore, se il fraseggio melodico è abitualmente di corta durata e sembra mancare di respiro, è perché in Bellini l'organo del tempo [...] è estremamente debole. La medesima imperfezione si registra nell'organo della costruzione, che indica la destrezza delle dita: in effetti Bellini era piuttosto goffo nel suonare al piano persino le proprie composizioni], *Nouvelles*, «Gazette musicale de Paris», a. II, n. 44, 1 novembre 1835, p. 359.

32. «M. Bellini, l'auteur du *Pirate*, qui réunit à l'organe de la musique l'organe de la bonté excessivement développé, fera toujours de la musique expressive, pathétique, dramatique, chaque fois qu'il aura besoin d'exprimer par des sons les sensations qui se passent dans son intérieur. Donnez-lui des dispositions dramatiques où la tendresse, la pitié, le désespoir aient besoin d'un interprète, et il vous fera des choses admirables. Les sons plaintifs, passionnés auront déjà retenti dans son âme avant qu'il ait pu penser à l'effet qu'ils produiront sur les autres. Par des raisons d'organisation, j'ai aussi lieu de croire que ses compositions porteront toujours plutôt sur le chant et la mélodie que sur l'instrumentation et l'harmonie» [Il signor Bellini, autore del *Pirata*, che unisce all'organo della musica un eccessivo sviluppo dell'organo della bontà, produrrà sempre una musica espressiva, patetica e drammatica, ogni volta che avrà bisogno di esprimere con suoni le sensazioni che prova dentro di sé. Dategli disposizioni drammatiche per le quali serva un interprete alla tenerezza, alla pietà, alla disperazione, e vi farà cose ammirevoli. Suoni lamentosi e appassionati risuoneranno nella sua anima ben prima che egli abbia potuto

riflettere sull'effetto che produrranno sugli altri. La sua organizzazione mi fa anche intuire che le sue composizioni si concentreranno sempre sul canto e sulla melodia. anziché sulla strumentazione e sull'armonia], G. A. L. FOSSATI, *Sur le talent de la musique*, in ID., *Questions philosophiques*, cit., pp. 237-238.

33. «il faut que le poète, par son invention et par la situation de ses personnages, fournisse au compositeur un bon sujet pour son discours musical. Il me paraît que M. Bellini, parmi les compositeurs d'aujourd'hui, est celui qui entend le mieux cette philosophie de l'art.» G. A. L. FOSSATI, *Appendice au discours précédent et notes à ce sujet*, in ID., *Questions philosophiques*, cit., p. 242.

34. Cfr. *Diario dell'ottavo congresso degli scienziati italiani convocati in Genova nel settembre 1846*, Genova, Giovanni Ferrando, 1846, pp. 71ss.

35. Cfr. M. P. CASALENA, *Per lo Stato, per la Nazione: i congressi degli scienziati in Francia e in Italia, 1830-1914*, Roma, Carocci, 2007.

36. Cfr. <https://laboratoireitalien.revues.org/1546>.

37. Cfr. G. ARMOCIDA, *Miraglia, Biagio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Treccani, 2010, vol. LXXIV, http://www.treccani.it/enciclopedia/biagio-miraglia_%28Dizionario-Biografico%29/ (consultato il 15 aprile 2017).

38. Si vedano i diversi scritti raccolti in B. G. MIRAGLIA., *Questioni filosofiche*, cit.

39. ID., *Parere frenologico su Vincenzo Bellini*, cit., p. 260.

40. Cfr. R. CAFIERO, *Florimo, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Treccani, vol. XLVIII, 1997, [http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-florimo_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-florimo_(Dizionario-Biografico)/) (consultato il 15 aprile 2017).

41. La maschera giunse all'archivio del Conservatorio S. Sebastiano e S. Pietro a Majella nel '79 tramite il barone di Sehniter all'antiquario Scognamiglio, cfr. F. FLORIMO, *Vincenzo Bellini. Biografia e aneddoti*, Napoli, Vinc. Morano, 1883, p. 38.

42. «I rappresentanti anatomici d'istinti e di sentimenti che vengono segnati nelle regioni craniche mancanti, ne saranno per intuito riconosciuti in confronto delle notizie biografiche, e desunti dalle condizioni di questa medesima magnifica fronte», B. G. MIRAGLIA, *Parere frenologico su Vincenzo Bellini*, cit., p. 268.

43. «se soustraire aux influences d'une gloire reconnue par la généralité des contemporains, oublier le consentement commun pour se livrer à l'analyse minutieuse des titres à l'immortalité, sont choses auxquelles l'esprit et la conscience ne se hasardent pas sans hésitation et sans crainte.» C. PLACE, *Essai sur la composition musicale. Biographie et analyse phrénologique de Cherubini, avec note et plan cranioscopique*, Paris, Éditeurs de Musique, 1842, p. 7.

44. C. COLBERT, *A Measure of Perfection: Phrenology and the Fine Arts in America*, Chapel Hill-London, University of North Carolina Press, 1997 e N. AMSTUTZ, *A Self-Portrait as Landscape Painter: Caspar David Friedrich and Phrenology*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», vol. LXXIX, n. 1, 2016, pp. 72-91.

45. B. G. MIRAGLIA, *Parere frenologico su Vincenzo Bellini*, cit., p. 265.

46. *Loc. cit.*

47. *Ibid.*, p. 271.

48. *Ibid.*, p. 273.

49. *Ibid.*, p. 260.

50. «Le scuole di Rossini e di Bellini, cioè dell'armonia inarrivabile per la ricchezza della strumentazione, e della melodia che divinizza la parola immedesimandosi nella voce per scendere diritta al cuore, staranno sempre maestre in questa terra che "il mar circonda e l'alpi". Ammiriamo, rispettiamo i grandi genii musicali della Germania, della Francia, dell'Inghilterra, di tutto il mondo in somma. Ma i [...] tanti innumerevoli sommi non nascono che in questa terra dei Vulcani e dell'eterna primavera, l'Italia!» Ivi, p. 275.
51. ID., *Trattato di frenologia applicata alla medicina, alla giurisprudenza criminale, alla educazione, alla morale, alla filosofia, alle belle arti, ecc.*, Napoli, Stabilimento tipografico dell'Ancora, 1853, vol. I, p. 448.
52. A. GAMBA, *Presentazione della maschera della faccia e del cranio di Vincenzo Bellini per la raccolta frenologica del Museo Craniologico della R. Accademia di Medicina di Torino*, «Giornale della R. Accademia di Medicina di Torino», a. XLIX, settembre-dicembre 1886, nn. 9-12, p. 756.
53. Cfr. C. POGLIANO, *La fisiologia in Italia tra Ottocento e Novecento*, «Nuncius», vol. VI, n. 1, 1991, pp. 97-121 e S. ZAGO et al., *Between Bouillaud and Broca: An Unknown Italian Debate on Cerebral Localization of Language*, «Brain and Cognition», n. 99, 2015, pp. 87-96.
54. Cfr. S. BARAL, *Crani su misura. La frenologia in Piemonte*, «Studi piemontesi», vol. XLIII, f. 2, dicembre 2014, pp. 419-426.
55. Cfr. ID., *Il frenologo riluttante*, in *Il Museo di Antropologia criminale Cesare Lombroso dell'Università di Torino*, a cura di S. MONTALDO, Milano, Silvana, 2015, pp. 192-196.
56. Cfr. S. MONTALDO, *L'università e le accademie: le Scienze antropologiche, biologiche, fisiologiche, naturali, matematiche; la Medicina; la Fisica; la Chimica*, in *Storia di Torino. VII: da capitale politica a capitale industriale (1864-1915)*, a cura di U. LEVRA, Torino, Einaudi, 2001, pp. 727-794.
57. Cfr. F. CAFAGNA, *Il disegno del corpo. La scuola di anatomia dell'Accademia Albertina tra Sette e Ottocento*, Roma, Carocci, 2016.
58. Cfr. G. GIACOBINI, C. CILLI e G. MALERBA, *Il Museo di Anatomia umana*, in *La memoria della scienza. Musei e collezioni dell'Università di Torino*, a cura di G. GIACOBINI, Torino, Fondazione CRT, 2003, pp. 143-154, in particolare pp. 149s. Per una panoramica su altre collezioni frenologiche, cfr. H. A. AKERKNECHT, P. M. A. Dumoutier et la collection phrénologique du Musée de l'Homme, «Bullettins et Mémoires de la Société d'anthropologie de Paris», vol. VII, n. 5, 1956, pp. 289-308, J. C. VIMONT, *Phrénologie rouennaise: les collections retrouvées*, «Bulletin de la Société libre d'émulation de Seine-Maritime», n. 94, 1995, pp. 39-59, M. RENNEVILLE, *Un musée d'anthropologie oublié: le cabinet phrénologique de Dumoutier*, «Bullettins et Mémoires de la Société d'anthropologie de Paris», vol. X, n. 3, 1998, pp. 477-484 e T. LAUGÉE, *Un Panthéon morbide: la naissance du Musée de la Société phrénologique de Paris*, «Études françaises», vol. XLIX, n. 3, 2013, pp. 47-61.
59. Gamba donò nel maggio 1886 i reperti al Museo craniologico e relazionò su di essi nell'autunno seguente, cfr. F. LORETI e D. DAVIDE, *La raccolta di crani di varia stirpe in parte antichi e dei gessi esistente nell'Istituto di Anatomia umana normale della Università di Torino, nell'attuale (1958) ordinamento*, «Archivio italiano di anatomia e di embriologia», vol. LXIV, f. 3, 1959, p. 295.
60. Si citano, ad esempio, A. GAMBA, *Nota sopra alcuni crani Sardi del Museo Craniologico di Torino*, «Giornale della R. Accademia di Medicina di Torino», a. XXXIX, n. 33, 30 novembre 1876, pp. 1220-1228, ID., *Nota sopra alcuni crani rinvenuti nel sottosuolo del campanile di S.*

Agostino in Torino, «Giornale della R. Accademia di Medicina di Torino», a. XL, nn. 3 e 4, 30 luglio e 10 agosto 1877, pp. 67-78 e 99-109, ID., *Nota relativa ad alcuni preziosi oggetti tratti da scavi nell'Isola di Cipro dal sig. Conte A. Palma di Cesnola, e dal medesimo donati al Museo craniologico della R. Accademia di Medicina di Torino*, «Giornale della R. Accademia di Medicina di Torino», a. XLIV, luglio-agosto 1881, nn. 7-8, pp. 433-437.

61. ID., *Presentazione della maschera*, cit., p. 763.

62. ID., *Lezioni di anatomia descrittiva-esterna applicata alle arti belle*, Torino, Fratelli Canfari, 1862, p. 268.

63. ID., *Presentazione della maschera*, cit., p. 749.

64. *Ibid.*, pp. 765s.

65. *Ibid.*, p. 451.

66. *Ibid.*, p. 454.

67. *Loc. cit.*

68. Cfr. M. ZUCCARELLO PATTI, *Relazione sopra il metodo dei preservativi praticati per la conservazione degli avanzi del corpo di Vincenzo Bellini*, cit. in F. FLORIMO, *Traslazione delle ceneri di Vincenzo Bellini. Memorie ed impressioni*, Napoli, Vincenzo Morano, 1877, pp. 155ss.

69. Altrove la maschera è attribuita allo scultore catanese Salvatore Grimaldi, cfr. S. WILLNER, *Vincenzo Bellini. A Research and Information Guide*, New York-London, Routledge, 2009 [2^a ed.], p. 93.

70. «Io ch'ebbi parte nello scoprire la salma, e nell'esame diligente della testa, posso anticipare al pubblico un saggio della Relazione che verrà consegnata al Municipio catanese [...]. Il cadavere era involto in una specie di tela teffetà, poi in un lenzuolo, quindi involtato in una fasci di sparadrappo [...]. Prima si scoperse la faccia e la testa: i capelli e la barba erano stati rasi: la pelle del cranio ricucita, dove era stata incisa per la sezione dimandata dall'istesso re di Francia Luigi Filippo [...]. Però le vere forme del capo e della faccia, per la diligenza usata della ricommesura delle ossa, si mantenevano perfette. [...] Il cranio, come diciamo noi medici, era mesitocefalo, cioè teneva il mezzo tra quelli rotondi e quelli lunghi. L'altezza del corpo sorpassava metri 1,79. Delle altre misure della testa dirò solo che il diametro così detto ant. Posteriore (lunghezza massima del capo) era di millimetri 195 e il trasverso, ossia la larghezza maggiore, raggiungeva millimetri 155. Da queste misure si desume l'indice cefalico, il quale risulta di millimetri 79,48. La circonferenza poi della testa arrivava a millimetri 550, spettandone 290 alla parte posteriore e 260 all'anteriore», C. FEDERICI, *Lettera al Direttore del giornale Lo Statuto, riguardante lo "scoprimto della salma dell'immortale Bellini, e lo studio di quel capo che fu sede dell'altissimo intelletto musicale"* (ottobre 1876), in *Bellini. Memorie e lettere*, a cura di F. FLORIMO, Firenze, G. Barbera Editore, 1882, pp. 262-64. A proposito delle asciutte osservazioni compiute da Federici sul cranio di Bellini, Miraglia sostenne che le informazioni dal lui riportate «in fisiologia del cervello non dicono mai nulla», B. G. MIRAGLIA, *Parere frenologico su Vincenzo Bellini*, cit., p. 267.

71. Cfr. E. IRACE, *Itale glorie*, Bologna, Il Mulino, 2003, pp. 150-164.

72. Cfr. G. GRUPPIONI, *Danti ossa: una ricognizione delle ricognizioni dei resti di Dante*, in A. COTTIGNOLI, G. GRUPPIONI e D. DOMINI, *Dante e la fabbrica della Commedia*, Ravenna, Longo, 2008, pp. 255-267.

73. Cfr. G. VENTURINI, *La follia dell'uomo di genio: il calco del cranio di Alessandro Volta*, in *Il Museo di Antropologia criminale Cesare Lombroso dell'Università di Torino*, a cura di S. MONTALDO, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2015, pp. 179-182.

74. Cfr. F. A. PIZZATO, *Per una storia antropologica della nazione. Mito mediterraneo e costruzione nazionale in Giuseppe Sergi (1880-1919)*, «Storia del pensiero politico», n. 1, 2015, pp. 25-51.

RIASSUNTI

Alla morte di Vincenzo Bellini nel 1835, lo scultore Dantan ne prese un calco del viso, così da consegnare alla posterità le fattezze del compositore italiano. L'operazione fu compiuta nuovamente, quarantadue anni più tardi, a Catania, in occasione del trasferimento della salma da Parigi. Per tentare di spiegare il genio musicale di Bellini a partire dalle fattezze del suo volto, entrambi i calchi furono oggetto di studi frenologici che misero in rilievo la predominanza delle facoltà del rapporto tra i toni e della benevolenza, cifra assieme cranica e stilistica del compositore siciliano. A partire dai rapporti frenologici compiuti su questi calchi, il contributo intende collocare il caso di Bellini nel contesto delle analisi frenologiche di altri compositori italiani ed europei dell'epoca, per soffermarsi sul persistere, a decenni di distanza, di spiegazioni craniologiche per rendere conto dell'eccezionalità del genio musicale.

À la mort de Vincenzo Bellini en 1835, le sculpteur Dantan réalise un moulage du compositeur italien pour en immortaliser les traits. L'opération est accomplie une seconde fois, quarante-deux ans plus tard à Catane, à l'occasion du transfert de la dépouille depuis Paris. Pour tenter d'expliquer le génie musical de Bellini à partir de sa conformation physique, ces deux moulages ont fait l'objet d'études phrénologiques soulignant la prédominance des facultés du rapport des tons et de la bienveillance, caractéristiques à la fois crâniennes et stylistiques du compositeur sicilien. Cet article s'attache à réunir l'ensemble des textes phrénologiques disponibles sur le cas Bellini pour situer ce dernier dans le contexte des approches phrénologiques développées à l'égard d'autres compositeurs italiens et européens du temps. Il montre ainsi la persistance de la phrénologie dans la pensée relative à l'exceptionnalité du génie musical.

When Vincenzo Bellini died in 1835, the sculptor Dantan took a mold of his face in order to preserve the features of the great Italian composer for future generations. The operation was carried out a second time in Catania forty-two years later, when the musician's corpse was moved from Paris to Sicily. In order to explain Bellini's musical genius with regards to the structure of the skull and his facial features, both molds were subject to various phrenological studies which highlighted the predominance of the faculties of tune and benevolence. By analyzing contemporary texts, we will frame "the Bellini case" in the historical context of phrenological studies on Italian, and more widely European composers, that aimed to scientifically explain the origins of musical genius.

INDICE

Parole chiave : frenologia, Vincenzo Bellini, XIX secolo, genio musicale, Italia

Mots-clés : phrénologie, Vincenzo Bellini, XIXe siècle, génie musical, Italie

Keywords : phrenology, Vincenzo Bellini, nineteenth century, musical genius, Italy

AUTORE

SIMONE BARAL

Università degli Studi di Torino – Université Jean Moulin Lyon 3 • Simone Baral est doctorant en histoire contemporaine à l'université de Turin, en cotutelle avec l'université Lyon 3. Spécialiste des relations entre histoire hospitalière et histoire religieuse au xixe siècle, il a consacré à l'histoire de la phrénologie en Italie son mémoire de master et les articles suivants : « Crani su misura. La frenologia in Piemonte », *Studi Piemontesi*, XLIII, 2, déc. 2014, p. 419-426 ; « Il frenologo riluttante », dans *Il Museo di Antropologia criminale Cesare Lombroso dell'Università di Torino*, S. Montaldo éd., Milan, Silvana Editoriale, 2015, p. 192-196, et « Le phrénologue au tribunal. Notes pour une recherche sur le cas italien », *Criminocorpus*, « Folie et justice de l'Antiquité à l'époque contemporaine », 2016 [<http://criminocorpus.revues.org/3209>].



Laboratoire italien

Politique et société

20 | 2017

Musique italienne et sciences médicales au XIX^e
siècle

L'exploration du musicien italien à la fin du XIX^e siècle : entre médicalisation et paradoxe

*L'esplorazione del musicista italiano alla fine dell'Ottocento: tra
medicalizzazione e paradosso*

*The exploration of the Italian musician at the end of the 19th century: between
medicalization and paradox*

Jean-Christophe Coffin



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/laboratoireitalien/1632>

DOI : 10.4000/laboratoireitalien.1632

ISSN : 2117-4970

Éditeur

ENS Éditions

Ce document vous est offert par Bibliothèque Diderot de Lyon



Référence électronique

Jean-Christophe Coffin, « L'exploration du musicien italien à la fin du XIX^e siècle : entre médicalisation et paradoxe », *Laboratoire italien* [En ligne], 20 | 2017, mis en ligne le 03 novembre 2017, consulté le 04 janvier 2018. URL : <http://journals.openedition.org/laboratoireitalien/1632> ; DOI : 10.4000/laboratoireitalien.1632

Ce document a été généré automatiquement le 4 janvier 2018.



Laboratoire italien – Politique et société est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

L'exploration du musicien italien à la fin du XIX^e siècle : entre médicalisation et paradoxe

L'esplorazione del musicista italiano alla fine dell'Ottocento: tra medicalizzazione e paradosso

The exploration of the Italian musician at the end of the 19th century: between medicalization and paradox

Jean-Christophe Coffin

Je remercie tout particulièrement Xavier Tabet pour ses commentaires et les suggestions qu'il a eu l'amabilité de me proposer.

- 1 On connaît l'importance de la figure de Cesare Lombroso pour les dernières décennies du XIX^e siècle, et son importance acquise également au sein de l'historiographie, notamment de langue italienne¹. Ce sont les textes sur le crime et la criminalité qui ont retenu l'attention de manière privilégiée. Mais pour les spécialistes de Lombroso, il est un autre thème qui parcourt également l'ensemble de son œuvre : celui du génie. Et c'est autour de ce dernier que son travail est construit.
- 2 Le thème du génie entre dans la bibliographie de Lombroso dès 1864, c'est-à-dire lorsque ce dernier n'a pas encore beaucoup écrit – si ce n'est des articles dans des revues souvent de diffusion régionale – et qu'il est encore éloigné de la carrière universitaire turinoise. *Genio e follia* est donc un premier texte en forme de petit ouvrage, qui constitue à la fois une sorte d'état des lieux et peut-être aussi un programme de travail que Lombroso va s'employer à développer durant les trente années qui vont suivre². Entre la petite cinquantaine de pages du premier livre et les centaines de pages des dernières éditions sur le même sujet, on mesure combien la question s'est imposée dans son œuvre ; d'autant qu'il faudrait y ajouter les textes publiés dans sa revue *Archivio di psichiatria, antropologia criminale e scienze penali*, fondée en 1880, ainsi que ceux publiés dans des revues de culture générale telles que la *Nuova Antologia*.

- 3 Il convient dans un premier temps de faire un tour d'horizon des propos lombrosiens, pour donner ensuite quelques éclairages sur ce qui pourrait être labellisé comme un *genre* de la médecine mentale né vers la fin du XIX^e siècle, et qui a connu de nombreux prolongements dans les décennies suivantes. Le présent article s'efforce d'éclairer, dans un premier temps, la constitution de ce genre au sein de la production de Cesare Lombroso, et dans un second, d'observer la manière dont le thème du génie de l'artiste a été traité et discuté par les contemporains d'une des figures les plus connues de l'Italie fin de siècle.

Un thème incontournable de l'œuvre lombrosienne

- 4 Lorsque Lombroso fait paraître *Genio e follia*, cette équation, bien qu'encore surprenante, voire insolite, n'est cependant pas totalement nouvelle. Les publications sur ce thème commencent à circuler dans les cénacles encore restreints des spécialistes de médecine mentale, alors plus développés en France et en Grande-Bretagne, mais encore en nombre limité en Italie. Incontestablement, le sujet apparaît comme un terrain plutôt vierge, ce qui permet de l'aborder d'une manière personnelle et libre sans écarter d'éventuelles audaces. Lombroso s'appuie tout d'abord sur l'existence de travaux publiés pour valider son propre investissement. Des hommes respectés et peu suspects d'être iconoclastes ont en effet déjà écrit sur le sujet ; c'est le cas, par exemple, des aliénistes³ Alexandre Briere de Boismont⁴, bien connu en Italie, ou de Louis-Francois Lélut, philosophe, médecin et académicien⁵. Lombroso s'appuie plus encore sur les propos de l'aliéniste Jacques Moreau de Tours, auteur d'un ouvrage sur la psychologie morbide en 1859, et qui est l'une des figures d'une médecine mentale portée par l'approche organique, voire organiciste. Celui-ci défend l'idée qu'il existe une preuve neuro-anatomique du génie ; un élément qui est à la fois dans le cerveau, bien sûr, mais surtout qui est là dans le destin de l'individu qui en est doté. Cet organicisme spontané, si je puis dire, sera au centre des discussions. Il n'est guère contesté au sein du milieu aliéniste, car ce type d'affirmation place les troubles du mental dans le corps de l'individu, dans son cerveau, et permet dès lors de penser le mental à partir du fonctionnement cérébral. Les mystères de l'âme des philosophes-psychologues « agacent » les médecins aliénistes, et Lombroso aurait pu affirmer que les fameux mystères de l'âme n'étaient autres que l'incompétence de l'auteur à comprendre les faits ! C'est sur la base d'une physiologie de l'être génial que Lombroso s'oriente donc, reflétant ainsi l'influence de Moreau de Tours, d'ailleurs pleinement reconnue⁶.
- 5 Le sujet est légitimé par un propos général : tout le monde a eu l'occasion, dans son existence, de rencontrer des hommes supérieurs. L'Histoire en est d'ailleurs peuplée. C'est cette affirmation générale qu'il faut désormais préciser pour la transformer en données de la science neuropsychiatrique. L'organisation générale des ouvrages de Lombroso sur le génie⁷ présente de l'un à l'autre une facture assez similaire et qui se précise à chaque édition. Lombroso commence par des observations spontanées, des anecdotes restituées, avant de passer à des chapitres intitulés, par exemple, « Physiologie du génie », pour ensuite dépeindre les comportements de ces hommes exceptionnels. Les exemples sont parfois très rapides, l'auteur évoquant quelques faits et fournissant quelques noms. Les passages sur les personnes se feront plus détaillés au fur et à mesure des éditions successives, au point de ressembler à des récits de cas cliniques qui auraient été publiés dans les revues médicales de l'époque. Le récit est supposé venir en aide à

l'investigation et jouer le rôle de preuve, ou du moins d'indice, dans une enquête qui n'est pas aisée à mener à son terme.

- 6 D'où vient ce caractère exceptionnel du génie ? Quels sont les processus qui distinguent, par leurs facultés intellectuelles et artistiques, des êtres humains de leurs contemporains ? Ces êtres d'exception n'ont-ils pas une face sombre ? La prédisposition est spontanément envisagée par Lombroso, puisque le rôle d'une lecture héréditaire des aptitudes est mobilisé de façon privilégiée par les médecins. Sensiblement, Lombroso se détache de l'analyse du fonctionnement de l'homme de génie pour s'intéresser de façon de plus en plus évidente à un point particulier : les ressemblances plus ou moins aisément identifiables entre le comportement des hommes de génie et les aliénés. Il n'est pas le premier à suivre cette voie, mais il s'apprête à lui donner une ampleur historique. Comment procède-t-il ? En travaillant sur le phénomène génial, Lombroso a identifié de nombreux personnages qu'il fait entrer dans la catégorie du génie sans que celle-ci soit d'ailleurs précisément définie. Il a par conséquent à sa disposition tout un ensemble d'exemples sur lesquels il s'appuie. La mobilisation de ces exemples permet d'explorer l'histoire de ces individus, et tout particulièrement de leurs origines. Lombroso s'empresse de constater que le milieu familial des génies présente des tares ou des problèmes tout autant que ceux qui ont donné des aliénés. Le lecteur est quelque peu écrasé face au défilé des caractères multiples et des bizarreries de comportement que Lombroso recense tout au long de ces pages⁸. Il s'en dégage cependant une idée générale : cet être d'exception n'est pas exceptionnel en toute occasion. La puissance créatrice de l'artiste cache à l'occasion un caractère détestable. En d'autres termes, ces individus que parfois nous adorons pour leur talent seraient replacés dans le lot commun des existences si nous les fréquentions un peu plus, ou si nous les percevions avec la distance objective adoptée par le savant. Les hommes qui ont démontré un courage exceptionnel sont souvent apeurés par des choses ordinaires de la vie. Pour les artistes, la puissance créatrice dissimule quelquefois des incapacités à surmonter des problèmes que des personnes ordinaires franchiraient sans difficulté. La sensibilité qui est fréquemment invoquée pour expliquer la capacité d'un don particulier est également celle qui les expose à beaucoup de souffrances dans l'existence. On mesure bien que ce qui est une qualité possède son revers. Plus l'enquête avance, plus le paradoxe s'organise.
- 7 Ce que Lombroso appelle la « physiologie du génie » correspond essentiellement à des descriptions physiques des corps : taille, poids, mensurations et formes du crâne, examen des urines, etc. Dans l'anamnèse qu'il conduit à l'occasion, il repère à plusieurs reprises des accidents, des chutes qui ont pu produire leurs effets à long terme sur le cerveau de l'individu concerné. Lombroso ajoute cependant toute une batterie de considérations qui n'empruntent pas aux corps des individus, mais à leur histoire et à leurs milieux. On sous-estime parfois que le milieu joue un rôle fondamental dans les conceptions de Lombroso. Il est en effet l'un des rares médecins à constituer des cartes qui sont autant d'instruments d'une géographie médicale renouant, ou plus exactement perpétuant le néo-hippocratisme, qui avait plus de défenseurs à la fin du XVIII^e siècle. De la même manière que des cartes des zones de criminalité avaient été élaborées, Lombroso répète ce type d'exploration en composant des cartes des territoires où se trouve une présence significative d'artistes (musiciens et peintres) ainsi qu'une carte des musiciens célèbres. On observe des provinces bien fournies (celles de Bologne et Venise) tandis que d'autres sont démunies d'artistes (certaines des provinces de Sicile ou la Sardaigne). Quant à la carte des musiciens célèbres, elle présente des zones contrastées. La province de Venise

est bien lotie tandis que celle de Bologne a largement cédé son rang au profit de la province de Naples. Les résultats ne font pas, à première vue, émerger d'explications particulièrement évidentes bien qu'elles semblent pour Lombroso constituer des preuves⁹. Que peut-on dire en effet de ces résultats, que peut-on éventuellement en déduire ? La cartographie des musiciens doit être articulée à l'influence du climat, tout comme aux traces anciennes laissées par la civilisation antique et parfois à d'autres critères qui ne sont pas toujours faciles à identifier car échappant à la sagacité du médecin. Si, à l'occasion, Lombroso semble envisager ce que l'on appellerait une diversité des causes, il finit par constater que son hypothèse est confirmée. Il n'en demeure pas moins que la présence de musiciens dans des foyers napolitain et vénitien ne semble pas reposer sur des raisons totalement semblables, au risque de faire passer une démonstration pour n'être en fait qu'une description de résultats dont l'interprétation demeure hasardeuse¹⁰. Au-delà de cette difficulté, il est important aux yeux de Lombroso de mettre en avant les faits historiques et sociaux. Si les airs et le climat (aussi bien naturel que politique et social) jouent pleinement leur rôle dans l'éclosion des aptitudes artistiques d'ampleur, le corps de l'artiste se révèle parfois à travers la pratique de son art. C'est ainsi que les musiciens sont assez souvent sourds ; cela reflète l'usage excessif de l'organe, de l'oreille en l'occurrence¹¹.

- 8 Lombroso ne se concentre pas sur un type d'artiste en particulier. Il lui arrive de faire quelques distinctions entre eux. Il a pu dire ainsi que « parmi les génies aliénés les musiciens abondent¹² ». Il est vrai qu'il pointe le pouvoir éminent de la musique sur le psychisme. Sensibilité, passion peuvent atteindre des niveaux élevés qui, selon le schéma médical de l'époque, constituent toujours un certain risque : l'excitation cérébrale est alors possible et les conséquences ne sont bien souvent pas très positives¹³. Au-delà, on peut noter que ce n'est pas l'option fondamentale de Lombroso que de disserter fréquemment sur des distinctions entre artistes. Le propos se veut plus général. La vérité médicale ne peut se cantonner à une profession en particulier ; elle dit le vrai pour l'ensemble et doit amener à une généralisation. La difficulté à entrer dans de tels détails en est aussi la raison. La psychologie des artistes en fonction de leur spécialité apparaît comme un chemin trop délicat, y compris pour Lombroso, qui n'hésite pourtant pas à multiplier les catégories. En outre, plus qu'à l'artiste, le génie se superpose à la célébrité, se confond même avec elle. C'est le grand homme qui est sous l'œil de Lombroso ; or s'il est souvent un artiste, il peut être aussi un personnage qui a marqué son époque, qui a marqué l'Histoire. C'est aussi à travers la réalisation d'actes que la dimension géniale se laisse entrevoir. Cette ambivalence, que Lombroso n'est pas le seul à manifester, s'accroît au fur et à mesure des éditions de son *Homme de génie*. On peut ainsi trouver Napoléon aussi bien que Mozart, Rossini ou Christophe Colomb. En effet, Lombroso ne vise pas les seuls artistes, puisque des hommes de foi, des hommes politiques sont très régulièrement mobilisés au cours des différentes éditions de ses ouvrages.
- 9 Si le terme de folie apparaît dans le titre de certaines de ses éditions, Lombroso évite de trop l'employer dans ses textes. Son cheval de bataille est d'abord de dire que la psychiatrie a des explications à fournir sur ces êtres à l'égard desquels le public manifeste une fascination voire une adoration. Ensuite, les nombreuses analogies entre l'homme de génie et l'homme aliéné permettent à Lombroso de créer certes une surprise, mais aussi de répondre à ceux qui pensent qu'il déclare le génie fou et de leur rétorquer qu'il n'a jamais véritablement écrit cela. Ce qu'il décrit est avant tout une liste de comportements d'où naît le sentiment de l'insolite et du bizarre. Les délires, l'aliénation proprement dite

demeurent marginaux. L'objectif de Lombroso est de montrer que leurs talents cachent toute une série d'inadaptations et d'excentricités. Ils sont peu aimables, peu sociables, timides, égoïstes, capricieux et certains se comportent en véritables tyrans pour leur entourage. Leur sensibilité peut les rendre d'un enthousiasme surprenant tout comme ils peuvent se trouver abattus face au moindre obstacle qu'ils rencontrent. Ces sautes d'humeur sont fréquentes et épuisent leur énergie. C'est pourquoi le génie n'est que de courte durée pour certains. Certains caractères sont parfois mis en avant sans que Lombroso fournisse beaucoup d'explications sur leur présence et la raison de celle-ci. Par exemple, la musique est parfois détestée par des hommes de génie tandis que d'autres la portent aux nues¹⁴. D'autres éléments sont soulignés, toujours dans la perspective de venir nourrir les analogies qui constituent l'instrument décisif de sa lecture. C'est tout particulièrement le cas lorsque Lombroso aborde les points de rencontre entre l'aliéné et le génie. La précocité est un exemple particulièrement démonstratif selon lui. La précocité du talent, par exemple, est une des caractéristiques des génies relevant du domaine artistique. Mais la précocité du vice est également identifiée, et elle caractérise des êtres singuliers : ce sont ce qu'on appelle les « fous moraux », pour reprendre une appellation consacrée et sur laquelle Lombroso s'est beaucoup penché. Ces individus sont dotés généralement de facultés intellectuelles bien plus développées que les fous ordinaires, mais sont frappés par une inadaptation aux règles morales et sociales tout à fait caractéristique. Du comportement bizarre, on peut s'exposer à des comportements menaçants et enfin atteindre les rives du drame. En effet, le récit lombrosien rapporte aussi des situations alarmantes. On trouve ainsi des mélancoliques dont les agissements dans les périodes de tristesse intense peuvent conduire à des actes irréparables. À ce qui apparaît parfois labellisé comme manie mélancolique s'ajoute une autre classification qui dénote aussi la gravité de la situation : le délire de persécution. Un tableau psychologique qui peut donc prendre des contours inquiétants et sombres ou du moins très inattendus.

- 10 En parcourant les quelque trente ans qui séparent le premier livre de celui qui ouvre sur le xx^e siècle, il est clair que le sujet a connu plusieurs évolutions et présente aussi une certaine démesure, symbolisée en quelque sorte par un nombre de pages toujours plus élevé. Ce n'est évidemment pas une épidémie de génies qui explique cette augmentation. Ce n'est pas nécessairement non plus une meilleure compréhension du phénomène. C'est d'abord une accumulation d'exemples, au risque de donner l'impression que devenir un génie serait finalement assez... commun. C'est aussi le franchissement toujours plus intrépide d'obstacles que la question du génie ne manque pas de présenter.

Lombroso dominant d'un genre

- 11 À la fin du XIX^e siècle, aborder la question du génie de l'artiste sans évoquer sa possible voire probable folie est devenu rare et ne pas évoquer Lombroso l'est devenu également. En effet, l'industrie du livre lombrosien bat, si l'on peut dire, à plein régime : sens de la répétition, et organisation de la diffusion de quelques idées assez simples dont il a le secret de fabrication, ont produit leurs effets. Ses ouvrages sont traduits en français, en anglais, en espagnol, en russe¹⁵, donnant ainsi une audience toujours plus grande à celui qui devient le spécialiste de ces relations surprenantes entre le phénomène génial et le vaste monde de la névrose. Lombroso paraît donc avoir atteint le statut de spécialiste de l'acte créateur et dominer le thème de la psychologie de l'artiste.

- 12 C'est ainsi que l'on peut notamment expliquer sa présence dans les premiers cahiers de la nouvelle *Rivista musicale italiana*. Lombroso fait en effet paraître un article pour informer le lecteur profane de l'avancée de la science : la musique peut parfaitement être un objet d'investigation scientifique. Il n'invente rien à proprement parler, mais se plaît à être un passeur de certains travaux contemporains de cette fin de siècle¹⁶. Ce qui fascine et excite son esprit, c'est que l'investigation positive dont il se veut un digne représentant puisse parcourir tous les domaines et qu'il apparaisse ainsi comme un digne contributeur du projet positiviste défendu par nombre de ses collègues et contemporains. Que la revue donne accès à Lombroso atteste de son importance sur la scène publique italienne. Mais c'est le thème de l'artiste malade qui est également en grand développement : la revue elle-même reprend à son compte cette thématique lorsqu'elle s'interroge, dans son premier volume, sur la dégénérescence de Wagner¹⁷. Ce n'est pas tant que cette thématique soit abordée qui peut surprendre. Ce sont plutôt les mots choisis et la perspective retenue qu'il convient de noter : le propos est rédigé dans les termes médicaux de l'époque. Il est significatif que pour s'interroger sur la psychologie de l'artiste, on commence par se demander s'il est dégénéré. Les titres qui posent la question de savoir si tel ou tel artiste est un dégénéré sont en effet devenus d'usage courant dans les revues médicales, et l'on a donc ici un exemple de ce phénomène. Face à ce genre de formulation, Lombroso ne peut que trouver matière à poursuivre dans la voie qui est la sienne, et se sentir pleinement encouragé à formuler cette interrogation concernant le musicien germanophone ou tout autre artiste. D'une certaine façon en effet, la présence d'une telle question montre que l'intérêt qu'il manifestait précédemment est désormais partagé par bien d'autres.
- 13 Figure emblématique du domaine, Lombroso est le destinataire des résultats de plusieurs auteurs, qui se plaisent à les lui communiquer. De la même manière que Lombroso s'est appuyé sur des auteurs de son époque ou de sa jeunesse, et s'en est inspiré, d'autres s'inscrivent également dans ce courant de recherche portant sur les rapports entre le génie de l'artiste et sa folie. On pourrait dire, je crois, que c'est même progressivement devenu un genre en soi. Parmi les auteurs qui envoient à Lombroso leurs articles pour contribuer à cette spécialité nouvelle, il y a, par exemple, Mariano Luigi Patrizi, par ailleurs fidèle compagnon des idées lombrosiennes, et qui publie notamment sur l'émotion provoquée par la musique¹⁸. D'autres confirment à Lombroso que le talent ne dure parfois qu'un instant et peut être gâté par les difficultés affectives du musicien. Nous sommes là dans l'idée d'un génie fragile, de courte durée, exposé à la moindre agression du milieu qui s'oppose en quelque sorte au « génie facile », incarné selon certains par un compositeur comme Gioacchino Rossini¹⁹.
- 14 On doit observer également que Lombroso, tout au long de sa période de production, s'est appuyé de manière très régulière sur une quantité d'ouvrages et d'articles dont il fait des résumés plus ou moins objectifs. L'ensemble des faits statistiques qu'il met en scène est ainsi rarement le fruit de sa propre production²⁰. Dès 1890, un aliéniste français avait recensé près de deux-cents génies dans l'histoire²¹. Si le nombre de génies a tendance à augmenter, selon les auteurs il est vrai, le nombre de génies névrosés suit également une courbe ascendante²². Certains se trouvent sur la liste depuis longtemps tandis que d'autres y entrent, voire en sortent, suivant l'auteur sur lequel on se fonde. La liste des génies semble alors fluctuante. Pergolèse semble y demeurer, ce qui est également le cas pour Rossini malgré davantage d'hésitations. Gaetano Donizetti s'en rapproche dangereusement pour ensuite s'y installer. La présence de tel ou tel sur la liste des

artistes névrosés est en partie liée à l'exploration des itinéraires des individus célèbres. Mais elle dénote aussi une certaine tension interne pour trancher, par exemple, entre talent et génie, et l'on observe dès lors, par voie de conséquence, des modifications introduites par Lombroso²³.

- 15 La fin des années 1880 vient clore la décennie dominée par l'orientation « biologisante » et d'accentuation du pathologique, si je puis dire, et qui a vu, en outre, l'émergence d'une élaboration physiopathologique autour de la nature du génie. L'épilepsie est devenue la grande affaire de Lombroso ; elle constitue l'indice, la trace, la preuve de la nature du génie. De la même manière que la crise épileptique est une métaphore de la pulsion irrésistible, qui pousse un individu à tuer sans plus savoir ensuite pourquoi il a commis un tel geste, la crise épileptique est aussi utilisée comme métaphore de l'acte créateur²⁴. Impulsif, violent, épuisant. Après le triomphe de la création vient un temps d'hébétude et de fatigue au cours duquel l'artiste est exposé à de nombreux dangers. La construction du mécanisme est séduisante, voire fascinante ; elle semble elle-même jaillir du cerveau de Lombroso un peu par surprise ! Elle est utilisée pour expliquer la folie criminelle et vient, dans une large mesure, illustrer des similitudes identifiées depuis plusieurs années entre homme de génie et aliéné. Lombroso tente ainsi la formation d'une chaîne de l'être dégradé et de l'être d'exception, qui serait sa contribution aux conceptions évolutionnistes qu'il défend. Cette élaboration atteste que Lombroso cherche à livrer un tableau clinique unifié, mais témoigne aussi du caractère spéculatif de son propos. Ce ne sont pas les cas d'épilepsie avérés de certains talents littéraires ou plus encore de figures romanesques qui vont suffire à convaincre²⁵. Lombroso a bien mesuré que ces analogies ne suffisaient pas. Juxtaposer des faits sans parvenir à leur donner une large cohérence, à fournir l'explication globale souligne la difficulté de l'entreprise. Mais à force de répéter qu'il a « l'adoration du vrai et l'amour du fait²⁶ », Lombroso risque surtout de lasser son lecteur par ces faits mouvants et ces nouveaux exemples donnant lieu à ce qui a été nommé plus tard « son pot-pourri encyclopédique²⁷ ».
- 16 Lombroso a élaboré un système de réponses aux critiques et cela revient fréquemment à avancer l'argument suivant : mon raisonnement est juste, bien qu'il puisse, à l'occasion, être critiquable sur quelques points de détails. C'est le propre de la science d'évoluer, l'interprétation se modifie donc au gré des découvertes. Les résistances à ses propos sont souvent, à ses yeux, le fruit de personnes jalouses de ses succès, à moins qu'elles ne soient atteintes de ce mal sournois mais répandu, le *misonéisme*, qui n'est autre que la résistance au changement. Tout en portant l'estocade à ceux qui le critiquent, Lombroso va discrètement modifier ce qui est de l'ordre d'une spéculation trop visible²⁸. Force est cependant de reconnaître que ses interprétations et les modifications qu'il introduit parfois ne lui sont pas propres en tout point. Il y a chez plusieurs de ses confrères un intérêt très manifeste pour l'épilepsie, et l'orientation neuro-anatomique qu'il cherche à privilégier est partagée par bien d'autres en Italie. En outre, dans l'ambiance neurophysiologique et naturalisante qui se répand sur la scène médicale, Lombroso n'est pas le seul à utiliser un schéma de lecture unificateur. Son édition de *L'homme de génie* de la fin de cette décennie²⁹ marque aussi l'entrée de plain-pied dans la doctrine de la dégénérescence mentale. La problématique du génie et de sa porosité avec des phénomènes mentaux désordonnés est largement lue à travers un schéma de lecture offert par cette doctrine. Celle-ci est devenue une pièce essentielle du discours psychiatrique en Italie ; les figures importantes de ce dernier la soutiennent³⁰. Elle développe une interprétation très déterministe de la transmission héréditaire, et les

personnes placées dans les hôpitaux psychiatriques et considérées comme dégénérées sont de plus en plus nombreuses. Les débats de l'époque ne portent pas encore sur la pertinence d'une telle doctrine, mais sur le fait de savoir si les personnes labellisées « dégénérées » le sont nécessairement. La puissance de ce schéma se traduit par le développement de la notion de « dégénéré supérieur ». Lombroso s'y rattache car l'homme de génie entre parfois dans cette dernière catégorie. Une notion permettant d'inclure des personnes plutôt différentes entre elles (cliniquement parlant), mais dont la caractéristique commune essentielle est donnée par ce diagnostic de dégénérescence : à la fois une hérédité profonde et des stigmates de comportement singuliers.

