

lità contrastata, è proprio il *terzo* ad avere la meglio. Le proposizioni contraddittorie sono vere ciascuna a sua volta, o contemporaneamente. Nel ritmo binario di questo mondo dove non tutto va bene e la coerenza perfetta è per sempre impossibile, né il primo né il secondo tempo rappresentano del resto la verità definitiva: l'ironia filosofica trova che l'uno non può mai prescindere dall'altro, e che se al mondo tutto fosse perfetto il suo moto si fermerebbe. Non disprezzate le piccole gioie che ci vengono offerte al posto della grande felicità. Di questo moto incessante, il racconto volterriano ci propone l'immagine accelerata e caricaturale, oscillante tra la natura e la cultura, tra il vizio e la virtù, tra il riso e le lacrime, tra il pessimismo e l'ottimismo – per lasciarci in preda alla duplice sensazione della confusione generale e della nitidezza del particolare eteroclito. E, ultima dualità, mentre l'ironia di Voltaire ci dà l'impressione di dominare il mondo e di disporre a proprio piacimento, la sua passione, la sua irrequieta frenesia si lasciano trasportare e ci trascinano via con sé. Così va il mondo, dice la coscienza ironica – libera, giocosa e disinvolta. Così andiamo anche noi, per il fatto di essere al mondo, e nemmeno la coscienza ironica può sfuggire al corso del mondo.

## Capitolo quinto

### Il rimedio nel male: il pensiero di Rousseau

#### I. LA LANCIA DI ACHILLE.

Parlando della sua infanzia, Rousseau vi scopre la malattia inscritta sin dall'origine: «Nacqui debole e malaticcio; costai la vita a mia madre, e la mia nascita fu la prima delle mie sventure»<sup>1</sup>. Questa ferita iniziale (o, se si preferisce, la convinzione e il racconto di essa) chiama a raccolta e mobilita tutte le energie riparatrici, tutte le facoltà di compensazione. Basta appena l'intera vita per tentare di guarire, quando il male è inseparabile dalla venuta al mondo. Male che Rousseau subisce, male che egli provoca – ma senza averlo meritato né voluto... Raccontando la sua vita, e preoccupato di «dire tutto», egli la fa d'acchito dipendere dalla lesione originaria, che mai cesserà di far sentire la sua presenza prioritaria, sia con l'aggravarsi dei suoi effetti, sia con la sua insperata scomparsa negli intervalli di buona salute. Il lettore deve compiangere un uomo sul quale la sventura si abbatté sin dall'origine, ma anche stupirsi di quanto fu gloriosamente compiuto a dispetto del male, contro un'avversità che segnò l'esistenza di Jean-Jacques proprio al suo inizio.

Quasi immediatamente, nel racconto delle *Confessions*, il tema della lesione primitiva si associa a quello della terapia (nell'ampia accezione del termine). Il male e le cure che lo combattono vengono a patti; la possibilità stessa di sopravvivere è il risultato di un intervento salvatore – che nello stesso tempo ha però consentito al male di perpetuarsi. Nel suo racconto, Rousseau non esita a congiungere i contrari, ad an-

<sup>1</sup> J.-J. Rousseau, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1959-69 (O.C.), I, p. 7.

nodarli in modo inestricabile: le cure di zia Suzon l'hanno salvato, ma il male originario non ha cessato di acuirsi. Jean-Jacques è sfuggito di misura alla morte, la sua sopravvivenza è un miracolo; ma d'altra parte la sua malattia non ha fatto che peggiorare – doppio motivo di stupore e di compassione:

Ero nato quasi morente; poche erano le speranze di tenermi in vita. Portai in me il germe di un disturbo acuito dagli anni, e che ora mi dà a volte qualche momento di tregua, ma soltanto per farmi soffrire più crudelmente in altro modo. Una sorella di mio padre, giovane dolce e savia, si prese tanto cura di me che mi salvò<sup>1</sup>.

Per Rousseau, l'importante è poter dire in un unico respiro il salvataggio iniziale e l'implacabile crescendo del male portato in sé nascendo. Egli ci fa contemplare con un solo sguardo le immagini del male, e quelle dei rimedi o dei tentativi di guarigione. Occorre dunque tentare di capire il modo in cui le affronta, le confronta, le mescola, in un'opera che sul *guaribile* e l'*inguaribile* fornisce una delle più stupefacenti testimonianze che si possano leggere.

### *I mali della civiltà.*

Il *Discours sur les sciences et les arts*, che segna l'ingresso di Rousseau nella carriera letteraria, è un atto di accusa contro il male – il veleno – che si propaga alle società civilizzate, via via che progrediscono i «lumi funesti», le «vane scienze». L'avanzata del male è forse ineluttabile? Rousseau ce lo lascia credere a lungo, ma solo per preparare un ultimo effetto: nel momento di concludere, accenna alla possibilità di estrarre un principio terapeutico dal male stesso, e poiché ambisce al premio dell'Accademia di Digione, ricorre proprio a questo argomento per motivare l'esistenza delle accademie. La forma ossequiosa non deve far velo alla serietà dell'argomento, che Rousseau riprenderà spesso, per giustificare tutt'altra cosa che le accademie:

<sup>1</sup> O.C., I, pp. 7-8.

Riconosco tuttavia che il male non è grave quanto sarebbe potuto diventare. La preveggenza eterna, ponendo i semplici salutari accanto a diverse piante nocive, e nella sostanza di parecchi animali malefici il rimedio per le loro ferite, ha insegnato ai sovrani, che sono i suoi ministri, ad imitare la sua saggezza<sup>1</sup>.

L'idea è formulata con ampiezza: il rimedio potrebbe trovarsi in prossimità (*accanto*) della pianta velenosa, o all'interno stesso (*nella sostanza*) dell'animale pericoloso. Nel primo caso, il male attira presso di sé il suo antidoto; nel secondo, lo contiene. Per di più, deve intervenire un terapeuta – nella fattispecie Luigi XIV – che sappia *estrarre* il rimedio proprio dal male. Ad imitazione della Provvidenza, afferma Rousseau, «dal seno stesso delle scienze e delle arti, fonti di mille disordini, quel grande Monarca [...] trasse quelle celebri società, incaricate ad un tempo del pericoloso deposito delle conoscenze umane e del deposito sacro dei costumi»<sup>2</sup>.

L'immagine del rimedio coincide con quella di una società ristretta, resa solidale dalla mutua esigenza della purezza dei costumi come dalla preoccupazione di preservare un *deposito* pericoloso<sup>3</sup>. Il rimedio consiste quindi nell'affidare l'ambiguo privilegio del sapere ad un ristretto numero di uomini, che avrebbero cura di perpetuarlo e persino di accrescerlo, pur limitandone la *diffusione*. Si riconosce qui l'ideale rousseauiano della *comunità chiusa* che può talora allargarsi alle dimensioni della Città-stato, ma che si adatta ugualmente agli stretti confini di una piccola «società elitaria» riservata a qualche anima bella. Il rimedio è il male stesso, ma tenuto sotto stretto controllo da uomini eccezionali che non si lasceranno corrompere dal suo nefasto potere. Sarà la stessa cosa nella società di Clarens...

Il male di cui Rousseau accusava le scienze e le arti era quello di distruggere la *verità* dei rapporti umani. Che una società, invece, riunendo individui uguali e virtuosi, si dedichi come un circolo chiuso alla «cultura delle scienze»; che

<sup>1</sup> O.C., III, p. 26.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Cfr. F. Baker, *Remarques sur la notion de dépôt*, in «Annales Jean-Jacques Rousseau», xxxvii (1966-68), pp. 57-93.

soprattutto ognuno dei membri di tale società sia un *vero* studioso: ecco quello che, in seno alla corruzione generale, costituisce una piccola isola di trasparenza. Così come egli li idealizza, i membri delle accademie possiedono un sapere autentico e pieno, radicalmente diverso dalla «vana scienza» da lui denunciata, e praticata dai «ciarlatani»: questa, illusoria e pretenziosa, del sapere ha soltanto l'apparenza, e diffonde intorno a sé, come un'epidemia, la divisione fra l'essere e il parere. La vera scienza degli accademici, tra questi perlomeno, rimedia alla lacerazione ontologica, vince l'alienazione, e ripristina l'unità dell'apparenza esterna e della realtà interna.

Ma il rimedio è poi sicuro? Avrà il potere di annullare il male? Rousseau, che non vuole indebolire l'effetto patetico del suo discorso accusatore, lascia intendere che il risultato rimane incerto e limitato. In un'epoca in cui la medicina non aveva molte armi efficaci, la metafora del rimedio lasciava campo libero allo scetticismo:

[...] Tante cure mostrano purtroppo la necessità di riceverle, e non si cercano rimedi a mali inesistenti. Perché mai tali rimedi, con la loro insufficienza, devono ancora avere il carattere di rimedi ordinari?<sup>1</sup>

Infatti, il prestigio delle accademie rischia di rendere seducenti le scienze e, invece di contenerle all'interno di uno spazio protetto, contribuirà a diffonderle pericolosamente. Di qui la ricaduta!

