

Economia politica dello spettacolo nella *Lettre à d'Alembert*

Jean-Patrice Courtois*
(Università di Paris 7 - Denis Diderot)

In his answer to d'Alembert's article on Geneva published in the Encyclopédie, Rousseau discusses the traditional platonic problem of mimesis and moral justification of dramatic performances in order to reject the project of establishing a theatre in the small Swiss republic. In this paper, the author shows how strictly this problem was connected to a political one according to Rousseau's way of thinking: in a democratic nation, citizens' good morals must be preserved from the corruptive power of theatre in so far as it implies the introduction of idleness, bad emulation, and a liking for ostentation. Finally, the author stresses the fundamental importance Rousseau attaches, on the contrary, to civic feasts for maintenance of public good morals.

Keywords: *Rousseau, Lettre à d'Alembert, theatre, mimesis, civic feast.*

Se la *Lettre à d'Alembert* può essere interpretata come una straordinaria prova di retorica organizzata attorno a una tesi centrale: «siccome il teatro non è riformabile, è fuori questione introdurlo a Ginevra», bisogna nondimeno ammettere che questa tesi ha la forza devastante che le viene solitamente riconosciuta proprio perché essa si pone al punto di congiunzione di tre questioni: la questione dei destinatari¹, la questione della poetica teatrale in senso lato² e la questione del politico attraverso la questione della festa civica, ossia del corretto rapporto che è possibile instaurare tra lo spettacolo e i buoni costumi³. Queste tre questioni ritornano ovunque nel testo di Rousseau, benché con diversa intensità, e dunque non coincidono con i tre movimenti in cui, per comune consenso, si suole dividere la *Lettre*: «il teatro come rappresentazione di opere drammatiche, il teatro come istituzione [e] il teatro e Ginevra»⁴.

* Il presente articolo, apparso in «Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau» (t. XLVI, 2005), riprende e sviluppa una conferenza tenuta il 31 gennaio 2000 a Ginevra nel quadro del Séminaire Rousseau su invito di Alain Grosrichard. Che siano, qui, ringraziati per le loro osservazioni e consigli Bronislaw Baczko, Jacques Berchtold, Alain Grosrichard, Michel Porret, Yannick Séité e Jean Starobinski. La traduzione italiana è di Riccardo Campi.

¹ Cfr. J. Rousset, *Les destinataires superposés de la Lettre à d'Alembert*, in *Le Lecteur intime. De Balzac au journal*, Paris, Corti, 1986, pp. 113-123.

² Cfr. J. Goldzink, *Les Lumières et l'idée du comique*, Ens Fontenay/Saint-Cloud, Hors Collection, dicembre 1992, in particolare *Rousseau. Un balcon à Genève, ou le rire sous contrat social*, pp. 53-79, e *passim* per quanto riguarda il confronto con Diderot a proposito del teatro.

³ Più che la questione del «potere delle leggi sui costumi» che Florent Guénard assume come questione centrale della *Lettre* nel suo saggio *Rousseau et d'Alembert: le théâtre, les lois, les mœurs*, «Corpus», 38 (2000), *D'Alembert*, pp. 133-155, saggio che ha il grande merito di sviluppare la dimensione politica di questo argomento e di analizzare le posizioni di Rousseau e di D'Alembert attraverso le reciproche differenze riprendendo il problema della «civiltà» al punto in cui Victor Goldschmidt l'aveva lasciato in *Le problème de la civilisation chez Rousseau (et la réponse de d'Alembert au Discours sur les sciences et les arts)*, in *Jean-Jacques Rousseau et la crise européenne de la conscience*, Paris, Beauchesne, 1980, pp. 269-316, saggio ripreso in *Écrits*, t. II, *Études de philosophie moderne*, 1984, pp. 81-128.

⁴ Jean Goldzink, *Les Lumières et l'idée du comique*, cit., p. 57, piuttosto che i titoli più vaghi di Florent Guénard, per la quale non costituisce il tema principale, e che parla di «assi argomentativi», ossia «la questione dello

Abbiamo, dunque, tre movimenti e tre questioni. Finora queste tre questioni sono state però pensate per lo più separatamente, insistendo più sull'una che sull'altra o sulle altre – oppure, come fa Jean Goldzink, collegandone solo due tra loro, il teatro e la politica, aggiungendo, per la verità, Bossuet e Diderot⁵. Mi pare, al contrario, che la folgorante efficacia della sorda e profonda retorica che struttura la *Lettre* dipende dal fatto che l'intima correlazione di queste tre questioni rende come invisibile l'articolazione che le collega, e fluidi i paradossi tra loro connessi (a voler leggere attentamente) del tipo di quello freudiano del «paiolo bucato»⁶. Rousseau vuole decidere la questione a partire dal teatro, siccome «tutto è ancora problematico a proposito dei veri effetti del Teatro»⁷, per cui si scontra con le tesi di Diderot negli *Entretiens* del 1757-58. E la tesi centrale di Rousseau suona allora così: è soltanto quando si conoscono i *veri effetti* che si può decidere, è soltanto perché si sa che il teatro può riformare (gli spettatori, i costumi) che è possibile sapere se si può riformare il teatro. E Rousseau vuole decidere perché per lui non si tratta più, in questo caso, «di vane chiacchiere di Filosofia», ma «di una verità pratica importante per un intero popolo»⁸. Cogliere i «veri effetti del Teatro» in vista di una «verità pratica» destinata alla popolazione di Ginevra: le tre questioni del testo della *Lettre* si trovano dunque strette tra un accento teorico posto sulla natura del teatro (ricerca dei veri effetti) e un accento teorico e pratico posto sullo stato della popolazione di Ginevra (a che punto sono i suoi costumi). Ma dalla discordanza tra questi due accenti deve nascere una verità *pratica*. Qui risiede il vero oggetto della *Lettre*, la quale, in un linguaggio e in una prospettiva di pensiero derivati da Montesquieu, pone la questione del *rapporto* tra la natura del teatro e i costumi⁹. L'articolazione dell'accento teorico e dell'accento pratico presuppone, e questo sarà il punto di partenza della mia tesi, il dispiegarsi di tre *mimesis* collegate tra loro per pensare il teatro, o, se si vuole, presuppone che il teatro sia triplicemente mimetico¹⁰. Correlativamente, è a partire da questa triplice *mimesis* che è possibile descrivere il sistema di Rousseau nella *Lettre* dal punto di vista dell'articolazione interna delle tre questioni, articolazione che rivela allora come sia in gioco un'economia politica dello spettacolo.

La triplice mimesis

Il teatro è dunque tre volte mimetico, ma tre volte in un senso diverso.

spettacolo, [...] il mestiere di attore, [...] la particolare situazione di Ginevra» (ivi, p. 138). Ma la questione dello spettacolo costituisce, da un capo all'altro, l'argomento della *Lettre*.

⁵ Rammentiamo che la tesi di Jean Goldzink sostiene che Rousseau eclissi tanto il proprio rivale, Bossuet, riprendendo l'argomentazione teologica cristiana tradizionale, quanto il proprio avversario, Diderot, col quale aveva litigato e che, primo e unico, aveva risposto alle tesi cristiane collegando «due discorsi profondamente divisi: il discorso morale sull'utilità del teatro [...] e il discorso della poetica», *Les Lumières et l'idée du comique*, cit., p. 55.

⁶ Per un orientamento e un'analisi di alcuni di questi paradossi, cfr. J. Goldzink, *Les Lumières et l'idée du comique*, cit.

⁷ *Lettre à D'Alembert*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), t. V, *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, a cura di J. Rousset, 1995, p. 15, d'ora innanzi OC V. [Tutte le traduzioni sono di Riccardo Campi.] Il tema di Rousseau è proprio quello dei *veri effetti del Teatro*, espressione che si ritrova a proposito del *Misanthrope* il quale, del teatro, «ci permette di meglio giudicare i suoi veri effetti» (OC V, p. 33).

⁸ OC V, *Préface*, p. 6.

⁹ «Chiedersi se gli Spettacoli siano buoni o cattivi in se stessi significa porsi una domanda troppo vaga; significa esaminare un rapporto prima di averne fissato i termini» (OC V, p. 16).

¹⁰ Segnaliamo da subito che questa triplice *mimesis* non ha niente a che vedere con la triplice *mimesis* del racconto secondo Paul Ricœur in *Temps et récit*, vol. I, Paris, Seuil, 1983.

1) In primo luogo, il teatro si basa sulla *mimesis* aristotelica per cui il teatro sarebbe la rappresentazione di azioni e di caratteri, dove il carattere si sviluppa attorno a una passione dominante¹¹. Aristotele è presente al pensiero di tutti, le poetiche dei riformatori classici del teatro francese si fondano su di lui e Rousseau vi allude direttamente almeno un paio di volte¹². Si tratta di una *mimesis* in grado di abbracciare descrittivamente la “Scena francese” nel suo insieme, e più ancora: «la Scena, in generale, è un quadro delle passioni umane, il cui originale si trova in tutti i cuori»¹³. Rousseau vi insiste poco, ma essa è perfettamente presente nel funzionamento della *Lettre*. L’insormontabile difficoltà a rappresentare la virtù a teatro – la virtù non è una passione – e il progressivo costituirsi di un paradigma contraddittorio tipico di Rousseau – attore/oratore/cittadino¹⁴ – dimostrano l’efficacia di questa prima *mimesis*: si tratta, in effetti, di sapere di quale rappresentazione delle passioni sia capace o incapace ognuna di queste istanze. Propongo di chiamarla *mimesis dell’apparente*.

2) Ma Rousseau aggiunge anche una restrizione per quanto riguarda il campo delle passioni che si possono presentare al pubblico: «se il Pittore non si curasse di attenuare queste Passioni, gli Spettatori ne sarebbero in breve disgustati e non vorrebbero più vedersi sotto un aspetto che li renda spregevoli a loro stessi»¹⁵. È necessario poter «porsi al posto» per riprendere l’espressione impiegata un po’ più avanti da Rousseau, quando afferma che «non ci si potrebbe mettere al posto di persone che non ci somigliano affatto»¹⁶. Questa seconda *mimesis* riguarda la natura delle passioni rappresentate, caratterizzandole in relazione allo spettatore. Nessuna caratterizzazione di questa o quella passione – d’altronde, «tutte le passioni sono sorelle» e «una sola basta a suscitare mille»¹⁷ – in quanto Rousseau lavora invertendo il principio dei moralisti (di La Rochefoucauld, per esempio) secondo cui tutte le passioni sarebbero riconducibili al solo amor proprio in un’analitica centripeta. Invertendo il principio dei moralisti ma senza rovesciarlo, Rousseau rivela un’organizzazione centrifuga attraverso il moltiplicarsi delle passioni. Si tratta di portare sulla scena solamente passioni che somigliano a noi, all’Autore stesso, il quale non sceglie «le passioni che vuol farci amare» ma è «costretto a scegliere quelle che amiamo» (*ibid.*). La *mimesis* aristotelica è surdeterminata da questo secondo aspetto, che propongo di chiamare *mimesis del somigliante*. Essa lo è in due modi: 1) dall’interesse prodotto sulla Scena, interesse legato al ritorno del medesimo nella passione e dunque del carattere stereotipato – pertanto «a Londra, un Dramma interessa suscitando l’odio per i Francesi»¹⁸; 2) attraverso il rafforzamento del «carattere nazionale», e delle «inclinazioni naturali» e la «nuova energia [data] a tutte le passioni»¹⁹. Questa legge ferrea che vuole che il pubblico non s’interessi a ciò che non gli somiglia²⁰, fa del somigliante

¹¹ Aristotele, *Poetica*, a cura di D. Pesce, Milano, Rusconi, 1981, capp. 2 e 6.

¹² *OC V*, p. 19 e 25.

¹³ *OC V*, p. 17.