- 17 Cette accentuation du caractère pathologique n'est pas sans susciter de nombreuses réactions de la part des confrères de Lombroso tout comme du public éclairé³¹. Elle crée aussi une tension au sein de l'œuvre de Lombroso lui-même. Après une période où le pathologique a pris son envol, l'ouvrage de 1902 est comme en retrait par rapport à cette première option³². Il est vrai que la dégénérescence commence en ce début de XX^e siècle à connaître un reflux, car le terme est désormais tellement utilisé qu'on ne sait plus très bien ce qu'il recouvre. Lombroso apparaît aussi préoccupé par certains de ses anciens propos. Dans l'édition de 1902, on revient beaucoup à des constats, et à un tableau clinique qui n'a plus l'unité apparente qui avait été tentée quelques années plus tôt. On revient aussi à cette sarabande de faits si variée qu'elle donne le sentiment d'une collection hétéroclite, et les circonstances de l'éclosion du génie y apparaissent générales : une atmosphère de liberté, une aptitude sans doute innée qui se manifeste très tôt et doit être encouragée par un environnement pertinent, voire aussi une passion amoureuse précoce qui annonce symboliquement l'être d'exception que doit être le génie.
- 18 Le tableau lombrosien de l'homme de génie présente toujours des comportements paradoxaux et pas nécessairement avenants. Manque de volonté, phobie sociale en constituent notamment des traits récurrents. Certains de ses génies attestent d'un sens moral peu développé, tel Gaetano Donizetti³³. Ils sont fréquemment une chose et son contraire : les uns détestent le changement tandis que d'autres se lassent de tout dès que la nouveauté semble disparaître de leur existence. Alors même que cette édition de 1902 introduisait le terme de *nouveau* dans le titre et pouvait par conséquent légitimement attirer l'attention du lecteur, l'ouvrage se révèle assez classique si on le compare à ceux publiés précédemment. Certes, le terme « nouveau » avait été utilisé dans l'édition de 1897, confirmant ainsi le caractère quelque peu publicitaire de ces titres³⁴. Incontestablement, Lombroso n'a pas renoncé à continuer d'explorer les chemins périlleux de l'investigation médico-scientifique du génie, et cherche tout particulièrement à sauver un genre qu'il a contribué à largement médiatiser sans pour autant lui donner la légitimité qu'il attendait.

Critiques et débats

- 19 Tout d'abord, il est important de signaler que les critiques adressées à Lombroso sur le sujet sont anciennes. Elles datent du milieu des années 1870, c'est-à-dire qu'elles vont accompagner peu ou prou son implication sur le thème du génie perturbé et perturbateur. Dans l'édition de 1877 de son ouvrage, Lombroso avait fait publier les lettres du docteur Francesco Bonucci ainsi que la réponse qu'il avait adressée à son tour à ce confrère critique. Dans sa préface à l'édition française, Charles Richet, professeur de physiologie à la carrière variée et réussie³⁵, indique tout l'intérêt d'avoir poursuivi des

travaux tels que ceux accomplis par son confrère turinois, tant la question du génie est passionnante et peut-être aussi déroutante. Tout en exprimant son soutien à Lombroso, il ne cesse de répondre aux attaques dont son collègue italien est l'objet. Plusieurs des confrères italiens de Lombroso se sont progressivement éloignés de ses propos sans pour autant condamner les liens entre génie et névrose. Mais cela ne suffit pas. En 1900, le philosophe et homme politique Giuseppe Bovio s'amuse de ce que certains musiciens sont considérés comme des génies, et pour lesquels Lombroso mène par conséquent l'enquête, tandis que d'autres n'apparaissent pas dans ses listes. Bovio se demande pourquoi l'un est déclaré génie et l'autre non, pointant une faiblesse fondamentale de départ : la définition du génie n'est pas si claire, et une certaine confusion règne entre des hommes devenus célèbres pour leur rôle politique, par exemple, ou pour leur talent, et dont une partie accède au stade de génie tandis que d'autres non. Verdi est plus souvent qualifié de « grand ingénieur » (*grande ingegnere*) que de « génie » (*genio*). Bellini n'obtient pas ce dernier titre tandis que Donizetti y parvient pour tomber du même coup dans la classe des névrosés sévères³⁶. Bovio n'a donc pas grand mal à démontrer que les critères de Lombroso ne sont pas bien définis. La remarque est certes juste, mais Lombroso s'attache à montrer les similitudes entre des personnes louées et appréciées et des personnes qui inquiètent et que le corps social repousse. En même temps, Bovio ne conteste pas l'existence de génie dans les arts et encore moins la possibilité d'une prédisposition fondamentale de certains individus à devenir ces êtres aux talents exceptionnels. Lombroso, au début, s'excusait presque d'aborder un thème aussi insolite à première vue. Comment en effet considérer un être de génie comme ayant des points communs avec l'être aliéné ? Puis rapidement, ce qui pouvait apparaître insolite devint un élément que Lombroso semblait presque se plaisir à démontrer. Il appartient à la science de faire des découvertes qui peuvent ne pas plaire ; toutefois lorsque la vérité est en question, on ne peut y renoncer ! Lombroso sait qu'il déstabilise voire choque tout un ensemble de personnes. S'il ne renonce pas à la polémique et voit le combat des idées comme sa contribution au progrès de la vérité, son positionnement autour de l'homme de génie n'a cependant pas pour objectif principal de déranger son contemporain.

- 20 Le système de défense de Lombroso consiste à lancer de nouveaux arguments qui ne correspondent pas vraiment aux points en discussion. En effet, personne ne conteste alors dans les cercles médicaux l'hérédité des aptitudes et l'existence de dons particuliers dont certaines personnes seraient dotées. L'idée d'un fondement neuro-anatomique du génie n'est pas admise par absolument tout le monde, car d'aucuns préfèrent souligner que le génie est l'un des mystères qui entourent l'être humain³⁷, mais ce n'est pas la tendance majoritaire au sein de la médecine. De la même manière, l'idée que la passion créatrice, l'épuisement face à la création puissent avoir des conséquences sur l'état cérébral de l'individu n'est pas particulièrement controversée, notamment au sein des milieux psychiatriques. Le déséquilibré psychique est une figure clinique assez commune et de nombreux cas de personnes relèvent de cette catégorie. Le choc émotionnel peut en effet être à l'origine de périodes de déséquilibres. Parce que Lombroso ne dispose pas de critères très précis, il hésite, à l'occasion, dans l'identification du degré de pathologie face auquel il se trouve. Dans une certaine mesure, ces hésitations se reflètent dans les titres de ses ouvrages, qui retiennent tantôt le terme de « folie », tantôt celui de « psychiatrie ».
- 21 Comme souvent dans les controverses scientifiques, la question des méthodologies constitue le point sur lequel certains veulent porter le débat. C'est par exemple le cas d'auteurs français qui passent les propos de Lombroso en revue³⁸. L'un d'entre eux fait

remarquer que le savant de Turin confond à plusieurs reprises des états affectifs troublés par des événements et un délire dont les conséquences seraient nettement plus graves pour l'individu concerné. Rossini, par exemple, connut des épisodes dépressifs interprétés comme le signe d'une mélancolie aussi durable que profonde, voire comme une folie à double forme. Ce diagnostic n'est cependant pas partagé par certains auteurs français³⁹. Ces derniers rappellent que des événements liés à l'existence de Rossini peuvent expliquer ces épisodes et qu'en aucun cas ils ne sont le signe d'une manie mélancolique⁴⁰. Donizetti est également l'objet d'interprétations divergentes. La détérioration physique que le musicien de Bergame subit dans les derniers moments de sa vie ne peut laisser indifférents les médecins de la fin du XIX^e siècle. On peut y voir les traces d'une dégénérescence mentale apparue tardivement, ou bien plus simplement une dégradation physique souvent diagnostiquée comme une paralysie générale. C'est cette hypothèse que Lombroso suggère, car il n'y a pas de fumée sans feu selon l'adage, et aussi selon Lombroso ! Mais le musicien créateur relance la question de la surexcitation nerveuse et de ses effets, celle de la fatigue mentale et d'autres encore, qui agitent alors les milieux médicaux.

- 22 Un autre point apparaît, parfois en filigrane, mais avec suffisamment de régularité pour que l'on s'y arrête. Ainsi les psychiatres Marcel Nathan et Ernest Dupré font remarquer dans leur ouvrage paru au début du XX^e siècle que la connaissance de la création musicale n'est pas le fort de Lombroso. Cette critique entraîne de la part de l'intéressé une réponse qu'il mobilise fréquemment. Lombroso ne cherche pas à nier son côté profane, mais il a pris pour habitude d'organiser sa réponse. Le critique, l'esthète s'intéresse à l'œuvre, rappelle-t-il ; le médecin ne discute pas l'œuvre en elle-même mais celui qui en est le producteur, il s'efforce de faire connaître le processus psychologique qui aboutit progressivement à la construction d'une œuvre et l'impact que cela a sur le mental de l'individu. Un travail que ne fait pas, faute de savoir le faire, le critique d'art par exemple. Lombroso a toujours sur ce point quelque chose à répondre, puisqu'il est l'un des plus constants et des plus déterminés dans sa volonté de conférer au médecin et à l'expert en comportement un rôle social central. L'unité de la nation réalisée, il est temps pour lui de porter son attention sur les résultats de la production de la science pour avancer et pour construire durablement une société rationnellement organisée. Une telle société serait rendue d'autant plus aisée que des hommes comme Lombroso apporteraient leur concours d'experts en connaissance de l'intimité humaine.
- 23 Les critiques de nature méthodologique sont tout à fait importantes, car elles nous obligent à nous interroger sur la possibilité de circonscrire la thématique du génie, et sur la manière dont on raconte le processus de génialité et de névrose plus ou moins conjointe. On a souvent reproché à Lombroso ses faiblesses de méthode au point qu'il peut apparaître de nos jours comme incarnant une pseudoscience. Ces faiblesses sont aisées à identifier, d'autant plus avec le recul qui est le nôtre. Si constituer la liste des génies névrosés fait vite poindre les problèmes à l'horizon⁴¹, d'autres auteurs ont pu, à leur tour et sur le même sujet, connaître des épisodes difficiles dans la fabrication de leurs travaux. Le développement de la psychobiographie, l'intérêt pour la psychologie des grands hommes et des personnes célèbres ont constitué une orientation majeure de la médecine fin de siècle. Les auteurs qui se sont lancés dans cette aventure ont été confrontés aux mêmes obstacles que Lombroso. La question des sources est évidemment au centre des divergences possibles, car elles sont souvent de seconde main, et si parfois on réhabilite de vieux ouvrages oubliés, il n'est pas sûr qu'une certaine part de légende ou

de rumeurs ait toujours été évitée de la part des auteurs. Par conséquent, les faiblesses et les audaces de Lombroso dans ses investigations ne doivent pas faire oublier qu'il n'est pas le seul en la matière. Ces médecins-auteurs n'ont pas ausculté, la plupart du temps, les personnes dont ils parlaient. Pas plus que ses confrères, Lombroso n'a ausculté Rossini, Donizetti et Pergolèse. C'est la faiblesse de ce genre médical qui devient à mon sens un genre littéraire, sans doute rarement de facture très séduisante, mais qui a un public. Lorsqu'on s'emploie à entrer dans le détail de vies ou à mettre en parallèle les différents auteurs ayant parlé de tel ou tel musicien, on mesure vite combien l'interprétation des faits est contestée ou du moins ne repose que sur un consensus très faible voire inexistant. Sur un point aussi important qu'un diagnostic de névrose ou *a fortiori* de folie, c'est évidemment problématique.

- 24 Lombroso n'est pas exclusivement critiqué pour ces défauts que d'autres partagent. Il est à mon sens critiqué parce qu'il semble se complaire dans la diffusion des mauvaises nouvelles, ce qu'il avait nommé sa « triste mission⁴² ». Il était, comme le remarquait un critique français, l'homme des « oranges amères⁴³ » ; l'homme qui fait peur aux artistes qui fuient la ville lorsque sa venue est annoncée⁴⁴, l'homme qui semble prendre un malin plaisir à déstabiliser les idoles. Car la défense des grands hommes, des artistes célébrés pour la magie de ce qu'ils offrent à leurs contemporains réunit de nombreux auteurs et l'opinion ; par conséquent donner de ces individus un aperçu de leur mesquinerie ordinaire, de leurs difficultés d'existence n'est sans doute pas réceptionné avec envie. Il règne une sorte d'amour du génie créateur, de la création artistique, et Lombroso semble venir déstabiliser tout cela, venir comme avec plaisir casser la réputation de ceux qui embellissent la vie par leur musique. Il vient empêcher pour ainsi dire la libre fascination pour le génie créateur qui pourrait bien constituer un thème quelque peu intemporel. L'exploration lombrosienne va progressivement trop loin, apparaît de plus en plus systématique, et l'allongement des listes des suspects produit un certain malaise auprès de confrères.
- 25 Le caractère quelque peu désinvolte de plusieurs des propos lombrosiens peut rejaillir sur l'ensemble du savoir psychiatrique, qui demeure un savoir sinon contesté, du moins souvent interrogé, car suscitant parfois un certain scepticisme. Le thème de l'irresponsabilité pénale des aliénés, par exemple, défendu en Italie comme dans d'autres pays, a bien souvent jeté les juristes dans des réactions passionnées. La figure du psychiatre n'est pas encore pleinement acceptée, et ses propos peuvent être à l'occasion moqués. C'est le cas avec Lombroso ; il ne faudrait pas que cela se répande sur d'autres figures de la science du mental. Or la psychiatrie est dans une certaine crise fin de siècle, faute de trouver un paradigme autour duquel elle pourrait se réunir pleinement. Elle n'est pas épargnée totalement par le thème de la « faillite de la science » qui traverse aussi certains débats en contexte italien. Certains médecins se sont engouffrés dans la question des rapports entre génie et folie, comme d'autres précédemment avaient affirmé péremptoirement que la folie était une maladie héréditaire au nom de ce que l'hérédité entre parents et enfants était constatable par chacun d'entre nous. Avec la psychologie des grands hommes, la psychologie de l'acte créateur, ils sont à nouveau confrontés à plusieurs difficultés. Je ne les nommerai pas toutes ici. Notons toutefois qu'une d'entre elles est de parvenir à transformer des éléments de sens commun en un fait scientifique validé. Lombroso ne semble pas renoncer à la constitution d'une science du sens commun dont le caractère expérimental demeure au centre des critiques. Les lois qu'il invoque ne sont pas si lisibles, de même que les lois de l'hérédité se font attendre⁴⁵. C'est pourquoi

plusieurs de ses collègues peuvent redouter que son entreprise visant à établir les comportements typiques de l'homme de génie puisse se révéler risquée. En effet, les propos de Lombroso tendent plutôt à mettre l'accent sur la variation des comportements, ce qui constitue un résultat peu probant en faveur d'un déterminisme strict. Invoquer l'origine physiologique du génie, invoquer l'hérédité des aptitudes particulières n'est non seulement guère soutenu par des faits, mais surtout répété depuis trop longtemps pour être entendu comme un apport majeur de la production psychiatrique. Enfin, les hésitations mêmes de Lombroso sur le caractère pathologique des éléments recensés l'attestent : la ligne à tracer entre des comportements insolites et des attitudes laissant soupçonner un délire chronique ou une folie à double forme, ou encore une mélancolie qui pourrait mener au suicide, n'est pas simple, et surtout, ne trouve pas de réponses immédiates dans l'anatomie du système nerveux, mais peut-être plutôt dans l'investigation patiente d'une existence pour laquelle tous les faits ne peuvent être collectés aisément. La route de l'exploration n'est donc pas facile, et si elle place le psychiatre sur une scène nouvelle, celle du monde des arts et de la vie intellectuelle, il peut aussi en être rejeté. Le succès de Lombroso pendant un temps est selon moi lié à plusieurs paradoxes dont il a le secret. Il a bénéficié d'une certaine vague d'intérêt autour du génie, du talent qui impressionne et de l'itinéraire parfois insolite d'hommes hors du commun, entrés de leur vivant dans l'Histoire. Fréquentant lui-même des élites artistiques et intellectuelles, accordant donc de fait à ces figures un grand espace et une légitimité, Lombroso se plaisait à montrer qu'elles n'étaient pas intouchables.

- 26 Faut-il voir une dimension politique dans ses propos ? L'hypothèse mérite d'être prise en compte dans la mesure où Lombroso établit parfois des liens entre l'état social et politique et l'éclosion du génie. En outre, il n'hésite pas, d'une part, à mêler diagnostic médical et considérations historiques, et entreprend d'autre part, à partir des faits médicaux qu'il recueille, de proposer à l'occasion certaines interprétations sur l'organisation politique de la société⁴⁶.
- 27 Lombroso considère souvent les terres de liberté comme favorisant l'éclosion du génie grâce à l'ambiance de liberté morale et intellectuelle censée y régner⁴⁷. En outre, il arrive souvent à Lombroso de lier étroitement la question du génie à l'existence de l'être d'exception, avec la légitimité d'êtres supérieurs, à une époque où les aspirations à une certaine égalité entre les individus, à une certaine élévation générale, sont portées par un nombre croissant de forces politiques et intellectuelles. L'apologie du génie ne vient-elle pas soutenir l'idée d'une aristocratie des meilleurs, ou d'une lutte pour la vie réussie ? La critique du génie ne vient-elle pas entraîner le nivellement par le bas, l'accusation de contester toute notion d'élite ? Lombroso se trouve soumis à un double mouvement quelque peu contradictoire, d'autant que son positionnement politique est marqué par plusieurs évolutions. Ce type d'interprétations et de discussions ne devaient pas être closes avec la disparition de Lombroso, ne serait-ce que parce qu'un de ses contemporains, Nietzsche, les avait pour ainsi dire relancées avec ses propos sur le « surhomme ». Les contemporains ne manquent d'ailleurs pas d'y faire référence⁴⁸.
- 28 Si l'être d'exception peut mener à une conception aristocratique de l'organisation sociale, la question de l'artiste créateur renvoie d'abord à la question de l'adaptation et de l'accueil de la différence. La liberté libère la création, mais peut aussi favoriser l'inadaptation des artistes, notamment à vivre en société ; un homme libre peut-il vivre pleinement dans un contexte normatif ? La phrase qui circule dans les ouvrages de Lombroso – « Tout est permis au génie⁴⁹ » – n'est pas anodine. L'artiste est souvent un

marginal, voire un excentrique, et le génie est affublé de ces termes. Le génie est un être d'exception, et ce statut est si prononcé qu'il en devient une situation anormale. Le génie est donc un être anormal. En introduisant l'idée de failles, de dérives, voire de maladies accablant les génies, Lombroso parvient à rapprocher l'aliéné et l'homme de génie. Son intérêt pour le génie n'a de parallèle que son intérêt pour l'aliéné. D'un côté, des figures vénérées qui méritent de l'être pour leurs œuvres, mais pas nécessairement pour leurs personnalités ; de l'autre, des figures marginalisées et rejetées, parce que trop singulières, qui ne méritent pas d'être condamnées sous prétexte qu'elles présentent une forte originalité et des comportements insolites. Lombroso cherche à jeter les bases d'un homme égal, voire uniforme, sans pour autant faire son deuil des êtres singuliers. Il y a là, de manière parfois prononcée, un hommage rendu à l'homme moyen, tel que celui qui peut être procuré par la statistique. Est-ce le reflet d'une appétence pour la fabrication de comportements normés pour une société parfaitement régulée ? Sans doute, car la différence n'apparaît pas nécessairement comme une notion positive chez Lombroso, en ce qu'elle renvoie à l'écart et donc à une probable anormalité. Le génie comme être différent et d'exception est de ce point de vue par avance soupçonné⁵⁰. Paradoxalement, Lombroso est bien un savant hors norme à bien des égards, et se plaît après tout à travailler sur des figures dont la non-conformité semble le séduire. Lombroso s'intéresse voire se passionne pour les êtres d'exception, tout en étant l'un des personnages de cette fin de siècle qui a pointé du doigt le caractère potentiellement négatif des êtres relevant de cette catégorie⁵¹.

Conclusion

- 29 Plus encore qu'un profane, Lombroso est un passeur et un vulgarisateur qui ne peut s'empêcher de donner son avis et ses propres interprétations⁵² ; c'est un diffuseur d'hypothèses parfois à peine envisagées, qu'il transforme vite en affirmations ou qu'il exprime avec une tonalité où la certitude domine. Lui qui a utilisé et contribué à développer la puissante vague d'intérêt et d'inquiétude autour de la délinquance rejoue la même stratégie sur le génie et ses liens avec la folie. Mais alors que certains de ses confrères posaient des questions et tentaient d'ouvrir de nouveaux horizons pour une psychiatrie, science nouvelle, Lombroso parvient à l'étape des certitudes et des résultats avec rapidité. Quoi qu'on pense de la production lombrosienne, force est de constater qu'un certain héritage s'est installé. Comme Giovanni Bovio le déclarait dès 1900 (*op. cit.*), cette question du génie de l'artiste s'est ainsi durablement imposée comme un chapitre de la psychologie. La psychologie des grands hommes scrutée à la fin du XIX^e siècle s'est poursuivie jusqu'à nous, en se reformulant parfois, en se transmettant parfois aussi avec les mêmes défauts que ceux signalés il y a plus d'un siècle. Il faut aussi par ailleurs constater que la psychobiographie à distance s'est considérablement développée, et qu'elle n'évite pas les écueils que certains auteurs avaient rencontrés, là encore, il y a plus d'un siècle. Les affirmations de Lombroso concernant l'articulation entre hérédité et milieu, entre facteurs transmis et facteurs environnementaux sont désormais au centre des travaux – tout récemment encore, un ouvrage sur le cerveau de Mozart affirmait ainsi l'existence d'un don particulier qui avait été intelligemment développé dans un environnement favorable⁵³. Enfin, la perspective évolutionniste partiellement développée par Lombroso⁵⁴ se retrouve peu ou prou dans la psychologie évolutionniste

contemporaine, l'homme de génie apparaissant comme un maillon nécessaire (et heureux) de l'évolution⁵⁵.

- 30 Lombroso et ses textes ont régulièrement suscité des critiques et des moqueries. Cette attitude est toutefois risquée pour aborder le thème du génie. Il n'est pas certain en effet que les travaux d'hier et ceux plus contemporains présentent toujours une nette césure entre passé et présent. Ce n'est pas tant un idéal de science qu'il convient de mettre en avant ; il sied en revanche de chercher à cerner les manières dont les acteurs de cette période mettent en œuvre l'exploration scientifique d'un sujet délicat. Le fait même que certaines interprétations sur le génie, l'acte créateur, le don, le talent soient aujourd'hui encore débattues souligne que ce passé n'appartient pas totalement au passé.

NOTES

1. Voir par exemple D. FRIGESSI, *Cesare Lombroso*, Turin, Einaudi, 2003 ; S. MONTALDO et P. T. APPERO éd., *Cesare Lombroso cento anni dopo*, Turin, Utet, 2009.

2. C. LOMBROSO, *Genio e follia. Prelezione ai corsi di antropologia e clinica psichiatrica presso la Reale Università di Pavia*, Milan, G. Chiusi, 1864.

3. Je reprends ici le terme commun pour désigner ce que nous appelons aujourd'hui un psychiatre.

4. Alexandre Brierre de Boismont (1797-1881) a aussi publié un article sur l'usage de la musique chez les aliénés.

5. L.-F. Lélut (1804-1877) a dirigé différents services parisiens pour aliénés et fut membre de l'Académie des sciences morales et politiques (1844) ; il est l'auteur d'un ouvrage intitulé *Le génie, la raison et la folie. Démon de Socrate, spécimen d'une application de la science psychologique à celle de l'histoire*, Paris, Baillière, 1856.

6. Lombroso rappelle dans la troisième édition de *Genio e follia* (Milan, Hoepli, 1877, p. 5) l'influence exercée par J. Moreau de Tours sur son approche. L'ouvrage de ce dernier s'intitule : *La psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l'histoire, ou De l'influence des névropathies sur le dynamisme intellectuel*, Paris, Masson, 1859.

7. Je ne fournis ici qu'un aperçu général.

8. Le professeur du Collège de France détenteur de la première chaire de psychologie expérimentale et comparée écrivait à propos des ouvrages de Lombroso que cela « fourmille ». Voir T. RIBOT, *Essai sur l'imagination créatrice*, Paris, Alcan, 1900, p. 118.

9. Le médecin et sexologue britannique Havelock Ellis (1859-1939) semblait considérer que des explications supplémentaires de la part de Lombroso n'auraient pas été superflues, mais l'édition en langue anglaise qu'il avait diligentée n'en comportait visiblement pas. Voir fonds Havelock Ellis, n° 179, ms. *Man of Genius*, Charles E. Young Library, Special Collections, University of California, Los Angeles.

10. C. LOMBROSO, *L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica*, Turin, Bocca, 1894, p. 194-195.

11. C. LOMBROSO, « Sulla sordità dei musicisti », *Rivista musicale italiana*, 1894, I, p. 524-526. On peut y voir sans doute une application quelque peu reformulée de la thèse lamarckienne de l'hérédité des caractères acquis.
12. C. LOMBROSO, *L'homme de génie*, Paris, Alcan, 1889, p. 312. La thèse suggérant que le musicien est un individu qui a développé une grande sensibilité lui permettant de faire face aux situations émotionnelles fortes est fréquemment défendue désormais, plaçant ainsi le musicien plutôt à l'abri des névroses du génie. Voir P. BRENOT, *Génie et Folie*, Paris, O. Jacob, 2011.
13. C. LOMBROSO, « Sugli effetti psichici della musica. Nuove inchieste », *Rivista musicale italiana*, 1894, I, p. 526-531.
14. C. LOMBROSO, *Nuovi studii sul genio*, vol. I: *Da Colombo a Manzoni*, Milan-Palermo, Sandron, 1902, p. 142-143.
15. Signalons à titre d'exemple C. LOMBROSO, *The Man of Genius*, New York, C. Scribner's sons, 1891 ; ID., *Entartung und Genie*, Leipzig, G. H. Wigand, 1894 ; ou encore une édition en russe dès 1885.
16. Je fais référence à C. LOMBROSO, « Le più recenti inchieste sui suoni e la musica », *Rivista musicale italiana*, I, 1894, p. 117-30.
17. C. JACHINO, « Wagner è un degenerato? », *Rivista musicale italiana*, I, 1894, p. 130-137. Voir plus largement à ce propos J. KENNAWAY, « Musique moderne et affections nerveuses modernes : le wagnérisme comme maladie de la civilisation (1850-1914) », dans ID., *Mauvaises vibrations ou La musique comme source de maladie : histoire d'une idée*, trad. N. Vincent-Arnaud, Limoges, Lambert-Lucas, 2016, p. 75-113, et en particulier « Musique et dégénérescence moderne », p. 106-113.
18. Voir notamment M. L. PATRIZI, *La nuova fisiologia della emozione musicale*, Modène, libreria Vincenzi e nipoti, 1902. Signalons que Patrizi a également travaillé sur le poète Giacomo Leopardi (*Il paese di Recanati e l'opera Leopardiana. Conferenza*, Recanati, Rinaldo Simboli, 1902).
19. L'expression de « génie facile » se trouve, par exemple, sous la plume de L. DAURIAC, *Rossini*, Paris, Laurens, 1906, p. 27.
20. Parmi les nombreuses références constituant sa documentation, citons par exemple V. FIORENTINO, *La musica : lavoro storico, filosofico sociale*, Naples, Margheri, 1886, et C. VIGNA, *La fisiologia della musica*, Venise, Fontana, 1883. Elles sont toujours nombreuses car Lombroso veut montrer tout à la fois qu'il est pionnier et en même temps qu'il contribue à une thématique de plusieurs de ses confrères.
21. A. RÉGNARD, « Génie et folie. Réfutation d'un paradoxe », *Annales médico-psychologiques*, t. VIII, 1898, p. 204-205. Il avait élaboré cette liste pour dénoncer son caractère exagéré.
22. Ce constat d'une augmentation du nombre de génies n'est pas nécessairement partagé par tous les contemporains puisque certaines voix s'élèvent pour constater, au contraire, la disparition du génie : M. RUTA, *Storia critica delle condizioni della musica in Italia*, Naples, Detken & Rocholl, 1877, p. 16.
23. C. LOMBROSO, *L'homme de génie*, op. cit., p. XXIII.
24. *Ibid.*, p. 468.
25. On pense naturellement à l'écrivain russe Fiodor Dostoïevski, par ailleurs sujet de vif intérêt pour Lombroso.

26. C. LOMBROSO, *Delitto, genio, follia. Scritti scelti*, D. FRIGESSI, F. GIACANELLI, L. MANGONI éd., Turin, Bollati Boringhieri, 1995, p. 305 : « l'adorazione del vero e l'amore del fatto ».
27. R. et M. WITTKOWER, *Les enfants de Saturne. Psychologie et comportement des artistes de l'Antiquité à la Révolution française*, Paris, Macula, 1985, p. 335 (l'édition originale date de 1963).
28. Pour une version paradoxale de sa réponse aux critiques, voir C. LOMBROSO, *Nuovi studii sul genio*, vol. II : *Origine e natura dei genii*, Milan-Palermo, Sandron, 1902, p. 133.
29. C. LOMBROSO, *L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica*, Turin, Bocca, 1888.
30. Enrico Morselli (1852-1929), Augusto Tamburini (1848-1919), Leonardo Bianchi (1848-1927), par exemple.
31. M. PILO, *La psychologie du beau et de l'art*, Paris, Alcan, 1895.
32. C. LOMBROSO, *Nuovi studii sul genio*, op. cit.
33. Cela semble apparaître surtout dans les dernières éditions. Donizetti ne serait peut-être pas responsable de cet état de fait, d'après Lombroso, car la méningite de son enfance pourrait expliquer bien des comportements insolites de son âge adulte.
34. C. LOMBROSO, *Genio e degenerazione. Nuovi studi e nuove battaglie*, Palermo, Sandron, 1897.
35. Il décroche le prix Nobel de médecine en 1912.
36. G. BOVIO, *Il genio : un capitolo della psicologia*, Milan, Treves, 1900, p. 65-67.
37. On pense par exemple à Pierre Flourens, membre de l'Académie des sciences et professeur au Collège de France, qui défendait une telle idée, il est vrai dans les années 1860 ; P. FLOURENS, *De la raison, du génie et de la folie*, Paris, Garnier frères, 1861.
38. M. NATHAN et E. DUPRÉ, *Le langage musical : étude médico-psychologique*, Paris, Alcan, 1908.
39. Dans son livre paru peu de temps après la mort de Rossini, Arthur Pougin, par exemple, n'évoque jamais une dimension morbide dans la personnalité du compositeur : A. POUGIN, *Rossini : notes, impressions, souvenirs, commentaires*, Paris, Claudin, 1871.
40. Sur la tristesse et sa possible transformation en mélancolie pathologique, les débats ne sont pas clos. Voir A. HORWITZ et J. WAKEFIELD, *The Loss of Sadness. How Psychiatry Transformed Normal Sorrow into Depressive Disorder*, Oxford, Oxford University Press, 2007.
41. Un point évoqué dans L. GUARNIERI, *L'atlante criminale. Vita scriteriata di Cesare Lombroso*, Milan, Mondadori, 2000, p. 195.
42. C. LOMBROSO, *Genio e follia*, Milan, Brigola, 1872², p. 3 : « triste missione ».
43. G. VALBERT, « M. Lombroso et sa théorie de l'homme de génie », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} juin 1897, p. 685-686.
44. Je fais référence au « départ » de Tolstoï de Moscou lors du congrès international de médecine auquel Lombroso assistait. Voir sur ce point P. MAZZARELLO, *Il genio e l'alienista. La strana visita di Lombroso a Tolstoj*, Turin, Bollati Boringhieri, 2005.
45. Les lois de l'hérédité n'étaient pas connues dans leur précision mais chacun, disait-on, en avait l'intuition. Le travail sur le génie n'échappait également pas à l'attrait exercé par le bon sens ou le sens commun pour employer une expression appréciée par Lombroso. Voir C. LOMBROSO, *L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica*, op. cit., p. XIII.

46. J. F. BRAUNSTEIN, « Modello medico contro la democrazia: il 'caso' Lombroso », dans M. DONZELLI e R. POZZI, *Patologie della politica. Crisi e critica della democrazia, Patologie della politica*, Rome, Donzelli, 2003, p. 319-340.
47. C. LOMBROSO, *L'homme de génie*, op. cit., p. 200-201.
48. C'est le cas par exemple de G. BOVIO, op. cit., p. 268.
49. C. LOMBROSO, *L'homme de génie*, op. cit., 1889, p. 464.
50. Un phénomène qui connaît un renversement au XX^e siècle, du moins chez certains auteurs. Par exemple les travaux de Daniel J. Schneider dans les années 1950 défendent l'idée de la figure du créateur comme un être qui doit être à part ; pour un abord plus contemporain voir les propos du docteur Lawrence Mass sur la création du musicien : New York Public Library, Special Collections, fonds L. Mass, collection 193, boîte 7.
51. Ce propos s'appuie sur l'interprétation de R. VILLA, *Il deviante e i suoi segni. Lombroso e la nascita dell'antropologia criminale*, Milan, Franco Angeli, 1985, p. 266, notamment.
52. Il rend compte, par exemple, d'enquête sur le psychisme au moment de l'écoute dans C. LOMBROSO, « Sugli effetti psichici della musica », *Rivista musicale italiana*, 1894, I, p. 526-31.
53. B. LECHAVELIER, *Le cerveau de Mozart*, Paris, Odile Jacob, 2003, p. 11 ; J.-M. LEGAY et al., « La longévité des hommes célèbres », *Nature, Sciences et Société*, 2001, 9 (1), p. 19-26. Dans cet article, les auteurs venaient à conclure que l'explication de la longévité était liée pour moitié aux facteurs héréditaires et pour l'autre moitié aux facteurs environnementaux. La thématique de la longévité des grands hommes est abordée à plusieurs reprises par Lombroso lui-même ; voir par exemple : C. LOMBROSO, *L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica*, op. cit., 1894, p. 94.
54. C. LOMBROSO, *Nuovi studii sul genio*, op. cit., p. 30.
55. Une thématique plutôt développée en contexte étatsunien.

RÉSUMÉS

L'article s'appuie sur les œuvres de Cesare Lombroso portant sur le génie et ses relations avec la folie pour mettre en avant certains de leurs traits marquants, tels que la lecture médicalisante, la question de l'hérédité des talents et le rapport entre anormalité et excentricité ; même si la musique joue pour lui un rôle particulier sur le psychisme, Lombroso développe peu d'idées spécifiques sur le génie du musicien par rapport à d'autres artistes. L'article s'intéresse ensuite au développement de la thématique du génie dans l'Italie de l'Unité et suggère que se constitue un genre, qui mélange aspirations littéraires, sens commun et considérations médicales. Tout en s'appuyant sur des études existantes et les interprétations sur le comportement de l'artiste, Lombroso met l'accent sur la relation étroite entre la psychologie du génie et celle du malade mental. En dépit des critiques reçues, son travail a des échos jusqu'à nous car le thème du génie et de l'artiste névrosé traverse les époques.

Il saggio analizza le opere di C. Lombroso che trattano del genio e delle sue relazioni con la follia. Sono innanzitutto individuate alcune caratteristiche importanti, ovvero la lettura medicalizzata, la questione dell'eredità dei talenti e la relazione tra anormalità ed eccentricità ; si sottolinea che sebbene Lombroso attribuisca alla musica un ruolo preciso nel funzionamento della psiche, sono pochi i passaggi della sua opera dedicati specificatamente al genio del musicista. In un secondo momento, il saggio analizza i discorsi prodotti sul tema del genio nel periodo dell'Unità d'Italia, invitando a considerarli come frutto di un genere nuovo in cui convergono slanci letterari, buon senso e considerazioni mediche. Si dimostra come Lombroso, servendosi di studi contemporanei e di analisi diverse del comportamento dell'artista, cerchi di stabilire un'equazione tra genio e follia. Essendo il genio e l'artista nevrotico figure transepocali, l'opera lombrosiana trova dunque, nonostante le numerose critiche ricevute, echi significativi nel nostro tempo.

This article explores the works of Cesare Lombroso on the man of genius and his relationships with insanity. It highlights these works' prominent features such as the medicalized approach, the question of the heredity of talents, and the links between abnormality and eccentricity. Although for Lombroso music has a special effect on the human psyche, he develops few specific ideas on the musician's genius in comparison to other artists. Underlining the development of the theme of the man of genius in post-unitarian Italy, this article suggests that it becomes a genre which combines literary aspirations, common sense, and medical considerations. While relying on existing scholarship and on interpretations of artists' behavior, Lombroso points out the close relationship between the genius's psychology and that of the mentally ill. Treating the question of the genius and the neurotic artist, Lombroso's research, despite the criticisms it faced, clearly echoed preoccupations of great interest today.

INDEX

Keywords : Cesare Lombroso, genius, madness, Italy, musicians

Mots-clés : Cesare Lombroso, génie, folie, Italie, musiciens

Parole chiave : Cesare Lombroso, genio, follia, Italia, musicisti

AUTEUR

JEAN-CHRISTOPHE COFFIN

Université Paris 8 • Jean-Christophe Coffin est maître de conférences à l'université Paris 8, chercheur associé au centre Koyré d'histoire des sciences et des techniques. Parmi ses publications : *La transmission de la folie, 1850-1914* (Paris, L'Harmattan, 2003), « La crisi della psicologia nel contesto francese », *Rassegna di psicologia*, XXXI, 2, 2014, p. 39-51, « Évolutionnisme et médecine mentale en Italie à la fin du XIX^e siècle », dans *Penser Spencer*, D. Becquemont et D. Ottavi éd. (Saint-Denis, PUV, 2011, p. 147-64), « Oublier Lombroso ? », *Essais de philosophie pénale et de criminologie*, 9, 2010, p. 135-46 ; « Cesare Lombroso et les paradoxes de sa science criminelle », *Essais de philosophie pénale et de criminologie*, 8, 2009, p. 111-24 ; « Science et parcours féminin en 1900 : l'exemple des sœurs Lombroso », dans *Les femmes dans les sciences de l'homme (XIX^e-XX^e siècles)*, J. Carroy, N. Edelman, et al. éd. (Paris, Seli Arslan, 2005, p. 173-91).



Laboratoire italien

Politique et société

20 | 2017

Musique italienne et sciences médicales au XIX^e
siècle

L'anomalia Verdi, ovvero la resa del professore: il pensiero di Cesare Lombroso sulla musica

L'anomalie Verdi, ou quand le professeur rend les armes : la pensée de Cesare Lombroso sur la musique

The Verdi anomaly, or the professor's surrender: Cesare Lombroso's thinking on music

Pierangelo Gentile



Edizione digitale

URL: <http://journals.openedition.org/laboratoireitalien/1640>

DOI: 10.4000/laboratoireitalien.1640

ISSN: 2117-4970

Editore

ENS Éditions

Questo documento vi è offerto da Bibliothèque Diderot de Lyon



Notizia bibliografica digitale

Pierangelo Gentile, « L'anomalia Verdi, ovvero la resa del professore: il pensiero di Cesare Lombroso sulla musica », *Laboratoire italien* [Online], 20 | 2017, Messo online il 02 novembre 2017, consultato il 04 gennaio 2018. URL : <http://journals.openedition.org/laboratoireitalien/1640> ; DOI : 10.4000/laboratoireitalien.1640

Questo documento è stato generato automaticamente il 4 gennaio 2018.