In realtà, Rousseau non rinuncia né alle minacce accusatrici che può sciorinare dichiarando l'irrimediabilità del male, né al potere di seduzione che gli è dato di esercitare sul suo lettore, dopo averlo colpevolizzato, insegnandogli la difficile via di una salvezza possibile, e il prezzo da pagare. All'epoca della lunga polemica seguita al primo *Discours*, Rousseau non ha mai cessato di ricorrere alla metafora del rimedio. Ma l'ha variata in ogni senso, come per saggiarne le diverse virtualità. In uno di tali scritti, dichiara dapprima «che non bisogna aspettarsi rimedi»<sup>2</sup>; ma in definitiva lascia

<sup>1</sup> O.C., III, p. 27.

<sup>2</sup> O.C., III, p. 76.

aperta la questione, la passa ad altri: «Ho visto il male ed ho tentato di trovarne le cause: altri, piú arditi o piú insani, potranno cercare il rimedio»<sup>1</sup>.

Nelle *Observations* (che Rousseau indirizza al re di Polonia avventuratosi nel dibattito), e poi nella prefazione a *Narcisse*, il rimedio è ridotto al rango di palliativo. Una sola speranza viene lasciata, quella di un compromesso col male:

Ho lodato le Accademie e i loro illustri fondatori, e ne ripeterò volentieri l'elogio. Quando il male è incurabile, il medico applica dei palliativi, e commisura i rimedi, non tanto alle necessità quanto alla compassione del malato<sup>2</sup>.

[...] Le medesime cause che hanno corrotto i popoli servono talora a prevenire una corruzione maggiore; così chi si è rovinato l'organismo con un uso smodato della medicina, è costretto a ricorrere ancora una volta ai medici per mantenersi in vita; e del pari le arti e le scienze, dopo aver fatto fiorire i vizi, sono necessarie per impedire a questi di trasformarsi in crimini; perlomeno, li ricoprono di una vernice che non permette al veleno di sprigionarsi senza impedimenti [...]. La mia opinione è quindi di lasciare sopravvivere e addirittura di mantenere con cura le accademie, i collegi, le università, le biblioteche, gli spettacoli, e tutti gli altri svaghi che possono in qualche modo fare da diversivo alla malvagità degli uomini [...]<sup>3</sup>.

Si sarà notato di sfuggita che il male viene assimilato al ricorso alla medicina (quindi ai rimedi), talché il palliativo estratto dal male originario sarà una doppia dose di droghe. Ma in un'altra raffigurazione del rapporto tra il male e il rimedio, verrà proposta in modo piú drammatico l'alternativa fra un male divenuto incurabile ed un rimedio eroico – qui si chiama «rivoluzione» – che rischia di cambiare il male in un male piú grave: significa aprire una prospettiva di guarigione? O è un ulteriore grado di pessimismo, dato che il fallimento del rimedio eroico porta il male al suo colmo?

Non si è mai visto che, una volta corrotto, un popolo ritorni alla virtù. Invano pretendereste distruggere le radici del male [...]. Invano ricondurreste gli uomini a quella primitiva uguaglianza [...] i loro cuori una volta corrotti lo saranno sempre; non c'è piú rimedio, a meno di

<sup>1</sup> O.C., III, p. 95.

<sup>2</sup> O.C., III, p. 56.

<sup>3</sup> O.C., II, p. 972.

qualche grande rivoluzione da temersi quasi quanto il male che potrebbe guarire, e che è biasimevole desiderare e impossibile da prevedere<sup>1</sup>.

Quante precauzioni oratorie per indicare, in via ipotetica, un rimedio impossibile a nominarsi se non coi sentimenti ambigui che ispira in anticipo! Ora, nell'ipotesi di una «rivoluzione» che potrebbe avere, per avventura, un'azione riparatrice, Rousseau non ci dice se il rimedio sarebbe ricavato dalla sostanza del male: si tratterà piuttosto di uno di quegli sconvolgimenti che sopravvengono quando le cose volgono al peggio, – rovesciamento suscitato dal male, ma non della stessa sua natura. Non importa. Rousseau vede il male insinuarsi di nuovo nella «rivoluzione», tanto che persiste un rapporto stretto fra il male e ciò che lo controbatte.

È tuttavia significativo che il rimedio sia immaginato secondo il modello omeopatico, nel male stesso, o che invece esso sopravvenga *dal di fuori*, secondo il modello allopatico, per combattere il male col suo contrario. Perché, nel caso fortunato in cui, grazie ad un miglior uso, il male stesso riesca a guarire il male, è aperta la strada ad una grande riconciliazione, e niente di quanto gli uomini hanno acquisito nel corso della loro storia deve essere completamente respinto; nell'ipotesi contraria, deve essere toccato il colmo del male perché intervenga una rottura liberatrice e un nuovo ordine di cose si instauri al posto di quello che aveva toccato gli estremi limiti della corruzione. Nelle due eventualità, il male sarà servito, ma, nel primo caso, si sarà dimostrato atto a lasciarsi trasformare in bene; nel secondo, proprio col suo eccesso, avrà invocato la sua distruzione, la sua sostituzione da parte di un potenza antagonista.

### *La letteratura giustificata.*

Una delle prime obiezioni formulate dagli avversari di Rousseau – quella che corrisponde ad una delle figure abituali della retorica forense: la ritorsione – sta nel chiedergli

<sup>1</sup> O.C., III, p. 56.

come mai egli scriva discorsi, e con tanta eloquenza, mentre condanna le arti e le scienze. La difesa di Rousseau consiste nel riprendere a proprio favore l'immagine del ricorso al male allo scopo di combattere il male – lotta di cui egli moltiplica gli equivalenti metaforici.

Potrei riportare in proposito quanto i Padri della Chiesa dicevano delle scienze mondane da essi disprezzate, ma di cui si servivano per combattere i filosofi pagani. Potrei citare il paragone che ne facevano con i vasi degli Egiziani rubati dagli Israeliti. Come ultima risposta mi accontenterò tuttavia di proporre questa domanda: se qualcuno venisse per uccidermi e avessi la fortuna di impadronirmi della sua arma, sarebbe proibito che, prima di gettarla via, me ne servissi per cacciarlo di casa mia?<sup>1</sup>

Nel momento in cui pubblica la commedia *Narcisse*, Rousseau non può evitare di render conto di una attività che aveva così clamorosamente condannato. Tra i motivi addotti, ce ne sono almeno due che appartengono al registro da noi ricordato. In primo luogo, si tratta unicamente di diletto, di palliativi. Per dirlo, Rousseau rinuncia una volta tanto alle metafore mediche: «Il problema non è più quello di portare i popoli ad agire bene; occorre soltanto distoglierli dal fare il male; occorre tenerli occupati in sciocchezze per impedir loro di compiere cattive azioni; occorre divertirli anziché far loro la predica»<sup>2</sup>. Ma vedremo apparire la figura che designa il male come ferita, veleno, tossico, e che invoca la risposta terapeutica corrispondente, proprio mediante il veleno:

Sebbene queste cose abbiano fatto molto male alla società, è fondamentale servirsene oggi come di una medicina per il male che hanno causato, o come di certi animali malefici che bisogna schiacciare sulla morsicatura stessa<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> O.C., III, p. 39.

<sup>2</sup> O.C., II, p. 972.

<sup>3</sup> O.C., II, p. 974; cfr. Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, XXIX, 32. In campo strettamente medico, questo espediente omeopatico era praticato correntemente nel corso dei secoli. A Montaigne ripugnava: «Non amo guarire il male col male» (*Essais*, III, xii). Il teorico della medicina omeopatica, Hahnemann, sviluppa l'antico principio. Al paragrafo 132 dell'*Organon* (1810) si legge: dopo che è stato preso il primo farmaco omeopatico, si ha «un aggravamento omeopatico della malattia», poiché «la malattia causata dal farmaco deve naturalmente essere, ad un certo grado, più

E rivolgendosi a Voltaire:

Ma viene un momento in cui tale è il male che le cause che l'hanno fatto nascere sono necessarie per impedirgli di aumentare; è il ferro che occorre lasciare nella piaga, per paura che il ferito muoia strappandolo via. In quanto a me, se avessi seguito la mia prima vocazione e non avessi né letto né scritto, per questo sarei stato senza dubbio piú felice. Eppure, se le lettere ora venissero distrutte, sarei privato dell'unico piacere che mi resta [...]<sup>1</sup>.