¹⁴ Cfr. *OC V*, p. 74. Non è possibile, qui, sviluppare questo punto, ma, a proposito di una certa «congiuntura teorica [...] degli anni 1660 e 1670, costituita dall’incontro tra la retorica e le tesi della filosofia cartesiana e della sovrapposizione tra le riflessioni sull’arte oratoria e sull’arte drammatica» si può leggere Cécilia Gallotti, *Le voile d’honnêteté et la contagion des passions. Sur la moralité du théâtre au XVII^{ème} siècle*, «Terrains», *Les émotions*, 22, marzo 1994, pp. 51-68, qui p. 59. Ci volle il cittadino di Ginevra, di una repubblica protestante, per modificare il precedente paradigma attore/oratore con l’aggiunta della dimensione politica rappresentata dal cittadino.

¹⁵ *OC V*, p. 17.

¹⁶ *OC V*, p. 18. Si veda naturalmente il bel saggio di Jean Starobinski *Se mettre à la place*, in *L’Œil vivant* (1961), Paris, Gallimard, TEL, 1999, pp. 93-128 [il saggio non è incluso nella silloge in italiano *L’occhio vivente*, Torino, Einaudi, 1975].

¹⁷ *OC V*, p. 20.

¹⁸ *OC V*, p. 20.

¹⁹ *OC V*, p. 19.

²⁰ Il cuore non «s’interessa a quelle [passioni] che gli sono estranee, né a quelle che non ama vedere negli altri, benché ne vada lui stesso soggetto» (*OC V*, p. 107).

la passione adatta a conformare il teatro all'opinione pubblica, poiché il teatro non detta legge al pubblico, ma deriva la propria legge da lui²¹. Il teatro è un circuito speculare che va dall'apparente al somigliante.

Questa doppia *mimesis* è il dispositivo stesso che permette di comprendere l'analisi del *Misanthrope* e la critica di Molière che, in ultima istanza, è in gioco. Si noterà che la "scena" francese è incorniciata dal *Misanthrope*, da un lato, e da *Bérénice*, dall'altro. Questa duplice scelta non è affatto casuale. Due opere, una commedia e una tragedia, che permettono letteralmente di "chiudere" la scena francese: si tratta di due "favole" molto difficili da riassumere, teatro di conversazione più che d'intrigo. Inoltre, queste due opere, trasformate in modelli sperimentali da Rousseau, si situano sulla scala del vizio e della virtù in due posizioni diverse, quella del più basso tasso di vizio rappresentato (*Bérénice*) e quello del più alto tasso di virtù rappresentato (*Le Misanthrope*). È il livello massimale che permette di osservare sperimentalmente se il teatro può diffondere la virtù. E ciò, tanto più che il *Misanthrope* è la commedia modello nel XVIII secolo, l'opera unanimemente ammirata e celebrata, il «capolavoro del comico alto», come diceva Voltaire²². Il modello sperimentale è un modello empirico perfetto: se è possibile contestare il *Misanthrope*, allora si contesta tutta la commedia e questo agli occhi di tutti (e di tutti i destinatari della *Lettre*), poiché è la più "virtuosa" delle commedie, tanto per quel che riguarda la quantità di virtù che essa rappresenta in Alceste quanto per la perfezione della commedia stessa.

Ripercorriamo le difficoltà. Molière mette in scena la virtù, un «autentico uomo per bene», e non un vero misantropo che odia gli uomini (contro-esempio, *La Vie est un songe*) e tuttavia Alceste è un «personaggio ridicolo»²³. Alceste «piace» e «interessa», perché non è un vero malvagio, ma gli spettatori «non vorrebbero, in verità, somigliare a lui», tanto la rettitudine «è sgradevole»²⁴. Tutto è detto: il carattere di Alceste non può costituire l'oggetto di una completa *mimesis* dell'apparente, perché la *mimesis* del somigliante esige il ridicolo, ossia lo scarto necessario tra l'apparente e lo spettatore, affinché questo vi faccia scivolare ciò che somiglia a lui. In questo senso, l'aneddoto secondo cui alla prima dell'opera gli spettatori applaudirono il sonetto di Oronte prima di sentire ciò che stava per dire Alceste, confermerebbe (forse senza che Rousseau ne fosse a conoscenza: ma c'è da dubitarne) il suo dispositivo per cui la *mimesis* del somigliante viene sempre e necessariamente a corrodere la *mimesis* dell'apparente²⁵. Per questo il teatro, non può comportare una conoscenza vera dei caratteri e dei costumi: esso, infatti, non può realizzare una vera *mimesis* dell'apparente in quanto tale. Pertanto Rousseau, che non dubita dell'onestà di Molière, mostra un Molière spinto all'errore, errore in certo qual modo necessario e leggibile nell'articolazione delle due *mimesis*. La regola ideale – si tratta infatti, in questo caso, dell'enunciazione di una regola: «Il carattere del Misantropo non è a disposizione del Poeta; esso è determinato dalla natura della sua passione dominante»²⁶ – permette a Rousseau di risalire alla descrizione dell'errore necessario di Molière, il quale consiste nel mostrare Alceste che va in collera a causa di un «interesse troppo vivo», mentre dovrebbe farlo (in effetti, egli può andare in collera, è un

²¹ «Le leggi, le cui costrizioni costituiscono un benché minimo fastidio, invece di un divertimento, non hanno alcun accesso a teatro. L'opinione pubblica non dipende da esse, poiché il teatro non detta legge al pubblico, bensì la riceve da esso» (OC V, p. 21).

²² Voltaire, *Vie de Molière, avec de petits sommaires de ses pièces* (1739), cit. in J. Mallinson, *Vision comique, voix morale: la réception du Misanthrope au XVIII^{ème} siècle*, «Littératures classiques», 27 (1996), pp. 367-377, qui p. 367.

²³ OC V, p. 34.

²⁴ OC V, p. 35. Per una riabilitazione di Alceste ne *La Nouvelle Héloïse*, cfr. J. Berchtold, *La tentation du désert dans La Nouvelle Héloïse*, «Revue des Sciences Humaines», 258, aprile-giugno 2000, pp. 207-231, in particolare il paragrafo intitolato *Paris «désert du monde»: la réhabilitation d'Alceste*, pp. 214-219.

²⁵ Cit. in J. Mallinson, *Vision comique, voix morale*, cit., p. 376.

²⁶ OC V, p. 36.

uomo pure lui, nutre delle passioni, un malvagio può farlo arrabbiare) solo in generale, soltanto per un interesse generale per l'umanità. Così Molière non attribuisce questo carattere all'uomo, bensì all'«uomo di mondo», ossia introduce la *mimesis* del somigliante nel cuore della *mimesis* dell'apparente, così degrada il carattere, facendo «ridere la platea», secondo l'espressione di Rousseau²⁷. Lo spettatore «si regola» su Oronte, e non su Alceste, benché preferisca Alceste, e anche la morale si regola sul «falso bene» dei valori dell'uomo di mondo, per il quale il compromesso è la norma²⁸.

E continuando a cercare per vedere se proprio non sia possibile rappresentare la virtù, si noti come Rousseau si precluda tutte le scappatoie. La virtù è triplicemente irrepresentabile: 1) essa non è una passione; 2) essa non è rappresentabile in azione (qui, risiedono tutte le difficoltà di Diderot): in Molière, le «persone perbene sono soltanto persone che parlano; i suoi viziosi sono persone che agiscono»²⁹; 3) e, infine, c'è una differenza nell'attitudine alla rappresentazione tra la malvagità e la virtù, nel senso in cui l'atto di «volgere in ridicolo» è una forma di rappresentazione dell'altro – «burlarsi di» significa rappresentare l'altro, mentre la bontà non rappresenta, essa ama, e quindi, a teatro, prevalgono la malvagità o il vizio, che sono già per essenza rappresentazione. La debolezza della virtù a teatro risiede nell'innata efficacia teatrale della malvagità, mentre la vera virtù riduce, sopprime le mediazioni contrapponendo due valori, uno dei quali deve naturalmente scomparire sotto l'effetto della distinzione del bene e del male radicati nello spettatore³⁰.

Questa duplice *mimesis* permette di comprendere la conseguenza clamorosa e ben nota della *Lettre*, ossia che a teatro non è possibile produrre alcuna catarsi³¹. O meglio, ne esiste una, ma è la catarsi del malvagio, una catarsi paradossale, carnevalesca, se così si può dire. Il malvagio ama il teatro in cui si ammette che venga mostrata la virtù, perché ne ricava un doppio beneficio: dalla propria malvagità e dalla virtù altrui. Egli approfitta della rappresentazione della virtù altrui a teatro senza doverla praticare lui stesso. Il teatro gli presenta dunque sulla scena esattamente la «scena» reale delle sue imprese di malvagio che

²⁷ È forse ciò di cui si ricorderà l'abate de La Porte, quando prenderà le difese di Molière, sostenendo che ha composto «un carattere unico che non fosse la rappresentazione del vero, ma quella del verosimile» (*École de littérature tirée de nos meilleurs écrivains*, Paris, Bahuty fils, 1764, t. I, pp. 299-300, cit. in A. Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne. 1680-1814*, Paris, Albin Michel, 1994, p. 520); tanto più che egli collaborò a un'edizione delle *Œuvres diverses* di Rousseau per l'editore Duchesne, proprietario del manoscritto dell'*Imitation théâtrale*, edizione in cui apparve per la prima volta quella che Rousseau stesso definisce «digressione» rispetto alla *Lettre*; cfr. su ciò *OC V, Notice bibliographique*, pp. 1831-1832.

²⁸ Falso bene «in quanto, con il più grande sollievo degli spettatori, esso li persuade che, per essere persone perbene, sia sufficiente non essere uno scellerato completo» (*OC V*, p. 42). Logica del tutto diversa da quella di Montesquieu: «Perché una religione si affermi, è necessaria una morale pura. Gli uomini, furfanti in dettaglio, sono in generale persone molto oneste; amano la morale; e se non stessi trattando un argomento così serio, direi che ciò si nota particolarmente bene a teatro: si è sicuri di piacere al popolo con i sentimenti che la morale ammette, e di scandalizzarlo con quelli che essa condanna», *De l'esprit des lois*, XXV, 2, a cura di R. Derathé, Paris, Garnier, 1973, t. II, p. 154 (d'ora innanzi, abbreviato *EL*).

²⁹ *OC V*, p. 32.

³⁰ «L'amore del bello è un sentimento naturale al cuore umano tanto quanto l'amore di sé; non nasce in esso da un modo di disporre le scene» (*OC V*, p. 22).

³¹ Rousseau lo dice esplicitamente: «purgare le passioni eccitandole [...] faccio fatica a capire bene questa regola» (*OC V*, p. 19). Jean Starobinski commenta questo passo in *L'Œil vivant*, cit., p. 113. In Aristotele, la catarsi non è affatto legata alla purificazione morale delle passioni (cfr. Aristotele, *La Poétique*, a cura di J. Lallot e R. Dupont-Roc, Paris, Seuil, 1980, pp. 188-193) e furono i teologi a introdurre questa problematica che qui Rousseau riprende. È così che Pierre Nicole, per esempio, contrappone alla risposta di Aristotele una risposta morale che proviene da Agostino secondo la quale il piacere provato in presenza di spettacoli dolorosi è una «perversione morale», che Arnauld d'Andilly traduceva con «una strana malattia dello spirito (*miserabilis insania*)», cit. da Laurent Thirouin nella sua edizione del *Traité de la comédie*, Paris, Champion, 1998, pp. 58-60 (nota 37). Delle tre interpretazioni della catarsi – medica secondo Ippocrate, morale-psicologica nel XVII secolo, ed estetica, secondo il possibile asse Aristotele, Goethe e Nietzsche, che qui non è possibile sviluppare – è quella estetica che sembra essere la più illuminante.

osserva la virtù di cui approfitta e «da cui si astiene»³². Se si proietta questo paradigma sulla scena stessa, si ha l'attrice la quale, rientrando nei camerini, «abbandona [...] la morale del teatro come pure la propria dignità» e dimentica «le lezioni di virtù sulla Scena»³³ diventando così spettatrice del proprio ruolo. Il malvagio roussoviano non è la «grande anima» cartesiana che deve considerare la vita «come noi facciamo con le commedie»³⁴. Ciò dava luogo a una catarsi del tutto peculiare a Descartes, il quale mirava a far vedere le cose come a teatro per liberarsi «della credenza in un ordine naturale che pesa su di noi», commenta Pascal Dumont, che conclude: «Non si tratta più, come in Aristotele, di purificarci delle passioni per vivere serenamente le situazioni reali, bensì piuttosto di purificarci del reale per vivere più serenamente le nostre passioni. In questa purificazione di nuovo genere, lo spettacolo del mondo è come una scena di cui saremmo gli osservatori stranieri venuti a provare sensazioni forti»³⁵. In Descartes, si tratta proprio di regolare le proprie passioni vivendole a livello dell'osservazione dei loro effetti (il reale ricondotto a una scena). In Rousseau, invece, per il malvagio, si tratta di godere delle proprie passioni contemplando sulla scena il medesimo in relazione alla stessa malvagità: ossia del malvagio dispensato della virtù che gode nel vedere che otterrà i benefici di tutti quelli che la praticano (la scena ricondotta al reale).