Laboratoire italien – Politique et société est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

L'anomalia Verdi, ovvero la resa del professore: il pensiero di Cesare Lombroso sulla musica

L'anomalie Verdi, ou quand le professeur rend les armes : la pensée de Cesare Lombroso sur la musique

The Verdi anomaly, or the professor's surrender: Cesare Lombroso's thinking on music

Pierangelo Gentile

- 1 Il 9 febbraio 1893, sul palco della Scala, l'ottantenne Giuseppe Verdi raccoglieva l'ennesimo trionfo. Per la stagione del carnevale milanese era andata in scena, sotto la direzione di Edoardo Mascheroni, la prima del *Falstaff*. Quella sera era presente il gotha della musica, della cultura, della società, della politica: da Mascagni a Puccini, da Giacosa a Carducci, dalla duchessa d'Aosta Letizia Bonaparte al ministro della pubblica istruzione del primo gabinetto Giolitti, Ferdinando Martini. Il tripudio e l'affetto del pubblico avevano accompagnato l'anziano compositore, dalla prima all'ultima nota: al primo atto, grida di giubilo e sventolio di fazzoletti in onore al maestro; al secondo atto, ripetuti scoppi di entusiasmo; al terzo atto, ovazioni a non finire¹. Quel giorno si era consumata la consacrazione di colui che a livello generale era considerato tra i massimi artisti del suo tempo e tra i maggiori «geni» che il Bel Paese avesse mai prodotto. Recensendo lo spettacolo, la «Gazzetta musicale di Milano» non aveva trovato parole adeguate per descrivere il «genio inesauribile» di Giuseppe Verdi².
- 2 Di fronte a un tale successo, Cesare Lombroso era dunque chiamato a giustificare le sue asserzioni, quella teoria del genio che sembrava andare controcorrente rispetto a ciò che era accettato pacificamente dall'opinione pubblica³. Tanto più che in fatto di musica, proprio in quel periodo il professore aveva affermato come in nessun altro ramo dell'arte *l'ispirazione*, ossia il genio, fosse così essenziale⁴. Insomma: bene che il genio lombrosiano fosse il protagonista dell'evoluzione; ma la luminosa figura di Giuseppe Verdi, assurda, lui

vivente, al pantheon dei Padri della patria per una mitizzazione già in atto del suo ruolo di interprete – non solo musicale – avuto nelle vicende del Risorgimento nazionale⁵, come poteva confrontarsi e conciliarsi finanche associarsi con quel lombrosiano modello ultimo di genio anormale, deviante ed «epilettico» che cambiava il corso della storia tramite la sua forza trasgressiva?

All'origine del genio lombrosiano, ovvero come infrangere la sacralità dell'arte

- 3 Non si può dire che la teoria dell'antropologo fosse sconosciuta. Tutt'altro. Era da quasi trent'anni che Lombroso studiava il rapporto tra genio e follia, da quando cioè nel 1864 aveva stampato in un opuscolo di poche pagine la prelezione ai corsi di antropologia e clinica psichiatrica tenuta presso l'Università di Pavia⁶. Da allora, le sue ricerche sull'uomo di genio erano andate di pari passo a quelle sull'uomo delinquente, tanto che in quel 1893, anno dell'ultima commedia lirica di Verdi, Lombroso, accingendosi a metter mano alla versione definitiva delle sue ricerche in questo campo (che sarebbe uscita l'anno successivo), poteva vantare in curriculum già cinque edizioni italiane dell'opera: due pubblicate nel 1872 e nel 1877 con il titolo originale *Genio e follia*⁷; quella del 1882 intitolata *Genio e follia in rapporto alla medicina legale, alla critica e alla storia*⁸; e quella del 1888 con il titolo ancora modificato in *L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica*⁹. Grazie anche alle non meno importanti edizioni straniere dell'opera, il fondatore dell'antropologia criminale, padre del delinquente nato e tenace assertore della difesa sociale, che tanto lavoro aveva dedicato alla ricerca delle anomalie e del loro significato, si era imposto a livello internazionale – traendone grande fama e popolarità – come l'esponente più noto della teoria patologica del genio.
- 4 Negli anni in cui Verdi componeva alcuni tra i massimi suoi capolavori come *Don Carlos* (1867), *Aida* (1871), e *Otello* (1887), Lombroso vestiva di panni positivisticici la mitologica endiadi romantica *genio-follia*. E lo faceva inserendosi nel dibattito sulla teoria della degenerazione, ormai diffusa a livello europeo grazie anche all'accesa discussione sui contenuti del libro di Nordau a lui dedicato, *Entartung*¹⁰, in cui l'identificazione del genio con il degenerato e il disturbo mentale era considerato un elemento connaturato. Cosicché, mentre Verdi, in compagnia dell'*alter ego* Wagner, si imponeva con il suo personale «genio» a imprimere una svolta nella storia dell'opera lirica, Lombroso, sforzandosi di tenere legata l'idea scientifica del genio alienato – che soffre di psicosi degenerativa – con la sua straordinaria forza e capacità innovativa che lo rendono arbitro del corso storico e vero interprete dell'evoluzione, costruiva la sua fama di *deus ex machina* della concezione popolare del genio artistico.
- 5 Quello di Lombroso era dunque un percorso scientifico partito da lontano, irto di ostacoli, non ultimo quello costituito dall'infrangere la sacralità dell'arte; e, specialmente, non alieno da ripensamenti, retromarce, rielaborazioni, riscritture, fin dal lontano 1864, anno in cui aveva cominciato a prendere di petto la problematica. Lombroso si era reso conto della spietata profanazione (sono sue parole) che aveva compiuto approcciando scientificamente la «fatale religione del vero», adattando cioè al genio quella metodologia materialistica volta alla costruzione di una storia naturale dell'uomo che sarebbe stata alla base dello studio dell'uomo delinquente. Ma quello era il percorso da compiere per conciliare arte e scienza, i valori soggettivi all'irriducibilità delle norme.

- 6 Lombroso aveva dunque cominciato a tratteggiare, trent'anni prima di *Falstaff*, i caratteri dell'uomo di genio: senz'altro un organismo «squisitamente sensibile», anzi esageratamente sensibile quando non perverso; poi, non disgiunti da questi segni, la presenza di sensazioni speciali, che rendevano possibile al genio la capacità di svolgere quasi involontariamente grandi concetti e invenzioni, le cosiddette «creazioni», che Lombroso giudica «combinazioni binarie e quadernarie di sensazioni». All'inizio del suo percorso intellettuale, il genio, per Lombroso, non è riconducibile necessariamente all'alienazione. Confronta geni non alienati, geni alienati e pazzi di genio inaugurando quella metodologia definibile *casistica accumulativa* che fino all'edizione definitiva dell'*Uomo di genio* del 1894¹¹, avrebbe messo costantemente in campo: ritratti, autobiografie e aneddoti che, affastellati in modo tutt'altro che ordinato, avrebbero dovuto persuadere il lettore delle bontà delle sue teorie. Per cui, ancora nell'edizione del 1877, esiste la figura del genio sano, di colui che non è vittima di una alienazione, semmai di uno squilibrio eccessivo dell'attività cerebrale e della sensibilità che può avvicinarlo alla follia. Esiste insomma quel genio che si caratterizza per la resistenza alle passioni e per la forza morale, per «il carattere intero, completo, che mai non piega per soffiare dei venti»; quel genio che per fede, efficacia, moderazione e unità di carattere, mai devia dal retto cammino. Una figura che pare assumere le sembianze del buon borghese, dell'uomo normale, finanche del benpensante, in contrasto con quell'eroe bizzarro e malato, eccentrico e infelice rappresentato dal genio alienato.
- 7 Con le ricerche degli anni Ottanta incentrate sulla produzione artistica e scientifica, sulla nascita dei geni, sulla loro fisiologia, sull'azione delle meteore, sulla ricaduta ereditaria e razziale, e con la comparsa di nuove figure quali mattoidi, rivoluzionari e profeti, era inevitabile che Lombroso spostasse progressivamente il suo interesse verso la tipologia del genio alienato. Del resto il fondamentale cambiamento di rotta per spiegare il genio, cioè il passaggio dalla constatazione di un semplice squilibrio mentale fino all'alienazione e alla degenerazione, si era consumato tra la terza e la quarta edizione dell'opera di Lombroso: da *Genio e follia* si era passati al definitivo *Uomo di genio*¹². Certo, nel progressivo convergere teorico di genio e criminalità di cui ha parlato Delia Frigessi, quasi i due estremi si toccassero e si confondessero, Lombroso non aveva dimenticato l'anomalia rappresentata dal genio sano¹³. Il lessico però, in questo caso, cambiava: non più *genio*, ma *ingegno*. Una teoria che Lombroso avrebbe sostenuto fino alla seconda edizione di un'altra sua opera del filone, dal titolo *Genio e degenerazione*, apparsa nel 1907¹⁴.

Il tentativo di Lombroso: Verdi al vaglio della scienza

- 8 Quando da Torino, il 15 febbraio 1893, appena una settimana dopo i trionfi del *Falstaff*, Lombroso licenziava il suo articolo per la «Gazzetta musicale di Milano» diretta da Giulio Ricordi¹⁵, al fine di spiegare *Il fenomeno psicologico di Verdi*, cominciava quel tentativo, non pienamente riuscito, di giustificare e sistematizzare l'*eccezione*. Certo, come tutti, Lombroso confessava il proprio stupore. Il fatto che un capolavoro come *Falstaff* fosse uscito dalla penna di un ottantenne era qualcosa di così straordinario per lo psicologo che poteva essere paragonato solo al fenomeno di una donna che avesse partorito a settant'anni, o di un uomo che a novant'anni avesse molti «figli... legittimi¹⁶» (si noti l'ironia). E questo perché il pensiero era in così stretto rapporto con la virilità e con la fecondità, che allo psicologo pareva «tanto poco facile nella vecchiaia aver dei figli come far delle opere». Lombroso era consapevole del fatto che i «grandi uomini» potessero

diventare anche molto vecchi. Lo aveva dimostrato nell'*Uomo di genio*: la longevità dei geni, nonostante l'iperestesia orientata in altre direzioni, era possibile per la «morbosità apatia», e per quella diminuzione di «affettività» che corazzava il genio dalle molte offese, le quali in breve avrebbero polverizzato «quelle fibre tanto dure e tanto fragili». La statistica andava in soccorso alle sue teorie, così come la casistica: Sofocle e Petrarca, ad esempio, erano morti a 90 anni; Ippocrate a 103. Per quanto riguarda la manifestazione del genio, la regola generale era la sostanziale precocità, dimostrabile, da Lombroso, con tredici esempi tratti dalla storia della letteratura (Wieland, Lopez de Vega, Calderon, Kotzebue, Hugo, Delavigne, Pope, Byron, Moore, Dante, Tasso, Metastasio, Pico della Mirandola), uno dalla storia della pittura (Vernet), uno dalla storia della scienza (Wren), e dieci dalla storia della musica.

- 9 Vale la pena in questa sede ripercorrere quest'ultimo aspetto, utile secondo l'antropologo a dimostrare «la norma»: Haendel che a 19 anni è già direttore del teatro di Amburgo, che a 20 detta la sua prima opera e a 25 compone il *Messia*; Beethoven che a 13 anni ha già scritto tre sonate; Weber che a 14 fa rappresentare *Das Waldmaedchen*; Eichorn, Mozart, Eybler e Crotsh che si esibiscono a 6; Meyerbeer che a 5 anni suona meravigliosamente il pianoforte; e Rameau che impara la musica contemporaneamente al linguaggio, venendo «scudisciato» per i quaderni scolastici riempiti di note, e che, durante le «battiture», diceva scherzando, di piangere «in cadenza»; unico esempio italiano, Cherubini, che a 13 anni compone una messa e un mottetto tra l'entusiasmo dei suoi concittadini. Insomma, per Lombroso questi sono elementi più che sufficienti per dimostrare la proporzionalità inversa tra genio ed età, anche se poi non poteva negare che fossero esistiti «qua e là» *geni tardivi* come Thiers, Pestalozzi, Wellington, Clarck, Burns, Balzac, Alfieri, Fresnel, Humboldt, Sheridan, Boccaccio, Pietro Thonar, Volta, Linneo (apparentemente neanche un musicista!), o che non fossero mancati *geni repressi* in cui la stolidità apparente era spiegabile «colla mancanza delle circostanze favorevoli allo svolgimento delle loro facoltà», specialmente a causa del difetto di «discernimento e di apprezzamento per parte di chi stava loro d'attorno». Era il caso di Verdi, che assieme a Rossini e Wagner, proprio per eccesso di originalità, fu disprezzato dall'accademia nelle sue prime prove. Giungendo alla fine dell'articolo, Lombroso osservava che le opere, di qualsiasi genere, concepite in vecchiaia, fossero spesso una ripetizione «sotto una nuova veste, di ciò che [gli artisti] avevano detto da giovani più volte»; in altri casi, l'opera, dettata in età matura, trovava la sua genesi nella giovinezza.
- 10 La conclusione di Lombroso era destinata però a spiazzare il lettore: il suo, non era un articolo dimostrativo ma... celebrativo. L'autore confessava che tutte le ragioni che aveva appena enucleato per spiegare la tardività del genio, mancavano completamente in Verdi, al quale difettavano «tutti gli altri caratteri della nevrosi del genio». Forse si poteva forzare l'argomento sostenendo che l'anomalia della genialità tardiva fosse giustificabile dalla presenza in natura di alcuni «anomali» che dopo i 70 anni presentavano «le suture ancora aperte del cranio», o che avevano una attività sessuale pari o anche maggiore a quella dei giovani. Ma era più onesto confessare che le spiegazioni non si trovavano, che l'anomalia Verdi era così grande e straordinaria «da imbrogliare chi di [quelle] ricerche fece uno studio speciale». L'ultimo paragrafo era l'omaggio dello scienziato al musicista:
- quando penso che il *Falstaff* è una concezione tutta festosa e allegra, e che nella vecchiaia si han piuttosto le note lugubri, e che in nessun modo lo si può dire l'ultima elaborazione di un lavoro pensato in gioventù, come sono di solito le opere dei vecchi, confesso che mi sfugge ogni spiegazione possibile.¹⁷

Altri punti di vista: Verdi modello di equilibrio e igiene mentale

- 11 Quello di Lombroso, su quel numero della «Gazzetta musicale di Milano», non era l'unico intervento «scientifico». L'apoteosi verdiana, la vittoria dell'ispirazione sulla ragione, e dell'arte italiana sull'arte tedesca, trovava la sua paradossale dimostrazione scientifica in un articolo di Augusto Guido Bianchi, collaboratore di Lombroso¹⁸, che riprendeva dal maestro le polemiche a distanza con Max Nordau in merito alla diffusione del wagnerismo in Italia, giudicato come *stato di patologia collettiva e psicosi morbosa*. Una tesi che dava il destro alle convinzioni di Verdi il quale aveva definito, senza tanti giri di parole, fin dal 1883, al ministro dell'istruzione Guido Baccelli, il «Germanesimo» quale «malattia». Reagendo al Trattato della Triplice Alleanza firmato dal governo italiano l'anno precedente, deprecando l'invasione «d'un arte straniera», il compositore non poteva tollerare imitazioni: fare musica «senza carattere italiano, ibrida e bastarda» negava «l'indole nostra¹⁹». Tenendo ben presente però che Verdi aveva chiara la distinzione tra Wagner e wagnerismo: biasimava l'imitazione dello stile, non l'autore. Ricevuta la notizia della morte del collega, il maestro di Busseto lo piangeva quale «grande individualità» che lasciava un'«impronta potentissima nella storia dell'arte!!!²⁰».
- 12 Ma tornando a Bianchi, assodato che il grande Lombroso considerasse il genio sempre una anormalità definibile come esagerazione di una facoltà intellettuale generante sproporzione e che l'opera del genio fosse sempre *impulsiva*, sorgeva spontanea una domanda: non era meglio *l'ingegno* che rappresentava, rispetto al *genio*, «un'attività progressiva molto più sana e biologica»? Cioè mentre i giovani perdevano tempo imitando Wagner, il «gran vegliardo», Giuseppe Verdi, «nel meraviglioso equilibrio delle sue qualità superiori», segnava il progresso della musica teatrale²¹. Insomma, Bianchi, autore pure lui di un libro sulla patologia del genio²², consolidava le tesi sostenute da Lombroso in merito ai fenomeni di Verdi e Wagner. Tesi che, detto per inciso, non avrebbero più abbandonato il professore. Il fondatore dell'antropologia criminale avrebbe avuto ancora modo di tornare sull'assenza di caratteri degenerativi in Verdi, quel musicista che si presentava quale uno degli uomini più perfetti della sua epoca, pronto a dettare a 80 anni una romanza, e un'ora dopo a contrattare con molta accortezza un paio di buoi²³; così come Wagner, in un'opera lombrosiana di inizio Novecento²⁴, sarebbe diventato il modello su cui proiettare tutte le devianze riscontrate nelle ricerche, il paradigma per eccellenza del genio degenerato²⁵.
- 13 In pieno clima positivista, a margine degli articoli di Lombroso e Bianchi, Giulio Ricordi si compiaceva di aver contribuito all'estendersi degli studi psicologici, che se anche non era possibile «asseverare» – tante erano le posizioni divergenti – verso «conclusioni pratiche», perlomeno era innegabile che suscitassero «interesse grandissimo»²⁶. Così, richiamando il commento di Lorenzo Ellero (direttore della Casa di Salute Rossi di Milano) all'opuscolo di Bianchi dedicato al caso di Guy de Maupassant, il direttore della «Gazzetta musicale di Milano» poteva perorare «l'igiene» del cervello. Cervelli che, nel loro alto livello, erano sanamente dotati di equilibrio, di proporzionalità funzionale; cervelli che, con provvidi «avvertimenti inconsci di *ancora e basta*», sapevano sciogliersi «dalle alte tensioni del pensiero e della emozione creatrice per adattarsi alle miti soavità e alle piane necessità della vita quotidiana». Insomma, cervelli che si elevavano alle sfere della creazione, ma che non si astraevano dalla realtà quotidiana. Come quello di Victor Hugo,

capace un momento prima di vibrare nella «febbre del più radioso concepimento estetico filosofico» e un momento dopo di ricomporsi «alla pianitudine serena di nonno che si appresta a giocare, bambinescamente, a cavalluccio con i nipotini». Dunque un cervello sano, forte, capace di lavorare su due piani distinti, con la sua parte più *aristocratica* strutturata a mo' di libro che si apre e si chiude quando occorre: sostare per riprendersi con pienezza, «arrivare al diapason della celebrazione in tumulto, e poi trovare placidamente sul guanciale il sonno ristoratore, insomma interruzione nella linea del lavoro, senza spezzatura in quella del pensiero».

- 14 Se dunque Lombroso aveva lavorato sulla teoria, Ricordi poteva portare la sua personale testimonianza sulle condizioni straordinarie del cervello di Verdi. Nient'altro che ammirazione si poteva provare di fronte alla vigoria, alla forza di resistenza muscolare e intellettuale di un uomo, Verdi, che dopo aver «lavorato e prodotto» per oltre cinquant'anni, toccando l'ottantesimo anno di età, presentava «al mondo veramente stupefatto», un'opera musicale «nuova di trinca, fresca, scintillante, gaia, con tutti i caratteri della gioventù». Un senso di meraviglia per ciò che rifletteva la produzione intellettuale, che si accresceva «a mille doppi» per chi, come lui, aveva avuto il privilegio di constatare «il lavoro materiale che costarono lo studio, le prove e le messe in scena di *Falstaff*». Per trentadue giorni di seguito Verdi aveva lavorato «moralmente e fisicamente» per oltre otto ore al giorno. Ma Verdi sembrava ligio ai consigli terapeutici di Ellero, capace com'era di alternare l'ispirazione e il lavoro febbrile alla più completa calma. L'immane consumo di vitalità veniva prontamente compensato in Verdi «dalla facoltà singolare di poter imporre al proprio cervello il riposo completo, assoluto». Lo aveva constatato Ricordi con i propri occhi. Il maestro, dopo una lunga e faticosa prova durata quattro ore pareva pervaso da un eccitamento nervoso straordinario: si sedeva, faceva rapide osservazioni sull'andamento della prova stessa, dava ordini relativi a quella seguente; poi rimaneva in silenzio per cinque o sei minuti. Passati quell'istante, Verdi appariva «completamente calmo, tranquillo, sorridente, come neppure si fosse provato il suo *Falstaff*». Il compositore raggiungeva l'equilibrio, dimostrando, sulla scorta di Ellero, come il suo cervello «che fin'allora aveva vibrato» si ricomponesse alla «pianitudine serena»:

Verdi si alzava, e salutando diceva: *per ora basta*. – e bastava davvero. Quando il tempo lo permetteva, si recava talvolta ai giardini pubblici, in ammirazione dei cigni e dei fagiani, e tornato a casa all'ora di pranzo, era un perfetto e rispettabile mangiatore; e quando al dopopranzo lo si trovava tutto intento ad una partita di tresette, tutto raggianti per la vincita della enorme posta di dieci centesimi, si rimaneva proprio a bocca aperta!... terminata la partita, Verdi ritornava al teatro, incominciava una prova di tre ore e più!... Ma poi, precisamente come osserva il dott. Ellero: *placidamente trovava sul guanciale il sonno ristoratore*.²⁷

- 15 Il commento di Ricordi a quegli studi psicologici che riscuotevano così tanto successo nel pubblico si chiudeva con una nota ironica: che il «gentile maestro» Verdi perdonasse le chiacchiere; incolpasse semmai Lombroso «e la distinta schiera di scienziati» che avevano «dato la stura» alle «indiscrezioni».

Lo scetticismo del Maestro nei confronti del Professore

- 16 Verdi lesse probabilmente quel numero della «Gazzetta musicale di Milano» con il sorriso sulle labbra. Se all'orientalista Italo Pizzi, suo amico e futuro biografo²⁸, aveva confessato,

all'epoca della scrittura di *Falstaff*, di tenere a portata di mano il libro di Angelo Mosso *La Fatica*²⁹ e di averne fatto proprio (a discapito della testimonianza di Ricordi) qualche precetto («Dopo che ho letto il libro del Mosso, non lavoro più tanto. Il nostro cervello per la troppa fatica diventa anemico, e noi non abbiamo il sangue tanto vigoroso quanto quello dei contadini³⁰»), Verdi era piuttosto scettico delle teorie lombrosiane. Il maestro pareva burlarsi della teoria del genio degenerato. E sempre a Pizzi, confessava di ridere ogni qualvolta sentisse parlare di quel «celebre professore di psichiatria e di certa sua dottrina secondo cui ogni uomo di genio [era] necessariamente matto o quasi matto». Nel controbattere le tesi lombrosiane portava non certo il proprio esempio, ma quello di Alessandro Manzoni, «uomo di genio e di ingegno grandissimo», che nel suo equilibrio perfetto, era tutt'altro che strano, stravagante o matto. E sempre in tema di «mode» psichiatriche, discorreva della calligrafia delle persone celebri da cui era possibile arguire, secondo certe teorie, una pazzia innata. Ebbene, Verdi notava pragmaticamente come il modo di scrivere delle persone dipendesse in gran parte dalla scuola calligrafica che aveva prevalso «in questo o quel tempo»: mentre una volta s'insegnava a scrivere «con una scrittura ritta e come in piedi», al suo tempo si insegnava a scrivere inclinato «al modo inglese». Incalzato da Pizzi (collega di Lombroso all'Università di Torino), sul fatto che un professore straniero si sentisse plagiato da quella teoria, il maestro chiosava: «Ecco, bisognerebbe far stare costui quindici giorni a pane e acqua, anzi quindici mesi, e allora guarirebbe certamente³¹».

- 17 Se da ciò si arguisce il pensiero di Verdi sull'*Uomo di genio*, la testimonianza di Pizzi aiuta anche a chiarire il dibattito storiografico in corso sull'influenza conscia o inconscia, diretta o indotta, delle teorie positiviste e in particolare lombrosiane sull'operismo verdiano. In un tempo in cui i drammi della *giovane scuola* verista dei Mascagni, dei Giordano, dei Leoncavallo erano «infestati» da temi lombrosiani, l'*Otello* di Verdi, messo in scena poco dopo la sconfitta di Dogali, sembra porre qualche dubbio sul fatto che un «germe» lombrosiano sia cresciuto tra i righe del pentagramma. Ma un conto è la musica di Verdi, un conto il libretto. E se è indubitabile che qualcosa sia passato nei versi di Arrigo Boito per caratterizzare il moro di Venezia – considerato anche il fatto che il versatile librettista fin dal 1867 con il suo racconto *L'alfier nero* era rimasto affascinato dalle teorie sulle differenze razziali³² – altrettanto è certo che Verdi, volendo caratterizzare l'antagonista Jago, desse indicazioni in senso decisamente antilombrosiano. Jago non ha nulla della teoria dell'uomo delinquente, non la fisiognomica, tantomeno la giustificazione deterministico-ambientale della degenerazione. Jago è un personaggio che può essere letto come la denuncia dell'inutilità di tutti gli sforzi fatti dalla scienza positiva: un simbolo del male che è sottratto alle condizioni ambientali e all'ereditarietà. Il male che Jago esprime nel suo *Credo blasfemo* dell'atto II non è frutto di natura, disposizioni biologiche o anatomiche, né tanto meno misurabile con la statistica o con i tratti somatici³³. Quando Verdi chiede al pittore Domenico Morelli di dipingergli il bozzetto del personaggio (e all'epoca crede ancora di intitolare il dramma *Jago*), ciò che chiede implicitamente all'artista è di contraddire tutta la teoria frenologica. In Jago non vi deve essere nulla di deviante o delinquenziale; deve avere la faccia del galantuomo, «un fare distratto, *nonchalant*, indifferente a tutto, incredulo, frizzante, dicendo il bene e il male con leggerezza come avendo l'aria di pensare a tutt'altro³⁴». Così disponendo, denunciava come «la devianza, la corruzione, il vizio, il negativo radicale, non [fossero] affatto annidati nelle terre del brigantaggio, nelle classi più emarginate, nelle categorie esteriormente abbruttite, nella plebe, nel sotto-

proletariato»; semmai nei più raffinati *dandies* della *terza Roma* e della *corte bizantina* dei Sommaruga, sotto la cui apparente eleganza e raffinatezza si nascondeva «il gioco alla distruzione morale del prossimo³⁵».

Lombroso, il «profano» che spiega la musica ai «tecnici»

- 18 Tornando a Lombroso, nonostante la «resa» di fronte al genio/ingegno di Verdi, il professore decise di proseguire nel tentativo di imbrigliare l'arte dei suoni alla scienza. Lo fece in compagnia della figlia Paola³⁶, sempre dalle colonne della rivista di Ricordi, in un lungo articolo apparso in cinque puntate dal titolo *Una inchiesta sugli effetti psichici della musica*³⁷. Si trattava di una inchiesta basata su un questionario raccolto tra persone «colte, adulte, intendenti di musica³⁸», che aveva l'intento di dimostrare quali sensazioni generali o particolari provocasse la musica, quali caratteristiche presentassero, da che cosa nascessero, in che persone si producessero più spesso. Temi su cui l'antropologo avrebbe avuto modo di tornare.
- 19 Non pago, l'anno dopo il *Falstaff*, Lombroso affrontava nuovamente l'arte dei suoni dalle pagine della neonata «Rivista musicale italiana» pubblicata dal suo editore Giuseppe Bocca. Cosicché il primo articolo dal titolo *Le più recenti inchieste scientifiche sui suoni e la musica*³⁹ si presentava quale «chiamata alle armi⁴⁰» per quei positivisti che intendevano gettare lo sguardo «nelle acque torbide della musica⁴¹». Per Lombroso, anche la musica, «l'arte che pareva ispirata al sentimento, e alla più completa subiettività», era entrata «in una fase completamente scientifica». Così, i dotti scienziati, che magari non sentivano «alcuna delle soavi sue emozioni» la facevano passare «al crogiolo dell'esperimento, come se si trattasse del più grossolano movimento animale, del volo degli uccelli ecc...⁴²». Nonostante l'ambizioso enunciato, nel testo a firma di Lombroso non si faceva menzione ad alcuna teoria originale; l'articolo era più che altro una lunga recensione a tre testi pubblicati nel contempo, con la sintesi dei risultati a cui gli autori erano pervenuti: *L'evoluzione della voce nell'infanzia*⁴³ del «giovane geniale» Garbini, votatosi interamente all'educazione popolare e che aveva introdotto la musica nelle scuole di Verona con particolare attenzione all'evoluzione fisiologica nella voce dei fanciulli; il *Report of an experimental test of musical expressiveness*⁴⁴ di Ives Gilman, inchiesta «allo scopo di determinare l'espressione reale oggettiva di un dato brano di musica, deducendola dalle testimonianze di un certo numero di uditori, osservate tutte quelle condizioni che garantissero della sincerità delle risposte⁴⁵»; e infine il «bellissimo studio⁴⁶» del Flournoy, *Des phénomènes de synopsis*⁴⁷ dedicato all'*audizione colorata*, ai fotismi e ai cromatismi musicali. Se il breve articolo dedicato a *La sordità fra i musicisti* uscito poco dopo era volto a dimostrare che l'eccesso è sempre un difetto, e che l'esercizio eccessivo di un organo, affaticandolo, «lo altera e diventa causa di malattia⁴⁸», l'intervento più importante Lombroso lo scriveva in merito agli effetti psichici della musica ricavati dai dati di una inchiesta effettuata su trenta persone *dilettanti*.
- 20 Riprendendo e riassumendo il lavoro di inchiesta già condotto con la figlia Paola, Lombroso rivendicava il suo status di «profano delle discipline musicali⁴⁹»: se da un lato la condizione rendeva imperfetto il suo lavoro, dall'altro sperava che potesse fornire elementi nuovi, che, trascurati dai «tecnici» servissero a chi volesse approfondire maggiormente le varie questioni. Per cui il primo quesito sottoposto al piccolo campione

di intervistati era in merito agli effetti provocati dalla musica e alle preferenze tra musica drammatica e sinfonica. Il fatto che la prima fosse preferibile alla seconda per quelle sensazioni «più definite, vive, dirette» era spiegato da Lombroso per quell'associazione di idee e di rappresentazioni visuali riscontrabile in certi uccelli australiani che costruivano per cantare veri *salons* con foglie, pietruzze e ramoscelli; era cioè il richiamo di un ambiente pittoresco, che negli umani si assimilava al circo, al teatro, al palcoscenico. La seconda domanda verteva sugli effetti fisici provocati dalla musica. Che la maggioranza degli intervistati denunciasse brividi, rossore e più frequenti pulsazioni si spiegava con «i riflessi vaso-motori o spinali e gangliari», così come il fatto che le sensazioni musicali fossero più violente negli uomini che nelle donne – dando loro eccitamento intellettuale – era la controprova di quella teoria sulla sensibilità che gli era stata acerbamente contestata: «la donna ha il tatto, il gusto meno fino, sente meno gli odori, i sapori, gode meno i piaceri degli occhi, è quindi naturale che le sensazioni che la musica eccita nella donna siano meno violente».

- 21 Per quanto riguarda il fatto che la musica provoca emozioni, Lombroso spiegava il fenomeno con il potere dinamogeno insito nell'arte dei suoni, capace di aumentare l'energia e l'attività dei sensi. Così come appariva allo scienziato del tutto evidente che la musica desse delle sensazioni «determinate e fisse», ma a seconda degli autori. Wagner e Beethoven davano ad esempio «godimenti di pari intensità»; ma mentre la musica del maestro di Bayreuth dava un «godimento agitato», quella del maestro di Bonn dava un godimento grave e calmo. Le risposte date per altri compositori non erano meno unanimi: secondo Lombroso, da Heine al più umile dilettante, tutti erano colpiti «da quella specie di gaio sorriso che [c'era] in Rossini, anche nei punti più drammatici». Cosicché era indubitabile che la musica agisse sulla folla come un potente oratore, «che col gesto e coll'intonazione si fa capire da tutti anche quando non si afferrino le sue singole parole». Insomma, la musica riduceva le passioni a un denominatore comune.
- 22 Sul quinto quesito – se gli intervistati ricordassero la musica o per lo meno le sensazioni lasciate da essa – la risposta non poteva che essere affermativa: e ciò non solo perché una gran quantità di persone era dotata della memoria acustica, ma anche perché la sensazione «quando è sotto la forma delle grandi modulazioni musicali è più facilmente ritenuta». Sul fatto poi che gli intervistati capissero o meno la musica afferrando «l'ossatura del brano musicale», o ciò che sarebbe avvenuto in seguito, le risposte furono poche. E questo perché, secondo Lombroso, laddove «ci vuole uno sforzo la natura umana vi si ribella»; e nel caso della musica, ci voleva «un vero sforzo»: «c'è in parte una specie di creazione, e quelli che la capiscono infatti hanno non solo intendimento, ma notevole coltura musicale».
- 23 Infine, la settima domanda, forse la più importante: gli intervistati avevano orecchio musicale? Conoscevano persone che avessero orecchio e non sentissero la musica? O viceversa, che sentissero la musica, ma non avessero orecchio? Dai risultati, per Lombroso, avere orecchio non era condizione essenziale per apprezzare la musica. In natura esistevano persone «sensibilissime» alla musica che non avevano orecchio musicale; e viceversa, persone fornite di orecchio musicale che non sentivano il piacere della musica. Era il caso dei bambini, che sapevano distinguere tonalità e melodia senza restarne impressionati. Lombroso si allineava dunque alla teoria dell'*anima* sostenuta dal biologo Weismann: anche senza cervello, la sfera uditiva avrebbe continuato il processo meccanico atto a generare sensazioni musicali; ma l'uomo non avrebbe inteso niente, perché senza cervello, «non vi sarebbero stati né immaginazione, né fantasia, né volontà

- individuale». Mancava l'anima: senza anima, le immagini musicali non sono percepite; quando viceversa «esiste un'anima di uno sviluppo superiore, ricca di pensieri e di sensazioni, la persona può percepire il senso di tutte le voci che attraversano la musica».
- 24 In definitiva: le vibrazioni nervose musicali funzionano nell'animo come uno strumento; più questo strumento è perfetto e più ne è grande l'effetto prodotto. Dopo aver esposto la statistica delle risposte ai sette quesiti, Lombroso non traeva alcuna conclusione. Lasciava semmai al lettore trarre le conseguenze dei risultati dell'inchiesta. Il che implicitamente significava sancire quanto gli esiti fossero eloquenti a dimostrare la riducibilità della musica alle norme della scienza. Insomma, nonostante l'incidente dell'*irriducibilità* verdiana, Lombroso era deciso a proseguire la propria strada. E cioè a dimostrare che la musica fosse una delle componenti per spiegare la patologia del *genio*. Licenziando nello stesso anno degli articoli apparsi sulla «Rivista musicale italiana» la sesta e definitiva edizione dell'*Uomo di genio*, decine sarebbero stati gli esempi musicali atti a portare acqua al mulino delle proprie teorie. In particolare molte vite di musicisti erano ideali per dimostrare i caratteri degenerativi del genio, quale precocità⁵⁰ (e gli esempi erano gli stessi portati nell'articolo su Verdi), misoginia⁵¹, vagabondaggio⁵², incoscienza nell'estro⁵³, iperestesia⁵⁴. Diversi italiani rientravano poi a perfezione nelle sue tesi: Paganini vittima delle convulsioni⁵⁵; Rossini della «melancolia⁵⁶»; Donizetti della «follia morale⁵⁷». Tipologie che erano la migliore espressione del genio ridotto alla nevrosi – dovuta «all'irritazione della corteccia» –, e della creazione geniale, «forma di psicosi degenerativa della famiglia speciale o del genere epilettico⁵⁸».
- 25 La musica diventava poi la disciplina dove dimostrare l'influenza climatica, meteorologica e sociale sulla nascita dei geni. Giudicando sufficienti fonti quali la *Biographie universelle des musiciens* del Fétis e *Les musiciens célèbres* del Clément⁵⁹, Lombroso creava una geografia delle proporzioni dei musicisti celebri nel Bel paese. Dallo spoglio quantitativo delle biografie, l'Italia risultava essere il paese europeo più prolifico in fatto di maestri⁶⁰; anche se da ciò non si deduceva una chiara influenza del clima vulcanico e della razza latina, essendo Germania e Olanda tanto ricchi di musicisti quanto povera la Spagna⁶¹. L'influenza etnica e meteorologica era perfetta semmai per dimostrare che la razza berbera e semita non favoriva l'arte musicale nei paesi più caldi, come dimostrava la scarsità di maestri tra sardi, calabresi, siciliani⁶². Anche se poi l'eccezione tornava a inficiare la teoria, come pareva rendersi conto lo stesso Lombroso: le «patrie» di Bellini e Rossini, saranno pur state tra le più sterili nell'arte musicale, eppure la creazione «di uno di questi genii, vale[va] per centinaia di musicisti mediocri, che forma[vano] la folla, ma una folla anonima e ingloriosa⁶³».
- 26 Insomma, le tesi di Lombroso erano in continua contraddizione, e deboli nella formulazione. Per dimostrare che i grandi maestri nascessero nei paesi caldi e marini, in cui il clima influiva come primo fattore nella formazione del «genio» più che «agglomerato» e «scuola», allo spoglio del Clément aggiungeva l'opera di Florimo, *La scuola musicale di Napoli*⁶⁴. Dal che deduceva che su 118 grandi maestri, 44 toccavano all'Italia, e ben 27 erano dati dalla Sicilia, da Napoli e da... Aversa. Da lì a dire che al genio fossero connotati fattori quali «la razza greca» e il «clima tepido», il passo era breve⁶⁵. E ancora: i musicisti erano alla base della spiegazione dell'ereditarietà del genio; così come dall'analisi della *musica nei pazzi* scaturiva la convinzione in Lombroso di come l'alienazione fosse particolarmente diffusa tra i maestri di quell'arte. E questo perché la «creazione musicale [era] la più subiettiva, la più legata agli effetti, e la meno al mondo

esterno di tutte le manifestazioni del pensiero; il che la faceva la più bisognosa delle fervide ma esaurienti commozioni dell'estro⁶⁶».

- 27 Nelle 743 pagine dell'opera di Lombroso il nome di Verdi compariva solo tre volte: tra i 17 grandi maestri dell'Alta Italia; tra le vittime della «scuola»; tra i geni integri, o meglio tra i «talenti bene equilibrati». Questa volta il giudizio di Lombroso sul maestro di Busseto non era più *straordinario*, come lo era stato sull'onda dell'emozione per il *Falstaff*, bensì *scientifico*. Lombroso sembrava aver trovato nella popolarità del maestro la chiave di lettura per una *riducibilità* del suo *genio/ingegno*:

S'aggiunga che [...] fino che il tempo non ha reso giustizia di una vera grandezza di un uomo, passano molte volte per grandi e per genii integri dei talenti bene equilibrati, ma che appunto per non aver passata la mediocrità e quindi non aver urtato il gusto dei più, anzi prevenutolo, appagato, direi quasi incanalato, raccoglie quei suffragi, che son negati per opposte ragioni ai genii. Tale è probabilmente la spiegazione della perfetta normalità del genio di Verdi che soddisfa i contemporanei ben più che non Wagner: lo intravvedo almeno dalla frequenza con cui le sue arie melodiche si ripetono dai volghi e si ricantano dagli organini delle remote vallate. Mentre del Wagner, se non era un re pazzo, appena qualche frammento sarebbe venuto sino a noi.⁶⁷

NOTE

1. Cfr. J. A. HEPOKOSKI, *Under the Eye of the Verdian Bear: Notes on the Rehearsals and Première of "Falstaff"*, «The Musical Quarterly», vol. LXXI, n. 2 (1985), pp. 135-156: pp. 145-146.
2. «Gazzetta musicale di Milano», XLVIII, n. 7, 12 febbraio 1893.
3. Sull'evoluzione della teoria del genio, cfr. M. HAGNER, *Des cerveaux de génie. Une histoire de la recherche sur les cerveaux d'élite*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2008.
4. C. LOMBROSO, *Subliminal Consciousness of Myers*, cit. in D. FRIGESSI, *Cesare Lombroso*, Torino, Einaudi, 2003, p. 316. Su Lombroso critico d'arte, cfr. A. RONDINI, *Cose da pazzi. Cesare Lombroso e la letteratura*, Pisa, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2001.
5. Nella vasta bibliografia dedicata a Verdi e al suo ruolo nel Risorgimento, si veda ad esempio P. GOSSETT, *Giuseppe Verdi and the Italian Risorgimento*, «Proceedings of the American Philosophical Society», vol. CLVI, n. 3 (Sept. 2012), pp. 271-282 (trad. it. A. Brunengo e A. Rostagno, *Giuseppe Verdi*, in *Vite per l'Unità. Artisti e scrittori del Risorgimento civile*, a cura di B. ALFONZETTI e S. TATTI, Roma, Donzelli editore, 2011, p. 167-179), e più specificamente in relazione a *Falstaff*, E. SENICI, *Verdi's "Falstaff" at Italy's Fin de Siècle*, «The Musical Quarterly», vol. LXXXV, n. 2 (Summer 2001), pp. 274-310.
6. C. LOMBROSO, *Genio e follia. Prelezione ai corsi di antropologia e clinica psichiatrica presso la R. Università di Pavia*, Milano, Tipografia Chiusi, 1864.
7. ID., *Genio e follia*, Milano, Brigola, 1872; ID., *Genio e follia*, Milano, Hoepli, 1877.
8. ID., *Genio e follia in rapporto alla medicina legale, alla critica e alla storia*, Torino, Bocca, 1882.