Nella *Préface* dialogata de *La Nouvelle Héloïse*, Rousseau fa dire al suo interlocutore: «È sufficiente che essa [la morale del vostro libro] vada alla fonte del male? Non avete proprio timore che ne faccia?» E Rousseau subito a rispondere: «Del male? A chi? In tempo di epidemia e di contagio, si deve forse impedire la vendita delle droghe che fanno bene ai malati, col pretesto che potrebbero nuocere alla gente sana?»<sup>2</sup>. Infatti, il romanzo è il male; nella prima delle due *Préfaces* si leggeva: «Mai una giovane casta ha letto romanzi [...]. Colei che, malgrado questo titolo, oserà leggerne una sola pagina, è una giovane perduta»<sup>3</sup>. Eppure Saint-Preux scrive a Julie: «I romanzi sono l'ultima forma d'istruzione che resta da dare ad un popolo così depravato che ogni altra è per lui inutile»<sup>4</sup>.

È la medesima casistica sviluppata da Rousseau quando prende in esame il valore del *teatro* per i diversi tipi di società. Perniciosi per gli Stati che hanno salvaguardato la loro salute morale, gli spettacoli saranno utili nelle grandi città, dove interromperanno lo svolgersi delle attività nefaste:

Ragione vuole che si favoriscano i divertimenti delle persone che hanno occupazioni nocive, e che si distolgano da essi quelle le cui occupazioni sono utili. Altra considerazione generale è che non è bene lasciare ad uomini oziosi e corrotti la scelta dei loro divertimenti, nel ti-

forte del male che si vuole guarire, se con questo mezzo si vuole vincerlo (*überstimmen*) ed estinguerlo».

<sup>1</sup> O.C., III, p. 227.

<sup>2</sup> O.C., II, p. 25. Rousseau spera di riuscire laddove vede Richardson fallire. Scrivendo a Duclos, il 19 settembre 1760, gli dice: «Continuo a ritenere questa lettura molto dannosa alle fanciulle. Penso addirittura che Richardson abbia fatto un madornale errore nel volerle istruire con dei romanzi; è come appiccare il fuoco alla casa per mettere in funzione le pompe».

<sup>3</sup> O.C., II, p. 6.

<sup>4</sup> O.C., II, p. 227.

more che li concepiscano conformi alle loro inclinazioni viziose e che diventino pericolosi nei loro piaceri come lo sono nei loro affari<sup>1</sup>.

Evidentemente, Rousseau immagina un intervento dei pubblici poteri, del quale è difficile dire se assomiglia piú alla vecchia censura ecclesiastica o alle politiche culturali dirigtiche della nostra epoca. Ma questa concezione volontaristica è anch'essa la conseguenza (o il corollario) di una raffigurazione del corso della storia come senescenza o come progresso del male. La metafora (piú o meno costante) del rimedio che il terapeuta deve saper somministrare si concatena alla metafora che assimila il cambiamento sociale al declino e agli attacchi cui è esposto un corpo vivo. I «costumi» di un popolo sono soggetti agli «inevitabili accidenti che li intaccano», alla «china naturale che li altera»<sup>2</sup>. L'azione salutare, quando è possibile, è essenzialmente proibitoria o ritardatrice: «Tutto quello che la saggezza umana può fare è prevenire i cambiamenti, arrestare appena possibile ogni causa che li provoca»<sup>3</sup>. Se il male non è troppo avanzato, i provvedimenti raccomandati saranno preventivi. Ma nelle «grandi città», quando la corruzione si sarà sviluppata, non ci sarà altro mezzo che il diversivo, guidato deliberatamente da un governo avveduto:

[...] L'autorità non moltiplicherà mai abbastanza i piaceri leciti e neppure si sforzerà mai abbastanza di renderli accetti, per togliere ai privati cittadini la tentazione di cercarne di piú pericolosi<sup>4</sup>.

[...] In certi luoghi, essi [gli spettacoli] serviranno ad attirare i forestieri, ad aumentare la circolazione delle valute, a stimolare gli artisti, a variare le mode, ad occupare la gente troppo ricca o che aspira ad esserlo, a renderla meno pericolosa, a distrarre il popolo dalle sue miserie, a fargli dimenticare i suoi capi con l'esibizione dei suoi saltimbanchi, a mantenere e perfezionare il gusto quando l'onestà è ormai perduta, a coprire di una patina di buone maniere la bruttura del vizio, ad impedire insomma che i cattivi costumi degenerino in brigantaggio<sup>5</sup>.

Così, dopo aver dichiarato che «l'effetto morale dello spettacolo e dei teatri non può mai essere buono né salutare

<sup>1</sup> *Lettre à d'Alembert*, Paris 1967, p. 130.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 139.

in sé», Rousseau arriva ad ammettere che «quando il popolo è corrotto, gli spettacoli gli fanno bene»<sup>1</sup>. Per quanto riguarda Ginevra, nelle pagine conclusive della sua *Lettre à d'Alembert*, egli incomincia con una condanna apparentemente senza appello: «Quel tanto di utile che i lavori teatrali possono avere per coloro ai quali sono destinati tornerà a nostro danno»<sup>2</sup>. Nel momento in cui crediamo che Rousseau escluda in modo irrevocabile l'istituzione teatrale per il popolo ginevrino (il quale, avendo ancora dei «costumi», si perderebbe se tollerasse questo fomite di corruzione), ci viene proposto un sorprendente *rimedio* nel ricorso alla drammaturgia, cioè proprio al male. La manovra medicatrice consiste nell'accettare il male intrinseco al teatro (che è alterazione, alienazione, *separazione* delle coscienze), per porlo al servizio di un *ritorno* in sé:

Vedo un solo *rimedio* a tanti inconvenienti: che per fare nostri i drammi del nostro teatro, li componiamo noi stessi, ed abbiamo degli autori ancor prima che degli attori. Perché non è bene che ci venga mostrata ogni sorta di imitazioni, ma solo quelle di cose oneste e che convengono ad uomini liberi. È certo che lavori teatrali ispirati, come quelli dei Greci, alle antiche sventure della patria, o agli odierni difetti del popolo, potrebbero offrire utili lezioni agli spettatori<sup>3</sup>.

Ma sarà difficile, ammette Rousseau, costruire un grande teatro nazionale, in quanto gli eroi che celebrerebbe sarebbero uomini oscuri, dai «nomi comuni»... Talché Rousseau, non sapendo più che fare, arriva a rivolgersi a Voltaire (che peraltro è il nemico implicitamente preso di mira nell'intera *Lettre à d'Alembert*) per chiedergli altre tragedie di argomento romano e repubblicano. Voltaire è quindi invocato contro Voltaire stesso. Le righe che seguono non sono semplicemente destinate a blandire la suscettibilità del grande uomo; esse applicano la regola del *rimedio* ricavato dal male:

Ma si degni piuttosto il Signor Voltaire di comporre per noi alcune tragedie sul modello de *La mort de César*, del primo atto di *Brutus*, e se

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 223.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 225.

dobbiamo assolutamente avere un teatro, si impegni a colmarlo sempre del suo genio, e a vivere quanto le sue opere teatrali<sup>1</sup>.

Alla fine Rousseau opererà per altri spettacoli: le feste popolari all'aperto (per l'estate), i balli (per l'inverno). Ci si può chiedere tuttavia se la festa sia realmente la negazione del teatro: non sarebbe piuttosto la sua generalizzazione, l'estensione all'intera comunità? Non si cerca di scongiurare in tal modo il male costituito dagli spettacoli *esclusivi*, non con la soppressione dello spettacolo, bensì con una metamorfosi che lo rende *inclusivo*? Congloberà allora tutta la popolazione della Città, ed ognuno diventerà contemporaneamente attore e spettatore. La festa è la versione in forma teatrale dell'atto di alienazione volontaria compiuto dalla totalità dei contraenti del *Contrat social*: l'obbedienza, la sottomissione, che sono il male se restano parziali, diventano il fondamento della legittimità quando non escludono alcun individuo. Si può eliminare l'effetto separatore del teatro, trasportando il teatro al livello del «gruppo in via d'integrazione». Il gioco dell'apparenza e dell'imitazione poteva essere denunciato come corruttore quando implicava la solitudine delle coscienze. Ma, come con un colpo di bacchetta magica, l'apparire diventa salutare quando è accompagnato dallo scambio universale degli sguardi.

Come si può constatare, i termini del problema non hanno fatto che spostarsi, e il male – il *vero* male – si fa conoscere meglio sotto le sembianze della non reciprocità. In realtà, nel percorso seguito dal pensiero di Rousseau, la non reciprocità svanisce nel momento in cui il teatro, dapprima stigmatizzato come divertimento perverso, si generalizza nella partecipazione universale. In altri termini, il valore curativo del rimedio risiede nel ritorno in sé (ben espresso quando Rousseau parla di «fare nostri i drammi del nostro teatro») e nella generalizzazione egualitaria: la prospettiva che allora si apre espelle radicalmente il male. Si rilegga la celebre esortazione che ispirerà Robespierre, e tanti altri più vicino a noi: «Fate

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 227. Sulla storia dei rapporti fra Rousseau e Voltaire, cfr. Henri Gouhier, *Rousseau et Voltaire. Portraits dans deux miroirs*, Vrin, Paris 1983; Jean Starobinski, *Rousseau et Voltaire*, in «Critique», n. 449, 1984.

ancora di piú: date in spettacolo gli spettatori; fate ne anche degli attori, fate in modo che ognuno veda e ami se stesso negli altri, perché così tutti siano meglio uniti... Tutti i gruppi sociali vengono a formarne uno solo, tutto diventa comune a tutti»<sup>1</sup>... È d'obbligo un parallelo con le dottrine attribuite agli gnostici, che invitano ad estendere il male, a spingerlo al limite per liberarsene meglio. Nel *De pudicitia* di Tertulliano si legge: «L'incontinenza è necessaria alla continenza, l'incendio si spegne per mezzo del fuoco» (I, 16).