Ma tutto si complica ulteriormente, se si considera che la catarsi del malvagio è quella di ogni spettatore, né più né meno, e al di qua di ogni distinzione tra buoni e cattivi. Rousseau lo dice chiaramente: «Il cuore dell'uomo è sempre retto per tutto ciò che non lo riguarda personalmente. Nelle liti in cui siamo semplicemente Spettatori, prendiamo immediatamente le parti della giustizia, e non c'è atto malvagio che non ci procuri una viva indignazione, fintanto che a noi non viene alcun profitto»³⁶. Il malvagio è uno Spettatore ordinario, se è soltanto uno Spettatore ordinario. E per comprendere quello che collega lo Spettatore ordinario, ossia quello che approva la giustizia fintanto che il suo interesse non è messo in gioco, bisogna rileggere la famosa Nota XV del *Discours sur l'origine de l'inégalité*, che distingue l'«Amor di sé» dall'«Amor proprio». Rousseau scrive: «nel vero stato di natura, l'Amor proprio non esiste, perché, siccome ogni uomo in particolare considera se stesso come l'unico Spettatore che l'osservi, come l'unico essere nell'universo che nutra interesse per lui [...], non è possibile che un sentimento che ha origine dei confronti [...] possa nascere nel suo animo»³⁷. Nello stato di natura, l'amor di sé è quello che chiamerei una *riflessione senza inflessione*, ma anche una «auto-affezione immaginariamente primaria», come suggerisce Gisèle Berkman³⁸. Lo Spettatore ordinario, pieno di amor proprio, produce un succedaneo di questa primaria auto-affezione, un amore di sé fittizio tramite lo spettacolo della giustizia ch'egli *riflette* in sé senza deformazioni, a condizione che il suo interesse non entri in gioco. Il malvagio fa ancor di più, per così dire. Comportandosi come tutti gli altri (catarsi teatrale), chi non è affatto come tutti gli altri produce un'imitazione del bene che gli procura i benefici dell'illusione del bene. Costui, allora, in questo spettacolo della virtù trova il modo di «dare più importanza a sé di chiunque altro», secondo le parole della Nota XV, beneficiando delle

³² OC V, p. 23.

³³ OC V, p. 83.

³⁴ Descartes, lettera a Elisabetta, 18 maggio 1645, cit. in P. Dumont, *Descartes et l'esthétique. L'art d'émerveiller*, Paris, Puf, 1997, p. 152. Qui contesto solo la lettura data della catarsi aristotelica come purificatrice delle passioni, cosa che nulla nel testo può lasciar pensare. Che tale sia la lettura che i teorici classici davano di Aristotele è un'altra faccenda.

³⁵ P. Dumont, *op. cit.*, p. 152; si veda l'intera analisi, pp. 152-153.

³⁶ OC V, p. 22.

³⁷ *Discours sur l'origine de l'inégalité*, Nota XV, OC III, p. 219.

³⁸ G. Berkman, *D'Émile aux Solitaires: la mise en roman des passions ou le cercle brisé*, in *De Rabelais à Sade. L'Analyse des passions dans le roman de l'âge classique*, a cura di C. Duflo e L. Ruiz, Saint-Étienne, Presses de l'Université de Saint-Étienne, 2004, pp. 71-81, qui p. 72. Si veda altresì l'analisi di questa nota XV fatta da Philippe Lacoue-Labarthe in *Poétique de l'histoire*, Paris, Galilée, 2002, e la discussione che con lui intavola Gisèle Berkman, p. 72 (nota 6).

lezioni di virtù che non mette in pratica. Il paradosso del «paiolo» della catarsi si può allora formulare: non c'è catarsi, e se c'è, allora, lungi dall'indurre lo spettatore a correggere i propri costumi e ad amare la virtù, essa permette, al contrario, al malvagio di non correggere i propri e a far finta agli occhi degli altri di amare la virtù

Si può rovesciare l'esperimento ripensando all'episodio di Manilio tratto da Plutarco: ancora una volta, il metodo consiste nel porsi alle due estremità del problema per impedire ogni scappatoia. Questa volta lo spettacolo è quello di un casto bacio al Senato tra sposi sotto gli occhi della loro figlia, il quale potrebbe giustificare lo spettacolo delle «passioni legittime» a teatro. «Passioni legittime» è l'espressione di Nicole nel suo *Traité de la Comédie*³⁹, e la conclusione di Rousseau è la stessa di Nicole: benché legittime, le passioni devono essere bandite dalla rappresentazione. Tuttavia, il bacio è casto, il corpo vi partecipa e ci si trovava in Senato: nondimeno il bacio puro della madre avrebbe potuto produrre l'impurità nella figlia, nondimeno il corpo vi partecipa e ci si trovava non tanto in Senato, da cui Manilio venne cacciato per questo, quanto piuttosto in presenza dello spettacolo di «vive immagini», per quanto fossero quelle di una «innocente tenerezza»⁴⁰. Il fatto è che l'immagine s'imprime nella memoria e la «circostanze svaniscono dalla memoria» (*ibid.*), e finisce per «far amare» la passione dell'amore, per riprendere la parole di Nicole, e ciò indipendentemente dall'immagine primitiva, per parlare il linguaggio della memoria di Rousseau. Ma forse l'episodio di Manilio va ancora oltre. Esso mostra altresì come non riguardi solo i costumi o lo stato dei costumi: non c'è nulla di riprovevole in sé, nulla di disdicevole nei costumi di questi *Uomini illustri*. E secondo l'antropologia di Rousseau l'intelletto deve molto alle passioni – «È grazie alla loro attività che la nostra ragione si perfeziona; noi cerchiamo di conoscere solo perché desideriamo godere»⁴¹. Questo rende illusoria l'idea stessa di sopprimerle. È dunque l'immagine, la sostanza stessa della *mimesis* che, per Rousseau, è portatrice di negatività. Nel linguaggio della duplice *mimesis*, questo è visibile benché si possa aver l'impressione che nel bacio di Manilio ci sia soltanto la pura e semplice *mimesis* dell'apparente, in quanto esso è davvero casto e Rousseau stesso non ne dubita. La *mimesis* del somigliante, tuttavia, è presente, nel cuore della prima, in un certo senso come virtualità, quando la figlia di Manilio riattiva successivamente questo bacio senza le circostanze dell'immagine primitiva. Fine provvisoria del «paiolo»: anche quando la *mimesis* del somigliante non è presente, essa lo è potenzialmente nella memoria che ha ricevuto l'impressione dall'immagine⁴².

3) Rousseau non si limita a ciò e una terza *mimesis* impedisce un'eventuale funzione correttiva, o piuttosto un'eventuale innocuità pratica del teatro. All'inizio dell'"utopia" dei Montagnon, ma dopo aver mostrato gli effetti distruttivi di un'eventuale introduzione del teatro tra le montagne isolate di Neuchâtel, si trova, sintetizzata in un'unica formula, la pluralità negativa degli effetti del teatro: «in che modo una popolazione agiata, ma che deve il

³⁹ P. Nicole, *Traité de la Comédie*, ed. cit., p. 40.

⁴⁰ *OC V*, p. 48.

⁴¹ *Discours sur l'origine de l'inégalité*, in *OC III*, p. 143.

⁴² Si veda l'importanza della nozione d'*impressione* che in Nicole «compare 19 volte nel *Traité*», secondo Laurent Thirouin, in P. Nicole, *op. cit.*, p. 36 (nota 9). A proposito delle «passioni legittime», Rousseau si chiede: «ne consegue che le impressioni sono per questo più deboli, che i loro effetti sono meno pericolosi?» (*OC V*, p. 48). Quanto alle difficoltà di Nicole con quella che chiamo *mimesis del somigliante*, cfr. *ibid.*, p. 68 (nota 48). Anche Tertulliano nel suo *De Spectaculis*, osserva a proposito di coloro che assistono allo spettacolo: «Non basta non commettere errori: bisogna pure non frequentare coloro che continuano a commetterne», *Les Spectacles*, XV, 8, a cura di M. Turcan, Paris, Éd. du Cerf, 1986, p. 231. È interessante notare che una traduzione ottocentesca, di M. de Genoude, introduce, allontanandosi dalla lettera del testo, la questione della somiglianza che in parte esso comporta: «si condanna se stessi sedendosi tra coloro di cui ci si dichiara nemici non volendo somigliare loro. Quanto a noi, non ci basta non fare nulla di simile: bisogna evitare la somiglianza con coloro che lo fanno», *Contre les spectacles*, XV, 8, in *Œuvres de Tertullien*, Paris, Louis Vivès, 1852², t. II, p. 408. La diversa traduzione rivela forse la lettura di Rousseau da parte del traduttore?

proprio benessere alla propria industriosità, si rovina non appena vuole brillare»⁴³. L'effetto terminale del teatro, per così dire, è questo. *Mimesis* platonica, *mimesis delle false apparenze*, come la si potrebbe chiamare. Una *mimesis* della copia. È nota l'importanza attribuita alla lettura di Platone da Rousseau, il cui testo *De l'imitation théâtrale*, presentato da Rousseau stesso come «una specie di estratto di diversi passi in cui Platone tratta dell'imitazione teatrale», ha nondimeno la rilevanza di un lavoro rigoroso compiuto “in vista” della *Lettre à d'Alembert*⁴⁴. Il teatro è altresì il potere dell'immagine. E il terzo grado, la copia della copia, è proprio quello dell'efficacia corruttrice secondo la proporzione massimale: «Il vizio non s'insinua ferendo l'onestà, ma assumendone l'immagine»⁴⁵. Modello platonico, già abbozzato nella rappresentazione della *mimesis* aristotelica, in cui il modello delle passioni che attivano i caratteri ha nei cuori il proprio *originale*, ma doppiamente spostato.

Una prima volta, nel senso che l'*originale* delle passioni nei cuori è un originale diverso dall'*eidos* platonico in quanto esso, invece, è accessibile alla storia e alle modificazioni della diversità – «così quand'anche fosse vero che gli spettacoli non sono cattivi in se stessi, bisognerebbe comunque indagare se non lo diventerebbero per il popolo cui sono destinati» (*ibid.*). Una seconda volta, nel senso che questo terzo livello di efficacia della *mimesis* comporta che il teatro prende il posto del lavoro, lo sostituisce, mentre il divertimento prende il posto dell'attività produttiva⁴⁶. Rousseau non s'inscrive nella problematica cristiana, per la quale la domanda è se il divertimento sia legittimo o meno, autorizzato dal riposo del corpo e dello spirito, e se quello del teatro sia «innocente» (come Pierre Nicole, per esempio), ma in relazione al lavoro⁴⁷. Più precisamente, Rousseau mostra che qualcosa del teatro, dello spettacolo offerto a teatro, prende il posto del vincolo sociale tra i Montagnon. La riproduzione del vincolo sociale tra Montagnon è il lavoro stesso e, più ancora, esso risiede nel fatto che gli uni e gli altri *si vedono* lavorare – il lavoro come unico spettacolo. Pertanto il problema non può essere soltanto quello di controllare la moralità dei costumi degli attori, come voleva d'Alembert, il quale pensava così di riconciliare Repubblica e Arti, rudezza di costumi e finezza di gusto, «spettacoli e costumi! – rincarava Rousseau rispetto a d'Alembert, aggiungendo – questo sarebbe uno Spettacolo da vedere, tanto più che sarebbe la prima volta»⁴⁸. La tesi centrale di Rousseau può pertanto essere reinterpretata così: siccome la riproduzione del vincolo sociale particolare dell'autonomia dei Montagnon è il lavoro stesso in quanto soddisfacimento dei bisogni e in quanto spettacolo connesso al lavoro stesso o alle conversazioni, allora l'introduzione del teatro comporta necessariamente la distruzione del legame sociale.