9. ID., *L'uomo di genio rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica*, Torino, Bocca, 1888.
10. Sui rapporti tra Lombroso e Nordau, cfr. A. LA VERGATA, *Lombroso e la degenerazione*, in *Cesare Lombroso. Gli scienziati e la nuova Italia*, a cura di S. MONTALDO, Bologna, Il Mulino, 2010, pp. 55-93.
11. C. LOMBROSO, *L'uomo di genio, in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica*, Torino, Bocca, 1894.
12. Sull'evoluzione del genio lombrosiano cfr. in questa sede il contributo di Jean-Christophe Coffin.
13. D. FRIGESSI, *Cesare Lombroso*, cit., pp. 291-295.
14. A. SERRAVEZZA, *Musica e scienza nell'età del positivismo*, Bologna, Il Mulino, 1999, p. 308.
15. Lombroso era stato salutato quale nuovo collaboratore della rivista il 26 febbraio 1893. Cfr. «Gazzetta musicale di Milano», XLVIII, n. 9, 26 febbraio 1893.
16. Tutte le citazioni che seguono sono tratte da C. LOMBROSO, *Il fenomeno psicologico di Verdi*, «Gazzetta musicale di Milano», XLVIII, n. 10, 5 marzo 1893.
17. *Ibid.*
18. Notizie su Bianchi si trovano in *Cesare Lombroso. Scritti per il "Corriere" 1884-1908*, a cura di D. PALANO, Milano, Fondazione Corriere della Sera, 2014.
19. Lettera di Giuseppe Verdi a Guido Baccelli, 4 febbraio 1883, in *I copialettere di Giuseppe Verdi*, a cura di G. CESARI e A. LUZIO, con prefazione di M. Scherillo, Milano, Tip. Ceretti, 1913, p. 321.
20. Lettera di Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, in *I copialettere*, cit., p. 323.
21. A. G. BIANCHI, *Wagner e la psichiatria*, «Gazzetta musicale di Milano», cit. La prima puntata dell'articolo era uscita sulla «Gazzetta musicale di Milano», XLVIII, n. 5, 29 gennaio 1893.
22. ID., *La patologia del genio e gli scienziati italiani. Inchiesta a proposito del caso di Guy de Maupassant*, Milano, Kantorowicz, 1892.
23. C. LOMBROSO, *Genio e degenerazione: nuovi studi e nuove battaglie*, Palermo, Sandron, 1897, p. 240.
24. ID., *Nuovi studi su Genio*, vol. I, *Da Colombo a Manzoni*, Milano, Sandron, 1901, Appendice.
25. A. ROSTAGNO, *Verdi e il wagnerismo nel movimento germanico italiano*, in *Un duplice anniversario: Giuseppe Verdi e Richard Wagner*, a cura di I. BONOMI, F. CELLA, L. MARTINI, Milano, Istituto Lombardo - Accademia di Scienze e Lettere, incontro di studio n. 69, 25 gennaio 2013, pp. 113-115. Suggestivo l'eco proposto in sede seminariale da Xavier Tabet (che qui ringrazio), tra Lombroso e Nietzsche, autore quest'ultimo, nel 1888, del *Caso Wagner*, libro in cui alla follia del compositore tedesco è contrapposto l'equilibrio del francese Bizet.
26. G. R[ICORDI], «Gazzetta musicale di Milano», 5 marzo 1893, cit. Tutte le citazioni che seguono sono tratte dallo stesso articolo.
27. *Loc. cit.*
28. Italo Pizzi (Parma, 1849 - Torino, 1920), fu professore di persiano e di filologia indo-iranica presso l'Università di Torino. Passato alla storia per essere l'autore della versione integrale in otto volumi del *Libro dei Re* di Firdusi, melomane, nel 1883 conobbe Giuseppe Verdi, cui si legò di sincera amicizia. Nel 1901 diede alle stampe un volume che

raccoglieva le conversazioni con il maestro: I. PIZZI, *Ricordi verdiani inediti*, Torino, Roux e Viarengo, 1901. Cfr. C. MASTRANGELO, *Pizzi, Italo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2015, vol. LXXXIV, *ad vocem*.

29. A. MOSSO, *La fatica*, Milano, Treves, 1891.

30. Tutte le citazioni di Verdi a Pizzi sono tratte da *Interviste e incontri con Verdi*, a cura di M. CONATI, Milano, Il Formichiere, 1980, p. 332.

31. *Loc. cit.*

32. Questa la tesi di J. R. HILLER, *Lombroso and the Science of Literature and Opera*, in *The Cesare Lombroso Handbook*, a cura di P. KNEPPER, P. J. YSTEHEDE, London and New York, Routledge, 2013, pp. 244-245.

33. A. ROSTAGNO, *cit.*, pp. 94-95. Più che un uomo delinquente lombrosiano, Jago potrebbe evocare la figura di un ipnotista: su quest'argomento, sull'*Otello* e il baritono Maurel, altri soggetti soggiacenti alla questione lombrosiana, cfr. C. FRIGAU MANNING, *Opera and Hypnosis. Victor Maurel's Experiments in Suggestion With Verdi's Otello*, in *Nineteenth-century Opera and the Scientific Imagination*, a cura di D. TRIPPETT e B. WALTON, Cambridge, Cambridge University Press, in corso di stampa. Su Victor Maurel, interprete verdiano e autore del testo *Le chant rénové par la science*, Paris, A. Quinzard, 1892, cfr. anche K. HENSON, *Verdi versus Victor Maurel on Falstaff: Twelve New Verdi Letters and Other Operatic and Musical Theater Sources*, «19th-Century Music», vol. XXXI, n. 2 (Nov. 2007), pp. 113-130. Ringrazio Céline Frigau Manning per le segnalazioni.

34. Lettera di Verdi a Morelli, 24 settembre 1881, in *Copialettere*, *cit.*, p. 317.

35. A. ROSTAGNO, *cit.*, p. 95. Su questi temi è illuminante C. M. FIORENTINO, *Angelo Sommaruga (1857-1941). Un editore milanese tra modernità e scandali*, Firenze, Le Monnier, 2014.

36. D. DOLZA CARRARA, *Essere figlie di Lombroso: due donne intellettuali tra '800 e '900*, Milano, Franco Angeli, 1990, p. 55. Su Paola Lombroso cfr. V. P. BABINI, *Paola Lombroso, una donna nelle scienze dell'uomo*, in «Nuncius. Annali di storia della scienza», XVIII, 2003, fasc. I, pp. 141-165.

37. «Gazzetta musicale di Milano», XLVIII, n. 49, 3 dicembre 1893; «Gazzetta musicale di Milano», XLVIII, n. 50, 10 dicembre 1893; «Gazzetta musicale di Milano», XLVIII, n. 51, 17 dicembre 1893; «Gazzetta musicale di Milano», XLVIII, n. 52, 24 dicembre 1893; «Gazzetta musicale di Milano», XLVIII, n. 53, 31 dicembre 1893.

38. «Gazzetta musicale di Milano», XLVIII, n. 49, 3 dicembre 1893.

39. C. LOMBROSO, *Le più recenti inchieste scientifiche sui suoni e la musica*, «Rivista musicale italiana», vol. I, 1894, pp. 117-130.

40. *Ibid.*, p. 117.

41. «Into the murky waters of music», J. R. HILLER, *Lombroso and the Science of Literature and Opera*, *cit.*, p. 242.

42. C. LOMBROSO, *Le più recenti inchieste scientifiche*, *cit.*, p. 117.

43. A. GARBINI, *Evoluzione della voce nell'infanzia: memoria del M. E. Dott. Adriano Garbini letta il 3 luglio 1892 all'Accademia d'Agricoltura, Arti e Commercio di Verona*, Verona, Franchini, 1892.

44. B. I. GILMAN, *Report of an Experimental Test of Musical Expressiveness*, «American Journal of Psychology», 4, 1891-1892, pp. 578-576, e 5, 1892-1893, pp. 43-73.

45. C. LOMBROSO, *Le più recenti inchieste scientifiche*, *cit.*, p. 120.

46. *Ibid.*, p. 124.
47. T. FLOURNOY, *Des phénomènes de synopsis*, Paris, Alcan, 1893.
48. C. LOMBROSO, *La sordità fra i musicisti*, «Rivista musicale italiana», vol. I, 1894, pp. 524-526.
49. Tutte le citazioni che seguono sono tratte da ID., *Sugli effetti psichici della musica. Nuove inchieste*, «Rivista musicale italiana», vol. I, 1894, pp. 526-531.
50. ID., *L'uomo di genio*, cit., pp. 16-18.
51. *Ibid.*, pp. 21-22.
52. *Ibid.*, pp. 22-23.
53. *Ibid.*, p. 23.
54. *Ibid.*, pp. 31-33.
55. *Ibid.*, p. 61.
56. *Ibid.*, p. 67.
57. *Ibid.*, p. 92.
58. *Ibid.*, p. XI, p. 560.
59. F.-J. FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 8 voll., Paris, Firmin-Didot, 1866-1868; F. CLÉMENT, *Les musiciens célèbres depuis le seizième siècle jusqu'à nos jours*, Paris, L. Hachette, 1868.
60. C. LOMBROSO, *L'uomo di genio*, cit., p. 174.
61. *Loc. cit.*
62. *Ibid.*, p. 175.
63. *Ibid.*, p. 176.
64. F. FLORIMO, *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii, con uno sguardo sulla storia della musica in Italia*, 3 voll., Napoli, Stabilimento tipografico di Vinc. Morano, 1880-1883.
65. C. LOMBROSO, *L'uomo di genio*, cit., pp. 176-177.
66. *Ibid.*, p. 352.
67. *Ibid.*, p. 589.

RIASSUNTI

Nel 1894 Cesare Lombroso si faceva portavoce di un nuovo modo di intendere la musica: non più un'arte «ispirata al sentimento», ma una rinnovata disciplina entrata in una «fase completamente scientifica». L'idea del positivista italiano era che si potesse penetrare il mondo dei suoni da tutt'altra prospettiva, sulla scorta del dibattito sull'evoluzione o degenerazione dell'opera d'arte e dell'artista, suscitato da Nordau. Così, ancora una volta Lombroso tornava a riflettere sulle teorie di genio e follia, per concludere come non fosse lecito mischiare il genio, forma di nevrosi degenerativa, con l'opera geniale, del tutto avulsa da caratteri patologici. Da ciò derivava la differenza tra Verdi, «ingegno», e Wagner, «genio». Seguendo Lombroso,

autodefinitosi profano delle discipline musicali, l'intervento ripercorre elementi nuovi, trascurati, a suo dire, dai «tecnic»: principi in grado di declinare con originalità un aspetto importante del panorama culturale italiano del XIX secolo.

En 1894, Cesare Lombroso devient le porte-parole d'une façon nouvelle de comprendre la musique : non plus comme un art « inspiré par le sentiment », mais comme une discipline renouvelée, entrée dans une « phase totalement scientifique ». Le positiviste italien affirme que l'on peut explorer le monde des sons à partir d'une perspective tout autre, dans le sillage du débat, suscité par Nordau, sur l'évolution ou la dégénérescence de l'œuvre d'art et de l'artiste. Ainsi Lombroso se penche-t-il une fois encore sur les théories du génie et de la folie, pour arriver à la conclusion qu'il n'est pas permis de confondre le génie, forme de névrose dégénérative, avec l'œuvre de génie, totalement dépourvue de caractères pathologiques. D'où la différence entre Verdi, incarnant « l'ingéniosité », et Wagner, « le génie ». Retraçant la pensée de Lombroso, qui se disait profane en matière de musique, cet article s'attache à des éléments nouveaux, négligés, d'après Lombroso, par ceux qu'il appelait les « techniciens », mais qui permettent d'analyser de façon originale un aspect important du panorama culturel italien du XIX^e siècle.

In 1894, Cesare Lombroso became the spokesman of a new way of understanding music: no longer as an art "inspired by feeling(s)", but as a renewed discipline, entering a "totally scientific phase". The Italian positivist states that one can explore the world of sounds from a completely different perspective, based on the debate aroused by Nordau on the evolution or degeneration of the artist and his or her art. Once again, Lombroso thus explores the theories of genius and madness, and ends up ruling out any confusion between genius as a form of degenerative neurosis, and an ingenious work, deprived of any pathological connotations. This theory underlines the difference between Verdi, considered as "ingenious", and Wagner, a "genius". Lombroso, who considered himself ignorant in matters of music, thus introduces new, previously neglected elements by "technicians" (according to Lombroso's expression), which allow for a new interpretation of a crucial part of nineteenth-century Italian cultural scenery.

INDICE

Parole chiave : Verdi, genio, ingegno, Falstaff, Gazzetta Musicale di Milano

Mots-clés : Verdi, génie, ingéniosité, Falstaff, Gazzetta Musicale di Milano

Keywords : Verdi, genius, ingeniousness, Falstaff, Gazzetta Musicale di Milano

AUTORE

PIERANGELO GENTILE

Università degli Studi di Torino • Pierangelo Gentile mène ses recherches au sein du *dipartimento di studi storici* de l'université de Turin. Spécialiste du Risorgimento, il a publié de nombreux essais dont *L'ombra del re. Vittorio Emanuele II e le politiche di corte* (Rome, Carocci, 2011) et *Carlo Alberto in un diario segreto. Le memorie di Cesare Trabucco di Castagnetto* (Rome, Carocci, 2015). Il est membre de plusieurs comités scientifiques, au sein de la revue *Studi Piemontesi*, de l'association Amici dell'Archivio di Stato di Torino, de la Società per gli Studi Storici, Archeologici e Artistici della Provincia di Cuneo. Il collabore au Comitato per le edizioni gobettiane et dirige le Centro Studi Cavouriani de la Fondation Camillo Cavour.

« Cette femme éminente a touché l'âme universelle ». Une théorie médicale du talent de l'actrice-chanteuse dans *La Pasta nell'Otello* de Luigi Morando De Rizzoni (Vérone, Crescini, 1830)

«*Questa esimia colpi l'anima universale*». *Una teoria medica dell'attrice-cantante ne La Pasta nell'Otello di Luigi Morando De Rizzoni (Verona, Crescini, 1830)*

“*This eminent woman has touched the universal soul*”. *A medical theory of the actress-singer in Luigi Morando De Rizzoni's La Pasta nell'Otello (Verona, Crescini, 1830)*

Céline Frigau Manning

**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/laboratoireitalien/1546>

DOI : 10.4000/laboratoireitalien.1546

ISSN : 2117-4970

Éditeur

ENS Éditions

Ce document vous est offert par Bibliothèque Diderot de Lyon

**Référence électronique**

Céline Frigau Manning, « « Cette femme éminente a touché l'âme universelle ». Une théorie médicale du talent de l'actrice-chanteuse dans *La Pasta nell'Otello* de Luigi Morando De Rizzoni (Vérone, Crescini, 1830) », *Laboratoire italien* [En ligne], 20 | 2017, mis en ligne le 02 novembre 2017, consulté le 04 janvier 2018. URL : <http://journals.openedition.org/laboratoireitalien/1546> ; DOI : 10.4000/laboratoireitalien.1546

Ce document a été généré automatiquement le 4 janvier 2018.



Laboratoire italien – Politique et société est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

« Cette femme éminente a touché l'âme universelle ». Une théorie médicale du talent de l'actrice-chanteuse dans *La Pasta nell'Otello* de Luigi Morando De Rizzoni (Vérone, Crescini, 1830)

«Questa esimia colpì l'anima universale». Una teoria medica dell'attrice-cantante ne La Pasta nell'Otello di Luigi Morando De Rizzoni (Verona, Crescini, 1830)

“This eminent woman has touched the universal soul”. A medical theory of the actress-singer in Luigi Morando De Rizzoni’s La Pasta nell’Otello (Verona, Crescini, 1830)

Céline Frigau Manning

Je remercie chaleureusement Françoise Decroisette et Claude-Olivier Doron pour leurs commentaires et suggestions extrêmement riches, ainsi que pour les références précises qu'ils m'ont fait l'amitié de me proposer durant l'élaboration de ce travail.

- 1 Pourquoi certaines voix ne font-elles que chatouiller l'oreille, quand d'autres bouleversent l'âme ? La musique peut-elle exprimer toutes les nuances du sentiment, éveiller toutes les passions ? Qu'est-ce qui fait d'une artiste lyrique un être d'exception ? Peut-on lire sur son visage les traits du génie ? Quelles sont les causes de l'action, physique et morale, qu'une telle chanteuse peut produire par son chant et son jeu ? Mais s'il est des spectateurs pour y résister, comment porter sur elle un jugement universel ?

- 2 Ce sont là quelques-unes des questions que *La Pasta nell'Otello* de Luigi Morando De Rizzoni pose sous la forme d'un dialogue, présenté comme inspiré d'une discussion surprise à la bouche de spectateurs milanais¹. Formant un échantillonnage représentatif du public de l'époque, cinq personnages débattent le temps d'une soirée du talent de Giuditta Pasta : Giustina, Pietro et Ernesto ont peu auparavant assisté à Vérone à deux représentations de *l'Otello*, et font part de leurs impressions à Antonio, le maître de maison, ainsi qu'à Giovanni et Pietro, féru de technique vocale. Tout le dialogue se joue dans la tension qui oppose Ernesto, le jeune *dilettante*, à Pietro, qu'Ernesto va s'efforcer de convaincre de la supériorité de la Pasta par divers moyens. Dans son argumentation ouvertement fondée sur son statut de non-spécialiste, Ernesto est assisté par une Giustina fervente aux accents stendhaliens, l'une de ces « jeunes femmes de vingt ans, élevées dans nos mœurs nouvelles² ».
- 3 Reflétant ainsi l'enthousiasme et la perplexité du public contemporain, tout en prenant résolument parti pour la chanteuse de manière originale, *La Pasta nell'Otello* paraît dans le sillage de la tournée qui, au cours de la saison d'hiver 1829-1830, mène Giuditta Pasta de Côme à Bologne, puis à Milan, Vérone et Mantoue. Encensée à l'étranger, au Théâtre-Italien de Paris en particulier, l'artiste originaire de Lombardie n'a pas encore connu de véritable consécration dans la péninsule, où elle ne fait pas toujours l'unanimité. Sa venue est alors préparée, exaltée par une abondante production d'odes, sonnets, poésies en tout genre ainsi que par une profusion d'articles de la presse étrangère traduits et publiés par les revues locales. Tout en ressortant de cette production éditoriale, le texte de Morando De Rizzoni ne se contente pas de rejoindre les exercices critiques du temps ; il les met en scène. Tandis que journalistes, hommes de lettres, humanistes, musiciens, théoriciens ou simples passionnés investissent alors de leurs discours le vedettariat musical et théâtral, ce dialogue fait de l'opposition qui les sous-tend une situation théâtrale³. Si tous, érudits comme *dilettanti*, reconnaissent le plaisir comme le but de la musique, les premiers se réfèrent à des normes et instruments de jugement (tels que la science de l'harmonie ou le rapport à la tradition antique ou aux prédécesseurs), dans un monde musical qu'ils jugent généralement corrompu⁴, tandis que les seconds se sentent assez forts de leurs sens et de leurs émotions pour revendiquer le droit d'être émus et d'appréhender la réception esthétique à partir du sentiment. Dans le dialogue, Pietro et Antonio jouent le rôle des érudits, tandis qu'Ernesto affirme d'emblée : « Je ne connais pas les lois du son, mais chacun peut parler des effets que celui-ci produit sur nous, pourvu qu'il ait une âme sensible » – comme en écho aux propos de Rousseau pour qui « la mélodie ne demande qu'une oreille délicate, et surtout une âme tendre et sensible⁵ ». Il ne s'agit pas ici pour autant d'établir une opposition binaire entre connaissance et spontanéité, savoir et bon sens, puisque la démarche prônée par l'auteur à travers le personnage d'Ernesto engage un effort de théorisation esthétique et médical.
- 4 En effet, l'expédient littéraire du dialogue, s'il illustre la verve des *dilettanti*, permet à Morando De Rizzoni de distiller abondamment une théorie de la réception nourrie d'éléments scientifiques. Cet expédient permet même de convoquer deux accessoires fournis par le fascicule. Ainsi la causerie de salon s'appuie-t-elle sur un livret de *l'Otello*, présenté comme annoté par Ernesto, dont de larges extraits sont cités et commentés au fil du dialogue. La description détaillée du jeu de la chanteuse⁶, qui répond largement à la curiosité des autres personnages et du lecteur, ne vainc cependant pas les réticences de Pietro, qui reproche notamment à la Pasta cette voix au timbre inégal et contrasté qui fait les délices de ses partisans. Ernesto recourt alors à un second accessoire : un double

portrait de la cantatrice, l'un numéroté, l'autre non, inséré sous forme de gravure anonyme directement après la page de garde (Fig. 1). Il le commente à l'aide de théories médicales variées, qui viennent s'ajouter aux considérations scientifiques qui infusent toute la conversation.

- 5 Centré sur des personnages-spectateurs, destiné à un lecteur lui-même spectateur, *La Pasta nell'Otello* est à notre connaissance le seul texte de l'époque qui consacre autant de pages à l'analyse d'un opéra précis, et d'une artiste en particulier. Il est aussi l'ouvrage d'un spectateur, prêt à se ranger lui-même parmi les hommes de passion et de bon sens. Frère de médecin, l'auteur accole le titre de « nobile dottore » à son nom dans le titre du *Dialogo* pour indiquer non pas une quelconque profession médicale ou scientifique, mais un statut social. Producteur de vins dans les collines de Costa Culda près de Vérone, Luigi Morando De Rizzoni a pour ambition d'imiter les vins étrangers (du Bordeaux au Champagne en passant par le Madère) afin de doter l'Italie, à terme, d'une viticulture de la première qualité – entreprise qu'il évoque dans une publication de 1841⁷. Il y porte une attention particulière aux typologies de vins, de même que dans un autre texte, paru en 1844, plus intéressant encore pour notre propos : un *Saggio sopra gli effetti del vino sul corpo e sull'anima dell'uomo*. Tout en insistant sur l'action physique et morale du vin, constatée par tant de prédécesseurs, Luigi Morando De Rizzoni affirme son originalité par sa feuille de route : non pas « traiter des vins et des hommes pour ainsi dire en général, mais considérer les qualités des diverses sortes de vins, les effets que celles-ci produisent sur les diverses constitutions humaines⁸ ». Cet essai n'est donc pas sans lien avec notre *Dialogo*, puisqu'il s'agit, dans les deux cas, d'analyser les effets physiques et moraux que produit un vin, ou une chanteuse (en l'occurrence d'exception) et de comprendre s'il s'agit d'effets universels, ou différenciés selon la nature de différents types d'hommes.
- 6 Or la dialectique singularité/universalité est au cœur du *Dialogo*. Puisant dans une anthropologie mêlant les théories anciennes des climats, des humeurs ou de la physiognomonie aux théories plus récentes sur le système nerveux, Morando De Rizzoni convoque autour de ses personnages et de leurs accessoires une conception de la réception esthétique fondée sur le rapport entre l'exceptionnel et l'universel dans la communication des passions. Cette conception s'adosse ici à la musique et en particulier à l'art lyrique, celui-là même qui s'est élaboré depuis ses origines autour de la théorie des *affetti*. Sans doute le terme « affetto », qui n'est employé qu'à trois reprises dans le dialogue, et toujours au pluriel, doit-il plutôt renvoyer dans ce contexte à des débats contemporains sur la théorie des affections et des passions, tantôt distinguées, indique Lichtenthal, tantôt confondues dans le même ordre d'idées : mais « quoi qu'il en soit de la divergence de ces opinions, il est certain que le but principal et le but le plus noble de la musique est d'exprimer les affections et les passions, et qu'un des soins les plus importants pour les compositeurs et les chanteurs, c'est de les connaître parfaitement⁹ ».
- 7 Pour la version française de ce dialogue, qui dresse précisément un portrait de la Pasta en experte des *affetti* (« Colla sua voce oltre gli affetti ha l'arte singolare di modularsi... »), j'ai choisi de reprendre la proposition de Lichtenthal, et de traduire *affetti* par « affections ». Ce choix, fidèle au lexique esthétique de l'époque, permet d'une part de ne pas en amalgamer une notion-clé au vocabulaire actuel (le mot *affect* aurait été anachronique et aurait pu renvoyer à d'autres problématiques, chères aux *affect studies*), d'autre part de distinguer *affetti* de *sentimento*, que j'ai rendu par « sentiment ». Ce dernier terme figure une douzaine de fois au moins dans le texte, dans la majorité des cas au singulier dans un sens général (*la voce del sentimento*), et deux fois seulement au pluriel, dans un sens

spécifique (*un sentimento religioso*) – l'auteur préférant, dans ce dernier cas, recourir au mot *passione*, régulièrement décliné au pluriel comme au singulier.

- 8 Ces choix lexicaux, et les décisions traductives auxquels ils m'ont conduite¹⁰, sont significatifs des principes anthropologiques holistes dans lesquels s'ancre le dialogue. Loin de tendre vers un tableau analytique des sensations ou une philosophie parcellaire des sentiments, le texte de Morando De Rizzoni vise à produire un jugement esthétique universel sur la nature physiologique de l'homme, et sur les effets physiques et moraux que produit sur celle-ci une chanteuse appréhendée comme un être d'exception. Plus largement, nous l'avons vu dans l'introduction au dossier de ce numéro, les mécanismes physiologiques d'interaction entre le physique et le moral constituent l'une des grandes thématiques de l'époque ; le sujet de la thèse de médecine du frère de Morando De Rizzoni, soutenue un an après la publication du *Dialogo*, l'illustre bien. Et la résolution même de mener la démonstration à partir du cas d'une chanteuse est révélatrice de la prégnance de ce thème, jusque dans plusieurs points précis abordés dans le dialogue¹¹.
- 9 Voyons par exemple la question du diaphragme, fortement sollicité dans l'effort du chant, et qui joue, dans les écrits du temps, un rôle essentiel de zone de contact entre les impressions corporelles et les passions. « Tir[ant] ses principaux nerfs des vertèbres du cou », le diaphragme est pour Roussel « aussi intéressé dans les vives affections de l'âme que dans les mouvements extraordinaires du corps ; pour que chaque passion tende à des actions qui la caractérisent, elle doit nécessairement faire éprouver une forte réaction au diaphragme, qui est le centre de tous les grands mouvements du corps¹² ». Or non seulement l'école italienne de chant se caractérise par la respiration abdominale, mais la Pasta, dans les descriptions d'Ernesto, se caractérise par l'exceptionnalité même de son usage du diaphragme : par sa voix et le vaste nuancier de ses modulations, ainsi que par son jeu, en particulier lorsqu'elle prouve sa maîtrise de l'art de rougir. Cette action, jugée artificielle par Ernesto quand elle est « exécutée par d'autres femmes », touche ici vivement « l'âme des spectateurs » et l'emplit de « la plus profonde tristesse ». Cruciale dans l'esthétique de l'*opera seria*, la tristesse est du reste l'une des passions dites « oppressives » que répertorie l'article « Passion » de l'*Encyclopédie méthodique*, et « dont l'impression est profonde et concentrée vers la région du cœur et du diaphragme¹³ ». Or l'altération de la couleur du visage, note déjà Antoine-Joseph Pernety, « dépend du mouvement du sang occasionné par l'action du diaphragme, qui est le principal organe du sentiment intérieur » : « absolument involontaire, elle manifeste l'état de l'âme sans son consentement ; c'est un effet du sentiment sur lequel la volonté n'a aucun empire¹⁴ ». Le talent singulier de la Pasta consiste précisément à imiter, avec une pleine vérité et maîtrise de moyens, les effets involontaires, symptômes physiques des passions¹⁵.
- 10 Mais cette exceptionnalité tient également à une singularité naturelle, affirmée de diverses manières, notamment par une adaptation de l'ancienne théorie des humeurs. Ernesto ne vise pas à ranger la Pasta dans une classe de tempérament, mais bien plutôt à voir en elle le « mélange des trois tempéraments, sanguin, bilieux, sensible ». À la même époque, Angelo Canova reprend fidèlement la quadripartition de la théorie des humeurs (là où Morando De Rizzoni propose une tripartition valorisant le tempérament sensible où il fusionne le biliaire et l'atrabilaire), pour l'appliquer au domaine théâtral : associant chacun des quatre tempéraments à des types d'emploi spécifiques, il voit en l'*amoroso*, le *primo attore* et le *padre nobile* des mélancoliques, dans le *tiranno* un colérique, tandis que les *mezzi caratteri* et les *caratteristi* sont pour lui des sanguins, les *generici* des flegmatiques¹⁶. Mais dans le *Dialogo*, c'est précisément parce qu'elle subsume les catégories par une

combinaison de tempéraments, s'affranchissant d'une hiérarchie des emplois contraignante, que Giuditta Pasta s'apparente à un être d'exception.

- 11 L'analyse du portrait numéroté de la Pasta qu'introduit le personnage d'Ernesto à la fin du dialogue souligne la même inscription physiologique du talent exceptionnel de la chanteuse, cette fois dans les traits du visage, selon les principes de Lavater¹⁷. L'auteur de *l'Essai sur la physiognomonie*, célèbre dans toute l'Europe, intéresse les hommes de théâtre – Antonio Morrocchesi l'élève ainsi, dans ses *Lezioni di declamazione*, au même niveau qu'Aristote¹⁸. Comme Lavater, Ernesto remplace le postulat de l'universalité cher aux Lumières par celui de l'individualité : chaque être est unique et présente une conformation qui lui est propre, et il n'est pas d'esprit sans incarnation, pas d'extérieur sans intérieur. Cette anthropologie s'inscrit clairement dans la lignée du physiogoniste, se démarquant des versions matérialistes qui circulent dans les années 1830¹⁹.
- 12 Privilégiant la vie intellectuelle de l'actrice, comme le montrent les numéros du portrait concentrés sur la partie supérieure du visage, Ernesto passe sur la vie physiologique, à laquelle devraient être associés la bouche et le menton, qu'il rattache à la vie morale. Il s'agit sans doute pour lui d'éviter toute trivialité, tout en insistant sur la douceur et la mesure qui caractérisent un idéal féminin typique du temps, tandis que les trois sphères d'activité (sensorielle, motrice, cognitive) soulignent les qualités mythiques de l'acteur du XVII^e siècle – transfiguration, versatilité²⁰ – auxquelles s'ajoute la faculté de recevoir des impressions et des sentiments pour les élaborer en son for intérieur et les communiquer au public dans un rapport de sympathie. L'exaltation du don de la métamorphose de soi, renforcée par la rapidité et par la référence au célèbre acteur anglais David Garrick, s'opère donc sur le mode d'une intériorité dont le corps de l'actrice esquisse les secrets, même au repos. Son talent tient moins à un capital scénique fait de techniques et d'exercices de dons innés, qu'à une méthode mise au service du sentiment.
- 13 Ainsi, Ernesto s'intéresse, comme Lavater, aux parties musculaires aussi bien qu'aux parties osseuses. Il s'écarte en cela des phrénologues qui ne s'occupent que de ces dernières pour évaluer les facultés mentales des individus, et qui connaissent leur heure de gloire au moment de la publication du dialogue. Plus largement, les références explicites à Franz Joseph Gall, l'inventeur de la phrénologie, ainsi que l'usage du terme d'*organe*, notion-clé de cette théorie, dénotent chez Morando De Rizzoni une position clairement distanciée à l'égard de la phrénologie. Certes, la double image numérotée s'inscrit dans un art du portrait révélateur explicitement inspiré de la physiognomonie et de la phrénologie. Cependant les commentaires d'Ernesto s'inscrivent résolument dans une approche spiritualiste et non parcellaire, qui refuse la localisation des penchants et des facultés : « si quelqu'un pense, pour avoir identifié la position de certains de ces organes, avoir trouvé le siège de nos premières dispositions et inclinations », affirme Ernesto, « il est dans l'erreur, car chaque action nous prouve que dans l'homme tout concorde ». Et d'ajouter : « L'essence et le siège des inclinations humaines échappent donc et échapperont toujours aux recherches humaines, et l'on ne connaîtra que certaines de ses affections qui sont déterminées par l'action. »
- 14 Il est possible de rechercher des causes et de décrire des effets, mais tous les mystères ne peuvent être sondés. Ainsi y a-t-il les êtres d'exception, capables de « bouleverser l'âme universelle », et les autres ; en l'occurrence, pour reprendre les mots d'introduction de Morando De Rizzoni, « cette femme si singulière », exceptionnelle par sa faculté d'exprimer ce qui est universel dans la nature de l'homme, et de parler à tous les hommes en vertu de sa parfaite maîtrise des accents des passions, « seuls véritables éléments

d'une langue universelle ». Or la Pasta est femme, non déesse, comme Giustina le revendique, et la chanteuse tire précisément parti de la singularité dans laquelle s'ancre le caractère physiologique de la femme, qui serait dotée naturellement, indique Antonio, d'une intuition nettement supérieure à celle des hommes.

- 15 Ici perce une tension, prégnante dans tout le dialogue, entre d'une part, l'aspiration à l'universel, et d'autre part, les typologies – d'interprètes, donc, mais aussi de musiques bien sûr. De ce point de vue, Morando De Rizzoni ne se contente pas de reprendre une conception communément répandue de la musique, qui « agit à la fois sur le physique et le moral, sur le système nerveux et sur l'intelligence, en sorte qu'elle est tout ensemble une sensation et un sentiment²¹ ». Il tient à insister sur la distinction entre une musique qui repose sur la loi des sentiments, sur le lien fort des passions et des impressions, et celles qui ne produisent par leurs ornements et leur virtuosité que des impressions artificielles. Giuditta Pasta est par excellence l'interprète de cette musique « de la nature humaine », « la seule que j'admets », déclare Ernesto.
- 16 Mais comment expliquer que certains spectateurs, à commencer par Pietro, n'éprouvent pas ce qu'il est impossible, en présence d'une telle artiste, de ne pas éprouver ? N'y a-t-il pas contradiction entre le projet d'un jugement universel et la constatation que « les hommes sont de nature diverse » ? Une autre typologie permet de répondre à ces questions, car tous les spectateurs ne se valent pas non plus. Il y a ceux qui sont « accoutumés à un autre genre de musique », et ont acquis par là une seconde nature les empêchant d'apprécier la vérité esthétique. Mais l'habitude peut défaire ce que fait l'habitude, aussi une éducation patiente du goût pourra-t-elle en ramener certains dans le droit chemin. Point d'espoir en revanche pour les gens de mauvaise foi et « ceux qui vendent leur jugement », ainsi que pour la classe des insensibles. Or la privation de la sensibilité, la faculté la plus cruciale dans un tel contexte, s'apparente ici à une forme de monstruosité morale ou du moins d'idiotie. L'universalité du jugement esthétique porté sur la Pasta n'est donc pas mise en péril, car ce ne sont là que des exceptions, des erreurs liées à des causes physiologiques.
- 17 Plutôt qu'il n'emprunte à diverses approches dont il opèrerait une synthèse à visée didactique, le *Dialogo* de Morando De Rizzoni développe une proposition théorique originale pour penser, à partir d'éléments esthétiques et médicaux, l'opération universelle qu'accomplit une chanteuse d'exception. S'il y aurait encore beaucoup à explorer dans ce texte à la fois modeste par ses proportions et riche par ses ambitions, il reste pour conclure à souligner le plaisir de l'évocation de l'émotion esthétique, mêlé d'un intérêt intellectuel, que le texte vise à susciter. Ce dialogue n'est pas de fait un simple prétexte à la démonstration, il en est le support même, et prend l'allure d'un jeu autant que d'une hypothèse, conciliés dans le verbe initial – « On suppose que... ». Il ne s'agit pas de persuader par les sentiments, mais de convaincre avec les armes de la raison celui dont la sensibilité n'a pas reconnu le génie de la Pasta. Cela n'est pas sans évoquer le pari pascalien : si d'aucuns sont incapables d'éprouver immédiatement en leur for intérieur l'évidence de la foi, il faut s'adresser à leur raison, qui sans avoir la primauté en la matière, n'intervient que pour combler le défaut de la sensibilité.

Fig. 1. *Giuditta Pasta*, gravures sur bois de bout insérées avant la page de titre, 18,7 x 12,8 cm, [1830 ?], dans L. MORANDO DE RIZZONI, *La Pasta nell'Otello, dialogo del nob. dottore Luigi Morando De Rizzoni*, Vérone, Crescini, 1830.



Source : Google Livres <https://play.google.com/books/reader?id=IRooAAAAYAAJ&hl=fr&printsec=frontcover&pg=GBS.PP8> (consulté le 10 septembre 2017).

Texte intégral

La Pasta dans l'*Otello*. Dialogue du noble docteur Luigi Morando De Rizzoni, Vérone, Tipografia Crescini, 1830

[p. 3] Aux associés qui produisent les spectacles du théâtre philharmonique de Vérone pendant le carnaval de l'année 1830

- 18 Quelques jours avant la première représentation de l'*Otello*, deux personnes causaient en compagnie au sujet du mérite de M^{me} Pasta. Toutes deux l'avaient entendue à Milan, et divergeaient dans leurs opinions. L'une d'elles disait qu'il s'agissait d'une chanteuse agréable, mais en rien distincte des autres, et peut-être même inférieure à certaines. L'autre soutenait qu'elle échappait à toute comparaison, qu'elle était unique et d'une telle trempe qu'on en verrait difficilement paraître une semblable, de la même façon que les phénomènes extraordinaires de la nature ne reparaissent pas fréquemment. Je prêtai la plus grande attention à leurs propos, et plus encore, lorsque j'assistai à l'*Otello*, à cette femme qui était l'objet de leur avis discordant. Et quand j'eus élucidé la raison véritable de cette dissension, j'imaginai le présent dialogue, pour la rendre publique et pour qu'on pût ainsi vaincre par la Raison celui-là même qui, par défaut de sensibilité, s'écarterait du jugement universel porté sur cette femme si singulière.

- 19 C'est à vous, illustres mécènes des beaux-arts, que je dédie ce texte ; à vous qui nous faites la grâce d'illuminer notre région du soleil du chant et de l'action dramatique.
- 20 [p. 4] Je vous prie donc de faire preuve de bienveillance à mon égard lorsque vous jugerez ce travail, que j'ai taillé à la hache sans user de lime, et que j'ai improvisé pour que vous puissiez vérifier par vous-mêmes, lors de la représentation de l'opéra, si je dis moins, mais jamais plus que la vérité. Vous n'êtes du reste pas sans savoir que malgré ma grande sensibilité à l'harmonie des sons, je n'ai d'autre guide, quand je parle du bel art qui les gouverne, que le bon sens, qui peut parfois faire défaut. Veuillez encore excuser mon style incorrect et inégal ; j'enrage quand je pense qu'à l'âge propice à l'étude des mots, je fus contraint d'apprendre le latin, si bien qu'aujourd'hui que je voudrais apprendre les choses, je dois commencer par étudier les mots, ce qui est pour moi aussi ennuyeux que peu profitable.
- 21 À présent que vous me connaissez mieux, j'espère vous trouver mieux disposés dans vos jugements ; et je ne pourrais que vous être reconnaissant, si je pouvais mériter de vous ces paroles : Ernesto est un homme de bon sens.

Vérone, le 4 janvier 1830

Luigi Morando De Rizzoni.

[p. 5] Personnages du dialogue

- 22 Giustina – Pietro – Ernesto – Antonio – Giovanni

Prologue

- 23 On suppose que Giustina et Pietro, ayant quitté Venise, ont retrouvé Ernesto à Padoue, et se sont de là rendus ensemble à Vérone, où ils ont assisté aux deux premières représentations d'*Otello* ; et que repassant par Vicence, ils se sont entretenus un soir en familière et chaleureuse compagnie chez Antonio, où Giovanni se trouvait aussi, et où ils ont eu sur la Pasta, qui chantait dans *Otello*, la conversation qui suit.

Dialogue

- 24 ANTONIO. Dites-moi, Ernesto, quelle opinion avez-vous de la Pasta ?
- 25 ERNESTO. Elle est si célèbre qu'on ne la peut définir.
- 26 GIOVANNI. Et pourtant d'aucuns ne sont pas de votre avis.
- 27 ERNESTO. Il est des hommes qui tout le jour cherchent à mordre, la bouche pleine de poison ; et plus le morceau est de choix, plus ils mordent volontiers.
- 28 PIETRO. C'est à moi, sans doute, que vous faites allusion.
- 29 ERNESTO. Pas le moins du monde, car je vous crois vaincu par les puissantes vérités que je vous ai démontrées en chemin, et rendu déjà à mon opinion.
- 30 PIETRO. Vous vous trompez ; au contraire, c'est vous qui serez de mon avis, quand on vous aura ôté de l'esprit la passion, et que vous connaîtrez la musique comme je la connais moi.
- 31 [p. 6] GIOVANNI. Ils ne sont pas d'accord entre eux ; mais vous, Giustina, qu'en dites-vous ?
- 32 GIUSTINA. Il faut se pencher profondément sur l'examen des vertus de cette femme, pour prononcer un jugement juste sur elle.

- 33 GIOVANNI. Je vous en prie, résolvez cette question.
- 34 ERNESTO. Je m'en chargerai, et je vous dirai ce que dirent les gazettes françaises : que les hommes de bon sens et de bon goût en matière de beaux-arts ne peuvent se tromper sur le mérite singulier de M^{me} Pasta ; cet avis est soutenu par un sentiment plus vrai, plus profond, et universellement éprouvé. Après que la poésie eut dépeint les passions, il revint à la musique de les imiter, au chant de les exprimer ; la musique de Rossini les imite, le chant et le geste dramatique de la Pasta les expriment. Tous deux inaugurent l'ère d'une révolution nouvelle dans l'art musical qui est le leur. Nulle autre que la Pasta ne peut donner à entendre des accents plus touchants, des nuances aussi variées et d'une si profonde cohérence, ou plutôt d'une inspiration si heureuse.
- 35 PIETRO. Avant d'entendre la Pasta, il aura sans doute pêché dans une gazette l'avis de quelque entrepreneur théâtral, et ainsi prévenu en faveur de la chanteuse, se sera laissé d'aventure entraîner par cette opinion. Voilà ce qui arrive tout le temps aux hommes qui ne savent rien des principes des choses qu'ils veulent juger.
- 36 GIUSTINA. Pardonnez-moi, mais Ernesto ne se laisse pas conduire par l'opinion des autres, et les notes qu'il a portées en marge du livret de l'*Otello* sur les expressions du visage de cette femme, ses attitudes et les modulations de sa voix vous le démontreront, preuves qu'il a de lui-même reconnu le mérite de cette si célèbre artiste.
- 37 ANTONIO. Avez-vous sur vous le livret de l'*Otello* qui porte ces annotations ?
- 38 [p. 7] ERNESTO. Le voici donc : mais n'allez pas croire que j'aie pu décrire l'essence de toutes les expressions de cette femme, car certaines sont si spirituelles qu'elles échappent même à la parole.
- 39 ANTONIO. Si cela ne déplaît pas à madame, j'aimerais que notre ami Ernesto nous fasse part de ses observations.
- 40 GIUSTINA. Bien volontiers.
- 41 GIOVANNI. Mais vous vous ennuierez.
- 42 GIUSTINA. Au contraire, il n'est pour moi rien de plus plaisant que de rechercher la cause véritable du mérite d'un artiste célèbre.
- 43 ERNESTO. Mes amis, puisque vous voulez que nous nous entretenions ce soir de la Pasta dans l'*Otello*, je vous dirai d'abord ce que je pense de la voix, du chant, de la musique instrumentale, de la poésie.
- 44 ANTONIO. Doucement, mon ami, vous ne pouvez parler de musique.
- 45 ERNESTO. Je ne connais pas les lois du son, mais chacun peut parler des effets que celui-ci produit sur nous, pourvu qu'il ait une âme sensible.
- 46 ANTONIO. Pour parler des effets il faut connaître les causes, et vous...
- 47 GIUSTINA. Je vous en prie, laissez parler Ernesto.
- 48 ERNESTO. Je vous dirai donc que les modulations de la voix humaine varient au gré des variations des passions ; et puisque le chant est une imitation harmonique de la voix humaine, ainsi qu'une expression des passions, – songez que les peuples les plus barbares chantent pour exprimer l'amour, la joie, la tristesse, la fureur guerrière – il doit donc lui aussi se moduler différemment selon les diverses affections qu'il veut exprimer. Pour la même raison, la musique instrumentale, qui n'est autre [p. 8] qu'une imitation de la voix humaine harmonique, doit être aussi à l'unisson avec celle-ci, et obéir aux accents des passions.