### *Estensione del sistema.*

Nessuna meraviglia quindi che a due riprese, in termini pressoché identici – nei *Fragments politiques* e nel manoscritto di Ginevra del *Contrat social* – Rousseau abbia ripreso la metafora del rimedio nel male per formulare l'intuizione fondamentale della sua filosofia politica:

[...] Sforziamoci di ricavare proprio dal male il rimedio che dovrà guarirlo. Con nuove società correggiamo, se è possibile, il difetto della società generale [...]. Mostriamo [...] nell'arte perfezionata la riparazione di quei mali che l'arte iniziata procurò alla natura<sup>2</sup>.

Dopo aver accusato le potenze separatrici sviluppate nell'uomo nel corso della sua storia – riflessione, amor proprio, facoltà di astrazione, immaginazione, dipendenza e alienazione delle coscienze – Rousseau scoraggia espressamente ogni tentativo di regredire. Occorre spingere ancora piú oltre lo sviluppo che ci ha resi infelici: perfezionare la riflessione, fare agire l'amor proprio, guidare l'immaginazione, rendere l'alienazione reciproca e totale. È l'unica possibilità di ritrovare, sotto nuova forma (politica, morale), la pienezza primigenia (naturale, animale) alterata dall'intrusione del male. Nell'*Émile* si leggerà: «Bisogna usare molta arte per impedire all'uomo sociale di essere del tutto artificiale»<sup>3</sup>; o ancora: «Non si ha presa sulle passioni se non con le passio-

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 234.

<sup>2</sup> O.C., III, pp. 288 e 479.

<sup>3</sup> O.C., IV, p. 640.

ni; proprio col loro potere si deve combattere la loro tirannia»<sup>1</sup>. Il nome che indica il male indica pure, in modo iterativo, la potenza antagonistica.

L'immaginazione, la cui intrusione è temuta in età troppo precoce, cambia valore nel momento stesso in cui può servire a distogliere Émile dagli «oggetti reali», cioè dalle donne incontrate «nel mondo». Nel libro IV, dell'*Émile*, si vede Rousseau raccomandare anzitutto di soffocare «il primo fuoco dell'immaginazione», ma perché il suo discepolo adolescente non ceda alle seduzioni corruttrici, egli farà appello all'immaginazione per inventare un «modello» ideale. Prima oggetto di diffidenza in quanto «risveglia i sensi», essa si vede ora attribuire il potere di «reprimere i sensi». Nessuna contraddizione in questo: con un ragionamento attinto in larga parte al modello terapeutico, una sostanza attiva cessa di essere dannosa a seconda della persona, del momento, dei pericoli da combattere, ecc.

A ben guardare, tutto il programma etico che, nel libro IV dell'*Émile*, precede immediatamente l'educazione religiosa, tende a conferire all'*amor proprio* la funzione positiva ad esso del tutto negata all'inizio di quello stesso libro. Avevamo letto: «L'amore di sé, che riguarda soltanto noi, è pago quando i nostri veri bisogni sono soddisfatti; ma l'amor proprio, che si confronta, non è mai pago né può esserlo, perché questo sentimento, preferendoci agli altri, esige pure che gli altri ci preferiscano a sé, cosa impossibile. Ecco come le passioni dolci ed affettuose nascono dall'amore di sé, e come le passioni odiose e colleriche nascono dall'amor proprio»<sup>2</sup>. Ma sarà impossibile evitare che Émile si confronti, e che l'amor proprio si desti in lui. Il lettore apprende allora, con una certa sorpresa, che le passioni legate all'amor proprio non sono tutte odiose né colleriche; ne esistono di quelle che pos-

<sup>1</sup> O.C., IV, p. 654. Nel 1798 Madame de Staël si rivela buona seguace di Rousseau: «Lo stesso essere, lo stesso albero porta spesso in sé e il veleno e il rimedio, e per correggere l'indole di un uomo, proprio nella passione che lo perde si trovano risorse per guidarlo; e i moralisti al pari dei legislatori s'inganneranno sempre se cercheranno rimedi nei contrari, anziché cercarli nel principio stesso che è stato snaturato dalle circostanze» (G. de Staël, *Des circonstances* [...], Droz, Genève 1979, p. 273).

<sup>2</sup> *Émile*, libro IV, O.C., IV, p. 493.

sono essere «umane e dolci», e che evolveranno nel senso della «generosità» e della «compassione»<sup>1</sup>. Ci sarà quindi un nuovo momento educativo che farà appello all'amor proprio, a condizione di orientarlo in modo opportuno. E allora l'attività che era stata presentata come nefasta in una tappa anteriore può intervenire utilmente: fare appello all'«altrui esperienza»<sup>2</sup> attraverso la lettura degli storici; lasciare che Émile si attribuisca il primo posto, si preferisca e si esponga così agli adulatori (è quanto ora giustifica la lettura delle favole, dapprima considerata, nel libro II, inutile e deleteria). Émile sentirà la pietà, non più mediante la spontanea identificazione con le creature sofferenti, come avveniva nell'uomo della natura, ma prendendo ormai le distanze, contemplando dall'alto e di lontano lo spettacolo dell'esistenza umana. Pur rimanendo per certi riguardi un «selvaggio», Émile mette in opera sapere e giudizio per porsi «al posto» degli altri; ha bisogno di ricorrere alla riflessione, così nefasta quando interveniva prematuramente, per prendere a compassione le loro miserie. Come avviene per il prestigio dell'apparire teatrale, così mediante la *generalizzazione* l'amor proprio perde i suoi caratteri nefasti:

[...] Coloro che non trattano mai altro che i propri affari, vi si appassiano troppo per giudicare le cose secondo ragione. Riconducendo tutto a se stessi, e regolando sul loro solo interesse le idee del bene e del male, si riempiono la mente di mille pregiudizi ridicoli, e in tutto quello che va contro il loro minimo privilegio vedono subito lo sconvolgimento dell'intero universo.

*Estendiamo l'amor proprio agli altri esseri, e lo trasformeremo in virtù, non essendoci cuore d'uomo in cui questa virtù non abbia la propria radice. Quanto meno l'oggetto delle nostre cure dipende direttamente da noi stessi, tanto meno è da temere l'illusione dell'interesse personale; quanto più si generalizza questo interesse, tanto più diventa imparziale [...]*<sup>3</sup>.

La trasmutazione del male in rimedio, di ciò che era fonte di vizi e di conflitti in «virtù», è resa possibile da uno spostamento del punto di applicazione, grazie ad un cambiamento

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 523.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 535.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 547.

che va a colpire l'economia e la redistribuzione di un medesimo sentimento.

In campo socio-politico, la metafora del male determina, in conformità al modello medico, la necessità di scegliere il momento opportuno per l'applicazione del rimedio. Questo deve rinvigorire il corpo sofferente nell'attimo in cui il male, portato al suo limite naturale, *si giudica* evolvendosi o verso la morte, o verso la guarigione: il potere terapeutico si manifesta durante la lotta fra la natura e la malattia, cioè al momento della *crisi*. Questa è sempre un'alternativa: la salute riacquistata è soltanto la più favorevole delle due eventualità. Si noterà, dal punto di vista lessicologico e semantico, l'accostamento del concetto di *crisi* e di quello di *rivoluzione*, talora associati<sup>1</sup>.

Descrivendo il progresso dell'uguaglianza, Rousseau riassume il divenire delle società fino al «termine» in cui «nuove rivoluzioni dissolvono completamente il governo, o lo riavvicinano alla istituzione legittima». Questa alternativa è una *crisi*, analoga a quelle evocate dal *Contrat social*, con lo stretto e palese collegamento, questa volta, dei due termini omologhi:

Al pari di certe malattie che sconvolgono la testa degli uomini e li privano del ricordo del passato, non è che nella storia degli Stati non si trovino talvolta epoche violente nelle quali le *rivoluzioni* producono sui popoli l'effetto che certe *crisi* hanno sugli individui: in esse l'orrore del passato sta al posto dell'oblio, e lo Stato, distrutto dalle guerre civili, rinasce per così dire dalle proprie ceneri e riacquista il vigore della giovinezza sciogliendosi dall'abbraccio della morte<sup>2</sup>.