Questa triplice articolazione mimetica permette di comprendere il progetto di Rousseau nella *Lettre à d'Alembert*: pensare lo spettacolo nel cuore stesso dello spettacolo e assicurare il legame tra lo spettacolo costituito dal teatro e quell'altro tipo di spettacolo che sono i costumi, ovvero il legame sociale. È ciò che Saint-Preux scopre, per così dire, *a rovescio*, o piuttosto *al diritto*, ossia dalle montagne verso Parigi, nella famosa «lettera sugli

⁴³ OC V, p. 59.

⁴⁴ *De l'imitation théâtrale, Avertissement*, in OC V, p. 1195. Vi si trovano esposti i tre gradi dell'immagine relativamente all'«idea originaria» (cfr. p. 1197).

⁴⁵ OC V, p. 113, dove si può osservare lo spostamento di quello che Laurent Thirouin chiama «il paradosso di Sénault», secondo cui «quanto più una persona si comporta moralmente, tanto più la sua approvazione del teatro è pernicioso», P. Nicole, *Traité de la comédie*, ed. cit., p. 52 (nota 31).

⁴⁶ Cfr. pp. 57-58.

⁴⁷ Sulla diversità delle posizioni di Nicole e san Tommaso circa la legittimità del divertimento, cfr. P. Nicole, *Traité de la comédie*, ed. cit., p. 86 (nota 74).

⁴⁸ OC V, p. 60; per quanto riguarda il rapporto con d'Alembert, cfr. F. Guénard, *Rousseau et d'Alembert*, cit., pp. 136-137, che, nel complesso, propone, a mio parere, una lettura troppo “d'alembertiana” di Rousseau facendo della questione della moralità degli attori la questione principale. Essa, in effetti, lo è in d'Alembert.

spettacoli»⁴⁹. Non è giocare con le parole parlare di “spettacolo” in entrambi i casi e, d'altronde, Rousseau lo scrive con S maiuscola sia quando usa il termine in senso generale (ciò che si offre alla vista, costumi o montagna abitata) che quando lo usa riferendolo al teatro⁵⁰. Il contributo di Rousseau al grande slittamento verso lo *spettacolare*, verso l'*opsis* tanto trascurata da Aristotele, nell'interesse rivolto al teatro nel XVIII secolo, assume, qui, una risonanza del tutto particolare in quanto riprende una parte del lessico di Montesquieu impiegandolo per un'analisi della funzione della *mimesis* nello spettacolo dei costumi e nei legami sociali. Ma se Rousseau può condurre un'analisi della funzione politica del teatro, dalla pratica interna della *mimesis* della scena francese fino alla riproduzione del vincolo sociale, il motivo è che questa triplice articolazione mimetica pare essere un effetto della sua antropologia nelle due sequenze principali che sono amor di sé/amor proprio e bisogni/passioni/intelletto. La forza del punto di vista di Rousseau consiste nel rendere plastiche la propria antropologia e la propria analitica specifica della *mimesis* in questa “comunicazione” (nel senso settecentesco) tra lo spettacolo mimetico del teatro (con vari livelli di *mimesis*: testo, scena, platea) e lo spettacolo dei costumi – «i modi di vivere che si vedranno rappresentati in esso e che ci s'affretterà a imitare», dice Rousseau a proposito del teatro se esso venisse introdotto a Ginevra⁵¹. I teologi del XVIII secolo, e in ogni caso Nicole, avevano colto l'aspetto globale della manifestazione teatrale – si rammenti che già Agostino, nelle *Confessioni*, criticava la *curiositas* quando questa consiste nel gusto per i «piccoli spettacoli», chiacchiere e micro-spettacoli casuali nei quali trionfano, al contempo, il caso e la chiacchiera⁵² –, ma la riducevano a un'incompatibilità con la devozione e la vita del vero cristiano. Il pensiero della *Lettre* eredita questo pensiero della globalità per il teatro, ma lo coniuga con l'antropologia del secondo *Discours*, come la *mimesis* concerne tanto l'attore quanto l'oratore, e perfino il cittadino e il dispositivo repubblicano ginevrino.

Donde la relazione teatro/spettacolo/costumi che deve essere riferita alla diversità dei popoli e dei costumi: 1) il teatro è lo spettacolo della Scena; 2) i costumi sono lo spettacolo di «tutti i tipi di vincoli che possono unire gl'individui»⁵³. Il teatro e i costumi “comunicano” grazie allo spettacolo e le due forme di spettacolo “comunicano” grazie alla *mimesis* rivolta al somigliante (l'imitazione attraverso l'opinione che regna sui costumi come su ciò che si può vedere sulla scena). La risposta di Rousseau è dunque chiara: 1) quando i due spettacoli già si somigliano, possono coesistere e comunicarsi la propria somiglianza (presenza del teatro accettabile o “indifferente”); 2) quando le due forme di spettacolo non si somigliano, bisogna evitare che possano farlo (niente teatro a Ginevra). Lo spettacolo dei costumi, in quanto implica il vincolo sociale, non può essere sottoposto a ciò che, in un altro tipo di spettacoli, ne farebbe vietare la riproduzione.

Il clinamen del teatro

L'introduzione del teatro presso i Montagnon non vuole essere un'applicazione di ciò che è stato appena detto sull'analitica della *mimesis*. Ciò che ha luogo, anzi, è l'inverso e, sul piano del metodo, l'esempio dei Montagnon si rivela a sua volta come un paradigma che può

⁴⁹ Cfr. *La Nouvelle Héloïse*, II, lettera 17, in *OC* II, pp. 245 ss. Benché la triplice *mimesis* non corrisponda ai tre gradi della copia platonica, si potrà valutare l'influenza platonica nel sistema di Rousseau dalla seguente osservazione di Saint-Preux sul «popolo imitatore» (p. 250): «Ora si copiano a teatro le conversazioni di un centinaio di case parigine» (p. 252).

⁵⁰ Per esempio, alle pp. 59 e 60.

⁵¹ *OC* V, p. 101.

⁵² Cfr. M. Tasinato, *La curiosità. Apuleio e Agostino*, Milano-Trento, Luni, 2000, pp. 28-29.

⁵³ *OC* V, p. 99.

prestarsi a delle “applicazioni”⁵⁴. Esso ha dunque una funzione completamente diversa, esso non “ripete” nulla, ma, al contrario, ritorna alle originarie condizioni dell’introduzione del teatro nel paese. Non condizioni definite da «ragionamenti ipotetici e condizionali» e che esigono di «escludere tutti i fatti», come nel *Discours sur l’origine de l’inégalité*⁵⁵, bensì condizioni empiriche degli effetti dell’introduzione di un teatro descritti perfettamente dai cinque «pregiudizi» economici (svogliatezza nel lavoro, aumento delle spese, diminuzione del commercio, imposizione di tasse e introduzione del lusso⁵⁶). Le analisi del tipo di spettacolo delle passioni contenuto nelle presentazioni della Scena restano a maggior ragione valide, ma, qui, l’esempio dei Montagnon “regredisce” nell’analisi alle condizioni materiali del teatro: luogo, manutenzione delle vie d’accesso, compagnia di attori, produzione di beni, spese. Rousseau prende dunque, nel quadro di un ragionamento virtuale e non ipotetico, il termine “introduzione” con le sue conseguenze più strettamente economiche, in senso proprio.

Ma di quale “economia” si tratta? Dell’economia della produzione dei beni, delle spese e delle imposte, ovviamente, ma non solo. Rousseau la collega con estrema precisione all’economia dei costumi. Fin dal confronto capitale/piccola città, l’antropologia economica entra in gioco. Nelle piccole città c’è meno attività «perché le passioni sono meno forti e i bisogni meno pressanti», e le invenzioni utili, la pazienza, l’«industriosità inventiva» più presenti?⁵⁷ È riconoscibile il modello autarchico del circolo chiuso di produzione e soddisfazione dei bisogni che viene contrapposto alla moderna divisione del lavoro rifiutata da Rousseau⁵⁸. È un’autarchia economica basata sull’artigianato come produzione e su conoscenze intellettuali condivise, e un’autarchia dei costumi basata sull’artigianato come invenzione (le pratiche musicali, uno dei «loro divertimenti più frequenti»⁵⁹). Uguaglianza nel bisogno e assenza di eccessivo bisogno dell’altro, o piuttosto bisogno dell’altro esattamente definito dalla necessità autarchica limitata alla famiglia.

È dunque un certo stato dei costumi e delle passioni che, qui, costituisce la controparte dell’autarchia economica. Ma che cosa significa autarchia dei costumi? In che modo, nell’ordine dei costumi, la scarsa quantità dei bisogni determina una simile stabilità dell’ordine passionale connesso a questo basso regime delle passioni? Bisognerà riprendere la Nota XV del *Discours* per leggere antropologicamente questo regime dei costumi. Riprendiamo dal principio. Conformemente al rifiuto della divisione del lavoro, l’autarchia significa che *ognuno* può fare tutto, e non che tutti riescano a soddisfare i bisogni di tutti grazie allo scambio. Non ci sono falegnami, fabbri o tornitori nel paese, dice Rousseau, perché «tutti lo sono per se stessi, nessuno lo è per gli altri»⁶⁰. Ciascuno è, per se stesso, il proprio punto di riferimento, e dunque lo sviluppo dell’amor proprio, che «spinge ogni individuo a dare più importanza a sé che a chiunque altro» e poggia sull’immenso e nefasto lavoro dei «confronti» con gli altri, è in certo qual modo congelato⁶¹. Congelato il lavoro di confronto tra sé e gli altri, si capisce allora l’affermazione di Rousseau secondo cui «là si è meno imitatori»⁶², detto altrimenti, là si prova meno la passione del somigliante. L’equilibrio

⁵⁴ «Cambiate alcune circostanze, e ritroverete altrove altri Montagnon; e *mutatis mutandis*, l’esempio ha la propria applicazione» (OC V, p. 59). Sull’“episodio dei Montagnons, cfr. pp. 55-59. Jean Rousset osserva in nota che ovviamente la prima applicazione è Ginevra.

⁵⁵ OC III, pp. 134-135.

⁵⁶ OC V, pp. 57-58.

⁵⁷ OC V, p. 55.

⁵⁸ Sul rifiuto della divisione del lavoro, cfr. *La Nouvelle Héloïse*, V, II, l’*Émile*, III, in OC IV, p. 460 e il *Projet de constitution pour la Corse* (1765), cui rimanda Jean Rousset, in OC V, p. 1342 (nota 4).

⁵⁹ OC V, p. 57.

⁶⁰ OC V, p. 56.

⁶¹ Nota XV del *Discours sur l’origine de l’inégalité*, in OC III, p. 219. Non c’è nemmeno nessun commercio, dice inoltre il *Discours* e dunque nessuna vanità, considerazione o disprezzo: cfr. p. 157.

⁶² OC V, p. 55.