- 49 Le chant et la musique instrumentale qui répondent à ces principes émettent des sons qui ont pour effet surprenant de réveiller en nous les passions, les sentiments, et même les idées et les images qu'elles expriment ; et par l'émotion qu'ils nous causent et le pouvoir qu'ils prennent sur nous, ils nous charment merveilleusement. La musique qui se fonde sur cette loi est la seule que j'admets, c'est celle de la nature humaine en ce qu'elle l'habite et la gouverne tout entière pour son délice.
- 50 PIETRO. Pardonnez-moi, mon ami, mais je ne suis pas de votre avis. Je vous dirai avant toute chose que je ne crois pas que la voix humaine ait autant de vibrations qu'il y a de modes de sentir.
- 51 ANTONIO. C'est là une vérité si l'on a de bonnes oreilles ; et cela vient de ce que chaque émotion se fait sentir en nous, là surtout où se situe le diaphragme, ce muscle si dilaté qui est en contact et en relation avec les organes de la voix, laquelle se trouve modifiée de telle sorte qu'avec ses différentes vibrations elle exprime toutes les nuances du sentiment.
- 52 GIOVANNI. Notre physiologue vous a réduit au silence.
- 53 PIETRO. Quoi qu'il en soit, Ernesto a établi un principe faux sur la musique, en admettant seulement celle qui est à l'unisson avec la voix humaine dans la passion. Si vraiment il en était ainsi, bien des choses ne devraient pas, pour lui, faire partie de la musique : les tons graves et aigus, qui ne sont pas en harmonie avec la voix mais qui nous emplissent de plaisir et d'émerveillement, ou encore les dissonances, qui causent sur le moment une sensation déplaisante mais qui rendent [p. 9] ensuite la composition belle et solide en lui ôtant une monotonie regrettable.
- 54 ERNESTO. Je ne vous dirai pas avec Orphée, Terpandre, Boèce, et d'autres maîtres, législateurs et philosophes antiques, musiciens de surcroît, que tous les sons doivent avec une simplicité continue résonner d'une façon toujours égale, et se trouver toujours à l'unisson avec la voix de l'homme. En effet, nos moyens musicaux, qui sont plus étendus que ceux des Anciens, nous permettent de nous écarter de leur loi, tant dans la musique instrumentale que dans la musique vocale. Mais je voudrais qu'il n'en fût ainsi que dans les passages orchestraux, dans l'imitation des phénomènes naturels, dans certains récitatifs ou morceaux concertés, lorsque le sentiment se tait pour apaiser l'âme, la rassurer et la préparer à un bouleversement ; car pour la bouleverser ensuite, il faut suivre la loi antique de la nature, à savoir donner aux sons la modulation qui est celle de la voix humaine dans l'affection que l'on veut exciter. Pour vous parler à présent de poésie dramatique, je vous dirai que non seulement les vers doivent se composer de mots élégants, courants, empreints d'un sens vif et véritable, mais que leur accent et leur mesure ne doivent obéir à d'autre loi que celle qui consiste à varier et à se conformer aux tons de la voix, et aux expressions des différentes affections qu'ils cherchent à imiter. Lorsque le chant, la musique instrumentale, la poésie varient et se conforment dans leurs imitations aux expressions des affections qu'ils représentent, ils se soutiennent mutuellement, et ils donnent à l'acteur capable, avec la voix du sentiment ainsi que le charme [p. 10] de ses attitudes et des expressions de son visage, de composer son jeu en fonction des passions, le pouvoir d'éveiller en nous des affections semblables et d'emplir notre âme d'émotion et de déchirement. Seule la Pasta possède de nature et à force d'étude cet art enchanteur et ardu, et d'une façon si puissante qu'elle nous fait goûter des plaisirs inédits et ineffables par ces sons et ces attitudes qui chez nous font loi. Cette

femme éminente a touché l'âme universelle, voilà pourquoi elle a empli le monde entier de son nom.

- 55 GIOVANNI. Mais l'âme particulière d'Antonio [*sic*, c.-à-d. Pietro] n'a pas été touchée.
- 56 ERNESTO. Parce que la nature prévoyante veut que le mal, lorsqu'il devient habitude, soit une part intégrante de nous-mêmes. Le mal de Pietro consiste en ce qu'il s'est, depuis longtemps déjà, accoutumé à l'emprise de la musique instrumentale sur la musique vocale, qui n'a souvent d'autre fondement que des mots vides de sens, à de molles afféteries, à de petites manies et à des ornements bizarres chez un chanteur, qui ont parfois du mérite pour leur difficulté, mais qui blessent ceux qui scrutent le son dans leur cœur. Dans un autre drame peut-être, cette femme incomparable aurait surpris et ému sa première nature.
- 57 PIETRO. Je ne pourrai jamais vous rejoindre dans votre saisissement, car j'ai entendu des voix à la fois plus sonores et plus agiles que la sienne.
- 58 ERNESTO. C'est-à-dire que vous avez dû entendre des voix qui chatouillent l'oreille sans bouleverser l'âme. Si vous pouviez vous expliquer la différence de ces deux manières d'entendre, vous penseriez vous aussi comme moi.
- 59 ANTONIO. Allons donc, dites-nous ce que vous avez noté sur la Pasta dans le premier acte de l'*Otello*.
- 60 [p. 11] ERNESTO. Comprenez avant tout que si je devais analyser par le menu tout ce que j'ai vu et entendu d'admirable chez cette actrice, il y aurait là matière à discuter pendant bien des soirées. Aussi me contenterai-je de vous indiquer quelques points seulement sans approfondir davantage. La Pasta, qui joue le rôle de Desdemona, paraît dans un habit qui convient parfaitement à ses mœurs, elle accentue ce qui est un don de la nature. Elle se tient et se meut avec grâce, distinction et décence, et non avec cette affectation de matrone que j'ai toujours vue dans ce rôle. Avec une belle expression, de la clarté et un naturel délié, elle nous donne à entendre un air de commencement composé tout exprès pour elle, qui précède le duo. Elle dit d'abord :
- Oh Dio !*
Di duol...
- d'une voix aiguë et avec l'expression de la douleur ; puis elle s'écrie, joyeuse :
- Di gioja palpita il cor mio,*
- et elle module si bien sa voix que notre cœur palpite tendrement avec elle, de même qu'il demeure accablé lorsqu'elle revient à la douleur pour vous dire :
- E un'angoscia mortal m'opprime il core.*
- 61 Elle vous émeut aux larmes lorsqu'elle s'écrie :
- Ah sempre piangere*
Il cor dovrà ;
- et vous vous sentez consumés d'une tendre gaieté à ces mots :
- Oh quanto all'anima*
Darà diletto.
- 62 Outre l'art des affections, avec sa voix, elle possède si bien l'art singulier des modulations qu'elle exprime jusqu'aux idées elles-mêmes, en éveillant en nous des sensations qui leur ressemblent au plus haut point ; [p. 12] et de fait, écoutez comme elle exprime la fuite, lorsqu'elle vous dit de sa voix *glissando* :
- Fuggì la speme ;*
- et elle vous communique l'expression de l'envol lorsqu'elle s'écrie, dans un doux fredonnement :

Deh vola rapido.

- 63 Puis en infléchissant la voix autrement sur ces mêmes mots, elle vous révèle son désir le plus fort, à savoir que son époux Otello vole au plus vite jusqu'à elle, tout en vous faisant participer à son aspiration. Seule cette femme, qui connaît les accents des passions humaines et sait y adapter l'inflexion de sa voix, peut éveiller un sentiment nouveau. Dans le duo avec sa confidente, alors qu'elle lui demande conseil, avec quelle voix insinuante ne lui dit-elle pas :

*Ma l'amistà sovente
Ciò che desìa si finge ;*

elle l'approche d'elle par la main, et la regarde avec une grâce persuasive qui obligerait quiconque à dévoiler le plus terrible des secrets. Et quand elle s'écrie :

*Dura un momento il giubilo,
Eterno è il suo dolor,*

elle donne au mot *douleur* l'accent que son état exprime, et il est impossible de ne pas se sentir péniblement ému. Lorsque son père veut la marier à Rodrigo, une irrégularité discordante dans sa démarche, dans ses gestes et dans les expressions de son visage indique le tumulte de son esprit, et elle s'écrie :

Oh legge !

de cette voix forte, aiguë et courte qui est propre à la douleur, et elle prononce :

Oh sposo !

[p. 13] de la voix grave et lente qui convient à l'amante intimidée. Tout ici n'est que vérité, et cette femme singulière met en pratique la véritable philosophie du chant et de l'attitude.

- 64 PIETRO. Mais je voudrais, moi, qu'elle fit entendre plus souvent quelques traits d'agilité.
- 65 GIUSTINA. Les ornements, Pietro, nuisent à la vérité. Je vous prie plutôt de songer que cette femme est faite comme les autres, et que de telles expressions du visage, de telles attitudes du corps, qui coûtent bien de la peine, devraient affaiblir son chant puisqu'elle est de condition humaine, ou l'obliger pour bien faire à se concentrer sur une chose plutôt que sur trois ; mais elle les fait au contraire toutes trois à merveille, et c'est là la raison pour laquelle on doit lui accorder plus de mérite.
- 66 ERNESTO. Je vous assure, Antonio, que cette femme est une fleur composée de toutes les excellences du monde. Elle fait plus qu'elle ne devrait, car elle fleurit son chant de nombreux traits d'agilité. Cela, elle le fait pour ceux qui n'aiment que ce genre-là ; et comme elle les chatouille ensuite merveilleusement, ils voudraient qu'elle ne chantât qu'ainsi, et abandonnât les accents du sentiment. Lorsque le père pour obliger sa fille à épouser Rodrigo lui dit :

*Se al padre non cedi
Punirti saprà,*

elle s'immobilise comme par surprise, et plie son buste en arrière, qui se soutient à peine sur ses jambes presque agenouillées ; et bientôt elle demande pardon de ses mains, forme un doux demi-cercle avec la moitié supérieure de son corps, et bouge en ligne spirale son cou, et la tête tournée vers le visage de son père, cherche à percer [p. 14] ses pensées ; le voyant sévère et menaçant, elle tombe dans la plus grande tristesse, dont elle se ressaisit lorsque Rodrigo lui parle d'amour, et qu'elle fixe sur lui un regard plein de mépris, et bouge la tête comme pour se libérer d'un poids qu'on lui impose ; puis tout à coup elle tombe dans l'abattement le plus profond, et pressant ses mains l'une contre l'autre de toutes ses forces, on dirait qu'elle essaie par là d'aider sa voix, qui languissante et douloureuse prononce ces mots :

Più pace non ha :

j'ai encore à l'oreille ces sons qui m'emplant de compassion me déchirèrent avec délices. Rien de plus émouvant et de plus vrai que la dernière scène, lorsque survient son Otello adoré ; à sa vue, elle commence par ouvrir grands les yeux par curiosité amoureuse, et tout à coup son visage brille d'une joie excessive, à chaque halètement sa poitrine bondit, et semble vouloir s'enfuir. Si tu la regardes à l'instant où elle ouvre la bouche, et laisse tomber sa tête en arrière, les pupilles bondissantes, tantôt cachées sous ses paupières, tantôt ne laissant voir que le blanc de l'œil, qui se ferme ensuite, tu ne peux que participer à l'ivresse de son émotion. Elle fait ensuite vibrer de biais ses pupilles sur Otello, tient la tête d'un côté, la bouche entrouverte exprimant des espoirs, elle imite avec son cou la palombe languissante, elle n'est plus qu'amour : bien vite les extrémités de son corps s'abandonnent, sa tête ne peut plus se soutenir, les lèvres lui pendent, les joues lui tombent, ses sourcils s'inclinent vers ses yeux, toute sa personne indique la tristesse la plus profonde, et elle semble dire : Rodrigo et mon père [p. 15] empoisonnent ce doux souffle de vie. Pour exprimer ces affections et les éveiller chez autrui, nulle autre artiste ne pourrait user de moyens plus subtils ; chacune de ses attitudes est entièrement vraie, et on ne peut lui dire ce qu'un autre répondit à Talma après l'une de ses représentations : tout se passa à merveille, mais le pied gauche était trop ivre.

- 67 GIUSTINA. Je vous assure, Antonio, que cette joie d'amour et cette tristesse m'ont vraiment bouleversée, et auront ému les femmes plutôt que les hommes, car ces sentiments sont semblables à leur nature, tandis que les hommes ne les ressentent que par jugement d'imitation.
- 68 ERNESTO. Et quand son père la maudit, elle pousse un cri suraigu d'horreur, avance les mains comme pour chasser cette terrible sentence, garde la bouche grande ouverte, et ce qui produit le plus d'effet, c'est que son pâle visage se couvre d'un rouge sang. Elle ne néglige rien pour donner à cette attitude terrible l'apparence de la vérité. Cette action, pourtant difficile à imiter pour toucher l'âme des spectateurs en ce qu'elle n'advient pas couramment de nos jours, manque tant de naturel qu'elle en est risible lorsqu'elle est exécutée par d'autres femmes, tant leur comportement semble étrange ; alors que cette actrice, elle, a empli nos âmes de la plus profonde tristesse.
- 69 ANTONIO. Prendre jusqu'à la couleur même qui exprime la passion, c'est chose extraordinaire, et rares sont ceux qui ont assez d'âme pour gouverner les vaisseaux réticulaires de leur corps, pour donner à la passion qu'ils veulent exprimer sa couleur véritable, et qui la dote de tant de vérité.
- 70 [p. 16] GIOVANNI. Si j'avais ce talent, je serais le plus heureux, car bien souvent je n'arrive pas à mes fins, et c'est le rouge vif de mes joues qui trahit toujours ma ruse. Mais les applaudissements furent donc unanimes ?
- 71 ERNESTO. La Pasta, par son talent et son âme, surpassa la force des attentes générales, elle fut applaudie unanimement, et avec fureur, et c'étaient les tumultueux battements de cœur qui obligeaient les mains à les imiter.
- 72 GIOVANNI. Et pourtant cette chanteuse ne plaît pas du tout à certains.
- 73 GIUSTINA. Les opinions divergent et divergeront toujours, car les hommes sont de nature diverse. Certains sont accoutumés à un autre genre de musique, et l'accent simple du sentiment ne peut leur plaire, mais ils laissent à espérer de le reconnaître un jour à sa juste valeur, et de s'accoutumer à ces sons comme à une chose meilleure. Mais pour ceux qui vendent leur jugement, pour ceux qui pour faire belle figure jouent les contradicteurs,

et même pour ceux qui pour avoir formulé un jugement trop prématuré continuent de le défendre bien que leur cœur s'y oppose – pour ceux-là il n'y a pas d'espoir. Quant aux êtres privés de sensibilité, qui ne peuvent être touchés par les mots et les actes qui viennent du sentiment, ceux-là ne peuvent même pas aimer la variété, le naturel et la vigueur dramatique que l'Orphée de Pesaro donna à sa musique dans l'*Otello*, ni même la vérité et le contraste de passions diverses et l'enchevêtrement de péripéties déployés par le poète ; choses qui devraient garantir le succès de tout drame, puisqu'il est normal que [p. 17] la variété des affections exprimées touche chaque spectateur dans sa passion de prédilection. Mais l'expérience prouve qu'il y a des hommes d'une nature si froide que non seulement ils ne sont pas touchés par les expressions imitant les passions, mais qu'ils vont jusqu'à contempler en spectateurs indifférents le crime le plus horrible et le plus sanguinaire. Parmi eux, certains ne se laissent ébranler dans leur oreille que par le chambardement des sons, et la majorité d'entre eux n'aiment aucun genre de musique, et ne fréquentent les théâtres que pour une raison secondaire. Ces gens-là n'aimeront jamais le chant passionné de cette femme célèbre, ni son attitude vraie et animée.

- 74 GIOVANNI. À vous entendre, vous et Ernesto, cette femme n'est plus femme, c'est un être divin.
- 75 GIUSTINA. Vous ne m'entendrez jamais dire qu'elle est la déesse du chant, ou prononcer des formules grandiloquentes de ce genre ; mais ce que je vous dirai, c'est que jamais je n'entendis personne d'autre chanter en comblant le cœur et l'esprit d'une telle satisfaction.
- 76 ERNESTO. Sa voix, qui rend les cœurs véritablement humains et éclaire l'esprit, rendra une terrible sentence, et fera plus que ne fit jamais la voix de la philosophie, autrement dit : achever de mettre fin au crime horrible que commet un despotisme aveugle quand il prend plaisir à rendre des hommes castrats, et pareils à des instruments de musique.
- 77 GIOVANNI. Et pourtant je les ai entendus, ceux que vous voulez mettre au banc, chanter de manière angélique.
- 78 ERNESTO. Pour l'oreille peut-être, mais pas pour le cœur.
- 79 GIOVANNI. Pour ma part je ne sais, et ne cherche pas à savoir, quelle partie de moi-même est touchée. Je vous dirai d'ailleurs que je n'aime guère la musique mélancolique, car elle exige de nous tous une attention soutenue, alors que je m'amuse fort [p. 18] à converser dans les loges et à observer de temps à autre les petits gestes de nos belles. Le fracas de la musique et la présence d'une assistance nombreuse au spectacle leur font croire qu'elles ne sont pas observées, et l'air de rien, j'en vois une jeter des regards empreints d'une certaine réserve lascive, avant de les garder fixés à terre ; une autre montre dans ses yeux et dans toute sa personne une certaine petite langueur si propice à se changer en amour qu'elle met tous les hommes à l'épreuve ; celle-ci se mord la lèvre comme par inadvertance ; celle-là dévoile comme par hasard une partie de ses épaules ; quant à cette petite main bien ronde et blanche, tu observes qu'aucun gant ne la couvre, et tu comprends à ces manières quelle est la partie de son corps que sa propriétaire préfère. Le théâtre est aussi une école de philosophie, où l'on apprend par la pratique que les passions peuvent prendre en public des proportions considérables, à commencer par la vanité de nos belles, qui se développe progressivement et proportionnellement à la quantité de personnes en un lieu réunies. Aussi verrez-vous souvent, par le caprice de la noble vanité, que celui qui règne au logis ne pourra même plus servir au théâtre, alors que celui qui sert au logis règnera au théâtre.

- 80 GIUSTINA. Qui sait combien de vos observations, jeunes gens, sont bien souvent rendues publiques alors qu'elles reposent sur la fausseté. Les grâces que la nature a dispensées aux femmes, pour qu'elles en usent pour plaire au sexe fort, sont pour certains hommes non seulement des indices, mais même des preuves qui les accablent. Pauvre femme ! Pour qu'elle paraisse pudique et prudente à vos yeux, elle doit s'en tenir à une bien pénible médiocrité !
- 81 [p. 19] ANTONIO. Dites-nous ce que vous avez observé au deuxième acte de ce chef-d'œuvre de notre Orphée vivant.
- 82 ERNESTO. Lorsqu'elle surprend Otello et Rodrigo en plein duel, quelle insinuation efficace ne donne-t-elle pas aux mots qu'elle adresse au premier :
- Ma che ti feci io mai !*
- 83 Lorsqu'à bout de souffle elle dit :
- Sento mancarmi il cuore,*
son accent seul suffirait à nous faire sentir qu'elle est près de perdre les sens, quand bien même elle ne porterait pas la main à sa poitrine, comme pour soutenir ce cœur qui lui manque, quand bien même elle n'accélérerait pas, avant de le ralentir, le mouvement des muscles de son visage, quand bien même elle ne se laisserait pas tomber, s'abandonnant de tout son corps – choses qui, s'ajoutant à sa voix languissante, rendent son évanouissement d'un parfait naturel. Alors que le chœur des confidentes lui annonce qu'Otello vit encore, on ne peut décrire la joie qui illumine son visage, quand elle dit tendrement :
- Altro non chiede il cor.*
- 84 Tout à coup surprise par son père si sévère, elle compose la figure de la tristesse la plus accablante. Si Talma l'avait vue, il aurait répété ce qu'il lui dit un jour à voix haute depuis la salle, frappé par l'une de ses attitudes, tandis qu'elle jouait à Paris l'opéra *La rosa bianca e la rosa rossa* : mon enfant, tu me montres ce que je recherche depuis trente ans. Quand elle s'écrie :
- Se il padre m'abbandona,*
chacun de ses pas est lent, craintif, elle se traîne, s'arrête, ses mouvements inégaux dévoilent son agitation interne, elle lève de temps à autre ses yeux emplis de larmes vers son père, puis les abaisse, lève [p. 20] les mains en un geste de prière, son visage est un tableau de tristesse, sa voix est lente et pleine de soupirs, et semble venir du cœur ; et elle émeut tous les cœurs lorsqu'elle dit :
- Da chi sperar pietà.*
- 85 S'il se trouvait un père sévère au milieu de ses auditeurs, elle n'a pu que le ramener à la compassion ! Ce passage élève le drame musical à la hauteur de la tragédie. La voix de cette femme éminemment dramatique attendrit les esprits, ses attitudes vraies qui pourraient servir de leçon à n'importe quel artiste célèbre, sa manière noble et douce, firent un effet si puissant que l'applaudissement fut un pour tous, et tout pour chacun.
- 86 ANTONIO. Quand tous les spectacles sont de cet ordre, il n'y a pas en vérité meilleure consolation pour les misères de l'existence que cette nourriture si appréciable pour l'âme.
- 87 ERNESTO. Cette musique me donne envie d'imiter Socrate qui, dans sa vieillesse, apprit à jouer de la cithare.
- 88 GIUSTINA. Vous ferez bien car l'harmonie est tout, et chaque chose la ressent ; je ne sais pourquoi les philosophes modernes ne veulent pas croire avec les Anciens que le monde ne se compose que de musique.

- 89 ERNESTO. Ils le croieraient, si la musique vivifiait toujours notre âme comme celle que nous entendîmes, mais en général, elle ne fait que nous chatouiller l'oreille sans aller au-delà ; je ne sais d'ailleurs comment ce genre de sons a pu s'installer chez nous plus particulièrement, alors que c'est à notre pays harmonique que la nature, maîtresse universelle, a voulu donner sa première leçon de musique ; et voici comment. On sait que dans les plaines des Pouilles se trouve une araignée appelée tarentule. Quand celle-ci pique dans la saison [p. 21] de ses amours, la morsure est mortelle sauf si l'on administre et l'on joue au malade un air à la tonalité toujours identique, presque à l'unisson, dirai-je, avec la tension de ses nerfs. Si l'on agit ainsi, le malade peut alors retrouver la faculté du mouvement, et bientôt, dans un état d'inconscience, il se met à danser. Au terme de cinq ou six jours de répétition de ce même remède, il recouvre la santé. La nature, qui ne se laisse pas toujours découvrir, cette fois au contraire s'adresse à l'humanité, et pour que vous n'oubliez pas sa leçon, elle vous montre par l'exemple l'essence de la musique, et vous dit : si vous donnez aux sons des tons naturels, vous produirez en l'homme des mouvements fort agréables et utiles, et notamment celui qui touche ses affections tout en comblant son esprit de plaisir. Que l'on respecte avec rigueur cette loi souveraine de la musique, et celle-ci retrouvera sa majesté antique, sa splendeur et sa puissance sur nos esprits.
- 90 ANTONIO. Et de fait les Anciens avaient pour son fondamental une corde précise de la lire ou de la cithare, ou une note de la flûte, sur laquelle ils commençaient et finissaient tous leurs sons, ils s'accordaient toujours de façon égale et ils étaient toujours à l'unisson avec la voix humaine dans la passion, et grâce à cette harmonie concordante, la musique pénétrait les esprits, pouvait dès lors soumettre la passion à la raison et produire de merveilleux effets. David, du son de sa harpe, dissipa la mélancolie de Saül ; la musique, d'après Polybe, radoucit les mœurs féroces des Arcadiens ; et l'on dit d'Alexandre qu'il fut si frappé par une note de musique qu'il laissa ses convives pour courir aux armes, et que cette note changée, il laissa ses armes pour revenir à ses convives.
- 91 [p. 22] PIETRO. Vous nous contez des merveilles de la musique antique, et vous ignorez que la musique moderne produit des effets non moins extraordinaires ! Émus par les accents mélodieux de Stradella, ses assassins ne laissèrent-ils pas tomber leurs poignards à ses pieds !
- 92 ERNESTO. Croyez-vous qu'à la vue de ses assassins Stradella a dû faire entendre un petit trille de théâtre ? Assurément pas : il a dû, dans sa frayeur, prononcer un mot de compassion avec l'accent qui l'éveille chez autrui ; et c'est ainsi qu'il a sans doute apprivoisé leur esprit, et désarmé leur fureur. Ce sont là précisément les tons de la voix qui produisent les plus merveilleux effets, dont l'histoire est emplie, et que les Anciens appréciaient tant. Pindare nous dit d'Esculape qu'il traitait certaines maladies avec d'agréables chansons ; la musique était l'un remède des plus puissants pour prévenir l'incontinence ; le musicien Phernius s'installa à cette fin chez Pénélope tandis qu'Ulysse assiégeait Troie ; Bonnet considère la musique comme le meilleur antidote contre la goutte ; Asclépiade, contre les maladies de l'esprit. Bardelot raconte qu'un médecin guérit une femme rendue folle par l'inconstance de son amant en faisant jouer dans sa chambre quelques airs propices à son état ; et ce remède bien plus léger que des doses homéopathiques sert à guérir bien des fous dans les hôpitaux.
- 93 GIOVANNI. Je serais le médecin le plus riche de la terre si je connaissais les notes de musique capables de guérir les folles abandonnées dans leurs amours, car le monde en est plein.

- 94 ANTONIO. La musique produit des effets surprenants chez les animaux eux-mêmes ; Bourdelot dit qu'à la [p. 23] foire de San Germano huit souris dansaient, en musique, en exécutant un pas très difficile.
- 95 GIOVANNI. J'ai aussi lu chez Aldovrando qu'un âne dansait très bien au son d'une musique instrumentale ; c'est pourquoi je pense, comme M^{me} Giustina, que l'univers n'est composé que d'harmonie, puisqu'il y en a même chez les ânes.
- 96 GIUSTINA. Poursuivez, Ernesto, et dites-nous quelque chose du troisième acte.
- 97 ERNESTO. Dans un habit immaculé d'une simplicité extrême, qui accroît encore sa beauté, Desdemona se tient assise, au début du troisième acte, plongée dans la plus sombre mélancolie.
- 98 GIOVANNI. Les belles dames méritent qu'on fasse leur éloge et qu'on les aime ; mais celle-ci est-elle vraiment belle ?
- 99 ERNESTO. Elle est faite pour être en harmonie avec tous les cœurs.
- 100 GIOVANNI. Qu'en dit madame Giustina ?
- 101 GIUSTINA. Pour ce qu'on peut en juger depuis la salle, je crois qu'elle unit la beauté aux autres dons de la nature, pour autant que la lumière, qui sur scène vient d'en bas, porte l'ombre de sa poitrine jusqu'à sa gorge, et celle de ses joues rondes jusque sous ses yeux, ce qui les fait paraître creusés et nuit quelque peu à sa beauté. Elle est de taille moyenne ; ses cheveux sont noirs, et relèvent grandement sa blancheur éclatante ; ses sourcils presque horizontaux abritent de leur épaisseur deux beaux yeux faits avec la plus grande maîtrise ; elle a la bouche riieuse et petite ; son menton arrondi s'incline en une petite dépression qui est le principal ornement de la beauté ; son teint est de l'incarnat que les Anciens appréciaient tant parce qu'il est signe de santé ; sa gorge [p. 24] est ronde, svelte et blanche, et produit lorsqu'elle se penche quelques plis circulaires doux au regard ; ses épaules forment une certaine quadrature qui les rend gracieuses ; elle a les bras pleins et beaux, la poitrine blanche et proportionnée ; au-dessus de la chute des reins, elle a le buste svelte, très fin au niveau de la taille ; elle a le pied mince et petit ; et tout son corps, qui n'a ni trop ni trop peu de matière, est parfaitement proportionné.
- 102 GIOVANNI. Je suis ému à ces mots.
- 103 ERNESTO. Si vous l'aviez ensuite entendue s'écrier dans un son douloureux :
Isaura !... Isaura !...
elle aurait vraiment assiégé votre cœur et l'aurait empli d'une émotion durable. Ces paroles qui en soi n'expriment rien, et qui ont besoin d'être ensuite définies par sa confidente, frappèrent comme par enchantement, car elle usa de l'accent de la seule passion.
- 104 GIUSTINA. Le son en résonne encore à mon oreille ; ce fut là, peut-être, l'accent qui bouleversa le cœur tendre de cette femme qui désormais suit la chanteuse en tous lieux, ne pouvant plus respirer d'autre air que celui que la Pasta purifie et vivifie. Je crois qu'il n'est concédé qu'aux femmes de donner à un mot vide de sens le son du sentiment, qui peut être compris même de ceux qui ne parlent pas notre langue.
- 105 ANTONIO. Les femmes, pour tout ce qui requiert une certaine intuition, dépassent de loin les hommes, en ce qu'elles tiennent de leur composition physique une délicatesse plus subtile, ainsi qu'une rapidité dans l'enchaînement du mouvement et de prompts idées, qui leur permettent de remonter aux premiers rapports [p. 25] des choses et à bien des nuances qui échappent à l'homme le plus sensible et le plus éclairé. Voilà pourquoi cette

femme sait si bien trouver et adapter à un mot insignifiant le son de l'affection qu'elle veut éveiller. Ces accents seraient les seuls véritables éléments d'une langue universelle.

106 ERNESTO. Quand dans la romance du saule elle dit :

*E unisco al mesto canto,
I sospiri d'Isaura, ed il mio pianto,*

elle module le mot *pianto* de telle façon qu'elle t'invite aux larmes, et prononce :

Gemea trafitta Isaura,

avec un ton grave de la voix qui te fait frémir d'horreur ; et lorsqu'elle chante :

L'aura tra i rami flebile,

tu croirais écouter le frémissement de l'air qui lentement rompt les obstacles qui lui sont opposés ; et tu entends l'écho lui répondre quand elle dit :

Ne ripeteva il suon.

107 Si grand est le charme de sa voix, qu'il la rend capable d'imiter et d'éveiller dans les esprits jusqu'aux images des choses. Quand elle prononce, d'une voix tendre et déchirée :

De' miei lamenti il suon,

elle déchire et attendrit à la fois. Lorsqu'elle entend le fracas des vitres qui se brisent sous la force du vent, elle hausse les sourcils et s'écrie, les yeux figés, tournés vers le ciel :

Qual presagio funesto !

de la voix, elle verse dans les esprits une ténébreuse mélancolie. Lorsqu'elle donne un ultime baiser à son amie...

108 GIUSTINA. Vous auriez voulu que votre âme aille se déposer sur ses lèvres.

109 [p. 26] ERNESTO. Dans la prière

Deh calma o ciel nel sonno,

elle répand du ton de sa voix un sentiment religieux, et la gravité de toute sa personne montre son recueillement. Et elle bouleverse à ces mots :

*Venga di pianto almeno
Il cenere a bagnar.*

110 Le terrible Africain, qui la seconde parfaitement dans le chant et dans le geste, la surprend dans la chambre où elle dort, telle Vénus ; Amour et les Grâces l'accompagnent jusque dans son sommeil. Lorsqu'ensuite il l'éveille et la menace, c'est avec joie et le ton de voix de quelqu'un qui n'a pas la conscience déchirée par le remords d'une faute qu'elle lui dit :

Sono innocente.

111 GIUSTINA. Elle le dit avec autant de persuasion dans la voix qu'en eut, je crois, la Desgarcins quand elle attendrit et désarma les assassins qui s'étaient introduits dans sa maison. Et cet accent de repentir lorsqu'elle s'écrie :

Ah padre ! Ah che mai feci !

ne bouleverse-t-il pas jusqu'à la repentance toute jeune étourdie, et ne prouve-t-il pas ce que les Anciens nous dirent – que la musique est faite pour exciter l'esprit aux actions vertueuses et louables !

112 ERNESTO. Si les drames étaient une école de morale, la musique propre à émouvoir, et le chant comme je l'entendis de la Pasta, quelle excitation au bien ! C'est à juste titre que Platon disait qu'on ne peut faire de changements en musique sans en introduire dans la constitution de l'État.

113 ANTONIO. Dites-moi, qu'avez-vous noté à la fin du troisième acte ?

- 114 [p. 27] ERNESTO. Cette femme incomparable a chanté et agi sur scène comme si elle avait été mue par un esprit supérieur. Elle dit :

Ingrato

avec une voix si douce, si persuasive qu'elle en attendrait un cœur de pierre. Puis elle avance d'un pas rapide, hardi, chacun de ses mouvements est désordonné, elle montre la douleur la plus furibonde, et avec une force d'expression qui ne se peut décrire, elle s'écrie :

Intrepida morrò.

- 115 Otello lui parle de Iago, elle s'approche de lui furibonde, prise de peur s'arrête, mais laisse tomber le buste en arrière, et de ses mains presse ses jambes comme pour réunir toutes ses forces dans sa voix, et dans une effervescence entraînée s'écrie :

Fidarti a lui potessi,

A un vile traditor !

- 116 Otello la menace de mort : soudain elle hausse les sourcils, tantôt elle ouvre grands les yeux, tantôt les referme, ses lèvres pendent et s'étirent vers l'arrière, elle tremble, s'agenouille, ne peut plus se tenir, et tombe la main au sol ; elle reprend courage, se remet debout, mais frappée par le fracas du tonnerre et par les éclairs successifs, retombe à genoux, sa frayeur touche à son comble, elle ferme les yeux, son cou s'enfoncé sur lui-même, ses veines enflent, ses muscles sont tendus, elle n'est plus que frissons et se raccroche, du bout de ses doigts tremblants, tel le naufragé à sa rame, à ses cheveux répandus en désordre sur son visage. Quelle scène de terreur ! J'ai senti ma peau se resserrer sur moi, mon cœur frémir en moi, j'ai détourné les yeux d'horreur : il n'est homme qui devant cette scène ne partage avec elle l'horreur de la mort.

- 117 [p. 28] Cette femme exceptionnelle bouleversa les spectateurs de toute la force de ses moyens tragiques, et les saisit par l'envoûtement de sa voix pathétique. Personne n'a recueilli sur scène des applaudissements plus unanimes ni plus mérités, je dois donc louer aussi l'intelligence et la sensibilité de ce public connaisseur qui sait l'apprécier comme elle le mérite.

- 118 ANTONIO. Vous m'obligez à entendre la Pasta. Giovanni, voulez-vous venir avec moi ?

- 119 GIOVANNI. Bien volontiers.

- 120 ERNESTO. Entendez-la, et vous vous rendrez compte par les faits que le ciel, qui dispense les talents humains un par un, et n'en concède deux qu'à de rares d'entre nous, a voulu donner à cette femme d'exception tous les talents, toutes les beautés possibles.

- 121 PIETRO. Hormis la voix, qui tout en étant fort claire dans ses cordes aiguës, n'en est pas moins assurément voilée dans les graves.

- 122 ERNESTO. Je vous dirai à ce propos qu'en général les êtres dotés d'une exquise sensibilité, en raison de leur composition particulière, reçoivent de la nature un son de voix, qui pris isolément n'apparaît pas comme le meilleur, mais qui est pourtant le son du sentiment, et le seul qui puisse le réveiller. Telle est la voix de la Pasta, c'est la conséquence de son exquise sensibilité, et elle ne peut qu'être ainsi.

- 123 PIETRO. Mais ne croyez-vous pas qu'une voix plus sonore que celle-ci serait mieux à même d'éveiller nos affections ?

- 124 ERNESTO. Certainement pas. Parce que la nature veut que seule l'expression véritable des affections puisse parler à notre âme et l'émouvoir, et comme le son de sa voix parle à

notre sensibilité et l'émeut merveilleusement, il est très clair par conséquent que sa voix est la voix véritable et merveilleuse du sentiment.

- 125 [p. 29] GIUSTINA. Changez la voix de cette femme, que vous devriez au contraire louer parce qu'elle chante en soprano comme en contralto : elle ne serait pas adaptée au « drame sérieux ». Il suffit en effet à chacun de réfléchir un instant pour sentir en soi-même qu'elle ne pourrait plus exprimer les sentiments tendres, les passions sombres qui nous surprennent et nous émeuvent de cette manière si particulière qui fait que je n'ai jamais entendu personne l'égaliser, et que je ne croyais pas que la voix humaine pût réaliser cela ; et nous devons nous réjouir que dans ce genre nouveau et difficile, une cantatrice italienne ait la première dépassé en Europe les attentes de la pensée et du cœur.
- 126 ANTONIO. Nous devons en effet nous en flatter, car il est assurément vrai que sous notre climat la flexibilité de l'organe vocal et la mobilité de la bouche nous font prononcer plus aisément et plus doucement les voyelles, qui sont les servantes préférées du chant et nous rendent donc plus aptes à celui-ci. De même, il est vrai que le mouvement des membres est chez nous plus agile ; mais en matière de sensibilité, nous ne pouvons être supérieurs aux autres, en ce que le climat froid semble la concentrer pour la tenir vive, et la concentration la rend alors plus forte quand elle doit se développer.
- 127 PIETRO. Tout ce qu'il sait, il l'a appris à Paris.
- 128 ERNESTO. J'admets que l'art influence beaucoup la nature humaine, mais c'est là le fondement de tout génie. Le tempérament de cette femme est un composé des trois tempéraments, le sanguin, le biliaire, le sensible ; par le premier [p. 30] la nature l'a rendue rapide et vive dans ses mouvements ; d'une intelligence prompte par le deuxième ; encline à recevoir facilement et à transmettre les impressions par le troisième. Elle possède une composition interne telle que depuis son enfance elle a sûrement été touchée avec profit par la concordance des tons musicaux.
- 129 GIOVANNI. Vous voulez dire qu'elle a de bonnes oreilles, et une bonne voix ?
- 130 ERNESTO. Ce ne sont là que les servantes de l'organe musical ; Mozart possédait ce même organe, ou cette conformation, en vertu de quoi il parcourut l'Europe alors qu'il n'avait que six ans, jouant du pianoforte avec force d'exécution et un goût exquis.
- 131 GIOVANNI. Mais où se trouve cet organe, et quel est son mécanisme ?
- 132 ERNESTO. Dieu sait comment il peut bien agir ; ce sera pour toujours le secret de notre conformation, humaine et limitée, car le scalpel anatomique, qui seul aurait pu découvrir quelque chose, ne peut pénétrer dans ces voies secrètes, et le fuit comme l'ombre fuit la main qui veut l'attraper ; en outre, il en est de notre esprit comme des yeux qu'une lumière trop vive éblouit : parfois un rayon de plus, qui devrait l'éclairer, vient au contraire lui brouiller la vue. Le célèbre dessinateur d'animaux Tischlein, de Hambourg, observa que le front des musiciens est communément gonflé au-dessus de l'angle de l'œil : d'autres contemporains confirmèrent l'observation, et appelèrent cette partie organe musical. J'aurais plutôt dit quant à moi, pour lever toute équivoque, qu'il s'agit là d'un organe ou d'un nerf, ou encore d'un instrument d'action pour la musique ; ainsi personne n'aurait cru que cette seule partie de notre corps renfermât tout le mécanisme [p. 31] ou l'essence de notre faculté musicale, personne n'en aurait tiré d'interprétations fallacieuses. C'est assurément un organe, ou un nerf d'action car il est prouvé qu'il augmente avec l'exercice, comme grossissent les muscles de la joie et de la douleur qui servent à connaître quelque peu les personnes par leur physionomie ; et il n'est pas

difficile pour le scrupuleux enquêteur de la nature humaine de retrouver de temps à autre quelque organe d'action. Car en ce que l'homme a un esprit, et que celui-ci a besoin du corps, il doit forcément y avoir dans le corps des organes, ou des nerfs qui sont les instruments au service des ordres de l'esprit, lesquels seront d'autant plus rapidement et mieux exécutés, que cet organe ou cet instrument sera mieux exercé et plus adapté. Je ne dirai donc jamais que les organes sont des causes efficientes des actions ou des défauts ou des qualités de l'âme, mais assurément que ce sont des dispositions que la nature d'elle-même et par l'éducation donne à chacun, selon une partition extrêmement subtile et variée, pour parvenir à l'ordre général. Mais si quelqu'un pense, pour avoir identifié la position de certains de ces organes, avoir trouvé le siège de nos premières dispositions et inclinations, il est dans l'erreur, car chaque action nous prouve que dans l'homme tout concorde, et tout se relie, de même que les nerfs de sentiment et d'action concordent et se relient dans le cerveau, comme dans un cercle. L'essence et le siège des inclinations humaines échappent donc et échapperont toujours aux recherches humaines, et l'on ne connaîtra que certaines de ses affections qui sont déterminées par l'action.