Si ritrova la stessa idea nel *Jugement sur la polysynodie*, in cui Rousseau parla del «momento di anarchia e di crisi che precede necessariamente l'avvento di un nuovo ordine politico»<sup>3</sup>. Nella nona delle *Lettres de la montagne*, Rousseau mette a confronto il governo legittimo di Ginevra e il governo dispotico com'è esercitato dall'oligarchia patrizia:

<sup>1</sup> *Émile*, libro III, O.C., IV, p. 187. La nozione di *crisi*, come è noto, risale al linguaggio ippocratico.

<sup>2</sup> *Contrat social*, II, 8, O.C., III, p. 385.

<sup>3</sup> O.C., III, p. 638.



Ma fate il confronto, e troverete da un lato mali sicuri, mali terribili, senza limite e senza fine, dall'altro l'abuso, per quanto raro, che se è grande sarà anche effimero, e tale che quando si verifica *porta sempre con sé il suo rimedio*. [...] Fra l'uno e l'altro ci sarà sempre questa differenza: l'abuso della libertà si risolve a danno del popolo che se ne rende responsabile, e punendolo del proprio errore *lo costringe a cercarne il rimedio*; così sotto questo aspetto il *male non è mai altro che una crisi*, non può costituire uno stato permanente<sup>1</sup>.

Per quanto temibili siano i mali del governo dispotico – dato che Rousseau considera il caso estremo – nella dismisura stessa del male rimane una ragione per sperare: «Questo stato, il peggiore in cui si possa cadere, ha un solo vantaggio: non può cambiare se non in meglio. È l'unica risorsa dei mali estremi [...]»<sup>2</sup>. (Alla fine della sua vita, Rousseau parlerà della propria situazione negli stessi termini!) Una pagina delle *Considérations sur le gouvernement de Pologne* attesta la persistenza di questo tipo di ragionamento:

[...] Ci sono *mali* estremi che rendono necessari i *rimedi* violenti, e dai quali si deve cercare di *guarire* ad ogni costo [...]. Ogni stato libero, in cui le grandi crisi non siano state previste, ad ogni burrasca rischia di perire. Soltanto i Polacchi *proprio da queste crisi* hanno saputo trarre un nuovo mezzo per mantenere in vita la Costituzione<sup>3</sup>.

Persino il *dispotismo orientale* contiene in sé quanto occorre per rimediare al proprio difetto: «Il dispotismo orientale si sostiene perché esercita la propria durezza più sui grandi che sul popolo: trae così da se stesso il proprio rimedio»<sup>4</sup>. Ma simili affermazioni, per quanto sorprendenti, non prevalgono. Non fanno che temperare la visione pessimistica che riguardo all'evoluzione delle società umane domina in Rousseau. Le crisi, le rivoluzioni sono anch'esse portatrici di un rischio mortale. Si precipitano le cose verso la loro rovina, credendo di porre rimedio al disordine:

Quando si accorgeranno gli uomini che nessun disordine è funesto quanto il potere dispotico col quale pensano di rimediarsi? Questo potere è proprio il peggiore di tutti i disordini: ricorrere ad un tale mez-

<sup>1</sup> O.C., III, p. 891.

<sup>2</sup> O.C., III, p. 895.

<sup>3</sup> O.C., III, p. 998.

<sup>4</sup> O.C., III, p. 843.

zo per prevenirli equivale ad uccidere la gente perché non abbia la febbre<sup>1</sup>.

Rousseau recupera la tradizione avversa alla medicina cui si è più volte richiamato: il male peggiore sta nell'uso dei rimedi. È la natura ad offrire il rimedio nel male, oppure è l'arte *perfezionata*. Ricorrendo alle droghe, l'arte imperfetta sa soltanto nuocere.

### *Guarigioni immaginate.*

L'*Émile*, il *Contrat* sono i grandi progetti teorici riconducibili ai principi che invitano a ritorcere il male contro se stesso. Ma si deve riconoscere che tali principi sono anche quelli che ispirano l'immaginazione affettiva di Rousseau, e persino, lo vedremo, il suo comportamento. Vale dunque la pena di esaminare alcune delle «invenzioni» di cui egli si è compiaciuto.

Narcisse è un «damerino» che passa troppe ore davanti allo specchio. Nel giorno del suo matrimonio, la sorella lo vuole «*guarire* da un debole che lo espone al dileggio»<sup>2</sup>. Come fa? Ordina un ritratto del fratello in acconciatura femminile, traveste «da donna» quell'immagine. Narcisse s'innamorerà dell'ignota, vorrà rinviare il matrimonio. Così il male viene spinto al suo culmine. Disingannato, Narcisse si dichiarerà «guarito di una ridicolaggine che era la vergogna della sua giovinezza»<sup>3</sup>.

*Le Devin du village*, tutto sommato, è anch'esso la storia di una guarigione. Il metodo dell'indovino, secondo la tradizionale ricetta delle commedie, consiste nel consigliare a Colette di fingere l'incostanza: dovrà dichiarare che ama «un signore di città». L'incostante Colin sarà preso da gelosia; lascerà «la signora del castello» e verrà a chiedere perdono. Colette capisce subito: «Fingerò di imitare l'esempio che

<sup>1</sup> O.C., III, p. 828.

<sup>2</sup> O.C., II, p. 980.

<sup>3</sup> O.C., II, p. 1018.

egli mi dà». Pressoché simmetriche e di segno contrario, le infedeltà si annullano, e la festa può avere inizio...

Per guarire dai suoi capricci la Reine Fantasque, il Roi Phénix riceve da una fata ben disposta il seguente consiglio: «Il modo migliore che abbiate per guarire vostra moglie dalle sue stravaganze è farneticare con lei»<sup>1</sup>. Si dà il caso che Rousseau suggerisca ai precettori lo stesso consiglio, o quasi: «Mostrate le vostre debolezze al vostro discepolo se volete guarirlo dalle sue; fate che veda in voi gli stessi conflitti che sente dentro di sé»<sup>2</sup>.

— *La Nouvelle Héloïse*, ampia dimostrazione fantasmatica, è il romanzo nel quale le coscienze, mai abbastanza guarite dal loro tormento, sono destinate via via ad immaginare *altri* rimedi — piú efficaci rimedi. Ogni guarigione creduta vicina o sicura è in realtà illusoria, imperfetta, temporanea. Julie annuncia misteriosamente la sua gravidanza a Saint-Preux in questi termini: «L'amore che causò i nostri mali, ci darà il rimedio per guarirli». (Lettera XXXIII della prima parte). Tale speranza è destinata a svanire. La riparazione sarebbe stata ottenuta a troppo buon mercato: l'immaginazione di Rousseau esige maggiori sacrifici, e rafforza la figura del divieto.

Tra i personaggi, M. de Wolmar rappresenta la ragione padrona di sé e capace di guidare gli altri per il loro bene: è il terapeuta chiaroveggente (ambito religioso escluso), ed esercita le funzioni del super-io esigente. Divenuto marito di Julie, egli accoglie a Clarens l'uomo che lei aveva amato con passione qualche anno prima. Il piano di Wolmar è di *guarire completamente* gli ex innamorati. Ha constatato che «lo sono piú [innamorati] che mai»<sup>3</sup> e che tuttavia «sono perfettamente guariti». Situazione contraddittoria, che egli vuole modificare facendo scomparire quel tanto d'amore che resta. Ora, all'occhio perspicace di Wolmar risulta chiaro che Saint-Preux ama Julie «nel passato». E precisa: «La loro immaginazione vivamente commossa non ha cessato di offrirli

<sup>1</sup> O.C., II, p. 1181.

<sup>2</sup> O.C., IV, p. 664.

<sup>3</sup> O.C., II, p. 508 (lettera 14 della parte IV). Étienne Gilson l'ha commentata in un saggio minuzioso: *La méthode de M. de Wolmar*, in *Les idées et les lettres*, Paris 1955, pp. 275-98.

l'uno allo sguardo dell'altra come erano al momento della separazione». Occorre quindi *sostituire* in loro la *realtà* presente all'immaginario che li tiene assoggettati. (Si noti che questo «metodo» è l'inverso di quello generalmente seguito da Rousseau, quando inventa un mondo immaginario per «supplire» alle insufficienze degli oggetti reali; solo quando la potenza immaginativa si esaurirà in lui, egli cercherà di fissare la sua mente sui particolari oggettivi del mondo vegetale<sup>1</sup>. Ma allora il ritorno al reale ha come fine di preservare un campo d'attività, di perpetuare un lavoro mentale che vuole essere innocente, e non di esorcizzare un immaginario colpevole). Saint-Preux si lascia convincere: «Le spiegazioni di M. de Wolmar mi hanno completamente rassicurato sul vero stato del mio cuore. Questo cuore troppo debole è guarito per quanto può esserlo... La pace è in fondo alla mia anima come nella dimora in cui abito... Se qui non assumo del tutto l'autorità di un padrone, sento ancor piú piacere a considerarmi il figlio di casa» (V, 2). Wolmar avrà saputo trarre in inganno l'immaginazione di Saint-Preux. «Al posto della donna da lui amata lo costringo a vedere sempre la sposa di un galantuomo e la madre dei miei figli; cancello un quadro con l'altro, e copro il passato col presente». Assentandosi, Wolmar avrà cessato di interporre fra i due innamorati. «Quanto piú si vedranno da solo a sola, tanto piú facilmente capiranno il loro errore, raffrontando ciò che sentiranno con ciò che un tempo avrebbero sentito in una situazione consimile». Come dire, accentuare il pericolo per superarlo meglio. Se il male (secondo la morale convenzionale) è stato in precedenza il «ricongiungimento» di Julie e di Saint-Preux, il rimedio scelto da Wolmar consisteva nel reiterarlo per annullarne gli effetti passionali: Wolmar si è allontanato perché gli ex innamorati interiorizzino la sua immagine ed accettino la realtà di un presente in cui non si appartengono piú. Ma siamo nell'universo dell'*amour-passion*, e dare per