“economico” tra bisogno, passioni e intelletto è non solo realizzato, ma, inoltre, esso pare comportare il movimento della propria riproduzione, se non vi si aggiunge niente – almeno nella ricostruzione incompleta, strategicamente riconosciuta come tale da Rousseau⁶³ – poiché s’impara per «tradizione» o si credeva di «averla sempre saputa [la musica]»⁶⁴. L’autarchia si definisce a sua volta in base al regime dei costumi basato sull’amor di sé, la passione legittima per eccellenza (e nella nota XV Rousseau definisce proprio l’amor di sé e l’amor proprio come «passioni»): l’autarchia è allora l’insieme delle condizioni economiche e morali per la conservazione automatica e perpetua dell’amor di sé, mentre per il resto tutte le condizioni si equivalgono. O, se si vuole: l’autarchia è *somiglianza senza imitazione*, somiglianza purificata da ogni imitazione; per questo l’amor proprio viene tenuto a distanza. Ci si trova, qui, a uno stadio intermedio (ma reale) tra lo stadio fittizio dello stato di natura, in cui «ogni uomo vedendo i propri simili quasi soltanto come potrebbe vedere degli Animali di un’altra specie»⁶⁵ non è spinto verso passioni distruttive e lo stato di società. In questo stato di società può ancora inserirsi, pur ritenendosene estraneo, «l’uomo perbene che detesta i costumi del proprio Secolo e la malvagità dei propri contemporanei» e che «ama i propri simili», perché costui, l’Alceste-Rousseau della *Lettre*, può ancora considerarli come tali⁶⁶.

L’introduzione del teatro coinciderebbe, dunque, con quella dell’amor proprio, dell’ozio, del danaro, del commercio, del lusso femminile attraverso quella che Rousseau chiama «un’emulazione della *parure*»⁶⁷, in breve tutto ciò che è incompatibile con la tradizione che J.G.A. Pocock ha contrapposto al liberalismo, e che ha chiamato, sulla scorta di altri, «l’umanesimo civico»⁶⁸. In definitiva, ciò significa «trasformare i cittadini in begli spiriti, [...] le fanciulle in amoroze da Commedia» e «volgere tutta la morale in metafisica»⁶⁹. Detto altrimenti, in cosa consiste questo lavoro dell’amor proprio, se non nel trasformare ciascuno in spettatore degli altri. I begli spiriti, le amoroze da Commedia sono ruoli che si apprendono contemplando se stessi e contemplando la scena teatrale per contagio mimetico. La trasformazione spettacolare dei costumi dipende dal fatto che lo spettacolo scende dalla scena per ricomparire nei legami sociali stessi. Nel suo sunto di Platone, *De l’imitation théâtrale*, Rousseau contrapponeva la «verità delle cose» all’apparenza che «ci offre l’insieme simultaneamente, e dando l’illusione di una più grande capacità della mente, lusinga l’intelletto seducendo l’amor proprio»⁷⁰. Ma come può il teatro modificare lo spettacolo autarchico? Il fatto è che la vita autarchica è quella di uno spazio in cui l’eguaglianza delle

⁶³ «Sfortunatamente ero giovane; la mia curiosità era soltanto quella di un fanciullo, e pensavo più a divertirmi che a istruirmi. Dopo trent’anni, le poche osservazioni che ho compiuto si sono cancellate dalla mia memoria» (*OC V*, p. 57). Ammettendo di avere una memoria incompleta, ma già piena d’informazioni, Rousseau lascia intravedere molto più se questa doveva essere più completa. Ammettere meno per lasciare intuire di più e rafforzare così la qualità paradigmatica dell’esempio.

⁶⁴ «Autarchia culturale», commenta Jean Rousset, p. 1342 (nota 2), ma non nel senso in cui si «impara da soli», com’egli dice – la tradizione o la memoria collettiva non possono essere paragonate a un apprendimento solitario, ma a un apprendimento in cui il movimento delle riproduzione si alimenta da solo, senza intervento esterno, né istituzioni. Proprio in ciò consiste l’ordine dei costumi, nel senso in cui Montesquieu diceva: «Le leggi vengono stabilite, i costumi vengono ispirati; questi dipendono piuttosto dallo spirito generale, quelle da un’istituzione particolare» (*EL*, XIX, 12, t. I, p. 334). La *Lettre* rielabora il concetto di «spirito generale» (tema del libro XIX), benché il termine non compaia.

⁶⁵ *OC III*, p. 219.

⁶⁶ *OC V*, p. 34.

⁶⁷ *OC V*, p. 58.

⁶⁸ Cfr. *The Machiavellian Moment. Florentine Political thought and the Atlantic Republican Tradition*, Princeton, Princeton University Press, 1975. Si troverà un’eccellente introduzione a questo dibattito in Montesquieu, molto presente nella *Lettre*, in C. Spector, *L’Esprit des lois de Montesquieu. Entre libéralisme et humanisme civique*, «Revue Montesquieu», 2 (1998), pp. 139-161, e nel suo libro *Montesquieu. Pouvoirs, richesses et sociétés*, Paris, Puf, 2004. Cfr. altresì J.-F. Spitz, *La Liberté politique*, Paris, Puf, 1997.

⁶⁹ *OC V*, p. 59.

⁷⁰ *OC V*, p. 1199.

fortune si sposa all'eguaglianza delle distanze tra le case rendendo possibile il «raccolimento della solitudine e i diletti della Società»⁷¹. Spazio reale delle montagne intorno a Neuchâtel, dove ogni abitazione «costituisce il centro delle terre che ne dipendono»⁷². La «solitudine» e la «società» sono in certo qual nodo equidistanti da entrambi i poli sociali. Lo spettacolo dell'altro resta quello della propria famiglia costituita da membri abbastanza numerosi per non annoiarsi e per comporre una polifonia e abbastanza simili da non doversi imitare. Benché «utopica», è la prima risposta di Rousseau rispetto a d'Alembert a proposito del problema della «civiltà» (la seconda risposta sarà Ginevra), in quanto egli propone chiaramente un *piccolo paradigma* della riconciliazione tra Repubblica e Arti, spettacolo e costumi, piccolo paradigma ma praticabile: pertanto il ricordo ostinato di quegli «uomini bizzarri» in cui si poteva scorgere «una sorprendente commistione di finezza e semplicità ritenute quasi incompatibili»⁷³. Risposta che non separa l'economia di produzione e l'«economia» di divertimento l'una dall'altra: «i loro lavori cessano di essere i loro divertimenti»⁷⁴. La dimensione se non immaginaria dell'esempio dei Montagnon almeno paradigmatica di un passato cui Rousseau stesso non crede più veramente, non indebolisce la dimostrazione che agisce secondo il medesimo metodo del criterio massimale. Detto altrimenti, il paradigma Montagnon significa che anche nella società meglio equipaggiata per resistere, immaginaria o meno, gli effetti del teatro sono irresistibili, in quanto comunicano con il regime dei costumi. Il minimo *clinamen* di uno «Spettacolo fisso e poco costoso», concepito come un'«onesta ricreazione», turba da cima a fondo il regime dei costumi⁷⁵. E questo indipendentemente perfino dal contenuto delle opere messe in scena: la scena disciplina gli sguardi e le azioni degli spettatori qualunque sia la drammaturgia in gioco, sia che si tratti della drammaturgia «uomo perbene» di Molière o della drammaturgia seria e «drammatica» di Diderot. Inoltre, altro «paiolo» di Rousseau, gli effetti degli contenuti drammaturgici della Scena, necessariamente francese, a Ginevra si accumulerebbero, se ce ne fosse ancora bisogno.

Siccome il lavoro di Rousseau consiste nel parlare di teatro in termini di costumi e, inversamente, dei costumi in termini di spettacolo, egli si sente in dovere d'indicare gli operatori grazie a cui i due ordini comunicano: 1) per il teatro, la *mimesis*, triplicemente; 2) per i costumi, l'amor proprio, che comporta imitazione e confronto. Siccome modifica i costumi, l'amor proprio rivela nel processo due fattori fondamentali che rendono le sue operazioni al contempo possibili e visibili: il tempo, o più esattamente un'economia della temporalità, e la differenza dei sessi.

Cominciamo dal meno visibile dei questi fattori che rendono possibile l'effetto domino che culmina con il cambiamento radicale dei costumi. È una temporalità sconvolta quella che il teatro introduce: il tempo per lo spettacolo è lavoro in meno – «ogni giorno è tempo reale perduto per coloro che assisteranno allo Spettacolo» e il lavoro che segue riempie la mente «con ciò che si è appena visto»⁷⁶. Nella *Lettre à d'Alembert*, c'è un Rousseau molto attento all'«uso del tempo», ammesso che ci si debba attendere questa attenzione piuttosto nell'*Émile* o nella *La Nouvelle Héloïse*. Rousseau dichiara, sia per mostrare la relativa moderazione delle ricchezze a Ginevra che della ricchezza di Ginevra: «Le braccia, l'uso del tempo, la vigilanza, l'austera parsimonia; ecco i tesori di Ginevra; ecco da cosa ci attendiamo

⁷¹ OC V, p. 55.

⁷² OC V, p. 55. Si rammenti che Montesquieu associa libertà e paese di montagna per ragioni legate alla natura del «terreno»: «La libertà, ossia il governo di cui si dispone, è l'unico bene che meriti di essere difeso. Essa regna dunque nei paesi montani e ardui più che in quelli che la natura sembrava aver maggiormente favorito» (EL XVIII, 2, t. I, p. 303).

⁷³ OC V, p. 57.

⁷⁴ OC V, p. 57.

⁷⁵ OC V, p. 57.

⁷⁶ OC V, p. 57.

un divertimento per persone oziose, il quale, privandoci contemporaneamente del tempo e del denaro, raddoppierà realmente la nostra perdita⁷⁷. Questo significa circoscrivere un'economia generale e Rousseau pare descrivere, qui, per Ginevra la convergenza tra i «rapporti naturali», convergenza che, secondo il *Contrat social*, offriva la garanzia per uno Stato stabile: «La costituzione di uno Stato è veramente solida e duratura quando le convenienze vengono talmente rispettate che i rapporti naturali e le leggi insistono sempre di comune accordo sugli stessi punti»⁷⁸. Un'economia generale del tempo si configura tra i Montagnon e Ginevra: tempo economico (produzione di beni), tempo morale (regime dei costumi) e tempo psicologico (liquidazione della noia senza costi aggiuntivi in virtù della sovrapposizione di lavoro e divertimento).

Da ciò deriva la straordinaria formula dell'uso del tempo come *tesoro*, che va oltre l'uso polemico contro il termine *ricchezze*. Si dilapida un tesoro, si producono ricchezze. Duplice perdita – sottolinea Rousseau – in un'economia generale degli uomini, delle cose e della produzione che presuppone necessariamente una regolazione perfetta dell'uso del tempo. Per i costumi repubblicani, il tempo è sempre tempo sociale, e da ciò deriva il suo valore in termini di economia politica e, dunque, di regime di costumi. Il tempo è sempre un tempo sociale, compreso il tempo privato. Il tempo pubblico è sociale, ma anche il tempo privato lo è, e questo in un'economia tale per cui l'aspetto sociale del tempo pubblico e quello sociale del tempo privato possono misurarsi con lo stesso metro. L'organizzazione degli incontri tra giovani, che Rousseau vuole istituzionalizzare a Ginevra in «Balli solenni e periodici», lo dimostra con particolare chiarezza⁷⁹. In effetti, il tempo privato dipende dalla periodicità del tempo pubblico degli incontri: «la gioventù, avendo appuntamenti sicuri e onesti, sarebbe meno tentata di cercarne altri più pericolosi. Ogni Sesso si dedicherebbe più pazientemente, *negli intervalli*, alle occupazioni e ai piaceri che gli sono propri, e si consolerebbe più facilmente di essere privato della continua frequentazione dell'altro sesso» (*ibid.*, corsivo nostro). La regolare periodicità fa sì che il tempo privato pieno (presenza dell'altro) e il tempo privato vuoto (assenza dell'altro), invece di confliggere, comunichino grazie alla regolazione sociale. L'intreccio del tempo nel suo uso e dei costumi nella loro costanza è in contrasto con il teatro. Quando i piaceri procedono in ordine cronologico dal più semplice al più artificioso è impossibile tornare indietro e lo Spettacolo, dice Rousseau, ci avrà «disgustati per sempre» dei nostri «innocenti piaceri»⁸⁰. Quando l'ozio prevale, appaiono «i vuoti del tempo che non sapremo più colmare» e che ci rendono «un peso per noi medesimi» (*ibid.*). Il tempo repubblicano e il suo regime di costumi si basano fondamentalmente sul tempo vuoto, sugli «intervalli», come dice Rousseau a proposito dei giovani, come se il tempo repubblicano alleviasse il peso di se stessi, a condizione d'imbrigliare l'ozio che produce tempo vuoto e intervalli e il rapporto con se stessi diventando preda dell'amor proprio. Dietro questa analisi dell'economia generale del tempo *attraverso* il teatro, si può dunque ritrovare una tesi forte di Rousseau, ovvero che ogni economia politica è un'economia generale che implica una politica del tempo.