- 133 GIOVANNI. Si vous ne pouvez rien me dire du mécanisme [p. 32] de cet organe, montrez-moi au moins sur ce portrait de la Pasta où il se trouve.
- 134 ERNESTO. Sur le contour que j'ai moi-même relevé de son portrait, le signe auquel se réfère cet organe cérébral d'action se trouve indiqué au n° 1 ; le n° 2 est le signe de la perspicacité en vertu de laquelle les sentiments et les impressions qu'elle reçoit se changent promptement en idées et en images ; ce don de la nature sert au caractère imitatif, de même que lui sert aussi le signe de la mimique qu'elle porte au n° 3, grâce auquel sont convenablement représentés les mouvements corporels des autres : le n° 4 indique chez elle la mémoire des personnes, et sert surtout à imiter les expressions du visage. Aux signes des attitudes n° 2, 3, 4 de cette femme on peut juger qu'elle est parfaitement encline et exercée à la mimique ; et elle a dans ces parties la même conformation que Garrick, auquel suffisait de voir un instant les personnages de la cour de Louis XV pour les imiter.
- 135 GIOVANNI. Qu'est-ce qu'indiquent les autres nombres ?
- 136 ERNESTO. J'ai examiné pour mon loisir certains de ses muscles, qui ont donné à son visage un caractère particulier. Ces sourcils, n° 5, tracés selon une ligne horizontale si longue, et qui descendent vers le nez, et juste au-dessus ces deux petites fossettes, n° 6, indiquent une intelligence vive. Les sourcils qui diminuent avec une certaine douceur du côté jusqu'à la concavité des yeux vers l'oreille, n° 7, ses narines un peu dilatées, n° 8, les angles de la lèvre supérieure modérément élevés, n° 9, et soutenus aux deux extrémités par les muscles du visage qui se contractent doucement, n° 10, tous sont les doux messagers de la bonté de l'âme, et du repos [p. 33] du cœur. Terminons ce dialogue sur cette conclusion : que la Pasta, inestimable de par tous ses talents dans le chant et dans l'action dramatique, nous a prouvé avec certitude que la voix du sentiment, mise au diapason des accents de la passion, secondée par une attitude vraie et expressive, par une musique à l'unisson avec le chant, et par une poésie raisonnable et tendre, peut nous toucher au plus haut point, et régner sur notre esprit. Cette vérité pourrait donner naissance aux plus utiles applications ; il faudrait déjà commencer par interdire la musique vocale et instrumentale qui se fonde sur des tons produisant la bassesse et l'insolence de l'âme, et couronner, promouvoir la musique qui dompte l'arrogance des peuples, réveille les esprits engourdis, anoblit les mœurs, dicte une saine morale. Et bien

plus que par tout autre moyen, tout cela advient merveilleusement par la musique, car de toutes les mœurs, les plus naturelles et les plus heureuses sont toujours les meilleures.

NOTES

1. Le texte original de *La Pasta nell'Otello, del nob. dottore Luigi Morando De Rizzoni* (Vérone, Crescini, 1830) est accessible en ligne sur Internet Archive ainsi que sur Google Livres.
2. STENDHAL, *Vie de Rossini* (1824), Paris, Le Divan, 1929, p. 286.
3. C. STEFFAN éd., *Rossiniana. Antologia della critica nella prima metà dell'Ottocento*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi (coll. L'arte della fuga), 1992, voir l'introduction p. XVII-XVIII.
4. Voir ainsi A. MAJER, *Discorso sulla origine, progressi e stato attuale della musica italiana*, Padova, Minerva, 1821, p. 149.
5. J.-J. ROUSSEAU, *Dictionnaire de musique*, in *Œuvres complètes*, vol. XII, Paris, Dalibon, 1826, p. 22.
6. Pour l'analyse de ces passages, je renvoie à mon ouvrage *Chanteurs en scène. L'œil du spectateur au Théâtre-Italien (1815-1848)*, Paris, Honoré Champion, 2014.
7. L. MORANDO DE RIZZONI, *Istruzione sulla causa onde i vini italiani non pareggiano oramai i preziosi vini forestieri*, Vérone, Dalla Stamperia Libanti, 1841, p. 21-22.
8. L. MORANDO DE RIZZONI, *Saggio sopra gli effetti del vino sul corpo e sull'anima dell'uomo*, Vérone, per Paolo Libanti, 1844, p. 7 : « trattare de' vini e degli uomini quasi in genere, ma considerare le qualità delle varie specie de' vini, gli effetti che producono nelle varie umane costituzioni ».
9. P. LICHTENTHAL, *Dictionnaire de musique*, trad. D. Mondo, t. I, Paris, Troupenas et Cie, 1839, p. 34 et suiv.
10. Notons qu'une seule occurrence du mot *emozione* figure dans le dialogue. Voir plus largement à ce sujet l'article « Feeling/ Passion/ Emotion/ Sentiment/ Affection/ Sense » de J.-P. CLÉRO, in B. CASSIN éd., *Dictionary of Untranslatables : A Philosophical Lexicon*, trad. angl. S. RENDALL, C. HUBERT, J. MEHLMAN, N. STEIN, M. SYROTINSKI, trad. éd. par E. APTER, J. LEZRA, M. WOOD, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2014, p. 339-341.
11. Sur la musique italienne comme question médicale, je renvoie à l'introduction du dossier de ce numéro. – M. MORANDO DE RIZZONI, *De sensibilitate cupiditatibus et pathematibus. Dissertatio academica quam celeberrima ac pervetusta universitate patavina ad summos honores obtinendos in medicin publicae defendit Marcus Morando de' Rizzoni*, Padoue, Typis seminarii, 1831. Marco Morando De Rizzoni est aussi l'auteur d'une *Storia di una malattia di quattro anni*, Vérone, Antonelli, 1842.
12. P. ROUSSEL, *Système physique et moral de la femme, suivi d'un fragment du système physique et moral de l'homme, et d'un essai sur la sensibilité*, Paris, Caille et Ravier, 1820, p. 286.
13. *Encyclopédie méthodique. Médecine, contenant : 1° l'hygiène, 2° la pathologie, 3° la séméiotique et la nosologie, 4° la thérapeutique ou matière médicale, 5° la médecine militaire, 6° la médecine*

vétérinaire, 7° la médecine légale, 8° la jurisprudence de la médecine et de la pharmacie, 9° la biographie médicale..., par une société de médecins, mise en ordre et publiée par M. Vicq d'Azyr et continuée par M. Moreau, F. VICQ-D'AZYR puis L.J. MOREAU DE LA SARTHE éd., Paris, Panckoucke, Vve Agasse, et Liège, Plamtoux, 13 vol., 1787-1830, voir t. XI, 1824, p. 415.

14. A. J. PERNETY, *La connoissance de l'homme moral par celle de l'homme physique*, Berlin, Decker, 1777, t. II, p. 337.

15. Cet art de rougir, pratiqué dans les extrêmes par le passage d'une forte pâleur au rouge sang, est précisément décrit par Ernesto comme visant à donner « l'apparence de la vérité ». Mais la description d'Ernesto contient en soi les éléments d'explication de cette action théâtrale : c'est peut-être parce que la Pasta garde la bouche grande ouverte, et coupe sa respiration, qu'elle parvient à cet effet. Sur l'art d'imiter les effets involontaires des passions, voir les analyses d'œuvres picturales de l'article « Passion » ainsi que la note rédigée par Moreau de la Sarthe sur le jeu de Talma dans l'*Encyclopédie méthodique*, op. cit., p. 419.

16. G. A. CANOVA, *Lettere sopra l'arte d'imitazione diretta alla prima attrice italiana Anna Fiorilli Pellandi*, Turin, Dalla Tipografia Mussano, 1839, fac-similé : Naples, Tullio Pironti, 1991, p. 94-95.

17. L'ouvrage de Johann Kaspar LAVATER, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniss und Menschenliebe*, Leipzig und Winterthur, Bey Weidmanns Erben und Reich, und Heinrich Steinder und Compagnie, publié en quatre volumes en 1782, 1783, 1786 et 1803, connaît une large diffusion : vers 1810, on en compte seize éditions allemandes, quinze éditions françaises, vingt éditions anglaises ainsi que des éditions hollandaises et italiennes.

18. A. MORROCCHESI, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale di Antonio Morrocchesi, professore nell'I. e R. Accademia delle belle arti di Firenze*, Florence, Tipografia all'insegna di Dante, 1832, fac-similé : Rome, Gremese, 1991, p. 218.

19. C'est au docteur Louis-Jacques Moreau de la Sarthe que l'on doit l'une des traductions les plus diffusées au XIX^e siècle de l'*Essai* de Lavater ; une version largement revue et corrigée, parue entre 1806 et 1809, qui prive le texte de sa charge spiritualiste en insistant sur l'influence du milieu.

20. Voir M. I. ALIVERTI, *Il ritratto d'attore nel Settecento francese e inglese*, Pise, ETS Editrice, 1986, et en particulier le chap. V, « Proteo e Pigmaliione », p. 139 et suiv. Voir aussi, du même auteur, *La naissance de l'acteur moderne : l'acteur et son portrait au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1998.

21. P.-A. CAP, « Musique », in *Encyclopédie théorique et pratique des connaissances utiles composée de traités sur les connaissances les plus indispensables*, t. II, Paris, Garnier frères, 1875, p. 1921-1952, voir p. 1949.

RÉSUMÉS

Le dialogue fictif *La Pasta nell'Otello* de Luigi Morando De Rizzoni paraît à Vérone dans le sillage d'une tournée que la cantatrice Giuditta Pasta réalise en Italie du Nord au cours de l'hiver 1829-1830. Cinq personnages débattent le temps d'une soirée du talent de Giuditta Pasta, de ses causes et de ses effets. Prenant explicitement parti pour la chanteuse, l'auteur, producteur de vin et frère de médecin, propose un texte fascinant tant pour les opinions et témoignages qu'il développe autour du chant et du jeu de la Pasta dans *l'Otello* de Rossini, que pour les éléments esthétiques et médicaux qu'il mobilise. En effet, le dialogue vise à établir un jugement esthétique universel sur la nature physiologique de l'homme, et sur les effets physiques et moraux que produit sur celle-ci une chanteuse appréhendée comme un être d'exception. Ainsi propose-t-il, en porte-à-faux avec une critique des érudits attentive surtout aux aspects techniques et musicaux, une théorie de la réception esthétique fondée sur la communication des passions. La traduction intégrale de ce document, inédit en français, est ici proposée.

Il dialogo fittizio *La Pasta nell'Otello* di Luigi Morando De Rizzoni viene pubblicato a Verona subito dopo la tournée di Giuditta Pasta in Nord Italia durante la stagione invernale del 1829-1830. Cinque personaggi passano la serata a discutere del talento della cantante, delle sue cause e dei suoi effetti. Chiaro sostenitore della cantante, l'autore, produttore di vino e fratello di medico, dà vita a un testo di grande interesse in cui l'interpretazione scenica e vocale della Pasta nell'*Otello* di Rossini scatena le opinioni dei personaggi e le loro testimonianze di spettatori, e mobilita elementi di teorie estetiche o mediche. L'obiettivo del dialogo è quello di offrire un giudizio estetico universale sulla fisiologia umana e sull'azione fisica e morale eccezionale che la cantante esercita su di essa. Opponendosi alla critica degli eruditi, attenti soprattutto agli aspetti tecnico-musicali, il testo propone una teoria della ricezione basata sulla comunicazione degli affetti. Si riporta la traduzione integrale del documento, inedito in francese.

Luigi Morando De Rizzoni's fictional dialogue *La Pasta nell'Otello* was published in Verona following Giuditta Pasta's tour of northern Italy during the winter of 1829-1830. Five characters spend their evening debating the singer's talent, its causes and effects. Explicitly taking the side of the singer, the dialogue's author, a wine producer and the brother of a doctor, provides us with a fascinating text, both from the perspective of the opinions and accounts which he develops concerning Giuditta Pasta's singing and acting in Rossini's *Otello*, as well as the elements of aesthetic and medical theories which he integrates into his arguments. Indeed, the dialogue aims at establishing a universal aesthetic judgment on man's physiological nature, and the physical and moral effect on this nature which Giuditta Pasta, perceived as being exceptional, produces. In this way, contrary to erudite criticism – above all attentive to technical and musical aspects – De Rizzoni proposes a theory of aesthetic reception based on the communication of passions. The following text is the full translation of this document, previously unpublished in French.

INDEX

Parole chiave : Giuditta Pasta, Luigi Morando De Rizzoni, musica, medicina, affetti

Keywords : Giuditta Pasta, Luigi Morando De Rizzoni, music, medicine, passions

Mots-clés : Giuditta Pasta, Luigi Morando De Rizzoni, musique, médecine, passions

AUTEUR

CÉLINE FRIGAU MANNING

Université Paris 8 – Institut universitaire de France • Céline Frigau Manning est maître de conférences en études théâtrales et italiennes à l'université Paris 8 et membre de l'Institut universitaire de France. Ancienne élève de l'École normale supérieure (Ulm), agrégée d'italien, elle a été pensionnaire à la Villa Médicis et chargée de recherche à la Bibliothèque nationale de France (Bibliothèque-musée de l'Opéra). Elle est l'auteur de *Chanteurs en scène. L'œil du spectateur au Théâtre-Italien* (Paris, Honoré Champion, 2014), et a coordonné plusieurs volumes collectifs : *La scène en miroir. Métathéâtres italiens (XVI^e-XXI^e siècle)* (Paris, Classiques Garnier, 2016), *Collaborative Translation : from the Renaissance to the Digital Age* (avec A. Cordingley, Londres, Bloomsbury, 2016) ainsi que *Traduire le théâtre. Une communauté d'expérience* (avec M. N. Karsky, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2017). À l'Institut universitaire de France, elle dirige le projet *Clinique du chanteur. Opéra et médecine au XIX^e siècle* (2015-2020).



Laboratoire italien

Politique et société

20 | 2017

Musique italienne et sciences médicales au XIX^e
siècle

« Che l'uomo ritorni all'uomo » : la revue *Latitudine* et l'engagement des intellectuels napolitains d'après-guerre

«*Che l'uomo ritorni all'uomo*»: la rivista *Latitudine* e gli intellettuali impegnati
nella Napoli del dopoguerra

“*Che l'uomo ritorni all'uomo*”: the *Latitudine* review and the Neapolitan
engaged intellectuals of the post-war period

Virginie Vallet



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/laboratoireitalien/1529>

DOI : 10.4000/laboratoireitalien.1529

ISSN : 2117-4970

Éditeur

ENS Éditions

Ce document vous est offert par Bibliothèque Diderot de Lyon



Référence électronique

Virginie Vallet, « « Che l'uomo ritorni all'uomo » : la revue *Latitudine* et l'engagement des intellectuels napolitains d'après-guerre », *Laboratoire italien* [En ligne], 20 | 2017, mis en ligne le 06 novembre 2017, consulté le 04 janvier 2018. URL : <http://journals.openedition.org/laboratoireitalien/1529> ; DOI : 10.4000/laboratoireitalien.1529

Ce document a été généré automatiquement le 4 janvier 2018.



Laboratoire italien – Politique et société est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

« Che l'uomo ritorni all'uomo » : la revue *Latitudine* et l'engagement des intellectuels napolitains d'après-guerre

«*Che l'uomo ritorni all'uomo*»: la rivista *Latitudine* e gli intellettuali impegnati nella Napoli del dopoguerra

“*Che l'uomo ritorni all'uomo*”: the *Latitudine* review and the Neapolitan engaged intellectuals of the post-war period

Virginie Vallet

NOTE DE L'AUTEUR

L'expression « Che l'uomo ritorni all'uomo » est issue d'un passage de *Messaggio della letteratura americana*, de Luigi Compagnone, publié dans *Latitudine, contributi alla cultura*, revue à publication mensuelle, dirigée par Massimo Caprara, Naples, Casa Editrice Rossi, janvier 1944 (numéro unique), p. 15 : « la giovane letteratura d'America ci reca, e solo in questo senso possiamo azzardare la parola, un messaggio preciso. Che, pertanto, è nell'esigenza di ristabilire una nozione dell'uomo. Nell'impegno totale che l'uomo ritorni all'uomo, oltre il graduale sfaldarsi delle vecchie muraglia sociali ». Luigi Compagnone propose un nouveau modèle de littérature en Italie, qui s'inspire de la littérature américaine, avec comme fondement un retour de l'homme à ses origines. Un seul exemplaire original de la revue *Latitudine* se trouve à l'Hémérothèque Tucci (Palazzo delle Poste), à Naples, mais il n'est pas consultable. Nous avons pu néanmoins nous en procurer une copie en très mauvais état, auprès de notre ami Raimondo Di Maio, à Naples. Qu'il en soit ici remercié. Cette copie étant difficilement exploitable, nous avons procédé à sa restauration complète.

- 1 Lors de sa publication à Naples en janvier 1944, l'unique numéro de la revue mensuelle *Latitudine, contributi alla cultura*, dirigée par Massimo Caprara, inaugure la saison des revues culturelles d'après-guerre à Naples, qui dure jusqu'en 1961, avec le dernier numéro de *Le Ragioni narrative*¹, sous la direction de Michele Prisco. Au terme d'une période de vingt ans de dictature fasciste, marquée par la censure et une certaine uniformité culturelle, *Latitudine* naît donc d'un rêve de liberté et de démocratie, et exerce sa fonction littéraire en présentant des auteurs parfois animés par des intérêts divers, mais tous engagés en faveur d'une culture tournée vers de nouveaux horizons.
- 2 L'expression « I ragazzi di Monte Di Dio » est souvent employée par les auteurs eux-mêmes, notamment Anna Maria Ortese et Generoso Picone, pour désigner ce groupe de jeunes Napolitains, dont la plupart, comme Giorgio Napolitano, Antonio Ghirelli, Francesco Rosi et Raffaele La Capria, se connaissent au lycée Umberto I de Chiaia et se retrouvent à l'École militaire Nunziatella, dont le directeur n'est autre que le colonel Oliviero Prunas, le père de Pasquale Prunas, qui fonde la revue *Città*, en 1949. Ils se réunissent régulièrement au siège du *Gruppo universitario fascista* (GUF) de Naples, où un petit groupe se détache des rédacteurs de la revue officielle de la jeunesse fasciste, *IX Maggio*, dirigée par Adriano Falvo, pour se rassembler, en 1943, au Palazzo Donn'Anna, à Naples, chez Raffaele La Capria, puis chez Maurizio Barendson², autour de l'ambitieux projet littéraire de *Latitudine*, considéré alors comme un engagement civil et moral. Mais qui sont les auteurs qui composent le comité de rédaction de *Latitudine* ?
- 3 Dès 1944 et pendant près de vingt ans, le directeur de *Latitudine*, le journaliste Massimo Caprara, devient le secrétaire personnel de Palmiro Togliatti, dirigeant historique du Parti communiste italien. Il sera ensuite député élu à Naples, président du groupe parlementaire communiste et maire de Portici dans les années 1950. Le premier article, « *Latitudine della cultura* », dont il est l'auteur, fait office d'introduction à la revue, et comporte une métaphore filée, la « *letteratura come vita*³ » : c'est la vie, le vécu et la réalité qui doivent inspirer les auteurs d'œuvres narratives, et non l'inverse. La revue s'ouvre ensuite avec le texte de Max Raphaël « *Considerazioni di dialettica materialista* », un écrivain allemand, sur la valeur philosophique du marxisme, et plus précisément sur le matérialisme historique et son développement sous forme de dialectique matérialiste⁴. La structure temporelle et spatiale de la revue apparaît entre les lignes du texte suivant, « *Sentimento del tempo. Orientarsi* », signé par un certain Lucrezio⁵, certainement un pseudonyme de Massimo Caprara. Le comité de rédaction de la revue se compose essentiellement des amis proches de Massimo Caprara, comme l'écrivain, journaliste et metteur en scène Raffaele La Capria, qui présente et traduit en italien (avec Massimo Caprara), dans un article intitulé « *Documenti per una poesia europea* », les poésies des deux jeunes auteurs français, Paul Éluard et Pierre Emmanuel⁶, le premier lié au PCF et le second à la tradition des chrétiens de gauche, tous deux symboles de la Résistance française et de la défense de la liberté pour une génération de jeunes poètes. *Latitudine*, en tant que revue littéraire, attribue une place importante aux jeunes poètes et aux auteurs débutants, symboles d'une génération marquée par la guerre, comme Spartaco Galdo, qui publie la poésie intitulée *Fiamme fumose*. La dernière poésie, sans titre mais qui commence par le vers « *Le folaghe che strisciano nel sangue* », est l'œuvre de Tommaso Giglio, poète, journaliste, traducteur et militant communiste, qui contient l'essence même de sa mystérieuse et impénétrable personnalité.
- 4 La littérature occupe une place centrale dans la revue, avec tout d'abord un article sur le roman américain contemporain – intitulé « *Messaggio della letteratura americana* » –

proposé par l'écrivain, poète et journaliste Luigi Compagnone, qui refusera toujours d'adhérer au PCI. Cet article est suivi de *La grande stagione*, un des premiers récits de Giuseppe Patroni-Griffi, futur écrivain, dramaturge et metteur en scène, et d'une page de William Saroyan, écrivain américain d'origine arménienne, intitulée *Il mondo*, traduite par Raffaele La Capria. Luigi Compagnone conseille, comme nouveau concept au fondement de notre littérature, un retour de l'homme à l'homme, à savoir un retour à nos origines. L'expression « Che l'uomo ritorni all'uomo » sous-entend que l'homme s'est égaré dans l'histoire en se laissant asservir par l'idéologie fasciste. C'est donc vers l'homme de l'histoire, en tant que produit et résultat de l'histoire, mais aussi comme celui qui construit et fait l'histoire, que l'on veut retourner. De façon analogue, dans le texte aux accents marxistes « Il mondo », de William Saroyan, traduit par Raffaele La Capria, « La razza dello scrittore deve essere quella dell'uomo » nous dit de façon presque emblématique que seul l'état de pauvreté peut permettre à l'homme de connaître et de comprendre le monde tel qu'il est vraiment⁷.

- 5 Dans les dernières sections de *Latitudine*, l'engagement initial, en termes de divulgation du savoir et de didactique, recouvre pleinement son sens dans les textes critiques sur la nécessité d'une amélioration, voire d'un renouvellement en profondeur de la peinture, avec l'article intitulé « Significato del dipingere », de Massimo Caprara, mais également de la musique, avec le discours « Note sulla musica contemporanea », de l'intellectuel avant-gardiste en termes de lectures et de connaissances musicales qu'était Gianni Scognamiglio.
- 6 Concernant le théâtre, Giorgio Napolitano entreprend, en 1944, de participer à la rédaction de *Latitudine*, en tant que critique de théâtre, avec un article intitulé « Premessa ad un rinnovamento del teatro », dont l'objectif est de former un nouveau public, intègre et plus ample du point de vue social, afin de créer « un teatro del popolo », fidèle à l'idée d'un « nostro teatro terreno », capable d'éduquer son public, comme pouvait le faire Eduardo De Filippo. Vient enfin le cinéma, avec l'article qui suit, « Storicità del film », du critique cinématographique, journaliste et futur présentateur à la télévision Maurizio Barendson, qui s'intéresse au cinéma contemporain, en s'inscrivant dans la continuité du discours engagé de Giorgio Napolitano sur le « rinnovamento del teatro ». Giorgio Napolitano⁸ et Raffaele La Capria⁹ sont aujourd'hui les derniers témoins de cette expérience littéraire que fut *Latitudine*, et de ce moment historique pour Naples et l'Italie, que furent l'année 1944 et la période de l'immédiat après-guerre.
- 7 Les rédacteurs se sont en effet fixé pour objectif de rééduquer le lecteur d'un point de vue social et moral, en passant d'une culture élitiste selon la conception crocienne, à une culture collective, universelle et engagée. Leur intention est de faire renaître, dans la conscience collective, l'espoir en un futur meilleur, une nouvelle « latitude » justement, allégorie d'une ouverture d'esprit aux cultures américaine, française, anglaise et russe, la culture restant la meilleure arme contre l'obscurantisme et le fascisme. Dans ce contexte d'engagement de la société civile, l'intellectuel militant a le devoir urgent de contribuer à une véritable rééducation collective, grâce à la création d'un sens commun. Le projet d'une nouvelle culture ouverte sur l'Europe et le monde¹⁰, se présente au lecteur comme la ligne directrice essentielle de *Latitudine*, dans un esprit de pluridisciplinarité, et comprend toutes les formes d'art, de la littérature à la poésie, la peinture, la musique, le théâtre, le cinéma, mais également la philosophie, que nous retrouvons d'ailleurs dans chacun des treize articles. On voit bien que confluent, de manière paradoxale, d'une part les fondements de l'hermétisme des années 1930, avec notamment la métaphore de « la

letteratura come vita », et d'autre part, l'influence du marxisme chez tous les contributeurs de la revue, ce qui nourrit un nouveau concept de la culture et des arts, à la fois collectif, engagé et ouvert sur l'Europe.

- 8 Si l'homme a cru agir et faire son histoire pendant le fascisme, c'est parce qu'il s'est trouvé manipulé par une idéologie, dont la rhétorique vide était illusoire et lui était en réalité étrangère. La revue, impliquée dans son époque et militante, apparaît donc comme une tentative de se raccrocher à l'histoire, mais aussi comme un moyen de réfléchir concrètement et de discuter des thèmes abordés par la culture du *Novecento*. Afin de ne plus être de simples observateurs d'une histoire qui s'imposerait de façon mécanique et fataliste, toute production intellectuelle engagée doit assumer un rôle social et politique¹¹ et posséder des vertus cathartiques, telle la fonction curative visée par *Latitudine*, à la page 4, capable de libérer le lecteur ou le spectateur, tout comme les auteurs : « l'essere sanati, come arrivare ad una tale "responsabilità" senza guarire dai nostri mali [...] la cura di lenire una "ferita non chiusa" ».
- 9 La revue donne donc lieu à une opération éditoriale complexe mûrement réfléchi et qui manifeste une indéniable ambition, mais elle demeure en fait confidentielle, avec son unique numéro, ce qui provoque un sentiment de déception chez ses rédacteurs, d'autant plus grand au regard de la réaction du PCI napolitain, qui rejette *Latitudine* :

E ci si presentò così [...], a un incontro formale con i dirigenti della Federazione comunista napoletana. L'incontro ebbe un esito traumatico: "Latitudine" aveva un odore sgradito, di ermetismo, decadentismo, e perfino di assai sospetto intellettualismo, come appariva da alcune citazioni degli eretici André Gide e André Malraux. Insomma, un disastro: incomprendimento totale e bruschi richiami all'ordine e alla realtà.¹²

- 10 Le constat amer de Giorgio Napolitano¹³, qui se souvient de la réaction du groupe de *Latitudine*, désemparé et confus – « Capimmo che per essere comunisti era necessaria una radicale contestazione di noi stessi » –, traduit, pour les jeunes intellectuels attirés par le communisme, la nécessité qui se pose alors de faire un choix : on ne peut à la fois être un intellectuel traditionnel producteur de culture, d'art ou de littérature, et un militant communiste qui n'agit que dans l'intérêt du Parti. La dispersion de ce groupe est donc inéluctable, les uns choisissent la voie de la culture, les autres, celle de la politique :

Da quel momento ci disperdemmo. Non ci fu neppure un secondo numero di «Latitudine». Ghirelli e Barendson fecero il loro apprendistato a Radio Napoli e di lì furono presto chiamati a Roma. Altri cominciarono a prendere le loro strade nel mondo dello spettacolo: Rosi, Patroni Griffi. Invece Caprara si iscrisse senza ulteriore indugio al Pci e fece la scelta del lavoro politico [...].¹⁴

- 11 Il convient de replacer la réception négative de la revue par le PCI dans le contexte politico-culturel de l'époque. On se trouve ici dans une situation quelque peu analogue à celle de la célèbre polémique sur les liens entre politique et culture, qui oppose, en 1946, Palmiro Togliatti, secrétaire du PCI, à Elio Vittorini, fondateur de la revue *Il Politecnico*, publiée par Einaudi à Milan. Togliatti cherche à imposer sa vision stalinienne de la culture, dans laquelle l'intellectuel n'est autre que l'ombre des décisions prises en amont dans le parti. Vittorini veut au contraire être communiste tout en agissant librement, car pour lui, l'esthétique n'obéit pas à des règles politiques déterminées par un parti. La réponse de Vittorini à Togliatti sera publiée en 1947, dans le numéro 35 de la revue. Le PCI dispose en effet de sa propre revue dès 1944, *Rinascita*, et il « n'est pas disposé à soutenir des initiatives individuelles qui échappent à son contrôle », comme le spécifie Frédéric Attal dans son analyse des rapports entre « Intellectuels et PCI », dans *Histoire de l'Italie de 1943 à nos jours*¹⁵.

- 12 *Latitudine*, éphémère et pionnière, se fait l'écho d'un humanisme éclairé, aux dimensions nationales, européennes et même universelles, en replaçant l'homme et ses valeurs, fondées sur la raison et le libre arbitre, au-dessus de tout, dans un esprit qui sédimente idéalisme et pragmatisme. Mais au-delà de ce *ritorno dell'uomo all'uomo* au cœur de l'engagement de ces auteurs, on se souvient de la quasi-clandestinité de *Latitudine*, dont on ignore encore le nombre d'exemplaires publiés. Si la revue reste importante, essentiellement pour la biographie de ses auteurs, elle n'a, en réalité, que très peu de retentissement immédiat en tant qu'événement culturel et social. Après cette première tentative, suivie d'un profond désarroi chez ses rédacteurs face à l'échec, collectif et individuel, ces derniers s'emploieront par la suite à reprendre et à préciser de nombreuses idées naissantes et des valeurs humanistes contenues dans *Latitudine*, dans les revues qui suivront, comme *Sud* (1945) et *Città* (1949). Les productions journalistiques, littéraires et artistiques de l'intellectuel engagé dans les années d'après-guerre constituent un terreau propice à la formation d'une identité culturelle progressiste pour le sud de l'Italie et à la construction d'une mémoire historique¹⁶.

NOTES

1. Dans le comité de rédaction de la revue *Le Ragioni narrative*, dirigée par M. PRISCO, Naples, Pironti e Figli Editori, qui dure de janvier 1960 à juin 1961 (neuf numéros), on retrouve Luigi Incoronato, Mario Pomilio, Michele Prisco, Domenico Rea, Leone Pacini Savoj et Gianfranco Vené.
2. M. CAPRARA, « Il socialismo secondo Ghirelli e il totalitarismo di Togliatti », publié dans *Il Giornale.it* le 20 février 2007 : « Quando ci riunimmo nel 1943 a casa di Maurizio Barendson per fare il primo numero della nostra rivista letteraria *Latitudine* » (consulté le 20/09/2017).
3. ID., « *Latitudine della cultura* », *Latitudine*, op. cit., p. 3. Massimo Caprara reprend le titre d'un essai de Carlo Bo, intitulé *Letteratura come vita*, publié en 1938 dans la revue florentine de littérature, *Frontespizio*, qui contient les fondements de l'hermétisme : « La nostra letteratura sale dalle origini centrali dell'uomo [...]. È la vita stessa, e cioè la parte migliore e vera della vita ». Dès les premières lignes, littérature et vie semblent indissociables et le lien avec *Il ritorno dell'uomo all'uomo* de Luigi Compagnone apparaît évident. De même, on peut relier le choix de cette métaphore employée par Massimo Caprara à l'expression « Vie et Littérature », de Charles Du Bos, dans *Études*, du 5 janvier 1936, reprise ensuite dans *Approximations*, Paris, Fayard, 1965.
4. M. RAPHAËL, « Considerazioni di dialettica materialista di Max Raphaël », *Latitudine*, op. cit., p. 9 : « il materialismo storico deve essere sviluppato in dialettica materialista, per essere realizzato nelle scienze morali ».
5. Le choix du nom Lucrèce doit probablement être interprété ici comme une provocation, en tant que poète du I^{er} siècle avant Jésus-Christ, inscrit depuis toujours dans une forme de marginalité poético-philosophique, relevant qui plus est de l'histoire

napolitaine de longue durée. En outre, sa pensée matérialiste est devenue un symbole et un marqueur de liberté de la culture et de la *libertas philosophandi*.

6. Pseudonyme de Noël Matthieu.

7. W. SAROYAN, « Il mondo », *Latitudine*, *op. cit.*, p. 20 : « Solo per chi è stato povero, solo per chi sta soccombendo, il mondo è veramente il mondo. Solo per lui il mondo è vero. Vero, fratello [...] Quel mondo che è te, fratello ».

8. Giorgio Napolitano (né en 1925) fut tour à tour un des leaders de la minorité réformiste du PCI, longtemps député (il présidera la chambre pendant deux ans), ministre de 1996 à 1998, avant de devenir une sorte d'icône unanimiste de la République. Nommé sénateur à vie, puis élu en 2006 et, fait rarissime, réélu en 2013, président de la République italienne (il démissionne de ce poste en 2015).

9. Raffaele La Capria (né en 1922) se consacra à son activité littéraire et journalistique, devenant le responsable d'une des plus importantes revues culturelles italiennes de l'après-guerre, fondée en 1953, *Nuovi argomenti*, où il côtoie notamment Moravia et Pasolini, Bertolucci, Enzo Siciliano. Il collaborera aussi comme scénariste avec Francesco Rosi pour trois de ses films les plus importants (*Les Hommes contre*, *Main basse sur la ville* et *Le Christ s'est arrêté à Eboli*).

10. M. CAPRARA, « Latitudine della cultura », *Latitudine*, *op. cit.*, p. 4 : « Latitudine vuol essere una prima meditata approssimazione ad una nuova cultura europea », Préambule p. 1, puis « erano solo il noviziato di una nuova cultura nel mondo ».

11. ID, « Latitudine della cultura », *Latitudine*, *op. cit.*, p. 4 : « Appunto qui del resto era patente la constatazione sociale della letteratura per l'esperienza che essa compie delle strutture storiche di un periodo, [...] una "politica" sottintesa costantemente come educazione ai problemi morali ».

12. G. NAPOLITANO, *Dal Pci al socialismo europeo, un'autobiografia politica*, Rome-Bari, Laterza & Figli, 2008 [2005], p. 8.

13. N. AJELLO, *Intellettuali e PCI (1944-1958)*, Rome-Bari, Laterza, 1997, p. 32-33.

14. G. NAPOLITANO, *Dal Pci al socialismo europeo, un'autobiografia politica*, *op. cit.*, p. 8.

15. F. ATTAL, *Histoire de l'Italie de 1943 à nos jours*, Paris, A. Colin, 2004, p. 148-149. Plus loin, il ajoute : « Le romancier sicilien plaide pour davantage d'autonomie culturelle (ce qui signifie également indépendance des intellectuels), prétention difficilement concevable pour le chef du PCI qui, dans le cadre de sa stratégie de conquête du pouvoir, n'entend pas renoncer à un contrôle de ses intellectuels ».

16. Nous nous permettons de renvoyer sur ce point à notre article, V. VALLET, « Intellettuali e riviste culturali nella Napoli del dopoguerra : la costruzione di una memoria storica », *L'Acropoli*, 2017, vol. XVIII, n° 1 <<http://www.lacropoli.it/articolo.php?nid=1175#.WMRUMqLjI2w>> (consulté le 10 juillet 2017).

RÉSUMÉS

L'année 1945 à Naples se trouve marquée par une crise des intellectuels, qui s'étend jusqu'en Europe. Après vingt ans d'obscurantisme culturel et de rhétorique vide, un nouveau concept d'une culture inspirée de l'humanisme, avec *un ritorno dell'uomo all'uomo* comme valeur primordiale, tournée vers l'Europe et le monde, se voit proposé aux lecteurs de *Latitudine*, revue culturelle pionnière de l'immédiat après-guerre, dirigée par Massimo Caprara, dont le premier et unique numéro est publié à Naples en janvier 1944. L'engagement civil des *ragazzi di Monte Di Dio*, jeunes intellectuels qui veulent agir concrètement sur l'histoire de Naples, véritable laboratoire politique et culturel, apparaît toutefois difficilement dissociable de leur parcours culturel et idéologique complexe. Dans quelle mesure la politisation de la vie culturelle permet-elle alors d'interpréter la parole de l'intellectuel engagé comme un témoignage objectif d'une période historique et de son esprit ? Cet article se propose de présenter ce rare numéro de *Latitudine* et d'analyser la valeur du témoignage de l'intellectuel engagé comme reconstruction d'une mémoire historique individuelle et collective.

L'anno 1945 a Napoli viene segnato da una crisi degli intellettuali, che colpisce persino l'Europa. Dopo un Ventennio segnato dall'oscurantismo culturale e da una retorica vuota, un nuovo concetto di una cultura ispirata all'umanesimo, con *un ritorno dell'uomo all'uomo* come valore primordiale, aperta sull'Europa e il mondo, viene proposto ai lettori di *Latitudine*, rivista culturale pionieristica dell'immediato dopoguerra, diretta da Massimo Caprara, il cui primo e unico numero viene pubblicato a Napoli nel gennaio 1944. L'impegno civile dei *ragazzi di Monte Di Dio*, giovani intellettuali che vogliono agire concretamente sulla storia di Napoli, vero e proprio laboratorio politico e culturale appare tuttavia difficilmente dissociabile dal loro percorso culturale e ideologico complesso. In che misura la politicizzazione della vita culturale permette quindi d'interpretare la parola dell'intellettuale impegnato come una testimonianza obiettiva d'un periodo storico e del suo spirito ? L'articolo si propone di presentare questo raro numero di *Latitudine* e di analizzare il valore della testimonianza dell'intellettuale impegnato come ricostruzione di una memoria storica individuale e collettiva.

The year 1945 in Naples is marked by a crisis of intellectuals that extends to Europe. After twenty years of cultural obscurantism and empty rhetoric, a new concept of a culture inspired by humanism, with *un ritorno dell'uomo all'uomo* as a primordial value, oriented towards Europe and the world, is proposed to readers of *Latitudine*, the pioneering cultural review of the immediate post-war period, directed by Massimo Caprara, the first and only issue of which was published in Naples on January 1944. The civil commitment of *ragazzi di Monte Di Dio*, young intellectuals who wanted to take concrete action on the history of Naples, a real political and cultural laboratory, is however difficult to dissociate from their complex cultural and ideological background. To what extent can the politicization of cultural life allow the words of the committed intellectual to be interpreted as an objective testimony of a historical period and its zeitgeist ? This article proposes to present this rare issue of *Latitudine* and to analyse the value of the testimony of the engaged intellectual as a reconstruction of an individual and collective historical memory.

INDEX

Parole chiave : intellettuali, impegno, Napoli, dopoguerra, Latitudine, coscienza storica, riviste culturali

Keywords : intellectuals, commitment, Naples, post-war period, Latitudine, historical consciousness cultural reviews

Mots-clés : intellectuels, engagement, Naples, après-guerre, Latitudine, conscience historique, revues culturelles

AUTEUR

VIRGINIE VALLET

Université Jean Moulin Lyon 3, Institut d'histoire des représentations et des idées dans les modernités (CNRS, UMR 5317) • Professeure d'italien dans l'enseignement secondaire, Virginie Vallet rédige une thèse en philosophie sous la direction de Pierre Girard, à l'université Jean Moulin Lyon 3, en cotutelle avec l'Università degli Studi di Napoli Federico II. Ses recherches portent sur l'histoire des idées, l'historicité, littérature et société, culture et politique dans l'Italie contemporaine, l'engagement des intellectuels napolitains et les enjeux d'une mémoire historique, les intellectuels italiens dans la transition du fascisme au communisme. Elle est l'auteur de « La rivista letteraria «Latitudine» e il ritorno alla storia con la presa di coscienza di un destino storico nella Napoli del dopoguerra », *L'Acropoli*, XVII, n° 5, 2016 (<http://www.lacropoli.it/articolo.php?nid=1148>) ; « Intellettuali e riviste culturali nella Napoli del dopoguerra : la costruzione di una memoria storica », *L'Acropoli*, XVIII, n° 1, 2017 (<http://www.lacropoli.it/articolo.php?nid=1175#.WMRUMqLjI2w>)

LATITUDINE

CONTRIBUTI ALLA CULTURA

NAPOLI

GENNAIO 1944

CASA EDITRICE ROSSI

LATITUDINE

PUBBLICAZIONE MENSILE

Direttore : Massimo Caprara

S O M M A R I O

Latitudine della cultura di Massimo Caprara

Considerazioni di dialettica materialista di Max Raphäel (traduzione di Aldo Palumbo,

Sentimento del tempo : Orientarsi di Lucrezio.

Documenti per una poesia europea (trad. di Massimo Caprara e Raffaele La-Capria, su testi di Paul Eluard e Pierre Emmanuel.

La grande stagione, Racconto di G. Patroni Griffi.

Messaggio della letteratura americana di Luigi Compagnoni.

Il Mondo di William Saroyan, trad. di Raffaele La Capria.

Fiamme fumose, Poesia di Spartaco Galdo.

Significato del dipingere di M. C.

Note sulla musica contemporanea di Gianni Seognamiglio.

Una poesia di Tommaso Giglio.

Premessa ad un rinnovamento del teatro di Giorgio Napolitano.

Storicità del film di Maurizio Barendson.

Redazione : presso la Casa Editrice Rossi.
Via Sant' Anna dei Lombardi, 50 - Napoli

LATITUDINE vuol essere una prima meditata approssimazione ad una nuova cultura europea, più aperta e confidente, con assoluta fedeltà alle esigenze che siamo andati maturando in anni così disperati (e i segni sono ancora, e sempre, dentro di noi, hanno mutato i nostri volti e rese più sicure le nostre voci sicché il lavoro di oggi anche di quelle ferite si giova come di una fruttificante ricchezza). Con l'umiltà e la cautela di chi nel ricominciare si guarda attorno e inizia dal proprio spirito poi cercando altri echi che rendano meno deserta la fatica, noi pensiamo di contribuire a ricreare un terreno cordiale di intesa per interessi altrettanto morali ed onesti intorno alle domande più urgenti sulle ricerche intellettuali, senza vanificarle in arcadie, un centro di risonanze assai vaste nei problemi di tutti: infine di riproporre un tono d'intesa non già avvilito e gramo invece adeguato ad una cultura che non sia travaglio deserto e inascoltato di pochi ma piuttosto improrogabile perfezionamento delle umane qualità e virtù, sicuri di concorrere con questo impegno — e senza altri programmi che una scelta esemplare di autori — alla educazione verso un costume politico di dignità che della eguaglianza collettiva fa soprattutto una conquista morale.