<sup>1</sup> «Quanto piú la solitudine in cui vivo è profonda, tanto piú è necessario che qualche oggetto ne riempia il vuoto, e a quelli che la mia immaginazione mi rifiuta o che la mia memoria respinge suppliscono i prodotti spontanei che la terra non forzata dagli uomini offre ai miei occhi da ogni parte» (VII, *Rêverie*, O.C., I, p. 1070).

riuscito il tentativo, di guarigione razionale significherebbe uscire dal suo cerchio magico. In amore, è l'inguaribile ad affascinare. Fino al termine del romanzo, Julie resterà «virtuosa», ma non «guarita»<sup>1</sup>. Alle soglie della morte, in un momento in cui la confessione non può più avere importanza, rivelerà la persistenza dell'amore: «A lungo mi sono illusa. Questa illusione fu per me salutare; si distrugge ora che non ne ho più bisogno. Mi avete creduta guarita, ed io ho creduto di esserlo. Rendiamo grazie a chi fece durare questo errore finché era utile; chissà se vedendomi tanto vicina all'abisso, non avrei perduto la testa?»<sup>2</sup>. Ma proprio quando l'imminenza della morte rende chiaro il fallimento della lotta volontaria contro la passione guarita male, essa rivela un ordine superiore in cui regna la legge della passione sublimata, e in cui quel male che fu la *separazione* degli innamorati troverà la sua guarigione definitiva. Così la mancata guarigione dall'amore illegittimo (secondo la legge della ragione e della società) può corrispondere alla guarigione dalla separazione (secondo la legge della passione). E la virtù, che in questo mondo fu lo strumento del divieto sociale, il principio separatore, nell'altro sarà il principio del ricongiungimento eterno: «La virtù che ci separò sulla terra ci riunirà nell'eterna dimora»<sup>3</sup>. La guarigione intrapresa e per metà fallita da Wolmar aveva lasciato sussistere il male (in questo caso: la passione colpevole, repressa ma non soppressa dalla virtù); ed ecco che le parti s'invertono, il mal d'amore è ormai il bene supremo, mediante il superamento di una frontiera ontologica. Nel gioco complesso in cui si è addentrata l'immaginazione di Rousseau, le forze frustranti si sono convertite in potenze riparatrici. Essere virtuoso, morire, non sono più la negazione del godimento: ne sono le condizioni. La peggior sventura che possa toccare al desiderio può assumere valore di antidoto. Spingiamoci sino a dire che la fede nell'altro

<sup>1</sup> Rousseau ama descrivere le guarigioni imperfette. Lui pure non ha mai potuto «guarire del tutto se stesso» dalla tentazione dei furtarelli (O.C., I, p. 32) né dalla masturbazione (O.C., I, pp. 594-95 e variante p. 1569). Il virtuoso vicario savoirdo non è «troppo immune» dalle tentazioni della carne (O.C., IV, p. 563).

<sup>2</sup> O.C., II, p. 740.

<sup>3</sup> O.C., II, p. 743.

mondo, in Rousseau, non è tanto un atto della fede disinterezzata quanto piuttosto l'apertura di uno spazio al cui interno potrà effettuarsi la trasmutazione del male in rimedio. Quello che prevale è la volontà consolatoria: essa esige un'aldilà.

### *Una terapia epistolare.*

Come tanti altri, una sconosciuta che si firma Henriette scrive a Rousseau per confidargli le sue pene e chiedergli consiglio. Dopo il successo delle sue grandi opere, come è noto, Rousseau ha accettato un ruolo di confessore e di «guida»; fa del suo meglio per corrispondere all'attesa degli innumerevoli lettori che gli scrivono perché non hanno trovato la felicità<sup>1</sup>. Non senza irritazione né, a volte, senza diffidenza, Rousseau assume la figura del maestro di beatitudine, del guaritore di anime, del dispensatore dei veri rimedi. A leggere le sue risposte, ci si accorge che questa figura di terapeuta non gli dispiace affatto, anzi. Si direbbe che d'istinto adduca i propri mali sia per difendersi dai postulanti abusivi, sia per accrescere il suo potere carismatico: i grandi modelli mitico-religiosi sono abbastanza presenti alla sua mente perché egli non ignori il prestigio connesso alla figura del guaritore sofferente. L'uomo-rimedio saprà più sicuramente dispensare la guarigione se egli stesso sarà stato colpito dal male. Altrimenti detto: può essere la guida, perché anche lui ha errato.

Henriette inizia la propria lettera con una protesta femminista. Non può approvare i sarcasmi di Rousseau contro le donne istruite. In quanto per lei che sta invecchiando, impoverita e prostrata dai dispiaceri, lo studio delle lettere è ormai la sola cosa che le resta. È il modo migliore per sfuggire le proprie pene. Ascoltandola descrivere i momenti del suo risveglio, non si può mettere in dubbio la realtà della sua sofferenza:

<sup>1</sup> Abbiamo evocato questo aspetto in *Rousseau en 1764* (in *Écriture 13*, Vevey 1977, pp. 123-31). Testo ripreso in *Questions sur l'autorité*, L'Âge d'Homme, Lausanne 1989.

Da tempo ignoro la felicità di svegliarmi con quella dolce quiete che dà la soddisfazione di esistere alla vista di una giornata tranquilla e gradevole che ci si apre davanti. Il momento del risveglio è il più orrendo della mia esistenza; sento che è una brusca stretta al cuore a strapparmi al sonno, che è l'acuto strale del dolore a distruggere il torpore dei sensi, e che il timore e lo spavento del risveglio sono il colpo di grazia.

Restituita alla luce e alla vita da sensazioni così penose, mi trovo isolata in mezzo alla natura; mille idee tristi e confuse si affollano, formano una nuvola spessa che sembra avvolgermi: cerco di scacciarla, mi divincolo, mi guardo intorno, osservo quanto mi circonda, e non vedo niente che mi consoli, invoco la ragione, la vedo, la sento, ma non c'è nulla che mi parli al cuore; e il rammarico di non poter prolungare il sonno, come pure la tristezza della mia esistenza, accresce ancora i miei mali. Quanta fatica occorre, signore, per finire con più sicurezza delle giornate iniziate entro simili ombre! [...] Quello che posso fare è tentare di addormentarlo [il cuore], fissando la mente sugli oggetti più capaci di trattenerne la sua attenzione. Dapprima l'interesse sarà forse debole, ma l'abitudine, ma la curiosità che si risveglierà, ma la vanità che vi si unirà, tutto questo potrà dar luogo col tempo ad una eccitazione che avrà il suo effetto, e sarò felice se avrò un po' di pace, anche a costo del ridicolo [...].

E quale sollievo, già, nel fatto di aver preso in mano la penna, di aver messo su carta tutte quelle cose!

Da quando ho ceduto al desiderio di scrivervi e ho preso in mano la penna a me così estranea, ho sentito che stavo passando ore più dolci. Sempre preoccupata di quello che voglio scrivervi, volendo dire quanto basta ma temendo di dire troppo, trepidante per l'impressione che di me vi darà questo mio passo, divisa fra il timore di apparire ridicola e la speranza di trovare una guida sicura e indulgente, ora osando ora non osando più, costante solo nei sentimenti di stima e di ammirazione che la lettura delle vostre opere mi ha ispirato, la mia immaginazione varia nella forma di cui vi riveste; quando mi lascia vedere soltanto il filosofo, sono spaventata, strappo, brucio tutto; quando lo adorna di tutti i tratti gentili della bontà e dell'umanità, riprendo fiducia, sono di nuovo a mio agio, e scrivo. Infine, tutto ciò ha creato per me un'occupazione della mente, tanto viva e forte da costituire un diversivo alle mie idee abituali, e a quella sensibilità che sarebbe per me una così gran fortuna perdere<sup>1</sup>.