La differenza dei sessi è una questione ricorrente nella *Lettre* perché la differenza dei sessi contribuisce a istituire i costumi. Si prenda il problema dei «circoli» ginevrini, su cui Rousseau insiste tanto – «Siccome l'orario d'inizio degli spettacoli è quello dei circoli, finirà per dissolverli»⁸¹ – che è anche il problema della differenza dei sessi. I «circoli maschili hanno anch'essi i loro inconvenienti», ammette Rousseau, ma essi non sono «cattivi in sé»,

⁷⁷ OC V, p. 85. Ma Rousseau aveva già dato un'indicazione proprio all'inizio della *Lettre*: «Il buon uso del tempo rende il tempo ancora più prezioso» (OC V, p. 15).

⁷⁸ OC III, II, 9, p. 393.

⁷⁹ OC V, p. 119.

⁸⁰ OC V, p. 114.

⁸¹ OC V, p. 101.

ma lo è unicamente il loro «abuso» e questo costituisce una «differenza sostanziale tra circoli e Spettacoli»⁸². Gli abusi dei circoli («si gioca, si beve, ci si ubriaca», dice ancora Rousseau) presentano il «vantaggio» che riguardano soltanto un sesso. Sono abusi correggibili senza grandi difficoltà. Lo spettacolo, invece, implica la differenza dei sessi. Nella tradizione di Pierre Nicole, l'ozio è attribuito alle donne che, «vedendo [nei romanzi e a teatro] il culto che viene reso a quelle del loro sesso», trasformano l'imitazione delle eroine in un contagio che coinvolge l'imitazione degli uomini⁸³. Nell'attrice la modestia è impossibile, per natura impossibile – d'Alembert insisteva sulla possibilità di trovare e costituire una compagnia di attori «onesti» – e la modestia della donna è necessaria. Tra le due, solo l'attrice può influenzare la donna, anche se non è una donna di mondo, poiché l'ozio nasce dall'introduzione del teatro⁸⁴. Non ci s'inganni: la modestia della donna non è certamente necessaria per farne una cittadina, ma per assicurare, attraverso la regolazione delle relazioni tra i sessi, la buona suddivisione sociale del tempo privato relativamente al tempo pubblico. La buona suddivisione dipende da una quantità inalienabile di tempo pubblico che il tempo privato può solo rispettare, laddove questo, sotto l'impulso del desiderio, tenderebbe a non rispettarlo e a guastare i costumi. L'economia generale del tempo e la differenza dei sessi sono quindi strettamente collegati. Rousseau indica, qui, in filigrana, qualcosa come una buona suddivisione del tempo della differenza sessuale.

Lo spettacolo della festa

In primo luogo, ripetiamo a qual punto, per Rousseau, il piacere sia insostituibile nei due sessi. Il più debole non vi si può abbandonare che senza rimedio: non si ritorna al piacere della festa pubblica e dei costumi che l'animano. Dopo il piacere della Commedia che disgusta di tutti gli altri piaceri e ci rende un peso per noi stessi, nel vuoto, non v'è alcuna possibilità di rimedio, perché, in quanto *piacere*, esso cerca la propria ripetizione divaricando al massimo la natura del lavoro e quella del divertimento, talché tra le due regna un “cattivo” intervallo. Rousseau, qui, ancora una volta, traspone la lezione di Montesquieu, la sua cronologica. Per il regime della democrazia, Montesquieu sostiene che «per quanto riguarda i costumi [si conservino] quelli antichi» e che «si sprofonda nel male seguendo una china impercettibile e solo con uno sforzo si risale al bene»⁸⁵. Rousseau, per quanto riguarda Ginevra, radicalizza addirittura la posizione di Montesquieu indicando chiaramente che non c'è neppure alcuno *sforzo* che valga.

Se non c'è alcun rimedio possibile, esiste tuttavia uno spettacolo compatibile con la repubblica: «Cosa! In una Repubblica non c'è bisogno di nessuno Spettacolo? Al contrario, ce ne vogliono molti! È nelle Repubbliche che essi sono nati; è in esse che li si vede risplendere con un'autentica aria di festa»⁸⁶. Detto altrimenti, esiste uno spettacolo che riunisce la festa, i

⁸² OC V, p. 98.

⁸³ *Traité de la comédie*, ed. cit., p. 84. Laurent Thirouin rammenta che sia le *Maximes et réflexions sur la comédie* (1694) di Bossuet sia la *Lettre à d'Alembert* «hanno subito l'influenza di un trattato come quello di Nicolle» (p. 9). Sull'ozio delle donne e «in particolare delle donne di mondo», cfr. p. 80. Ma, ancora una volta, Rousseau sta pensando a una cosa diversa.

⁸⁴ Rammentiamo che il primo «pregiudizio» rilevato da Rousseau è la «svogliatezza nel lavoro» (OC V, p. 57).

⁸⁵ Montesquieu, *EL*, V, 7, t. I, p. 56.

⁸⁶ OC V, p. 114. Nel quadro della riflessione che, negli anni 1760-1770, si sviluppò attorno alla questione della «rigenerazione dell'arte moderna attraverso l'Antico», che cercava di capire se sarebbe stato possibile ritrovare la vitalità e l'energia degli Antichi, si noti la posizione di J.G. Sulzer, autore nel 1772 di una *Teoria delle belle arti*, che avrebbe voluto trasportare l'«energia» e la «destinazione originaria» delle feste pubbliche dell'Antichità nelle monarchie contemporanee e sotto la protezione di un dispotismo illuminato che concedeva la libertà, e questo senza prendere a prestito dalla Grecia o dall'Italia il loro clima, i loro costumi o la loro costituzione, cfr. A. Becq, *op. cit.*, pp. 570-571. Posizione illusoria tanto per Montesquieu quanto per Rousseau.

costumi, un'economia generale del tempo e della differenza dei sessi in uno spettacolo possibile, ossia in grado di non modificare l'economia di regolazione tra amor di sé e amor proprio, e dunque una costituzione repubblicana. Per Rousseau, la manifestazione suprema è la «festa civica» di Ginevra, manifestazione spettacolare che abolisce lo spettacolo. Festa collettiva di cui Jean Starobinski sottolineava l'identità strutturale con la volontà generale del *Contrat social* e che Jacques Derrida leggeva nel «desiderio di far scomparire la rappresentazione, con tutti i significati connessi a questa parola: la dilazione e la delega, la ripetizione di un presente nel suo segno o nel suo concetto, la proposta o l'opposizione di uno spettacolo, di un oggetto da vedere»⁸⁷. Qui, vorremmo proporre una diversa lettura.

Non è lo spettacolo, «l'oggetto da vedere», che costituisce in sé il problema. La funzione «spettatore» dell'uomo allo stato di natura rivela nella passione auto-riflettente, ovvero auto-sufficiente, dell'amor proprio che è possibile una posizione spettatore. Come quella d'altronde dell'«animale Spettatore» la cui pietà è tanto più «energica» in quanto esso s'identifica «più intimamente con l'animale sofferente»⁸⁸. E l'uomo selvaggio s'identifica più dell'uomo civilizzato. Con la ragione fanno la loro comparsa l'amor proprio e la distanza, il confronto, la rappresentazione come diceva Jacques Derrida. Ma la festa civica di Ginevra concerne l'uomo civilizzato e non più l'uomo selvaggio o allo stato di natura, secondo la genesi ineluttabile e la crono-logica concomitante dell'uomo civilizzato e della società. In altri termini, non è lo «spettacolo» che è all'origine di questa genesi e, dunque, non è lo spettacolo in sé che è cattivo: è il livello di amor di sé nelle condizioni iniziali dello stato di natura (fittizie) che garantisce l'innocenza dell'«animale Spettatore» ed è lo sviluppo necessario della sequenza bisogni/passioni/intelletto o ragione che sviluppa l'amor proprio e modifica in qualche modo la natura dello «spettacolo». Con il modello della festa civica, Rousseau – ch'egli non creda alla possibilità che essa si conservi non è questione che, qui, interessi – penserebbe dunque a uno stato dello spettacolo intermedio tra quello, superato, dello stato di natura (sempre dal punto di vista di uno solo che vale per tutti) e quello della grandi città e della corruzione dell'opinione. Questo stato intermedio è davvero un modello reale, che accetta la propria capacità d'imperfezione: «Ancora una volta, non cerchiamo la chimera della perfezione, ma il meglio possibile per la natura dell'uomo e la costituzione della Società»⁸⁹. Si tratta sempre di un grado relativo, di convenienza tra una «natura dell'uomo» che non è quella dello stato di natura, ma che è natura storica determinabile da un particolare regime d'amor proprio, regime più o meno alto, ovvero sviluppato – così Rousseau può evocare un «certo Popolo» al quale direbbe «risalite indietro, se è possibile, fino a non essere più corrotti» (*ibid.*) —, tra una natura dell'uomo, dunque, e un costituzione sociale.

Ma com'è possibile che si dia un «buon» spettacolo che regola bene l'economia generale di cui si è parlato? E questo, nel quadro di un sociale urbano e in mezzo a ricchezze certe anche se relative? Il carattere pubblico, a cielo aperto, davanti a tutti, in contrapposizione all'«antro oscuro» della sala teatrale, non basta a pensare la coerenza dei questi «innocenti spettacoli»⁹⁰. Una prima indicazione riguarda l'oggetto di questi spettacoli: «Che cosa verrà mostrato? Nulla, se si vuole»⁹¹. L'oggetto da vedere non è un oggetto e, in ogni caso, non è un oggetto particolare: un palo, qualche fiore e il popolo riunito intorno, nient'altro. Se non si mostra nulla, è dunque la reduplicazione stessa del vincolo sociale che costituisce l'oggetto dello spettacolo. È quanto afferma Rousseau: «date in Spettacolo gli Spettatori; rendeteli attori essi stessi; fate che ciascuno si veda negli altri, affinché tutti siano più uniti» (*ibid.*). Ma se ognuno si vede e si ama negli altri, il motivo è che ci si trova già un

⁸⁷ J. Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1974 (1967¹), p. 432.

⁸⁸ *Discours sur l'origine de l'inégalité*, in *OC III*, p. 155.

⁸⁹ *OC V*, p. 101.

⁹⁰ *OC V*, pp. 114-115.

⁹¹ *OC V*, p. 115.

gradino oltre lo stato di natura. Si è vicini a esso in virtù di una regolazione bassa dell'amor proprio che sembra inattivo (ma non assente o svanito, come dimostra il fatto che Rousseau teme il cambiamento a Ginevra), ma comunque in una configurazione completamente diversa. Innanzitutto, l'identificazione dell'uomo selvaggio con gli altri si compie attraverso la sofferenza e non attraverso l'amore. Inoltre, proprio quest'amore del simile e attraverso il simile manca assolutamente all'uomo selvaggio, il quale è piuttosto privo di odio o di desiderio di vendetta che spinto dall'amore e, soprattutto, non da quel tipo di amore per cui «ci si ama negli altri» poiché egli non vede «i propri simili quasi soltanto come potrebbe vedere degli Animali di un'altra specie»⁹². Rousseau analizza una configurazione sociale il cui carattere "utopico" non deve far dimenticare che essa è molto distante dallo stato di natura.