★

L'LATITUDE entend être une première et méditée approximation des jeunes italiens vers une culture européenne, plus ouverte et confiante, avec une absolue fidélité aux exigences qui sont allées mûrissant en nous durant des années si désespérées (et les signes en sont encore et toujours au dedans de nous, ils ont changé nos visages et rendu plus sûres d'elles-mêmes nos voix de sorte que le travail d'aujourd'hui tire aussi parti de ces blessures comme d'une richesse qui produit ses fruits). Avec l'humilité et la prudence de celui qui, au moment de recommencer, regarde autour de lui et part de son propre esprit, cherchant par la suite d'autres échos qui rendent moins déserte la fatigue, nous croyons contribuer ainsi à recréer un terrain cordial d'entente pour des intérêts aussi moraux qu'honnêtes a propos des questions les plus urgentes sur les recherches intellectuels, sans les rendre vaines en mièvreries, un centre de résonance très vaste dans les problèmes communs à tout le monde; enfin proposer à nouveau un ton d'entente ni découragé ni triste mais au contraire adéquat à une culture qui ne soit pas une peine aride et sans échos d'un petit nombre mais bien plutôt une façon pressante de compléter les qualités et les vertus humaines; nous sommes sûrs de concourir par cet engagement — et sans autre programme qu'un choix exemplaire d'auteurs — à l'éducation envers un habitus politique de dignité lequel de l'égalité collective fait surtout une conquête morale.

*

LATITUDINE DELLA CULTURA

Per noi e per il tumulto che la storia consegna alle nostre giornate, al nostro umano e variato discorso con l'assoluto, fra tante nature contraddittorie e penosi solipsismi l'esperienza di una guerra rimane il primo ingaggio per una confidenza collettiva: quando però quel confronto attendibile sia accostato alla necessità non elusa di un esame di coscienza alla legittimità di uno scandaglio. Poichè questo accadimento di una guerra: anche quando consente a vuote rivolte sentimentali scopre alla fine certe tramature sociali, altrimenti scabrose e inesatte ed è già un avvio di particolare risalto alla intelligenza interiore, alla dialettica non solo filosofica dei movimenti di classe. Nell'improvvisa luce portata sulle coscienze e in quella correzione di argini ideali che la guerra richiama, l'accostamento di tutti alla propria nuda condizione nel tempo chiede pure alla cultura la verifica severa di un registro di dato e avuto, e intanto solo così ci sarà possibile provare se la nostra vocazione allo scrivere resiste e, ancora, quanta eco negli altri essa trovi. Ma a favore nostro e del nostro lavoro — e per quel giudizio — è opportuno premettere che tanto più è possibile una assistenza letteraria al fatto sociale quanto maggiormente si liberi l'immagine della letteratura dal semplice contraddittorio degli stili e dei fenomeni di gusto e si riporti la sua ragione nell'adesione ai piani della coscienza, della nostra necessaria e richiesta complicità al fervore politico. Sicchè il discorso, ad esempio, così avvertito e paziente di recente proposto sulla « letteratura come vita » insegnava soprattutto l'azzardo totale del personaggio di sè, l'invito a bruciare il proprio incantesimo, il cuore e gli scatti del sangue nell'unico fuoco senza scampo di una combustione oggettiva: era perciò una restaurazione *ex novo* della coscienza dell'uomo, una giustizia su tutte indistintamente le occasioni dello spirito e della carne. E si sa che ognuno di noi predava in paesi assai vasti e che le affinità si svolgevano da Gide sino all'uomo Pascal, come da Ungaretti a Saffo, da Petrarca ad Eliot in un fitto e assai vario registro di documenti. Ma questo comunque fu valido per noi: quei nomi assunti non come paradigmi assoluti su cui declinare tutta la specie della nostra esistenza ma come intenzioni da usare lungo la via, interrogati assiduamente in quel dubbio che essi esprimevano sul contenuto della comune inquieta coscienza e che da noi trascinato più a fondo favoriva la salvezza e la denuncia di un trapasso da una storia ad un'altra storia. Qui del resto la creazione era, con Bergson, prima di tutto emozione e la crisi dello spirito noi la scatenammo all'interno come ricognizione alle radici, senza patti e cautele, senza varietà come monotona domanda al tempo effimero di un mondo ed alla provvisorietà di noi stessi. Ugualmente nei nostri discorsi, i mezzi d'espressione così attenti o solitari restituivano fedelmente certi nostri trattenimenti morali, indicavano un diagramma dei colpi

di sonda: confessioni non esclamate su ospitali od affabili formulari, ma dette con una pronuncia che ambiva a farsi meno municipale e più europea. Dichiarammo in tal senso ognuno nella direzione dei propri limiti, la nostra fiducia nell'universale commercio dell'intelligenza e nella intesa degli spiriti e certo sperammo inibirci l'inutile fasto del « vate » misurando e modulando la nostra voce sul pentagramma dell'umana partitura. Anche qui ricercando il senso delle giornate, individuavamo nel luogo sensibilissimo della filosofia tra Kirkegaard e Gabriel Marcel — accanto allo « scacco della ragione » — il superamento necessario dell'individualismo romantico in una esperienza complessiva su tutta la sfera degli interessi umani (e allora sul rovesciamento dello storicismo idealista)), ove la cultura estenda ed integri il limite di speculazioni solitarie e salvi dal buio esistenziale con la proposta di un nuovo costume morale e politico. Erano allora le nostre, prove assai caute per arrivare all'impegno più vero della cultura: alla sua missione educatrice, alla sua funzione di partecipare ed essere protagonista di ogni spettacolo di vita, proporre per tutti una risposta alle domande incumbenti. Se l'arte e la cultura, goethianamente, sono compostezza, l'essere sanati, come arrivare ad una tale « responsabilità » senza guarire dai nostri mali — e nella fattispecie sostituire con certezze oggettive le inquietitudini "colte" dei singoli — senza sopportare e risolverne tutti i sintomi, i casi, i vizi aggravati ed essere del resto di nuovo pronti a riaccettare l'esistenza ma questa volta cercando di arginare e quietare gli sbandamenti comuni, predisponendo semmai all'onestà di una gioia o di una lode? Le operazioni che andavamo così assiduamente tentando vietavano evidentemente all'origine un ipotetico dibattito di limitati interessi e di lezioni dogmatiche ma erano solo il noviziato di una nuova cultura nel mondo, la cura di lenire una « ferita non chiusa ». Appunto qui del resto era patente la constatazione sociale della letteratura per l'esperienza che essa compie delle strutture storiche di un periodo, totali e non differenziate ma mediata o dirette, dall'economia alla religione, e per l'intensità di reazione risolutiva ch'essa sa offrire: una « politica » sottintesa costantemente come educazione ai problemi morali, domande assai urgenti ed insolute al nostro essere nel mondo, alla nostra così grave ed agghiacciante responsabilità di fronte agli altri od a tutti.

Non un soccorso allora, una illusione, ma il nostro non poter rifiutare l'azzardo, l'indecisione che non è atto ma oscuro pullulare, la disperazione di tanti anni: noi gettammo gli orgogli e le tentazioni malamente frenate nel nostro movimento di verità così che Moravia o Montale o Rimbaud furono situazioni intensissime, il nostro destino e le nostre ferite, ma pure il punto sensibile della maglia da forzare per uscire dalle debilità contemporanee o trascorse. Sappiamo così d'aver emesso un giudizio definitivo sull'ultimo stadio di una civiltà borghese tutta preoccupata di individualismi, d'averne in certo senso precipitato o affrettato la crisi.

nella missione della cultura rivoluzionario quest'essere ed educarlo verso una data coscienza e non verso un'altra qualsiasi, preparargli un'arte adeguata.

Per la cultura si tratta oramai di uscire da arbitrii poco manifesti, (e per l'arte: da una fantasia senza nerbo) dalla morbosità della mera confessione

individuale, riaccettare, il mandato e la fiducia che le derivano da una consapevole coscienza civile e perciò iniziare od accrescere una nuova funzione sociale dell'intellettuale, sugli esigui valori salvabili dallo sfacelo borghese e su quelli rivoluzionari dell'epoca che s'apre, secondo la dialettica marxista. Abbandonare certe defezioni sopportate per timore di perdersi, ricominciare a dannarsi — io direi — con i peccati di tutti e intanto conoscerli questi peccati, saperne il peso e la gravità, soprattutto trovarne il riscatto. Solo a questo titolo, altrimenti rimarremo noi soli in un monologo fuori tempo, quella lunga preparazione di ieri, quel chiarire o scoprire all'interno di noi il nuovo esito rivoluzionario — ma appunto non parlerei, come molti, di una nostra assenza ma piuttosto di una maturazione laboriosa — può essere storia, suscettibile di frutti coltivati con affabile lena.

Così solamente potremo domani riparlare per molti, rompere la solitudine di giornate così faticose ed assurde e quel lavoro all'interno di noi metterlo a frutto per tutti, ridargli, come sempre ambimmo che avvenisse, il suo aggiornamento collettivo. Perché appunto quello scavo rigoroso della nostra formula d'uomo serve allora efficacemente quando prepari un dialogo, un commercio più vasto fra coscienze ugualmente scoperte e confessabili sopra le fatiche, gli scadimenti la desolazione di tutti, e domani forse sopra giornate meno inquiete e con maggiore concordia con noi stessi e con gli altri. L'oggettività di un tale proposito noi lo dichiarammo implicitamente quando convenimmo sulla virtù politica della cultura: e l'uomo lo distingueremo dal «dotto» — ma si dovrebbe dire lo integreremo col «dotto» — per la plenitudine da quello raggiunta sopra sofferte passioni contro un parziale o frammentario risentimento: la completezza dell'eterno contro la povertà del quotidiano. L'invito a disertare il mondo nella specie di una riduzione crepuscolare ci sembrò una rinuncia all'intensità del nostro compito così come il vuoto tragico di D'Annunzio fu la testimonianza ai nostri occhi di un pericolo, la perigliosissima medicina dell'impotenza interiore. Solo titolo per noi l'aver portato una meditazione legittima sulla *nozione* dell'uomo e non sulle *notizie* periferiche di esso, l'aver in ogni senso misurato una vocazione ideale per riaccettare il nostro pubblico ufficio non speciale certo ma dignitoso, responsabile.

La latitudine di Essenin noi la ritroviamo da Montale a Ungaretti e già la scontammo in una approssimazione naturale, nella rissa rapinosa dei giorni. La voce assai pura che oggi possiamo levare — una cultura finalmente sociale tornata nella mischia dei fatti concreti e collettivi — fu conquistata soltanto sconfiggendo singolarmente la torbidità dell'educazione o l'oscurità di certi egoismi, sempre senza risparmiare un attimo del nostro impegno a risolverci: ma così che neppure quella nostra inquietitudine noi sapremmo oggi licenziare come spuria senza rinnegarci. Nel ripopolare certa nostra ed altrui solitudine sappiamo di tornare alla misura più alta dell'intellettuale, e forse alla più consona a noi ed alle ore che verranno così che se tutto ci occorre, qualcosa certo più urgentemente del resto: proprio una rieducazione morale di noi stessi e di tutto. Perciò la cultura sarà invito a migliorarsi, certo non perentorio e didascalico, ma suggerito con i liberi mezzi dell'arte.

Allora domani senza più errori riprenderemo il discorso interrotto coglien-

dolo sulla bocca « del pescatore verghiano o del mugik di Tolstoi ». Sarà il nostro gesto più assolto, la nostra finale spiegazione, la salvezza che sempre sperammo perchè la nostra esistenza non avesse a mutarsi in un'arida ed ingrata condanna alla vita.

MASSIMO CAPRARA

.....
TACCUINO DEL LETTORE

Da CARLO MARX: *I filosofi hanno soltanto interpretato il mondo da differenti punti di vista, si tratta di modificarlo.*

CONSIDERAZIONI DI DIALETTICA MATERIALISTA

DI MAX RAPHAËL

Una integrazione più rigorosamente dialettica dell'intuizione marxista ci sembra opportuna per rispondere a quelle correnti di pensiero che nel Manifesto vedono il codice pragmatico di una "formula rivoluzionaria" negandone il substrato filosofico. Ferma restando l'opportunità di aggiornarne e arricchirne alcuni dati, il marxismo, come esito del progresso sociale, rimane filosoficamente controllato nell'interpretazione materialista della storia.

I paragrafi appresso pubblicati dello scrittore tedesco Max Raphaël valgono, ai nostri occhi, come riassunto tipico della polemica: accanto alla mera trascrizione di posizioni originarie essi contengono utili approfondimenti

La traduzione dal testo francese è dovuta ad Aldo Palumbo.

Il materialismo ha, fra l'altro, rivoluzionato la concezione stessa della filosofia.

Innanzitutto, il marxismo non riconosce una filosofia autonoma: piuttosto, tutti i campi del pensiero e dell'azione entrano nel quadro della filosofia, che noi non potremmo distaccare da quei campi e dalla loro storia. Le definizioni astratte dei contenuti e dei metodi non sono che un povero succedaneo della pienezza concreta e del movimento reale del pensiero.

Il filosofo « puro » considererà con disprezzo gli esempi e perciò stesso non scoprirà uno degli elementi fondamentali del marxismo: il materialismo, che e quanto dire l'intimo rapporto, la azione reciproca esistente fra la teoria e la pratica, quest'ultimo termine considerato tanto nel suo senso gnoseologico che in quello ontologico, economico, sociale, politico, eccetera.

Inoltre, il marxismo è, grazie alla sua dialettica, una teoria (e una pratica) nella quale tutto è compreso. E ciò non solo nel senso dei sistemi filosofici, vale a dire che alcuna contraddizione deve esistere tra le tesi particolari, ma in senso più largo, da ritenersi che una proposizione staccata dal suo complesso perde tutto il suo senso. Allorquando una proposizione pensata secondo la logica della identità conserva il suo significato anche completamente isolata dal resto, dappoiché essa esprime un fatto statico, una proposizione della dialettica isolata dal resto appare come un puro non senso. Quante volte non si è ridicolizzata la famosa formula hegeliana, « essere e non essere sono identici », formula che in genere non è stata compresa. In realtà, essere e non essere costituiscono quei due momenti antitetici di cui non bisogna vedere solo la prima sintesi (il divenire), ma la curva completa, che comprende il Logos, la Natura e lo Spirito Umano; sola curva che permetta di afferrare il senso completo di queste due prime categorie. Così è quasi inevitabile e necessario che i frammenti della teoria marxista siano ingannevoli, soprattutto in un'epoca in cui si è quasi persa la facoltà di comprendere il tutto, in tanto che tale.

Il marxismo è nato come critica al mondo borghese e, a rischio di cadere nell'utopia, esso non può sorpassare il limite critico se non progressivamente, mediante una evoluzione storica concreta. La pratica marxista, che è il punto di partenza della filosofia marxista, è in primo tempo necessariamente negativa, e non può diventare positiva che attraverso la lotta di classe. Prima di un capovolgimento sociale decisivo, il marxismo non può avvicinare che attraverso la critica, i campi il cui sviluppo presuppone la esistenza e la universale approvazione della sua concezione sociale.

Il marxismo non può essere compreso che mediante il suo metodo, e questo non è possibile, a sua volta, mediante una semplice riflessione critica. Esso esige la utilizzazione del metodo in ciascuna situazione concreta e in tutte le sue possibili realizzazioni — di ordine economico, politico e artistico — ed è in questo che risiede la grande difficoltà che presenta il marxismo per gli intellettuali. Essi, in realtà, sfuggono alla concezione storicistica, per cui la borghesia avanzata cerca di relativizzare tutto, come pure alla contemplazione metafisica, per cui la borghesia reazionaria cerca di rendere tutto assoluto.

Il marxismo si rivolge, al disopra dell'intelligenza dell'uomo a tutto il suo essere e, innanzi tutto, alla sua attività e si volge contro i suoi pregiudizi e i suoi interessi sociali la cui azione è, d'altra parte, spesso incosciente.

Il filosofo tradizionale, per il quale la filosofia si riduce alla discussione di problemi tali quali che Dio, l'immortalità, eccetera, contesta al marxismo il suo carattere filosofico col pretesto che esso esclude definitivamente le questioni metafisiche.

Il marxismo risolve la loro eternità, provando la loro origine temporale. Esso mostra come i fatti della vita concreta, della natura, della produzione materiale, dell'organizzazione sociale, e non solo i fatti acquisiti (dominati), ma anche i fatti praticamente e teoricamente non acquisiti, hanno creato delle idee immaginarie, le idee delle esistenze le esistenze dei libri, i libri delle parole, le parole della critica, una critica, la critica della critica; mentre i fatti primitivi si trasformavano completamente attraverso l'incessante produzione storica materiale e spirituale. L'argomentazione filosofica-teorica contro il marxismo si riduce, in sostanza, a due accuse principali, che mettono in causa la sua forza distruttrice di civiltà e il suo materialismo, due caratteristiche strettamente legate l'una all'altra. Appare impossibile all'avversario di comprendere esattamente le enunciazioni sul carattere dialettico della materia, da cui tutto dipende.

È falso che il comunismo sia materialista nel senso che stabilisce una distinzione assoluta tra materia e coscienza.

È falso affermare che Marx crede a una dialettica che gli sarebbe stata lasciata da Hegel. Sostituendo il materialismo all'idealismo e al panlogismo di Hegel Marx ha trasformato la dialettica hegeliana assoluta e aprioristica in una dialettica empirico-storica. Terzo, è falso, che la teoria della lotta di classe sia il lato soggettivo del marxismo, basato su una distinzione morale tra il bene e il male, che esso riassume all'onore del peccato originale. In effetti sfruttamento, plusvalore, pauperizzazione sono realtà empiricamente determinate in una epoca storica concreta.

Quarto, è falso che il marxismo sia determinista e perciò relativista. Dopo la definizione che della libertà ci dà Engels, l'uomo ha la possibilità di liberarsi di tutte le concezioni secondarie e di realizzare con coscienza la necessità oggettiva.

È falso che il marxismo veda nel proletariato una classe messianica alla quale attribuisca ogni virtù che esso contenga un fattore escatologico. Al contrario, Marx ha sottolineato in piena coscienza tutte le imperfezioni del proletariato, di cui solo la rude scuola della rivoluzione è capace di liberarlo.

È assolutamente falso che Marx abbia presentato la sua teoria come una verità assoluta e universale, come la sola verità assoluta. Al contrario, egli ha considerato i suoi risultati come a un tempo assoluti e relativi; relativi perchè ha indicato nel « Capitale » i limiti storici: assoluti, poichè la sua teoria costituisce nelle circostanze storiche il massimo riavvicinamento della realtà obbiettiva.

Condannare e sorpassare un periodo determinato e strettamente limitato della storia non vuol dire ancora volere l'annientamento della cultura.

Il materialismo è nato dalle scienze naturali. Solo la sua unione alla dialettica ha reso possibile una visione materialista della storia e della società. È per questo che si è a ragione parlato di materialismo storico. Tuttavia, la

nozione della storia è ancora del tutto indifferente in rapporto alle categorie continua e discontinua, evolutiva e rivoluzionaria, eclettica e dialettica, così come la nozione «esperienza» lo è in rapporto al materialismo e all'idealismo. Il termine dialettica materialista, esprime meglio di tutti il senso della evoluzione del marxismo.

Non è sufficiente iniziare il processo della conoscenza mediante l'azione corporale, non occorre eliminare per questo l'uso dei sensi, dell'intelletto, della ragione, poichè essi comportano il pericolo della metafisica e della teologia, ma tali pericoli vanno evitati per la utilizzazione medesima di queste facoltà, riportando nuovamente le idee alla pratica, all'esperienza all'industria. È insufficiente constatare in generale la dipendenza di un campo culturale (per esempio della morale) o di una produzione dello spirito (per esempio, un'opera d'arte), la una concreta forma economica, ma si deve esattamente analizzare come questa dipendenza si manifesta nella particolare struttura di quei campi, nelle loro leggi e nella loro storia relativamente autonoma.

Certamente, il teorico marxista non può porre il problema delle ideologie come lo porrebbe un idealista, cioè sotto forma di un compito a priori sistematico, che non avrebbe che una sola soluzione, eternamente valida. Egli non può partire che dall'esame del loro aspetto storico e dal loro condizionamento economico e sociale, determinato in una data epoca. Ma questo condizionamento varia in proporzione del distanziarsi della interstruttura. Ne risulta che le strutture specifiche dei campi ideologici «superiori» possono essere relativamente più costanti che quelle dei campi «inferiori» e, che con lo sviluppo della interstruttura da cui quelle dipendono, essi non cambiano che la loro forma esteriore, non già la loro essenza (che non può essere captata se non in modo astratto). In termini più concreti, la teoria marxista dell'arte, per esempio, non ha cercato solo di dimostrare la dipendenza di un'opera determinata dalla interstruttura materiale, per il contenuto di essa opera (che può essere in accordo con essa, contraddirla, o sottrarsi ecc.) ma anche per tutti i fattori di forma — dalla tecnica alla composizione — fattori che non sono determinati direttamente dalla produzione materiale e dalla organizzazione sociale, ma solo da fattori intermedi (politica, religione).

Se oggi si rimprovera il marxismo di avere non solo mancato di assolvere quel compito, che consiste nel penetrare tutta la storia della cultura dell'umanità, per mezzo della dialettica materialista e di mettere questa nuova materia al servizio di una cultura proletaria e socialista, ma anche di presentare a dispetto della prima dittatura del proletariato, la minaccia di un regresso della teoria, il marxista, malgrado tutti i provvisori rimedi, non perderà di vista questo: dopo l'avvento della dittatura del proletariato, il movimento si è talmente amplificato e fortificato che, sul piano teorico, è chiamato ad assolvere un triplice compito: continuare la critica della borghesia e della sua ideologia, polarizzare la teoria marxista, insegnare a pensare ed agire secondo la dialettica materialista, al fine di allargare e sviluppare la teoria stessa.

Se il materialismo meccanico nato dalle scienze naturali, è diventato materialismo storico nelle scienze sociali — per sopprimere quel processo della partita doppia: materialismo al di sotto, idealismo al di sopra — anche perseguendo un identico fine; il materialismo storico deve essere sviluppato in dialettica materialista, per essere realizzato nelle scienze morali, cioè nelle ideologie che legami meno forti uniscono alla base materiale, e le cui leggi sono relativamente più staccate da quella base che quelle delle ideologie sociali e politiche.

Gli intellettuali dovrebbero infine rendersi conto che, fin qui, non si trovano affatto all'avanguardia del proletariato cosciente, ma che essi hanno sempre trascinato le masse lavoratrici accostandosi alla piccola borghesia.

M. RAPHÉL, *Teoria marxista della Conoscenza*, introd. all'Appendice. Paris, Gallimard, N. R. F.

SENTIMENTO DEL TEMPO

ORIENTARSI

Nasce dal racconto di ieri e degli altri ogni nostra parola di oggi. Questo interesse che sentiamo, e non il concorso per salvatori della patria. Quel peccato di perdere, fu nostro come di quelli che lo commisero. Adesso abbiamo il respiro turbato dai venti troppo gagliardi dell'est e dell'ovest, ci ritroviamo con un provinciale sbigottimento tra messaggi di gente nutrita o decisa. La solitudine può essere più casta, ma è certo più squallida di un quotidiano commercio col mondo. Per noi di questa terra isolata, tutto ha sapore di dubbio, perchè avemmo in casa i topi dannunziani delle vuote parole. Se appariamo smunti ed ansiosi, vorremmo scusarcene con gli ospiti, se non ci fosse l'occasione a un frainteso, di parere più smunti. Anche questo ci ha insegnato il crollo, che nel sottinteso degli altri siamo tutti su un piano, anche noi che ci rifiutammo di «credere». Se a noi mancò la forza e il coraggio della violenza sovversiva, a tutti gli altri mancò spaventosamente almeno la consapevolezza dell'errore, il fanatismo almeno della causa bastarda.

Ora vorremmo che uomini nuovi nascessero nei quarantacinque milioni di morti. Ma grano e salario non possono riscattarli, se non sentano essi stessi l'orrore della morte. Se non si sentono interessati e responsabili alle domande supreme. Se non si pongono e si definiscono e si orientano.

Nasce su questa speranza di predicazione, la nostra apertura di orizzonte.

LUCREZIO

DOCUMENTI PER UNA POESIA EUROPEA

« La vie immédiate »: si pensi con quanta fedele ostinazione Eluard si sia educato ed abbia educato nel senso di questo titolo d'un suo libro, con quanta consapevolezza davvero sia andato cercando una poesia « immediata » nella comunicazione con gli altri. Già la sua esperienza surrealista, quello slargare i confini dell'orizzonte poetico con l'indicazione della possibile morfologia dell'inconscio ha senso come progressivo avvicinamento ad una lirica che riscopra e commenti *tutto* il succo di questa nostra esistenza, anche ricercandolo nell'inquietudine irrazionale, che è sempre altro sangue, sregolato e sofferente ma autentico, nella vita d'ognuno.

Appunto con Eluard la poesia torna a vivere fra gli uomini, senza esserne sopraffatta, fraternamente partecipe ad ogni speranza o caduta: con lui la poesia è un diverso atto di solidarietà. (Ricordiamo utilmente una sua affermazione: « La poésie ne se fera chair et sang qu'à partir du moment ou elle sera reciproque »).

(A noi basta per ora l'aver accennato ad un discorso sulla letteratura francese contemporanea e, con la traduzione da Emmanuel, l'averlo esteso alle voci più giovani e dotate. Proprio perchè noi pensiamo che la migliore smentita alle accuse di oscura letterarietà sia data da queste pagine poetiche, così fiduciose, così necessarie per tutti e chiarificatrici di comuni sentimenti).

Da *L'ULTIMA NOTTE* di Paul Eluard

(in « Poésie et Vérité » 1942)

*I Questo piccolo mondo assassino
s'accanisce contro l'innocente
gli toglie il pane da bocca
e gli arma di fuoco la mano
gli prende la vita ed i figli*

*questo piccolo mondo assassino
confonde i morti e i vivi
Lustra il fango, grazia il traditore
trasforma la parola in rumore*

*Dodici fucili a mezzanotte
la pace ridanno all'innocente
e tocca alle folle di coprire di terra
la sua carne sanguinante e l'occhio suo nero
e tocca alle folle di scoprire
la debolezza degli assassini*

.
.

.
.
VII *Gettiamo nel fuoco queste fasce di tenebra
Spezziamo le catene dell'ingiustizia, arruginite
Vengono di tutti gli uomini che di sè son certi
Perché di tutti gli uomini son certi
Perché dilegua il nemico che si scopre nell'uomo*

P O E S I A di Pierre Emmanuel

*Gli uomini, ma non la terra
possono essere vinti,
l'anima libera delle pietre
dei monumenti distrutti
conserva intatto il desiderio
d'uno slancio risoluto
sotto volte d'oscuro silenzio
dove echeggia l'aria deserta.*

*Così quando sembrano morte
le virtù d'un suolo ormai vecchio
un albero giovane con tutta la forza
le libera in una gloria disperata*

*(sicuro di non sperare
che al suo più alto futuro)
e il suo tenero grido
scava nel cielo.*

(trad. di Massimo Caprara)

MESSAGGIO DELLA LETTERATURA AMERICANA

È positivo che alla letteratura — e, più precisamente, alla narrativa — d'un determinato paese, non chiederemo dei messaggi estremi, o illuminazioni addirittura evangeliche. Quella letteratura, al contrario, ci si afferma valida se, alle nostre domande, risulterà come un indice di vita, obbiettivando in essa la condizione umana (e, quindi, i fermenti, l'esigenze, le cadute) del clima di cui rappresenta l'esatta germinazione. Penso questa obbiettivazione come l'esito, o per lo meno la strada necessaria, cui debba tendere oggi, in Italia e in Europa, la letteratura del dopo-guerra. Moravia, Vittorini, Piovene; e, in un certo senso, il Buzzati del "Deserto dei Tartari", qui da noi, già mi sembrano, a questo proposito, dei punti di riferimento e d'avvio molto importanti.

Finora, a voler considerare le fortune della narrativa europea, le sue avventure più esplicative, i nomi più autorizzati ci appaiono legati a formidabili esperienze individuali; già qualcosa che vive al di là del Romanticismo, senza averne esauriti, tuttavia, gli estremi atteggiamenti.

Sceglierei, tra questi nomi indicativi, quelli d'un Proust, d'un Joyce, d'un Kafka. La realtà di Proust, anche se logicamente e profondamente vera, purtuttavia è una realtà di memoria; una recherche nel tempo perduto, con una possibilità infinitamente addizionale della persona. Con Joyce si realizza una misura più estesa di civiltà, ma entro specifici limiti: qui, il criterio valutativo d'una civiltà è affidato ai riflessi e alle determinazioni che essa può produrre sul divenire morale d'un artista; questo criterio valutativo, al di là di ogni compromesso, può risolversi in accettazione o condanna.

Kafka è chino su un fondamentale tema religioso, su moduli di colpa e di grazia; e forse la chiave del suo mistero, la chiarificazione del suo destino e del suo dramma, vanno ricercate nella sua disperazione di ebreo a contatto d'una germanicità tragicamente razzista. —

La coerenza della narrativa europea, per questi e per altri casi, è rimasta così contrassegnata, per oltre trent'anni, dai motivi e dalle singolari esperienze di alcune individualità validissime; ciò che si maturava e viveva nell'aria, del resto, non offriva altre risoluzioni.

L'America, al contrario, veniva a trovarsi su un piano diverso. Le condizioni stesse, di "terra e sangue" vorrei dire; il particolare indirizzo della vita; e, oltre a ciò, le naturali esigenze collettive, fruttarono naturalmente una letteratura, una narrativa che obbiettivarono ciò che era nel clima comune; e, in definitiva, risultarono l'indice esatto della vita americana.

Intanto, forse perchè troppo vasta e molteplice; e, anche, troppo diversa dalla nostra, i valori fondamentali di quella vita e di quella civiltà venivano, quaggiù, travisati secondo una visuale troppo unilaterale e imprecisa. Ne derivava, a caratterizzare l'uomo americano, una nozione pendolare tra la biologia e la fisiologia. Un risultato, come si vede, affatto semplicistico. Mi sembra utile, in proposito, un'osservazione di Pavese, nella sua introduzione a "Riso Nero" di Sh. Anderson. ("Anche in America scorre il sangue nei corpi, anche in America ci sono istinti, ci sono passioni, ci sono lavori vitali e non solo efficienti; si possono pensare immagini e costruire mondi... C'è la vita, in America, come nella Vecchia Europa: c'è la natura eterna, ci sono i canti, il fiume, l'amore, la risa, i negri"). D'altra parte, era quasi naturale, tra noi, quel falso di valutazione e interpretazione, cui s'è accennato. La questione è che, di fronte a un'Europa satura d'esperienza e cultura, e, in un certo senso, attenta più alle eredità pervenute che a un suo immediato futuro, si schiudeva una civiltà vergine e attiva, che, per altro, cominciava appena a uscire dagli anni torbidi della prima industrializzazione, ricercando un suo volto più intimo, una sua conquista meno esterna e più duratura. È lo sforzo, questo, d'un Dreiser; o, meglio,

d'un Anderson. Ciò che a un certo punto conta, per Anderson, è l'urgenza di svincolarsi da molte sovrastrutture e artifici, se l'America rivoglia la sua salute. La pagina di Anderson, quindi, non è il riflesso d'una caduta definitiva; al contrario, può essere la misura del risveglio umano e sociale che urge nel clima. Il Riso dei negri può stare a indicare, appunto, una risoluzione evidente. ("Innamorati della parola, innamorati del suono; i negri parevano avere una musica in qualche luogo tiepido; sotto le loro lingue rosse forse le loro labbra spesse erano muri sotto cui si nascondeva la musica. Amore inconscio di cose inanimate perdute ai bianchi: i cieli, il fiume, una barca che va — misticismo negro — non espresso che nel canto, che nei movimenti del corpo"). Intuita la probabilità d'una salvezza, e dove essa possa risiedere, il commercio con le parole diventa, per Anderson, qualcosa di definitivo e di esatto. ("Le parole sono cose delicate che conducono alla poesia, o sono menzogne"). Poesia, in questo caso, significa appunto ricercare e ricreare un ordine dove prima era confusione e pericolo. Nè, questa confusione e questo pericolo, sembrano essere — per gli scrittori americani — una condizione immanente dell'individuo. Da Dreiser a Lewis, da Dos Passos a Saroyan, la letteratura americana presenta un carattere polemico quanto nessun'altra mai. L'isolamento dell'individuo sembra essere la sua costante specifica. Questa costante non viene azzardata su un piano generico; quell'isolamento, quella solitudine, al contrario, vengono scrutati e dedotti da un esame attentissimo rivolto ai singoli strati sociali. La letteratura americana sembra l'unica, sinora, che abbia conglobato i suoi totali interessi nell'attuazione letteraria, e sincera, d'una medietà umana. Resta evidente quanto, in questo senso, essa debba a Walt Whitman, che riconosceva all'uomo ordinario, e quotidiano vorrei dire, la più alta somma di umanità e poeticità. L'uomo rappresentativo di Emerson, il superuomo insomma, è già qualcosa che esula dalle nostre giornate: è un caso straordinario, piuttosto che una profonda e sofferta tipizzazione della natura e della vita. (Penso, di contro, ai "musicali" e spudorati fumismi di Gabriele d'Annunzio, così cari, per altro, alla moralità e alla cultura della nostra intelligente borghesia. Essa, del resto, ha pagato cara la sua infatuazione, o magari la sua spenta accondiscendenza ai superuomini, sia letterari che politici).

Ora, se Lewis, Dreiser, Anderson, Cain, si rivolgono specificamente alla classe media, Dos Passos, Faulkner, Caldwell, Saroyan, Steinbeck investono i problemi delle grandi folle operai e rurali, le loro esigenze e inquietudini di uomini radicati nelle più fonde e inesplorate matrici dell'essere. Se ne potrebbe derivare un'unica ansia, uno scontento incerto e accasciato; o, addirittura la nozione d'un pessimismo cupamente drammatico. (Il teatro tragico di Eugene O' Neill, per esempio). Un documento notevole potrebbe esserne quella "Spoon River Anthology", che, per essere stata scritta nel quindici, potrebbe considerarsi un punto di partenza della recente letteratura americana. Senonchè, anche attraverso quella testimonianza, così nuda e precisa, d'uno smarrimento che sembra rasentare la negazione totale, il caso di Lee Masters mi sembra risolversi, in un certo modo, nella stessa esperienza d'un Eliot. Nel senso, cioè, che partiti entrambi da una stessa desolazione, attingono un mondo poetico che, "posta la forma come un atto di fede creatrice, afferma la vita da questa generantesi". (v. Berti: Introduzione alle "Poesie" di Eliot). Poe, forse, e Melville, potrebbero offrirci la stessa constatazione. E Thornton Wilder postula la nostra salvezza mediante un ponte ideale d'amore, che congiunga la terra dei vivi a quella dei morti. (v. "Il ponte di San Luis Rey"). Diversa, invece appare la condizione d'un Lewis, un Dreiser, un Cain; di quegli scrittori, insomma, che hanno svolto una sistematica opera di corrosione nei riguardi di quella classe media, che fu colpita da una crisi troppo definitiva per offrire una possibilità di ricupero. Del programma nazionale che Franklin lasciava all'America, pare che quella classe abbia inteso soltanto i motivi più esterni: "far denari, far economie, far figli". Ed ecco i vari Babbitt, Doodsworth, Hurstwood, ecc., precipitare in quella solitudine senza scampo, in quella desolata carenza che ne farà creature senza vie di

risorsa. E, in un certo senso, innocenti; senza colpa comunque: un Hawthorne, con le sue necessità di confessione come reazione e riscatto al male, non sarebbe mai stato il loro scrittore. Il naturalismo di Dreiser, la satira secca di Lewis, ne costituiscono invece la più esatta derivazione.

Del tutto esistenziale, al contrario, appare la crisi che ha scavato dentro le grandi folle degli Stati. Oltre gli sbandamenti, ci sono fermenti; inquietudini vive. Alla sazietà stanca di Babbitt, allo sconfortato naufragio di Samuel Doodsworth, s'oppone la feroce vitalità dei nomadi di Steinbeck, la cui troppo violenta programmaticità, peraltro, risulta un elemento deteriore della sua narrativa; agli Hurstwood, ai Drouet di Dreiser, si oppone il mitologico furore d'essere (e di varcare quindi, le muraglia del loro isolamento e della loro caduta) degli uomini vivi di Faulkner, Savoyan, Dos Passis, Caldwell, Anderson. Una negra della Florida, Zora Hourston in un suo libro utilissimo, accenna a "un isolamento cosmico dei singoli". È il motivo basilare della letteratura degli Stati. Ma proprio questa letteratura, in ultima analisi ci garantisce le infinite aperture delle folle americane. A un certo momento, i vagabondi di Faulkner si sganciano dalla loro quotidianità, diventano un grido liberato nel tempo, assumono stature, proporzioni e voci di mito. L'uomo di Saroyan ("Sam che ride", o "Mike Sanganetti"; "Settantamila Assici" o Antranik d'Armenia) diviene tutto il genere umano; è genere umano liberato nel miracolo eterno del linguaggio. ("Mia unica arma è il linguaggio. In questo racconto io l'adopeto per cercare di ricondurre l'uomo a sè stesso: trarlo fuori dalla folla e restituirlo alla propria mente, al proprio spirito. Voglio liberarlo dall'incubo che è la storia, e innalzarlo al sogno calmo della propria anima, alla cronaca verace del genere umano"). Il vagabondo di Dos Passos incontra un compagno, si stringono la mano; faranno insieme la via. La pagina del comunista Dos Passos mi sembra la più risolta, tra le altre, in un totale impegno morale. Che consisterebbe, poi, in quell'aderire costante a un sapore di cronaca, che ne realizza l'umana poesia. Il marxista London può essere un riferimento preciso, almeno sul piano delle intenzioni. La distanza tra il "Tallone di ferro" e il "42° Parallelo", infatti, è da cercarsi poi tutta nelle opposte risoluzioni. formali.

Obbiettivando dunque il suo tempo ideale nella vita del paese, la giovane letteratura d'America ci reca, e solo in questo senso possiamo azzardare la parola, un messaggio preciso. Che, pertanto, è nell'esigenza di ristabilire una nozione dell'uomo. Nell'impegno totale che l'uomo ritorni all'uomo, oltre il graduale sfaldarsi delle vecchie muraglia sociali. Per questo impegno, e non altrimenti, riteniamo valido un concetto di Democrazia.

Questo, in sostanza, ci hanno indicato gli scrittori degli Stati. E in questo senso, nella prefazione del 1872 a una delle composizioni di "Leaves if Grass", Walt Whitman poteva scrivere: "...su queste nostre distese, come su un palco, presto o tardi, probabilmente si svolgerà qualche cosa che somigli ad un éclaircissement di tutta la trascorsa civiltà dell'Asia e dell'Europa. Le parti di protagonista! Ma non per essere rappresentata, emulata qui di nuovo da noi l'azione finora primeggiante della storia; non per diventare una nazione conquistatrice o salire alla gloria di una superiorità puramente militare, diplomatica o commerciale; ma per diventare la gran terra generatrice di donne e di uomini più nobili, di una razza copiosa, gentile, sana, tollerante, libera, per diventare la più amichevole delle nazioni: gli Stati Uniti, insomma...".

★

Chiediamo dunque di sostituire, all'"isolamento cosmico dei singoli", una rinnovata nozione dell'uomo sociale. Sarà il frutto, o il premio che avremo meritato dopo la guerra. A questo punto, subentrano infinite aperture di discorso. D'una cosa, comunque, siamo certi. L'ha detta il "Gran Lombardo" di Vittorini: ed è che, oggi, l'uomo "è maturo per nuovi, per altri doveri".

LUIGI COMPAGNONE

LA GRANDE STAGIONE

racconto

Ella se ne stava accoccolata sui gradini della casa coi seni che le pungevano sotto la veste. Guardava i carri che passavano lenti sulla carraia polverosa carichi di gente stordita dalla giornata di sole. Poteva sembrare che guardasse innanzi a sè ma il suo sguardo non incontrava niente sulla sua strada. Solo quelle chiazze rosse che dilagavano da per tutto e che l'incandescenza della luce fissata a lungo le faceva ballare davanti. Ormai s'erano abituati a vederla ogni giorno messa lì e immobile quanto più il sole imperversava, con le labbra schiuse e la carne in estasi. Quelli che passavano, dopo che erano scomparsi lontani nella polvere, le lasciavano gli occhi nella veste.

L'estate l'aveva presa così ed essa le soggiaceva ogni giorno al levarsi rapace del sole nella calura tormentosa, fino al lento affogarsi nei suoi stessi raggi. Spesso il lungo abbandono nel sole la disfaceva. Le scioglieva i capelli pesanti in un fiotto e le attorcigliava la veste sul seno lasciandole scoperta la spalla. Restava palpitante e discinta. Agli uomini che passavano sembrava di vederla godere nel volto come se fosse lì accoppiandosi con un maschio, e si sentivano prudere nei calzoni.

Quando il giorno s'era ormai disfatto nella sera, Rosalinda rientrava in casa e si metteva nuda sulle lenzuola fresche del letto. Restava a guardare fisso nel soffitto, in quel punto dove si radunava tutto il barbaglio di luce che le era rimasto dentro agli occhi, finchè le veniva il sonno.

Non sapeva essa stessa quando mangiasse e come provvedesse a farlo, nè si curava della casa e della polvere che ormai aveva invecchiato tutti i mobili. C'era ancora innanzi al cassetto una piccola quantità di pagliuzze gialle che giorni addietro, un soffio di vento levatosi all'improvviso, le aveva gettato nella stanza. I ragni avevano ordito tele nei vani delle finestre come tendine. La casa era secca di arsura e i mobili crepitavano di continuo spaccandosi.

Ormai più nessuno veniva a trovarla, nemmeno la madre da che era venuta circa un mese fa ed erano state per due ore a guardarsi senza parlare. La vecchia se ne era andata senza che la figlia le avesse detto neppure qualcosa come — Addio.

Nè d'allora s'era visto più alcuno.

Alla mattina, appena il sole cominciava a frugare fra le lenzuola si alzava, si tirava su i capelli, e correva ad accoccolarsi sui gradini. Gli uomini che s'avviavano freschi sui carri cigelanti, pensavano che avesse passata su quella soglia l'intera notte e che non si movesse mai di là, fatta di pietra viva. Alle volte ne avevano quasi paura.