La risposta di Rousseau è singolare. Non ha potuto riconoscere l'accento di quella malinconica sofferenza, ma è

<sup>1</sup> È la lettera n. 3192, nel tomo XIX della *Correspondance complète de Rousseau* (ed. crit. a cura di R. A. Leigh), Genève-Oxford 1965-89.

stranamente persuaso che la sua corrispondente gli si presenti sotto un travestimento, e di avere a che fare con Suzanne Curchod (una «bella pensatrice», una «donna che si mette in mostra»<sup>1</sup>; è stata corteggiata da Gibbon, sposerà Necker, terrà salotto a Parigi...) E già all'inizio della lettera si vede Rousseau assumere l'atteggiamento di chi non si lascia raggirare, non accetta di «essere ingannato». Di qui l'incriminazione dell'amor proprio, della vanità, del bello spirito: cosa senza fondamento, ma, nonostante l'errore della persona, la durezza di tono non è forse del tutto inopportuna. In un modo che fa pensare ad una procedura psicoanalitica piuttosto corrente, Rousseau cerca di risalire dal messaggio esplicito alla sua intenzione implicita:

Su ogni vostra riga leggo queste parole scritte a grandi caratteri: *Vediamo se avrete l'impudenza di condannare a non pensare e a non leggere più qualcuno che pensa e scrive così*. Questa interpretazione non è di certo un rimprovero ed io non posso far altro che esservi grato di mettermi nel novero di coloro il cui giudizio conta per voi.

In quanto all'essenziale, Rousseau ripete – in un tentativo di direzione individuale – tutti gli argomenti che ha sviluppato nella sua filosofia della storia:

Non si ritorna alla semplicità più di quanto non si ritorni all'infanzia; la mente conserva l'effervescenza di un tempo, e chiunque abbia pensato penserà per tutta la vita. È questa la maggior disgrazia dello stato di riflessione: quanto più ne sentiamo i mali, tanto più li aumentiamo, e tutti i nostri sforzi per uscirne non fanno che impantanarci in essi più profondamente.

Non parliamo di cambiare stato, ma del partito che potete trarre dal vostro. Questo stato è infelice, e lo sarà sempre. I vostri mali sono grandi e per essi non ci sono rimedi... E per renderli sopportabili, voi cercate di trovarvi perlomeno un palliativo. Non è questa la cosa che vi proponete nei vostri progetti di studi e di occupazioni?

Rousseau incomincia con lo stabilire il carattere irreversibile del male presente: regredire non è possibile. Aggrava la constatazione dell'infelicità, senza offrire la minima ragione di sperare, – come se d'istinto sapesse che conviene essere

<sup>1</sup> Sono i termini usati da Rousseau nella sua risposta del 7 maggio 1764. *Correspondance complète* cit., XX, pp. 18-24. Il curatore R. A. Leigh fa notare le affinità di questa lettera con le analisi che si trovano nel *Discours de l'inégalité*.

duri nei riguardi dei depressi, e che il fatto di *rispondere* alla lettera-domanda è già un *dono* sufficiente. Quello cui si acinge è risalire il corso del male, andare alla sua fonte (ma alla cieca, poiché si raffigura, all'altro estremo dello scambio, Suzanne Curchod): «Ma che cos'è mai questa sensibilità tanto decantata? Volete saperlo, Henriette? In definitiva è un amor proprio che si confronta. Ho messo il dito sulla sede del male». Rousseau segue la tattica già praticata nel primo *Discours*: il rimedio scelto da Henriette, dice dapprima, non è altro che una forma più acuta del male:

Col pretesto di lavorare per l'indipendenza, voi lavorate per la dominazione. Così, anziché alleviare il peso dell'idea che vi rende infelice, ne aggravate il giogo. Non è questo il modo di procurarvi risvegli più sereni.

Ma in un secondo momento, che ha fatto aspettare, Rousseau approva la decisione di Henriette. Lo studio, che è il male, può diventare il rimedio al male. Ad una condizione: che non sia distrazione, diversivo, ma ritorno in sé:

Comunque, anche se le mie idee su questo punto differiscono molto dalle vostre, siamo pressoché d'accordo su quanto dovete fare. Per voi lo studio è ormai la lancia di Achille, che guarirà la ferita da essa causata. Ma voi volete soltanto annullare il dolore, mentre io vorrei sopprimere la causa del male. Volete distogliere l'attenzione da voi stessa con la filosofia. Io invece vorrei che essa vi staccasse da tutto e vi restituisse a voi stessa [...] Soltanto allora, contenta di voi senza poter essere scontenta degli altri, avrete un sonno tranquillo e un risveglio delizioso.

*La lancia di Achille, o: per introdurre il telefismo.*

All'inizio dei *Remedia amoris*, Ovidio gioca con la medesima allusione leggendaria:

Già v'insegnai l'arte d'amare; imparate ora da me l'arte di non amare più. La mano che vi ferì saprà guarirvi. Spesso lo stesso terreno produce erbe salutari ed erbe nocive; accanto alla rosa cresce l'ortica, e la lancia di Achille cicatrizzò la ferita che essa stessa aveva inflitto al figlio di Ercole<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Ovidio, *Remedia amoris*, vv. 43-48; *Amores*, IX. Altri esempi latini: Orazio, *Epodon liber*, 17, 8; Properzio, II, 1, 63-64. L'eroe era noto grazie alle tragedie di Eschilo, di Euripide, di Ennio, ecc. oggi perdute. Nel Rinascimento, la leggenda fa

Nelle *Metamorphoseis* Ovidio fa dire ad Achille:

Telefo ha per due volte saggiato la virtù della mia lancia<sup>1</sup>.

E nei *Tristia*, egli cita un'altra volta lo stesso eroe:

Telefo sarebbe perito consunto da una ferita incurabile, se non l'avesse guarito la mano che lo ferì<sup>2</sup>.

Il nome di Telefo, guarito dalla lancia che lo aveva ferito, era divenuto nel mondo antico il proverbiale rappresentante del concetto di «guarigione con l'arma che ha arrecato la ferita». Se ne immagina facilmente l'applicazione nel registro erotico: l'oggetto del desiderio infligge una ferita che può guarire soltanto col possesso di quello stesso oggetto. A titolo d'esempio si citano questi due epigrammi dell'*Antologia Palatina*:

Sono piagato d'amore, trasuda la piaga d'umore:  
è pianto – la ferita non s'asciuga.

Sono un malato spacciato che un balsamo cerca; ma unguenti  
non ha, che mi leniscano, Macaone.

Telefo sono, ragazza: tu fatti un Achille, leale:  
la beltà che colpì plachi la brama<sup>3</sup>.

Se m'hai voluto donare, carina, un emblema dei seni,  
questo è un grosso regalo, che m'esalta.

Se più in là non si va, non è giusto: ché accendi una fiamma  
rovinosa, e rifiuti di smorzarla.

Telefo, chi lo ferì lo guarì: tu non essere amara  
con me, ragazza mia, più d'un nemico<sup>4</sup>.

parte delle cognizioni comuni. Fino alla metà del XIX secolo, la formula rimane proverbiale. Cito a caso qualche esempio: «Il grande rimedio alla licenza della stampa sta nella libertà di stampa; è questa lancia di Achille che guarisce le piaghe da essa causate» (Camille Desmoulins, *Le Vieux Cordelier*, n. 7, testo pubblicato e presentato da P. Pachet, Belin, Paris 1987, p. 131). Balzac pensava forse al testo di Desmoulins quando, in *Illusions perdues*, fa dire a Lucien de Rubempré: «Decisamente il giornale è come la lancia di Achille che guariva le ferite da essa causate» (Balzac, *La Comédie humaine*, a cura di P.-J. Castex, Pléiade, Gallimard, Paris 1977, tomo V, p. 462). In un articolo del 1815, Benjamin Constant scrive: «La violenza non è come la lancia di Achille; non guarisce i mali che ha causato» (B. Constant, *Recueil d'articles*, 1795-1817, a cura di E. Harpaz, Droz, Genève 1978).

<sup>1</sup> *Metamorphoseis*, XII, 112.

<sup>2</sup> *Tristia*, V, 2, 15.

<sup>3</sup> Da Macedonio, *Antologia Palatina*, V, 225. (Si rinvia all'edizione Einaudi: *Antologia Palatina*, a cura di F. M. Pontani, Einaudi, Torino 1978).

<sup>4</sup> Da Paolo Silenziario, *Antologia Palatina*, V, 291. (Per la traduzione qui citata, cfr. nota precedente).

Ma gli usi del mitologema per designare l'ambiguità della parola letteraria sono ancor piú sorprendenti. Abbiamo visto ora l'uso fattone da Ovidio per indicare il duplice potere – erotico e antierotico – della sua poesia. In un senso piú edificante, Plutarco riprende l'immagine di Telefo per definire l'effetto della parola filosofica:

Perché, quando una parola saggia vi ha morso, vi ha fatto soffrire, non fare proprio quanto di utile essa contiene? Non è soltanto la ferita di Telefo, come in Euripide, « guarita dal ferro raschiato che cade dalla lancia »; le ferite che il discorso incisivo della filosofia imprime sull'animo dei giovani bennati, è proprio la parola che le guarirà, così come è lei che le ha inflitte. Occorre accettare queste sofferenze, questi morsi, senza lasciarsi umiliare e avviliti dai rimproveri [...]. Sopportiamo le prime purificazioni, i primi turbamenti, nella speranza che tali tormenti e prove rechino compensi dolci e gloriosi ad un tempo <sup>1</sup>.