Di quale reduplicazione si tratta allora? Di quale vincolo d'amore parla Rousseau? E come può esistere e conservarsi se non nel tempo della festa? Ciascuno, come si è visto, è spettatore e attore. Secondo Rousseau il vincolo sociale nasce non appena ci si osserva, non appena ci si trova sotto lo sguardo altrui (e, in realtà, di se stessi). La festa consiste, dunque, nel rendere visibile la dimensione già intrinsecamente spettacolare del vincolo sociale e nel rendere visibile agli occhi di tutti tale vincolo⁹³. La qualità della reduplicazione è garantita dalla semplicità, dal fatto di non essere organizzata e talvolta addirittura dall'intervento dell'imprevisto nella festa. Quanto alla semplicità, appartiene allo stesso ordine del rapporto tra armonia e melodia, dove la prima non può garantire «la semplicità dei rapporti» rispetto alla melodia e affonda nell'«arbitrario fin nell'imitazione»⁹⁴. La figurazione del vincolo sociale nella festa di Saint-Gervais, alla fine della *Lettre*, evita assolutamente il termine "armonia": si parla di «accordo», di «una lunga processione che serpeggia seguendo la cadenza e senza confusione con mille giri e rigiri» e di nient'altro⁹⁵. L'armonia appartiene al paradigma dell'organizzato, di un calcolo degli intervalli, mentre la festa a Saint-Gervais è irruzione, «espressione» del vincolo sociale e, infine, melodia. Le sfide di abilità, i giochi militari trasformati in giochi civili in altri casi assicurare la qualità della reduplicazione necessaria.

Questo legame d'amor di sé negli altri è dunque privo di ogni amor proprio, che esso sa tenere alla larga. È l'amore di essere insieme, forse perfino l'amore di essere insieme e di esserlo essendo simili. Il piacere stesso è tenuto alla larga nel senso che si tratta del piacere di comunicare il piacere e non ricerca del piacere di fare confronti dell'amor proprio. E, tuttavia, il teatro è piacere, e anzi è consustanziale a esso, come sapeva Aristotele quando nella *Poetica* osservava che il piacere del fanciullo predilige l'imitazione, e come ripeteranno i teologi, Tertulliano in testa. Ciò che rende possibile il controllo dell'imitazione e del desiderio che

⁹² Nota XV del *Discours sur l'origine de l'inégalité*, in *OC III*, p. 219.

⁹³ Rousseau dice a proposito del Ginevrino che «è irricognoscibile»: «È vivace, allegro, affettuoso; il suo cuore è allora nei occhi, come è sempre sulle sue labbra» (*OC V*, p. 116).

⁹⁴ *De l'imitation théâtrale*, nel testo e nella nota di Rousseau, in *OC V*, p. 1198. Quanto al rapporto armonia/melodia, cfr. *l'Essai sur l'origine des langues*, cap. XIV, in *OC V*, pp. 415-417. Catherine Kintzler ha colto bene questo rapporto tra la festa e la melodia: «La festa popolare, attenuando il ruolo della finzione, presenta le stesse virtù della melodia: è la messinscena di una voce interiore e autentica» (*Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Minerve, 1991, p. 484; e vedi tutto il capitolo su *Rousseau et ses doubles*, pp. 481-514). Si può contestare, invece, l'idea di virtù «semplificatrici». Non è un problema di semplificazione, bensì di semplicità, poiché è propriamente un problema d'«imitazione»: «Dunque cos'è che fa della pittura un'arte imitativa? Il disegno. Che cos'è che fa che anche la musica lo sia? La melodia», *Essai sur l'origine des langues*, cap. XIII, in *OC V*, p. 414. L'armonia, invece, sfigura l'imitazione, come spiega diffusamente la nota citata in precedenza, e quando essa trova dei sostituti, perde la propria energia, l'espressività e l'accento (cfr. *Essai sur l'origine des langues*, cap. XIV, p. 416).

⁹⁵ *OC V*, p. 123 (nota). La serata danzante, attorno a Claire e Julie, è una festa che, una volta terminata, viene così commentata: «Insensibilmente la calma rinasce, e con essa l'ordine» (*La Nouvelle Héloïse*, V, 6, in *OC II*, p. 601). È dunque in termini di disordine che può pertanto essere pensata una festa, in questo caso molto diversa, per la verità.

essa comporta è il desiderio del somigliante, di quel se stesso nell'altro che confonde l'amore di sé e l'amore dell'altro, bloccando così l'attivazione dell'amor proprio. Non si dà altro desiderio che quello che mira al piacere comune di convocare il piacere e, per soprammercato, il *medesimo* piacere, poiché questo amore di sé nell'altro esiste solo nella totale reciprocità. Non si recita, non si imita, non si rappresenta nel senso della *mimesis*; si partecipa a uno spettacolo che è, in se stesso, il controllo della *mimesis*. Si vorrebbe leggere, in ciò, sottotraccia, una tesi molto forte di Rousseau sulla *mimesis* stessa, riprendendo il modo in cui Jan Patočka distingue l'epico e il drammatico: in Rousseau la *mimesis* è fundamentalmente e irriducibilmente epica, e non può essere altrimenti⁹⁶. Nella festa civica, dunque, lo spettacolo è diverso perché gli uomini fanno qualcosa, e questo è tutto; *fanno*, e non raccontano nulla⁹⁷.

Il controllo della libido implicato dal controllo della *mimesis* consiste quindi nel neutralizzare quella differenza di potenziale tra i piaceri, capace di scatenare la dinamica dell'amor proprio. Il medesimo piacere, insiste Rousseau⁹⁸. Ma si faccia attenzione a ciò che ne risulta. L'omogeneità dei costumi che rende libero il popolo deve, inoltre, diventare il bene comune di tutti in virtù di una coincidenza perfetta (o almeno la più perfetta possibile) del bene pubblico e del bene comune⁹⁹. La festa si ridefinisce come segue: il momento del disporre in comune di ciò che è pubblico. Da qui deriva la trasformazione della danza in ballo preparatorio in vista del matrimonio, ossia l'educazione della libido invece della differenza dei sessi. Jacques Derrida vi scorgeva la necessaria assenza del gioco, ma dietro il *gioco*, in opposizione ai giochi, compare la questione del desiderio che gioca¹⁰⁰. Sotto li occhi di tutti, lo spettacolo del desiderio è controllato dalla modestia obbligatoria, dalla reciproca sorveglianza¹⁰¹. Come il teatro, «antro oscuro», si contrappone alla festa a cielo aperto, così la festa sotto gli occhi di tutti si contrappone ad altri antri oscuri, poiché «mai innocenza e piacere abitarono a lungo insieme» e sono queste feste del piacere comune che devono essere «pubblicamente autorizzate»¹⁰². Il vincolo sociale viene dialettizzato, poiché porre in comune ciò che è pubblico (ossia pubblicamente accettabile) significa altresì rendere pubblico ciò che è comune.

⁹⁶ «Se consideriamo il dramma come uno *spettacolo*, come la presentazione di qualcosa che ha già avuto luogo e che mettiamo semplicemente in scena in una forma vivente per assistervi come spettatori, noi lo vedremo sempre già dal punto di vista dell'epico, nella prospettiva della rappresentazione [...]» – mentre, viceversa, nel «principio drammatico», l'azione «deve essere *compiuta direttamente*»: J. Patočka, *L'épique et le dramatique, l'épos et le drame*, in *L'écrivain, son «objet»*, Paris, Presses Pocket, 1992 (POL, 1990), pp. 60-77, pp. 63-64, testo pubblicato precedentemente nella «Revue de métaphysique et de morale», 70 (1985), 2, pp. 172-182 (e apparso originariamente in ceco nel 1966)

⁹⁷ In questo senso, Jan Patočka, scorgendo nell'«azione sacra» l'origine del principio drammatico (*L'épique et le dramatique*, cit., p. 63), e Jacques Derrida, facendo del «popolo riunito» in Rousseau nel *Contrat social* la «fonte di legittimità e origine sacra» (*De la grammatologie*, cit., p. 418), indicano parallelamente e in maniera diversa il nesso tra la questione del drammatico puro e quella del sacro.

⁹⁸ «L'amore della democrazia è altresì l'amore della frugalità. In esso, ognuno deve avere la stessa felicità e gli stessi vantaggi, vi deve gustare gli stessi piaceri e formare le stesse speranze; cosa che ci si può attendere soltanto dalla generale frugalità» (Montesquieu, *EL*, V, 3, t. I, p. 49). E l'assenza di maschere nella festa rousseviana partecipa di questo controllo del legame libido/mimesi in quanto la maschera è già rappresentazione come ha giustamente osservato J. Derrida in *De la grammatologie*, cit., p. 433.

⁹⁹ «Volete liberare i piaceri dalle loro pene? Privateli dell'esclusività; più li renderete comuni agli uomini, più li gusterete sempre puri» (*Émile*, IV, OC IV, p. 689).

¹⁰⁰ «In ogni caso, il gioco a questo punto è assente dalla festa mentre la danza vi è ammessa come iniziazione al matrimonio e compresa alla chiusura del ballo» (J. Derrida, *De la grammatologie*, cit., p. 433). Si pensi anche al fastidio e talvolta allo scandalo cui darà luogo, a partire dagli anni Sessanta del Settecento, l'introduzione di quello che non viene ancora chiamato *valzer*, danza di coppia contrapposta alla danza coreografata e organizzata di gruppo. Goethe per primo lo citerà nel proprio *Hochzeitlied* del 1772: cfr. R. Hess, *La Valse. Un romantisme révolutionnaire*, Paris, Métailié, 2003, pp. 30-31 e p. 175 (nota 38).

¹⁰¹ «Le leggi di Minosse, di Licurgo e di Platone presuppongono un controllo particolare di tutti i cittadini gli uni sugli altri» (Montesquieu, *EL*, IV, 7, t. I, p. 44).

¹⁰² OC V, p. 117.

In questo senso, la sorveglianza pubblica è là per mostrare quale *comune* debba a sua volta costituire il cuore del privato e rientrare in esso come si rientra a casa propria. A sua volta e al suo ritorno, bisognerebbe dire poiché si tratta di conservare il comune nel pubblico rendendolo semplicemente desiderabile di nuovo per occupare i famosi «intervalli» del privato. Significa, naturalmente, compiere una «diversione», dice Rousseau: ed ecco che le *parures* vietate ridiventano lecite, in quanto questa volta l'oggetto è «innocente e lodevole»¹⁰³. Il nocciolo della questione consiste nel lavorare alla conservazione di questo comune di cui si dice – in termini tratti da Montesquieu e che suonano come un avvertimento politico a Ginevra – che conserva «meglio il corpo del Popolo nello spirito della propria costituzione»¹⁰⁴. Ma se, quando viene reso pubblico, il comune costituisce il cuore del privato, il carattere pubblico lascia trasparire qualcosa di questo privato del desiderio onesto. Pertanto, se questi «balli [...] organizzati assomigliano meno a uno Spettacolo pubblico che alla riunione di una grande famiglia» (*ibid.*), allo stesso modo questi balli con funzione familiare hanno il merito «di avvicinare le famiglie divise e portare la pace»¹⁰⁵. Le dimensioni relativamente ridotte della repubblica ginevrina, in effetti, avvicinano naturalmente il livello della famiglia e quello dello Stato, che l'«economia politica» nell'*Encyclopédie* separa, ma non impedisce che ciò di cui si tratta dipenda da un'economia politica dello spettacolo¹⁰⁶.