La gente, di Rosalinda sapeva che era di un'altra contrada — Contrada Taverna — figlia di un oste. Fu una sera dell'inverno scorso che Agostino — un giovane di qui — scese dal carro avanti a quella locanda. Aveva le mani crepate di freddo e un forte bisogno di fuoco e di un mangiare. La vide e se ne innamorò. Più volte ritornò a Taverna, facendo col carro il giro a lungo per passare innanzi al quadrivio, e non gliene importava più ora di tornarsene solo la sera, e senza le altre carrette vociendo e cantando o addormentandosi nel caldo quando veniva la stagione. A Maggio era andato a sposarsela e mentre se la portava alla casa — con i mobili nuovi comprati — nel ribaltamento del carro l'asse gli aveva sfondato il petto. Una disgrazia inspiegabile, strana dicevano. Lo portarono all'ospedale ed essa se ne venne sola nella casa nuova. Se ne stette tre giorni senza dormire fino a che le vennero a dire che il marito era morto. Allora sprangò la porta e nessuno la vide fin quando la grande stagione non venne. Col sole alto uscì su quell'uscio, con le palpebre che le battevano sugli occhi lucenti, e si accoccolò sui gradini.

Il grano nei campi ondeggiava giallissimo e Rosalinda stava a disfarsi nel caldo. Si sentiva dentro ondate e ondate di quel giallo, e il tripudio e la ricchezza della stagione.

Essa covava nel seno un'altra storia.

Quella sera, lui era entrato con grande fracasso, e la donna se lo era visto comparire sotto la porta, grosso, con i pugni rattrappiti. Aveva chiesto il fuoco e roba calda da mangiare. Vedendolo seduto accanto alla brace, a riscaldarsi le manacce che tergeva con un fazzoletto rosso. Rosalinda se ne infiammò. E proprio di quella faccia sbozzata nel legno e del corpo che odorava d'uomo. Seduta dietro al banco, gli fissava le gambe allungate nel fuoco così che a un tratto se le sentì addosso. Si sentì le braccia scorrerle lungo la schiena e i morsi di quelle labbra sul petto. Infoiata fuggì nella sua stanza strappandosi le forcine e i capelli con dolore per non provare più quello che la stava bruciando. Non le riuscì di addormentarsi nella notte sentendolo respirare forte. Alla prim'alba udì che se ne andava.

Ritorno dopo due giorni. Appena l'ebbe a taglio l'uomo la trattenne per il braccio e disse che era qui per lei. La guardava con certi occhi gialli che sembravano gocciolare fuori, e lei si sentì come un filo di paglia nel vento. Non resistette al contatto e fuggì via. Aspettò la notte sveglia sentendo le membra nella camicia aspettare anch'esse. Egli non respirava di giù. A notte tarda scese a piedi nudi e s'incontrò con quegli occhi che brillavano nel buio. Allora andò ad accoccolarsi barcollando fra le gambe dure di lui. Si sentì come in una culla, e le piaceva che quello non parlasse. Aveva un gran caldo e le pareva che tutti i raggi del sole si fossero concentrati in lei. Giacque così. Si accorse poi vagamente che la sua camicia giaceva ammucciata in un angolo, sul pavimento nero.

Dopo quattro mesi lui volle sposarla.

Ora, soltanto l'estate poteva ridarle la forza di lui. Nel sole trovava la gioia dei sensi e la quiete. Se ne andava in rigoglio come un fiore carnoso e i seni le venivano turgidi, pungenti contro la stoffa.

La stagione essa la soffriva tutta nella pelle, come se fosse zolla, terreno. Sentiva in lei radici indurirsi e succhiare linfa. Aveva seguito l'ingrossarsi dei corni del grano e il loro divenire pieni, e lei farsi gravida e pesante finchè un giorno si sentì muovere dentro un frutto e capì che era incinta.

Ormai la calura, e il grano, e l'accechio delle giornate, avevano fatta l'estate in lei e la memoria di Agostino si confondeva nel sole della grande stagione. Ella capiva che ora l'uomo non c'entrava per niente in tutto questo. Era stato come un vento caldo che sparve i semi per la terra madre. E seppe dimencarlo, già che la terra vi aveva provveduto.

Il caldo stava scemando, e il giro del sole s'era fatto più breve. Lei stava meno sull'uscio e non tutti potevano vederla con il ventre grosso su quei tre scalini. Ma si sapeva. E una donna straniera che era andata a venderle uova, riferì per la contrada che ella aveva detto di essere incinta del sole. Nessuno vi credette. Ma se ne convinsero quando videro che anche il grano era venuto sù grosso così come non mai il sole lo aveva fatto.

FIAMME FUMOSE

I

*Poi che in fiamme fumose
i begli anni turbati ci lasciarono.
ad uno ad uno i giorni della nostra
vita ci traemmo in mente, radici
che chiedevano luce dalla terra.
Il poco male che fu in noi ingrandito
ci parve talvolta fino ai confini
del mondo, ci parve quando le cieche
forze ci costringevano che nulla
sopra l'odio nascesse mai più forte.
Da noi stessi fuggendo, antichi crucci
ci fingemmo per vivere e le notti
affocate e la vindice pietà.
Nulla placherà mai la nostra sete,
pensammo, se non il cielo stellato,
la nostalgia di lontani orizzonti.
Ma nel cuore lucevano i sogni
intatti, come le case sul golfo
quando l'alba rischiara le colline.*

SPARTACO GALDO

IL MONDO

La pagina di Saroyan offre, per gli echi che suscita la sua lettura diretta innumerevoli possibilità d'incontri che la mirabile traduzione di Vittorini non ha del tutto esauriti. Questo perchè i limiti di Saroyan, non si restringano ad una poetica, ma si distendono in una moralità.

"Break down the stupid structure language and make it life: Abbatti le stupide strutture del linguaggio e fallo vivere". Questa in fondo la sua poetica che non è nuova (e certo non poteva portarlo ai risultati cui è giunto) ma è un fenomeno che iniziatosi con Joice si ritrova in tutti gli autori americani contemporanei e raggiunge il suo culmine con Gertrude Stein.

Quello invece che maggiormente ci interessa nell'opera di Saroyan, e che, per così dire, è il suo nucleo centrale, è quella sua moralità sempre attenta e sempre suscettibile di nuovi arricchimenti, una moralità conquistata attraverso una accettazione piena della vita e liricamente risolta. "La razza dello scrittore deve essere quella dell'uomo" dice Saroyan e siamo pienamente d'accordo con lui.

Il racconto che abbiamo tradotto è appunto un documento di questa moralità che tanto ci avvicina al Nostro.

Fratello, se sei mai stato povero in Frisco, e disoccupato, certo sai cosa vuol dire levarsi il mattino e vedersi dinanzi una grande città nella nebbia, e cosa vuol dire essere un uomo contro il mondo, un uomo affamato, mal vestito, alloggiato miseramente, contro strade di asfalto, marciapiedi di cemento, lampioni, palazzi, uffici, magazzini, macchine, orari, cartelli e tutto quel che segue.

Io so bene che significa quel che dico.

Se sei mai stato povero e solo in questa città e disoccupato, e quasi senza un soldo in tasca, certo sai cosa vuol dire tutto questo, e se non sei il migliore degli uomini, la tua povertà, come è un detto del mio paese, è stata vana. È stata inutile, tempo perduto, e praticamente uno sciupio di tutto, di ogni valore. Perchè?

Voglio dirtelo.

Solo per chi è povero, solo per chi sta soccombendo, il mondo è veramente il mondo. Solo per lui il mondo è vero. Vero, fratello. Non la fotografia della strada che percorri, della casa dove entri, della camera dove alloggi. Io parlo del mondo che è te, il tuo sangue, il tuo cuore, la tua carne, le tue midolla, i tuoi passi sul marciapiede. Quel mondo che è te, fratello. Non so cosa sia il mondo per gli altri, per quelli che non sono poveri, che non lottano ogni giorno per tirare avanti, ma certo non è lo stes-

so luogo che per il povero. Quel mondo può essere un angolo qualunque. Il mondo e quell'angolo saranno la stessa cosa. E se sei povero tu lo sentirai tutto in te. Intimamente. Tanto da un figlio del mondo, un genio: E potrebbe anche essere un ragazzo che attraverso mille ostacoli cerca di avere il suo posto nella città, un ragazzo di 18 o 19 anni, che cerca disperatamente un lavoro qualunque, che cerca in ogni modo di tenersi a galla, di prender parte anche lui al giro della vita e qui entra, e di là esce, e qui azzarda una parola, e là tace, e qui ride e là piange; un povero ragazzo che va fuori di buon mattino per mandar giù una tazza di caffè, e sa che vi saranno tazze di caffè per ogni mattino dei giorni a venire; e sa che questa non sarà l'ultima tazza, che quel momento si prolungherà per sempre nel tempo, che la vita continuerà ad andare innanzi così, e quel che segue.

Se povero e solo sei stato in qualche città del mondo, avrai conosciuto certo la bellezza del luogo e la terribile realtà della vita, e specialmente la terribile realtà dei volti che vedi dappertutto. Volti di affamati e di persone ben nutrite, volti patiti e volti sereni. Volti di morti e volti di vivi. In ognuno di quei volti avrai visto il mondo, fratello. Il mondo dai mille aspetti, il mondo senza fine, li mondo decrepito dove si muore.

La nebbia lo fa sembrare migliore e peggiore in questa parte della città, la vecchia Frisco. Di notte lontano dalle strade, in salvo nella tua camera mobigliata, piena di uno strano odore di morte e decomposizione, il suono del segnale antinebbia somiglia al gemito del tuo cuore. E tu dormi e sogni il mondo, e al mattino venendo fuori dal sonno, dal sogno del mondo, tu ascolti il suono del segnale e sai che è giorno e che il mondo è là, fuori la porta, la sala, le scale, il marciapiede, là che ti aspetta, e tu comprendi una quantità di cose su tutto.

Venendo fuori dal sogno e dal letto, mentre ti metti indosso i tuoi panni, vieni a sapere la verità di tante cose, ed è triste verità, ed è dolce, ed è tutte e due le cose insieme. Se sei mai stato povero e solo in una città del mondo certo saprai queste cose che ti dico, ed ogni altra cosa ancora che v'è da sapere. Il senso della vita, di esser vivo; e tu l'avrai conosciuta davvero la terribile vita, sospirando, soffrendo il freddo, cogli abiti indosso vecchi e sporchi e le scarpe rotte e consunte ed ogni cosa in rovina. Tu avrai conosciuto il giorno, l'ora, il minuto, l'anno. Fratello, *vivo* io dico. Della terribile vita io ti parlo. Dove si lotta.

E se queste cose non hai conosciuto, la tua povertà è stata inutile perchè il mondo tu non l'avrai mai scoperto. E se non

sei mai stato povero e mai solo e mai per soccombere, ti dirò fratello che mai tu sei nato, che mai hai respirato, mai vissuto. e naturalmente quando verrà per te l'ultima ora, non potrà dirsi certo che stai per morire; non sarà stato niente — Polvere che ritorna polvere — e quel che segue. Ma non potrà dirsi certo che stai per morire perchè non può cessare di essere qualcosa chi mai niente è stato; e la tua morte continuando tu ad esser niente, niente sarà. Un'altra qualità di niente.

(Trad. di RAFFAELE LA CAPRIA)

.....
TACCUINO DEL LETTORE

Da ANDRÉ MALRAUX: *Oggi, scrivere è la sola maniera di continuare a vivere.*

SIGNIFICATO DEL DIPINGERE

Nemmeno la pittura, ad ogni modo, può continuare ad essere un'impressione privata o leggera che sfiora appena gli oggetti; una imitazione delle cose perpetrata con i pennelli spuntiti dall'abitudine. Piuttosto vorremmo che il pittore ci desse nel quadro un'altra prova, buona o azzardata, dell'impronta assai calda d'amore che l'uomo lascia nel mondo, nelle forme e nella materia che lo limitano: il suo perpetuo cozzare e misurarsi con la natura. Oramai al saper vedere aggiungeremo il saper capire: la pittura è appunto un estetico invito non solo a guardare ma a cercar di comprendere tutte le cose quotidiane od esotiche del nostro teatro terreno. Non certo un'arte consolatoria o evasiva, un eden di esteti, ma la presenza umana dell'artista che drammatizza le forme e i colori secondo gli impeti, i dubbi e le instabili certezze dell'esistenza sempre impegnata nella ricerca morale. Dalla furia castigata di Cézanne, da Van Gogh e dall'impegno di altri (, vicinissimo a noi, Scipione) portato continuamente senza alcuna vacanza dovremmo finalmente considerare il dipingere come stesura di un'antobiografia in termini cromatici e plastici come pubblica denuncia di esperienze che partite dall'esterno acquistano significato e sentimento nella coscienza dell'artista e vogliono continuare nell'uguale emozione degli altri, e non solo come abitudine tecnica di produzione del "bello". E allora un ordine classico, ma non un olimpico disinteresse, ce lo saremo guadagnato proprio cercando in questo romantico furore il punto di sutura di noi stessi con gli altri, assiduamente tentando le possibilità di comunione. Intanto le parole di Kandinsky ("L'artista è la mano che toccando questo o quel tasto — ossia forma mette perordinatamente l'anima umana in vibrazione") possono utilmente precisare il problema della comprensione della pittura, dell'incontro cioè della sensibilità educata di chi quando (e, per questa necessaria educazione, le raccolte private rappresentano un deleterio monopolio della cultura) con il calore creativo dell'artista. È chiaro che tale necessaria sintonia non vorremmo che avvenisse in un luogo mentale, privato e coperto, fuori dal quadro, in un sottinteso che servirà da chiave, ma nell'immagine stessa proposta dal pittore, in quel diario visivo offerto senza segreti. (Sicché non sembrerebbe neppure azzardato riparlare domani di un'arte "popolare", nell'unico senso, s'intende, della funzionalità che l'opera d'arte possiede rispetto ai richiami della coscienza contemporanea). Così non di un nuovo breviario di estetica cui obbedire avrà bisogno il pittore, ma di un rinnovato coraggio per documentarsi intero nel quadro. Dopo l'impressionismo che ha riposto il valore di uno spazio reale nel quale liberamente s'inserisca la luce, dopo l'arabesco dei "fauves", dopo tanti suggerimenti e "punti di vista" — delle forme astratte, del volume — ci sarà lecito chiedere alla pittura una definizione di questo mondo di cose che intorno e contro di noi lasciano segni tanto luminosi. Dipingere vorrà dire assegnare alla natura uno stato civile, cioè darle coi nostri anni le nostre stesse esperienze, i nostri limiti, comunicarle il calore dei nostri sentimenti: così per Van Gogh il sole assai giallo è la sua quotidiana allucinazione. E si sa che la bellezza non potrà ancora confondersi con la materialità delle cose, la quale non dà degli oggetti nè l'essere nè la ragione. Ma sarà cura di chi dipinge appunto scomporre quegli oggetti e ricostruirli fedelmente dopo averli compresi per farli comprendere agli altri, in un lungo e teso lavoro di riconoscimento della verità, che è la nostra stessa esistenza: un problema di realismo certamente (e insieme della realtà obbiettiva dei sentimenti che gli oggetti suscitano in noi), ma non nel significato "naturalistico" proprio ad altre epoche, la cui crisi si inizia all'incirca

dopo Ingres e continua utilmente sino alla inquietudine speculativa di Picasso.

A questo punto il problema della tecnica sarà solamente il problema della moralità: chi ha necessità di dire, e dire qualcosa intorno all'ermetico enigma della nostra coesistenza con gli oggetti, è già pittore o scultore o artista comunque: e certo il suo discorso non mancherà nè di chiarezza, per gli onesti, nè di forma, infine di uno stile. Ciò che l'artista ha in comune con gli altri è la sete furibonda di sapere: ciò che lo distingue è la possibilità datagli dalla vocazione e ancor più dallo impegno senza tregua di appagarla con ipotesi sempre infinite. E non per se solo, s'intende.

Si pensi che anche il dipingere (e qui vorremmo che il lettore sottolineasse adeguatamente) è soprattutto un'azione sociale, nel senso che dev'essere un colloquio con gli altri, un perpetuo domandare e rispondere intorno alle cose alla portata di tutti, sul sole e la terra che calpestiamo, ma anche su noi stessi, sul nostro cuore e le nostre passioni.

M. C.

NOTE SULLA MUSICA CONTEMPORANEA

È pacifico ormai che alla crisi del melodramma e di certe forme del sinfonismo romantico corrisponde puntualmente soprattutto una crisi della coscienza creatrice epperò delle condizioni della civiltà. Perché la musica torni ad essere voce modulata dell'uomo, dei suoi sentimenti, occorre intanto esaminare quelle costanti, indagare quell'humus oggettivo nei suoi rapporti con il musicista.

Con la pubblicazione di questi paragrafi di Gianni Scognamiglio intendiamo fissare le premesse per iniziare un'aperto dibattito in tal senso.

* * *

Il fenomeno delle avanguardie nella musica contemporanea è un punto di sterilità innovatrice assai più limitato che nelle arti e nella letteratura dove il retaggio romantico pervade sotteraneamente il distacco formale delle opere. Impressionismo neoromanticismo espressionismo accanto alla loro formulazione teorica segnano un limite estremo della reazione wagneriana alla vicenda borghese e ne compiono il dissolvimento. Poiché distruggono esse stesse la possibilità d'autonomia del pensiero e dell'arte dimostrandone l'inesorabile sviluppo deterioro nella decomposizione degli elementi costitutivi. L'idealismo come specchio mirifico della decadenza dell'uomo cedeva la sua ambizione dissociativa d'una astratta unificazione di sanguinoso contraddittorio del reale. Ma la capacità di rivoluzione rimane assai circoscritta sicché il dissidio ben presto si placa nella accettazione della fiducia il distacco si concretizza nell'obiettivazione del reale. La musica accentua naturalmente la raggiunta maturità formale e vi si riscontrano i termini d'una nuova classicità più fortemente che altrove. L'interrogatorio metafisico si stabilizza nella scoperta creativa instaurando un nuovo rapporto dell'umano nella materia d'un lineare atteggiamento sonoro. Attraverso il ricalco di figurazioni terrestri che una vigile memoria distanzia la musica è giunta alla naturalità ricomposta d'una posizione aromantica.

Il nucleo fondamentale della modernità è senz'altro in questo rinnovamento qualitativo del suono. Ma l'idealistico atteggiamento sonoro rinnova oggi la coscienza permanente d'una crisi coincide con un rivolta umana che non potrà consentire il prolungarsi d'un isolamento minacciato sempre più vicino dalla sterilità espressiva. Il senso di questa musica che ci è cara e dalla quale non possiamo prescindere è quello dell'attuarsi nativo della crisi in una posizione d'attesa. Un coraggioso rigoglio la cui risoluzione formale è un limite originario di quelle forze che sopravviveranno alla cieca furia del sangue. Fuor d'ogni assillo interiore pure significa una problematicità in un positivo risentimento della vita. Quel ripudio d'un'attiva metafisica uno stupefatto dolore d'impossibilità incolpevole alla diretta comunicazione con gli uomini. La salvezza è allora nei primordi riconquistati del suono ove si riflette nella frigidità cristallina d'un impulso musicale insopprimibile nella sua purità l'attesa d'un avvento solare negli uomini che li riconduca alla musica come ad uno spettacolo naturale del loro sangue e della loro quotidianità ricomposta.

Chè la coscienza d'una crisi può riportare il dramma terreno della musica all'interiore dinamica che le consenta espressioni ancora più alte « in nuovi mezzi per ridare in suoni l'aspirazione, pedale della polifonia umana, di liberare l'umanità dal suo più grave peso » (1). Ma il ristagno ossessivo della pena degli uomini d'un monotono urgere del loro sangue inappagato di libera vita la condurrebbe alla contrizione infinita del silenzio.

GIANNI SCOGNAMIGLIO

(1) Cfr. Busoni.

*Le folaghe, che strisciano nel sangue
dell'acque accese dai tramonti, vanno
più veloci, più vive, forse, di noi
alla foce. Le barche sono lente,
i rematori hanno poco vigore.
Ma poi che nulla può mutare il corso
della corrente, ora è meglio viaggiare
veloci, e urlare, e dare forza ai remi,
e andare incontro a una profonda pace
come a un'alta vittoria.*

TOMMASO GIGLIO

P R E M E S S E

AD UN RINNOVAMENTO DEL TEATRO

In questo momento di sospensione portato dai tragici sviluppi della guerra nella nostra attività teatrale, in questa pausa che prepara i nuovi orientamenti della vita di domani, è nostro ufficio meditare e risolvere i problemi relativi al superamento di una insostenibile situazione del teatro italiano. Non si tratta di problemi elementari come taluno pretende: la crisi del nostro teatro non consiste solo in una crisi di testi. Ad un rinnovamento non basterà certo un miglioramento qualitativo della produzione, una fortunata nascita di autori validi, che finalmente riabilitino il quadro della produzione teatrale italiana contemporanea, laddove oggi tanto pochi son quelli che hanno una personalità da realizzare una realtà poetica originale da esprimere, tanto pochi quindi quelli che pur nei loro tentativi ed errori interessano la nostra attesa critica. (E qui non discutiamo se sia o no legittimo credere possibile uno spontaneo e prossimo prodursi di scrittori migliori, ripromettendoci di chiarire in altra occasione in quanta parte l'assenza o la nascita di autori validi sia un fatto puramente fortuito, senza altre ragioni che il capriccio del caso, e in quanta parte sia invece riferibile a fatti storici e sociali, o a sviluppi di valori letterari). Ma, dato per possibile un prossimo miglioramento nella produzione dei testi, occorre indagare quali reazioni ad esso opporrebbe il pubblico (giacchè in un'indagine che abbia ad oggetto lo spettacolo, non bisogna mai dimenticare, accanto all'autore, lo spettatore, accanto all'opera il pubblico, ma tener presenti invece tutti e due gli elementi che vengono a contatto nei teatri in un rapporto ch'è la sostanza caratteristica del fatto *spettacolo*). Quel pubblico che ha fino ad oggi sostenuto la meschina situazione del nostro teatro, dando deciso consenso alla sempre più invadente vacuità artistica della nostra produzione. E questo suo atteggiamento è stato così preciso e risoluto da provocare decisive influenze che, se non si possono notare facilmente nella scelta delle « novità » la quale doveva orientarsi sugli autori applauditi dal pubblico, e da noi condannati, innanzitutto per mancanza di scrittori migliori, chiaramente invece si riconoscono nella scelta delle « riprese » che si rivolgeva ai mediocri prediletti dal pubblico soltanto per servire le richieste dello spettatore e non già per scarsezza di nomi più degni. Siffatto comportamento della platea ci garantisce che essa domani, nati tra noi autori più validi, non esiterebbe a respingerli e combatterli per continuare a difendere e imporre i suoi preferiti. Ora s'intende che questo atteggiamento del pubblico non va riferito, come alcuno potrebbe semplicisticamente fare, ad una completa ed assurda deformazione di gusti, che porti ad approvare i testi negativi artisticamente e a bocciare quelli positivi; questo atteggiamento va invece riferito ad una particolare mentalità, ad un tipico modo di accostarsi al teatro e di valutarlo.

Intendiamo appunto mostrare come nasca e in che consista tale mentalità. Gli spettatori rifiutano l'opera d'arte perchè essa impegnerebbe la loro coscienza,

solleciterebbe in essi il bisogno di determinazioni morali e spirituali, imporrebbe un esame rigoroso della loro condizione umana, dei loro atteggiamenti di fronte alla vita e della loro quotidiana esistenza. A certi autori invece gli spettatori sanno di potersi avvicinare senza impegnare sè stessi, senza porre in gioco la propria costituzione morale, le proprie posizioni. E allora quei certi autori essi approvano e sostengono, senza preoccuparsi se la loro opera viva o no nella regione dell'arte e tanto meno badando se c'è qualcuno che li condanna o li combatte (eppure condannarli appare così chiaramente un atteggiamento legittimo che è diventato luogo comune, sintetizzato nelle imprecise formule dispregiative di « teatro commerciale » o « teatro borghese »). E le opere di quegli scrittori, che noi tanto decisamente respingiamo, sono applaudite dal pubblico pur nella loro negatività artistica, perchè in tutti i loro aspetti caratteristici rispondono alle sue richieste, aderiscono alle sue tendenze e ai suoi desideri. Così le complesse e ben calcolate costruzioni di vuote vicende, il ben misurato avvicinarsi e scontrarsi delle insignificanti reazioni dei personaggi valgono a emozionare e stupire come un complicato e esatto congegno meccanico, come un preciso prodotto industriale; così l'ambientazione delle opere in un clima che non ha nessun riferimento con la vita (nè, s'intende, alcuna concretezza poetica) ma soltanto una pretesa di verosimiglianza, aiutando una piacevole dimenticanza della propria posizione nella vita e delle proprie responsabilità, favorisce confusi desideri d'evasione, appagati nella visione d'un mondo fittizio senza problemi ed impegni; così la rappresentazione idealizzatrice di corrotti valori umani e morali sostiene l'incosciente o ipocrita attaccamento a una retorica di sentimenti e di principi, che nasconde e trasfigura il vuoto ed il marcio; così il soffermarsi sulla casistica delle infedeltà coniugali, monotono e insistente al punto da far credere ad una assurda convergenza degli interessi e dell'attenzione del pubblico sulle sole avventure sessuali, sa stuzzicare le elementari reazioni degli spettatori, senza però mostrar loro quanto rimangano macchiati e accusati dall'immoralità del mondo che viene rappresentato; e così ancora potremmo continuare nell'esame di quel che rappresentano per il pubblico gli atteggiamenti più tipici del teatro cui dà la sua adesione.

Ecco dunque il teatro decaduto a convegno mondano, passatempo di lusso, accessoria comodità della vita civile, in cui il pubblico può trovare soddisfatte le esigenze della sua mentalità, incoraggiata e rispettata la sua indifferenza morale ed insufficienza spirituale, appagate e nobilitate le sue meschine aspirazioni, venerata e idealizzata la sua retorica, divertiti con eleganza i suoi istinti volgari.

In queste condizioni è chiaro che anche quando nascessero alle nostre scene degli scrittori più degni, tutti dediti con onestà alla realizzazione artistica del loro mondo, anche quando il teatro italiano potrebbe finalmente riabilitarsi con testi importanti, situati degnamente nel quadro della contemporanea civiltà letteraria, il pubblico interverrebbe con prepotenza a combattere e ricacciare i nuovi autori, a mantenere in prima linea gli scrittori che, sempre più numerosi, da anni così fedelmente lo servono.

Concluderemo insieme che è urgente prima d'ogni altra cosa purificare il nostro teatro dal funesto sopravvivere di quella mentalità marcia che abbiamo scoperto nel suo procedere nelle sue manifestazioni e nelle sue influenze. E qui è opportuno chiarire che quei vizi costituzionali in cui abbiamo trovato l'origine e la spiegazione degli atteggiamenti e delle reazioni degli spettatori, non vanno attribuiti, con gratuita generalizzazione, a qualsiasi pubblico, a qualsiasi gruppo d'individui: in questo discorso ci siamo sempre riferiti al *nostro* pubblico, quello

che fino ad oggi ha affollato i nostri teatri, vale a dire a una sfera sociale a una categoria morale ben determinata. Ora mentre un'assistenza dello Stato all'organizzazione teatrale può significare un'argine efficace alla prepotente influenza che altrimenti il pubblico esercita sulla formazione del repertorio, e può sostenere in contrasto con gli spettatori il processo di rinnovamento artistico del nostro teatro; contemporaneamente invece, il manifesto « Per un teatro del popolo », di recente formulato da un gruppo di giovani, esprimeva tra l'altro la fiducia nella possibilità di un miglioramento del pubblico, quando lo si sia rinnovato negli elementi che lo costituiscono, quando esso arrivi ad essere formato da altre sfere sociali, da classi d'individui puri, per ragioni costituzionali, da una mentalità corrotta e da insane esigenze. Senza questa assoluta purificazione, il teatro non potrà tornare ai suoi compiti e alla sua dignità: solo per questa energica azione i testi validi come espressione artistica potranno riavere, diventando spettacolo, un consenso collettivo e attuare quindi la loro potenza educatrice.

GIORGIO NAPOLITANO

STORICITÀ DEL FILM

Per chi oggi intenda alla ricerca di nuovi orizzonti nella definizione di una cultura europea, il cinema resta su un piano di certo interesse storico oltrechè estetico, e per questo interesse vitale che è il prodotto necessario di mutate esigenze morali e di progredite capacità d'espressione, esso registra essenzialmente una pausa nel pieno di quel ciclo sonoro in cui il film fu vittima degli interessi economici e spirituali della borghesia. Questa considerazione valida anche per un discorso internazionale puntualizza meglio la nostra specifica situazione nazionale e ricorda la lunga pena che la settima arte ha scontato per anni nel caos politico d'Italia; con una rinunzia all'impegno quasi assoluta. E ricorda il delitto, col freddo-alibi del monopolio, classicamente borghese, per cui si potè giungere ad un cinema antiproduttore negli scopi suoi esterni, sociali, e in quelli intrinseci di arte. Il pubblico fungeva allora da diagrammà della moralità nazionale nello squallore di un malcelato regime di reazione; e continuava ad influenzare, con la sua partecipazione distaccata e ottimistica in quanto indifferente e ineducata, sulla composizione dell'opera cinematografica. Nè d'altronde anche allora si impediva di sostenere il cinema, in ragione di una sua efficacia sociale trascendente la media socialità artistica, come specchio di etica, di vita, di stile; e da noi giovani stessi si mostrava apertamente il coincidere della putrefazione del nostro cinema con la dispersione di coscienza in atto nella società italiana. Ma pure a tanta mediocrità reazioni singole, quasi « private », non potevano mancare, e alcune voci parlarono in nome di una individuale onestà sociale, di una intelligenza ancor viva; e dei « nuovi » apparvero seguiti da una generale fiducia, come Lattuada, Visconti, De Sica, De Robertis. Si chiarì la presenza di una critica cinematografica veramente tale, come De Santis, Barbaro, Puccini, Alicata: anch'essi, al par degli altri, intellettuali di cinema « in origine ». Si trattava insomma di una partecipazione di intelligenze apolitiche, non astoriche, che imponevano alla stessa atmosfera di censori e di ignavi, i diritti insopprimibili di una cultura presente anche allora quale patrimonio unico di una civiltà — ma di una presenza tutt'al più esteriore — alla vita di quelli; deficienza morale che doveva costituire l'unica verità profonda e l'unica causa essenziale di una facile fine. Sul corso di queste ultime esperienze venne la guerra nelle nostre case e si aprì la tragedia finale e necessaria che portava alla luce le intime inchieste del nostro lungo travaglio. Nel cinema allora potemmo ridirci, fatti più certi dal verificarsi storico, di una impossibilità « aprioristica » del film, poetica o in ogni modo espressiva, come arte come dato di sincerità sociale. E ricordammo l'oscurantismo spirituale di un tempo attraverso i singoli accadimenti artistici di un'epoca breve ma in compenso prodiga di buone testimonianze per quella validità romantica del film da noi sostenuta come una sua condizione di essere. Mentre codesta singolarità nel « prius » asociale spiegammo derivata dalla non possibilità reattiva dell'artista, il cui socializzarsi a mezzo di un'obiettività è per ciò stesso un'eterna ricerca ad un afflato collettivo da cui vivere e per un cui dialettico farsi in universale ancora vitalmente operare.

Nella ricerca di un riferimento storico oggi quanto mai indispensabile, noi pensiamo a quel periodo non tanto per un suo forte interesse estetico nè tantopoco per la particolare storia del film fine a sè stessa, ma per una storia del film che come storia di letteratura e di pittura, di cultura cioè, di coscienza e di morale, rientri nell'ambito di considerazioni più universali. E al fianco di un Vittorini e di un Montale, il cinema potè segnare dei nomi, comprovando la sua necessaria storicità e la sua vitale presenza agl'interessi della cultura. Cultura, che per ragioni contingenti non si era ancora realizzata nell'arte e che d'altronde non poteva mai essere il prodotto finale di una definizione sociale. Tanto fin qui potremmo chiamare la ideale storia dell'ultimo cinema italiano. Ma dalla critica e dal superamento di certe posizioni deriva l'impegno ad un onesto discorso, costruttivo contro ogni indifferenza reazionaria o contin-

gente pessimismo di altri. Giacchè per un riscatto nazionale, solo in quanto sociale, noi pensiamo anzitutto ad un riflettersi delle coscienze individuali sulla natura del dramma umano e sulla necessità di una sua accettazione obbiettiva che risolva in uno storico adeguarsi morale; ai nostri occhi dunque ogni forma espressiva, dalla pittura alle lettere alla musica alla drammatica, prende una connessione e una funzionalità partitolarmente valide; e con il loro silenzio ci appare più fiduciosa l'attesa di un'altra società che darà ad esse i necessari suggerimenti di nuove intuizioni. Per alcune di quelle « tecniche » il compito resta spiccatamente sociale: è il caso questo del cinematografo che non può trascurare la sua natura « vulgaris », la sua capacità teleologica tanto dialettica che catartica e ha da tendere intanto ad una sua definitiva esenzione da ogni dato spettacolare che possa risultare nocivo. Il problema che allora si pone è più che altro di contenuto, un problema di moralità che potremmo anche dire aformale. Nella evoluzione storica che sorge dalla superiore sintesi di due polemiche, cattolica e politica, si chiude la necessità e la difesa di una cinematografia morale, in quanto di diffusione e di educazione, e sociale in quanto inscindibile dalle esigenze storiche della vita. E poichè per noi sociale vale anche morale quale sinonimo di giustizia e di libertà (in un rapporto di causa ad effetto) concludiamo sull'esigenza di un cinema i cui limiti creino un'atmosfera di intelligenza morale, e cioè di cultura, di cosciente vitalità.

★

Un cinematografo cosiffatto starebbe tanto al di fuori dalla corrente americana come da quella francese e porrebbe invece una sua ideale possibilità di accostamento con quella cinematografia russa nota in genere col sommario appellativo del « film a tesi », ma che in sostanza ci appare come l'autentica espressione di una nuova moralità sociale. Anche dal punto di vista formale, discorso meno urgente ma non meno attuale, non si può anzitutto che indicare una via di autonomia nei riguardi della deficienza figurativa del film americano, esteticamente incompensabile dalle stesse doti letterarie, tecniche o recitative di quella produzione. E qui vorremo anche segnalare i pericoli cui si incorrerebbe in un orientamento verso lo stile francese, nella cui analisi diviene difficile sceverare i pochissimi capolavori dai numerosi prodotti spuri, e la cui validità definiremmo, oggi, più culturale che sociale, cioè dotata di quella « purezza » estetica, che è un fatto essenzialmente individuale. Quella cinematografia, la più degna di studio dell'ultimo decennio, denuncia a lato dell'autentica intuizione figurativa di un Renoir una tendenza manieristica che riguarda la stessa narrazionalità. Accade così che quando in un minore difetti la capacità visiva, narrativamente non è mai possibile superare un limite Simenon, con cui è facile dar rilievo ad una latente tendenzialità dialettale. Costituzionalmente e direi nazionalisticamente il cinema francese rileva a volte pur nelle sue opere maggiori (Clair) un'origine intellettuale difficilmente scontata (Duvivier). Occorre inoltre chiarire la posizione di limitata umanità ch'essa denuncia al paragone dei russi (Eisenstein, Pudovchin, Ozef) di fronte ai grandi americani (Vidor e Charlot) e al tedesco Pabst, e la sua soggezione a motivi psicologici individuali d'intresse umano meno forte e assai meno autentico di quello attualissimo dei registi ora citati, in cui la liberazione da ogni schema letterario e pittorico antisecolo, è prova certa della loro socialità e dunque di storica validità. Dal punto di vista estetico, il discorso è inattaccabile e basterebbe pensare ai primi 200 metri del Renoir de « La bête humaine » che valgono forse l'unico squarcio lirico d'invenzione cinematografica, o all'episodio, ne « La chienne » dello stesso Renoir, dell'assassino della cocotte, ove il narrativo psicologico lentamente esasperato sino al sadismo conserva una sua mirabile simmetria visivo-sonora; e ancora al Carné di « Alba tragica » e di « Quai de brumes » ove è constatabile una emancipazione intellettuale compensata da una maggiore adesione di umanità e di universalità; o per opposto all'intellettualismo del letterario Clair che in un montaggio di fluida armonia trova a tratti accenti di semplice commozione. Dovrebbe essere chiaro che il nuovo cinematografo può trovare un sicuro riferimento storico ed estetico solo nel riportarsi alle opere di largo respiro di quei registi la cui cifra resti all'altezza dei Vidor dei Pabst dei Charlot degli Eisenstein, dove detto riferimento si realizza nel grado della loro socialità, nella loro attuale drammaticità, nella poesia del loro linguaggio espressivo. Andiamo così dalla panica ispirazione di Vidor suggerita dagli interessi umani di una evoluta primitività e della religiosità del negro (la sua opera reggerà alla

base della giovane e fervida narrativa nazionale) al Pabst umano e universale del « Don Chisciotte » o a quello polemico e europeo de « La tragedia della miniera »; dalla impaurita protesta di fame dell'individuo atomo, succube di un invisibile magnate come di un onnipotente « polliceman » nella ritmica poesia del giudeo Charlot, che esprimendo tutta la solitudine dell'uomo in questa società è un esempio unico dell'autonomia dei valori visivi nel film e della loro universale capacità di comprensione e di educazione; al grido rivoluzionario dell'intellettuale borghese Eisenstein scolpito nelle immagini finali tremendamente polemiche di « Lampi sul Messico », dove i corpi dei popolani sepolti e suppliziati hanno nelle membra tormentate una poderosa muscolarità quasi michelangiolesca e le poche nuvole fissamente candide stanno a ricordare certa immobilità dei paesaggisti nordici; ed infine giungiamo alla breve intensità drammatica di un vero classico del film, « L'incrociatore Potiemkin », dello stesso Eisenstein: sintesi dal ritmo irresistibile dei motivi ideali della rivoluzione bolscevica.

Dallo studio di questi capolavori è possibile dedurre una riaffermazione fondamentale di carattere estetico, secondo cui il linguaggio cinematografico sarebbe linguaggio specificamente figurativo. E giacchè ci siamo, è utile notare che il figurativo cinematografico consiste nell'insieme dei valori di composizione, di illuminazione, di mimica, di scenografia, di prospettiva, dalla cui intrinseca armonia formale e ideale e dalla cui armonia funzionale, cioè omogeneità unitaria, dipende per una serie di collegamenti e di passaggi di grande utilità creativa la stessa costruzione estetica del film. Per la storia e per la critica artistica dunque il cinematografo non può che definirsi arte figurativa: non avendo infatti l'unità dell'intuizione — espressione possibili precedenti, detta unità non ha che da realizzarsi nella definitiva « visione »; il nucleo narrativo, idea-soggetto-sceneggiatura, se pur ricco di teorici e precisati ragguagli visivi, non è intuizione perchè non è espressione, bensì costruzione aprioristica necessariamente tecnica, materia cui solo la forma intuitivo-figurativa (momento del « si gira » e superamento, orchestrazione del suo complesso) darà vita, e altresì contenuto, etica, mondo, dati questi dall'opera filmica tutti inscindibili in quanto fine del cinematografo è la narrazione stessa ed essa sola quale grado di sua essenziale ipersociale significazione. Si può così concludere che per il film narrativo, che è quello che interessa il nostro discorso e la nostra posizione, non c'è altra via di creatività se non quella figurativa. E anche ciò vale a darci una nazionale fiducia nell'avvenire del cinematografo nostro cui dà conforto la identificazione di Gide tra civiltà e disegno, e la cui garanzia si individua nella costanza di tradizione pittorica della nostra latitudine. Da una ideale sintesi storica e da una estetica educazione di pittura e di scrittura, di musica e di vitale moralità, sorgeranno i nuovi poeti del cinematografo, esseri che sentano l'urgenza di guardare la propria società con l'occhio partecipe ed onesto di chi intuisce perchè sa comprendere e soffrire. Portare la nostra umanità, l'esperienza che ci deriva dal bisogno, dall'amore alla vita, dalla tradizione di religiosità e di cultura sul piano europeo di una rivoluzione morale. Come un Visconti che risolse con sociali intuizioni la sua tentata evasione dagli schemi pittorici dell'Ottocento francese e quelli letterari del Novecento d'America, e in « Ossessione » tradusse la polifonia plastica del fotogramma, cioè il valore di essenziale funzionalità di ogni singola inquadratura e in ogni singola porzione di essa, cui Renoir di Francia lo aveva educato; e ci ricordò ancora in accenti scevri di convenzione e di maniera quella « piacevolezza del suono (anche vilissimo) che largamente e vastamente si diffonda, massime se non si vede l'oggetto da cui parte ». Dal suggerimento ideale che Leopardi così propone al sovietico Pudovchin teorico dell'asinronismo, dall'accostamento estetico tra il sommo lirico dell'umano dolore e l'epico accusatore del tormento sociale, ci deriva l'avvio a una considerazione del cinema totalmente europea, ad una sua funzionalità educativa che per educazione intenda non violenza di persuasione ma espressa comunicazione di verità morali: un reciproco aperto aderire di intelligenze rivoluzionarie intente alla stessa ricerca teorica e alla definizione degli uguali interessi che la storia presuppone ed esige per affidare il suo corso ad una prassi autentica di umano progredire.

MAURIZIO BARENDSON

COLLANA DI LATITUDINE

In corso di stampa:

IL MONDO

Racconti di William Saroyan

tradotti da Raffaele La Capria

IN PREPARAZIONE:

Ritorno dall' U.R.S.S. di Andrè Gide - Trad. di R. La Capria, con un
saggio di Massimo Caprara.

Carlo Pisacane, *Saggio sulla rivoluzione*, a cura di Luigi Compagnone.

ERRATA CORRIGE

A pag. 4 dopo il rigo 42 è stato omissso il seguente rigo:
Poichè l'essere ed il modo di esistere orientano la coscienza, sta proprio

A pag. 12, rigo 3, vanno soppresse le seguenti parole: *di tutti.*

A pag. 21, dopo il rigo 3, è stato omissso il seguente rigo:
averne paura Tanto da diventare un pazzo. oppure un visionario, un poeta,

A pag. 23, rigo 25, la parola *quando* deve leggersi *guarda.*

Prezzo L. 20 nelle