È per questo che una parte importante del testo della *Lettre* sviluppa il paragone con Sparta. Non soltanto perché è il modello della repubblica antica (che Montesquieu chiama d'altronde democrazia), ma perché la città antica fa emergere anche altro, ovvero che il modello di controllo della libido si ritrova già nelle feste spartane¹⁰⁷. In effetti, esse presentano «un affascinante patriottismo segreto che le rendeva interessanti»¹⁰⁸ – e si rammenterà che nel francese classico il verbo *intéresser* comporta il significato di stimolare l'emozione. Ciò significa che la città antica presenta un erotismo del patriottismo. Il potere della libido viene trasferito sulla patria come desiderio della patria e lo spettacolo stesso della libido non è altro che lo spettacolo stesso della patria. Ginevra si trova un gradino al di sotto, ma il paragone tra le due città mostra che c'è materia per un confronto e, dunque, esiste un oggetto per tale paragone. L'oggetto comune è quell'«intenerimento» della libido che la festa rivela, intenerimento che definisce la qualità e il grado di visibilità della libido. È fondamentale che la nota in cui Rousseau descrive la festa di Saint-Gervais della sua infanzia venga puntualmente richiamata dalla frase sull'«affascinante segreto» delle feste spartane. Dalla festa improvvisata di Saint-Gervais «risultò [...] un intenerimento generale» tra tutti e di tutti nei confronti di tutti. E il *grado d'intenerimento* della libido che determina il suo carattere di visibilità pubblica¹⁰⁹. Lo stato dei costumi dipende dallo stato di visibilità della libido che può mostrarsi soltanto se intenerita. Da ciò dipendono gli abbracci di Saint-Gervais, tra padri e figli, tra tutte le generazioni, tutti i sessi, in un desiderio al contempo casto e incestuoso, ma in un certo senso neutralizzato dalla festa comune. La festa pubblica è il

¹⁰³ OC V, p. 119.

¹⁰⁴ OC V, pp. 119-120.

¹⁰⁵ OC V, p. 119. Rousseau pensa addirittura a questi Balli come a una forma di mescolanza sociale utile alla conservazione della repubblica: «Questi matrimoni, meno circoscritti dalle stesse condizioni, potrebbero prevenire i partiti, temperare l'eccessiva disuguaglianza» (*ibid.*).

¹⁰⁶ All'inizio della voce *Économie politique*, Rousseau dichiara che solitamente il termine non significa altro che «il savio e legittimo governo della casa, per il bene comune di tutta la famiglia», ma che «il significato di questo termine è stato in seguito esteso al governo di quella grande famiglia che è lo Stato» (OC III, p. 241).

¹⁰⁷ «Presentavo le feste spartane come modello di quelle che auspicherei tra noi. Non è soltanto a causa del loro oggetto, ma anche per la loro semplicità che le trovo raccomandabili» (OC V, p. 123). Cfr. anche *Émile*, V, in OC IV, pp. 704-705.

¹⁰⁸ OC V, p. 123.

¹⁰⁹ La si confronti con la cattiva tenerezza degli Spettacoli che ci lasciano in balia «della nostra tenerezza per oggetti che ci sono estranei» (*De l'imitation théâtrale*, in OC V, p. 1209).

corsore delle repubbliche e l'operatore di conservazione dei costumi e contemporaneamente il loro strumento di misura. È per questo che c'è una differenza tra Sparta e Ginevra¹¹⁰: le fanciulle possono mostrarsi nude, perché in questo supporto pubblico della libido sublimata si trova il potere repubblicano del politico. Perciò, nel quadro di questa economia politica dello spettacolo, i costumi si possono a loro volta ridefinire come la quantità e il tipo di libido che è possibile mettere in comune visibilmente – e, bisogna aggiungere per la coerenza dei costumi repubblicani, senza corrompere il desiderio del medesimo e del somigliante che resta all'origine di questo comune.

*

Torniamo, per concludere, alle tre questioni e al dispositivo che le tiene insieme. Lo slittamento della problematica dal teatro ai costumi e, dunque, al politico visto sotto l'angolo della costituzione conferisce alla *Lettre* la struttura generale di un chiasmo: si ha un certo teatro (Scena francese), si hanno certi costumi – se si hanno certi costumi (Ginevra), allora bisogna avere un certo teatro. Lo slittamento di questioni comporta, a sua volta, l'incastro dei molteplici interlocutori (i due d'Alembert, i due Voltaire¹¹¹, Diderot, i *philosophes*, il patriziato ginevrino, il popolo ginevrino¹¹²) in un'unica interlocuzione creata dall'eloquenza di Rousseau (argomentazione, "paiolo", gioco sui pronomi al contempo *io* e *noi*, e lo stesso sdoppiamento del *noi* tra coloro che la pensano come Rousseau e il *noi* globale che sarebbe il *noi* di tutti¹¹³). Inversamente, l'eloquenza di Rousseau, che può scendere fino al livello di dettagli notevoli che sono altrettanti accenti critici (la "rima" comica di *parterre* con *galère* nella critica di Molière), è l'incastro invisibile delle bambole russe dell'interlocuzione in cui si vedono il popolo ginevrino e l'opinione pubblica ginevrina sovrapporsi nel momento in cui vengono dedotti dalla risposta a d'Alembert. Nel corso della *Lettre* il popolo ginevrino si scolpisce in altorilievo, poi i vuoti si riempiono a partire dalla celebre frase: «benché mi rivolga a lei [d'Alembert], io scrivo per il popolo, e certo esso vi compare»¹¹⁴.

Rimane una questione. Rousseau sa bene che la lotta è perduta, o sta per esserlo, e non soltanto a causa del teatro di Ferney. La scrittura della *Lettre* è allora una scrittura del *come se*, del fare come se fosse possibile impedire l'arrivo del teatro a Ginevra? Non proprio, ma bisogna riprendere la nota di Rousseau sulla festa a Saint-Gervais¹¹⁵. Già si è detto che essa si riferisce al passo in cui si parla della festa a Sparta. Questa nota s'inscrive tra un'osservazione che Rousseau fa un po' prima, nella quale egli riconosce di non poter proporre le istituzioni spartane ai ginevrini, bensì soltanto «quelle di cui questi *non sono ancora incapaci*»¹¹⁶, e l'iscrizione della nota, fin dalla sua prima frase, nel quadro di un ricordo d'infanzia: «Mi ricordo di essere rimasto colpito da bambino da uno spettacolo [...]». L'intera nota, dunque, s'inscrive tra un *io mi ricordo* e un *non ancora*, per cui Rousseau inserisce il punto esatto del richiamo in nota tra il ricordo di un passato che non sa se sia scomparso e la profezia di un futuro di cui sa che non sarà più come il passato. Detto altrimenti, con questa nota, Rousseau

¹¹⁰ «[...] so fin troppo bene quanto siano distanti dagli Spartani» (*OC V*, p. 122).

¹¹¹ Cfr. J. Rousset, *Les destinataires superposés de la Lettre à d'Alembert*, in *Le Lecteur intime. De Balzac au journal*, cit., dove viene evidenziato questo "sdoppiamento" degli interlocutori di Rousseau.

¹¹² Cfr. J. Rousset, *Introduction alla Lettre à d'Alembert*, in *OC V*, pp. XL-XLIII.

¹¹³ Cfr. i «succitati Ginevrini» (*OC V*, p. 53).

¹¹⁴ *OC V*, pp. 91-92.

¹¹⁵ Sulla nota di Rousseau, cfr. l'articolo fondamentale di Y. Séité, *Les pratiques rousseauistes de la note*, in *Les Notes de Voltaire. Une écriture polyphonique*, a cura di N. Cronk e C. Mervaud, SVEC, 2003, pp. 48-73. Sulla *Lettre à d'Alembert*, cfr. J. Dürrenmatt, *De l'art de battre les buissons ou la note comme espace du détour dans la Lettre à d'Alembert*, «La Licorne», *Le Détour*, a cura di L. Louvel, 54 (2000), pp. 179-189, dove però non si parla di quest'ultima nota.

¹¹⁶ *OC V*, p. 122, sott. ns.

inscrive l'intera *Lettre* in uno iato del presente in cui risuona la sua voce e in cui si gioca la capacità ginevrina di resistere. Questo iato si rivela attraverso molti indizi. L'indizio temporale, che consiste nel lasciar dire al «momento ginevrino» attuale ciò di cui esso è realmente capace, nel momento stesso in cui Rousseau cancella ancor più se stesso nel bel mezzo dell'amplificazione del proprio *io* tramite il ricordo. In questo iato penetra il probabile storico (ovvero che Ginevra non conoscerà più feste come quella di Saint-Gervais), cosa che Rousseau non vuole e non può dire ai propri destinatari al momento della *Lettre*¹¹⁷. Lo testimonia anche l'indizio dei pronomi, poiché questa nota passa dall'*io* al *si*, pronomi che fino ad allora era servito piuttosto a designare i nemici, iato nel quale scompare il *noi* che includeva Rousseau nel popolo di Ginevra. Infine, l'indizio di questa festa di Saint-Gervais in quanto questa non è una festa istituita, mentre Rousseau sta parlando della natura delle istituzioni che bisognerebbe appunto *istituire*. Significa forse dire che Rousseau, in questa iscrizione che si lascia cogliere solo entro uno iato, lascia vuota la sospensione temporale per incaricare Ginevra di riempirla con un eventuale momento ginevrino?

Questo, però, presuppone anche una certa posizione d'enunciazione, o piuttosto d'interlocuzione, da parte dell'"autore" della *Lettre*. Il dispositivo teatrale, innanzitutto: la voce *Genève* dell'*Encyclopédie*, Rousseau a Montmorency, un inverno rigido, le circostanze della rottura con Diderot, in breve la scena della redazione della *Lettre* e del suo argomento che si possono leggere nelle *Confessions*¹¹⁸. Ma questo dispositivo teatrale è anche un dispositivo d'interlocuzione che garantisce una buona posizione per la voce di Rousseau. Egli si trova a buona distanza da Parigi e da Ginevra, nel suo deserto e torrione di Montmorency, equidistante – si potrebbe dire – in questa triangolazione degli spazi. Si trova lontano anche dall'ira e dalla vendetta, in quanto la «solitudine acquieta l'anima e placa le passioni che il disordine del mondo fa sorgere» e, lontani «dai vizi che ci irritano, si parla con meno indignazione»¹¹⁹, la quale, anzi, nelle *Confessions*, diventerà «dolcezza d'animo»¹²⁰. La triangolazione di questo teatro dell'interlocuzione contribuisce a determinare il tipo di voce che Rousseau vuole assumere come punto di partenza della *Lettre*, ossia la voce della patria: «Scrivo per la mia patria»¹²¹, egli dice all'inizio della *Lettre*, cui corrisponde alla fine della penultima nota: «L'amore del bene pubblico è la sola passione che m'indusse a parlare al pubblico: so, in tal caso, dimenticare me stesso»¹²². La voce della digressione rappresentata da *De l'imitation théâtrale* non può andare bene a causa della sua mescolanza di voce "Rousseau" e di voce "Platone", mescolanza che segna la pratica roussoviana dell'"estratto". In essa, egli parla da Filosofo, o quanto meno indica il modello ideale di filosofo che egli non può più essere. Attraverso questa voce della patria, è l'innocenza della parola "autoriale" che Rousseau cerca, innocenza e "disinteresse", propriamente innocenza di non essere autoriale, ma di essere la parola del cittadino che compare nel frontespizio, lontano da Ginevra quanto da Parigi. Ginevra diventa allora il nome di una disposizione interlocutiva che assicura la verità dello spettacolo dei costumi come pure quella della voce che l'attesta.

¹¹⁷ Com'è noto, lo iato si richiuderà nella lettera del 28 gennaio 1760 a Moultoy, nella quale egli ammette di essersi «sbagliato» nella propria analisi contenuta nella risposta a d'Alembert, cit. in J. Rousset, *art. cit.*, p. 122.

¹¹⁸ *Les Confessions*, X, in *OCI*, pp. 494-496.

¹¹⁹ *OC V*, p. 7.

¹²⁰ *Les Confessions*, X, p. 502, da confrontare con Montesquieu che nell'ultimo capitolo del libro sullo spirito generale scrive: «La società insegna a cogliere le ridicolaggini; la solitudine ci rende più inclini a cogliere i vizi» (*EL*, XIX, 27, t. I, p. 354).

¹²¹ *OC V*, p. 6.

¹²² *OC V*, p. 120 (nota).