Ma è utile ricordare – in quanto non priva d'interesse – la leggenda di Telefo, quale la si conosce attraverso i mitografi ed i frammenti superstiti della tragedia che Euripide le aveva dedicato.

L'infanzia di Telefo può essere letta come una variante del mito di Edipo (Rank <sup>2</sup> l'include nella sua raccolta), variante in cui l'intervento divino impedisce l'unione incestuosa proprio quando è sul punto di compiersi. La storia si può riassumere così:

Telefo, figlio di Ercole e di Auge, era stato abbandonato subito dopo la nascita e allattato da una cerva [...]. Fattosi uomo, per ordine dell'oracolo si recò alla corte di Misia al fine di cercarvi i genitori. Teutrante, re di Misia, era allora impegnato in una guerra con un altro paese, che stava diventando infausta per lui: fece render noto che avrebbe dato la figlia adottiva Auge e la corona a chi lo avesse liberato dai nemici. Telefo si pose alla testa dei Misii; e, ottenuta una completa vittoria, fu riconosciuto erede del regno di Misia <sup>3</sup>. Teutrante gli concesse Auge; ma quando Telefo entrò nella sua stanza, la donna minacciò di ucciderlo se non si fosse ritirato all'istante. Siccome Telefo volle far uso della

<sup>1</sup> Plutarco, *Come si deve ascoltare*, 16.

<sup>2</sup> O. Rank, *Der Mythos von der Geburt des Helden*, Deuticke 1909, pp. 21-22. Si troveranno le informazioni essenziali in C. Robert, *Die griechische Heldensage*, Berlin 1923, pp. 1138-60.

<sup>3</sup> F. Noël, *Dictionnaire de la Fable*, Paris 1810 <sup>3</sup>.

forza, gli dei mandarono un drago che, passando tra loro, li separò, e provocò in Auge una tale paura da farle gettar via la spada che teneva in mano. Telefo insistette di nuovo; Auge invocò l'aiuto di Ercole, suo amante, e ciò fece sí che si riconobbero [...] <sup>1</sup>.

È difficile attestare l'esistenza di un legame necessario tra la leggenda dell'infanzia di Telefo e la storia dell'eroe adulto. Ma si può evidentemente fantasticare su questa interposizione del drago, sull'apparizione del muscoloso padre, fatti anteriori alla storia di una ferita che impiegherà tempo a guarire.

La storia prosegue così, secondo la vulgata che Chompré ha provveduto a codificare:

Avendo i Greci, diretti a Troia, voluto approdare negli stati di Telefo, questi oppose ad essi la forza delle armi: si addivenne ad una battaglia accanita [...]. Telefo fu ferito al fianco da Achille [...]. L'oracolo da lui consultato aveva risposto che avrebbe potuto guarirlo soltanto la mano che l'aveva ferito. Non sembrando verosimile che Achille, suo nemico, volesse curarlo, Clitennestra, secondo Igino, gli consigliò di rapire Oreste per costringere Agamennone a far sí che Achille accettasse di guarire Telefo; ma data l'inflessibilità dell'eroe, Ulisse dichiarò che il senso dell'oracolo era questo: la lancia che aveva causato il male doveva servire da rimedio. Così, presa un po' di ruggine della punta della lancia, e fattone un impiastro, egli lo mandò a Telefo che di lí a poco guarì [...] <sup>2</sup>.

La ruggine della lancia! Plinio il Vecchio vede in questo, nel senso piú letterale, l'illustrazione dei poteri emostatici e cicatrizzanti delle raschiature di metalli. Si sarebbe potuto meditare (in senso allegorico) sul fatto che la sostanza medicamentosa non è del tutto identica alla sostanza vulnerante: frattanto il suo metallo si è alterato, il tempo ha lavorato, e applicato una seconda volta, il ferro non è ormai altro che polvere: la ripetizione è un rimedio solo perché l'arma ha subito a sua volta l'attacco di un male...

Il mito si presta ad una riflessione ancora piú ampia. Il *telefismo* non potrebbe designare una duplicazione di ambivalenza, un'ulteriore ambiguità aggiunta all'interno dell'organizzazione sado-masochistica? In breve, riprendendo lo

<sup>1</sup> Chompré, *Dictionnaire portatif de la Fable*, nouvelle édition, Paris 1801.

<sup>2</sup> *Ibid.*

schema che Freud ha proposto per il sado-masochismo<sup>1</sup>, distingueremmo tre varianti del telefismo:

a) Variante attiva, sadica (achilliana): ferire, poi acconsentire a curare; in modo piú marcato: investire una carica libidica intensa nelle cure prodigate all'oggetto che si è in precedenza ferito. Percuotere, poi vezzeggiare; incendiare, poi, secondo l'espressione di Rousseau, «mettere in funzione le pompe». La nozione kleiniana di *riparazione* corrisponde a questa serie di atteggiamenti.

b) Variante coniugata alla voce media, riflessiva: farsi soffrire, per impegnarsi poi in un'attività gratificante di autoconsolazione, di reintegrazione narcisistica dell'io ferito. L'ossessività ha qui occasione di manifestarsi in modo raddoppiato, dapprima nella ricerca della sofferenza, poi nel lavoro riparatore.

c) Variante passiva: offrirsi alla ferita, per essere poi confortati, possibilmente da coloro dai quali siamo stati feriti. Farsi percuotere, per richiamare su di sé la compassione attiva del persecutore stesso. Provocare l'odio altrui, ma chiedendogli di trasformarsi in amore.

Il mito di Telefo mi pare importante in quanto permette di elaborare uno schema psicologico omologo a certi temi teocosmologici (gnostici, cristiani, rivoluzionari) in cui la causa attribuita al male è reinterpretabile come causa di un bene futuro, in cui la violenza inflitta (o subita) vuole essere foriera di guarigione. *Felix culpa!* Fortunato quel male da cui deriverà una riparazione universale<sup>2</sup>.

Il sangue del Graal, grondante dalla lancia di Longino che ha trafitto il costato di Cristo, guarirà il re Méhaigné. Le teodicee piú diverse possono richiamarsi alle parole dell'oracolo che annunciò a Telefo: chi inflisse la ferita la guarirà (*ho*

<sup>1</sup> Freud, *Gesammelte Werke*, X, Triebe und Triebchicksale, pp. 210-32.

<sup>2</sup> Nel *De doctrina christiana*, Agostino vede nella Saggiezza divina una terapia che agisce ora per via contraria, ora per effetto del simile sul simile... *Morte mortuos liberavit* (I, XIV, 13). Pascal ne fa uno degli argomenti della *Prière pour le bon usage des maladies*. Fénelon, in un *Sermon du mercredi des Cendres*, scrive: «Questa cenere... sebbene rappresenti la morte [...] è un rimedio che dà l'immortalità». Baudelaire, traduttore di Quincey (*Un mangeur d'opium*), accentua il tono del testo inglese che descrive i tormenti del «cattivo sonno»: [...] «Finché, trovando un rimedio nell'intensità stessa del dolore, la natura umana esploderà in un urlo» (cap. II).

*trôsas iassetat*). Rousseau ci propone senza dubbio il piú perfetto esempio di una filosofia della storia telefiana e di un telefismo dell'esistenza individuale, spontaneamente vissuto e al tempo stesso chiaramente professato. Di qui l'eccezionale interesse dello scambio epistolare fra Henriette e Rousseau. In esso si vede la filosofia di questi offrire la guarigione all'ignota destinataria: ora, Rousseau parla alla sua corrispondente lontana come parlerà a se stesso nelle *Rêveries*. Il suo metodo è esattamente quello che segnerà il passaggio dagli scritti dottrinari a quelli autobiografici. E non dobbiamo dimenticare che Rousseau è giunto a considerare la sua opera di filosofo un male in cui si è lasciato trascinare, male di cui, per il resto dei suoi giorni, subirà le conseguenze, ma tentando di porvi rimedio con nuovi scritti.

Henriette scrisse due volte, e ogni volta Rousseau rispose. Questo ampio materiale permette di individuare un doppio telefismo: l'uno, sul piano intellettuale, a proposito dei pericoli e delle virtù curative dello studio; l'altro ad un livello assai piú profondo.

Quando Rousseau scrive ad Henriette che «chiunque abbia pensato penserà tutta la vita», che per lei «lo studio è ormai la lancia di Achille», egli applica ad un destino individuale quanto ha asserito intorno alla storia collettiva, quanto ha detto delle buone istituzioni sociali, che sono «quelle che meglio sanno maturare l'uomo<sup>1</sup>». Proprio il male della cultura, spinto verso la sua *perfezione*, sarà il nuovo bene, la guarigione.

Ma Rousseau dice ancora dell'altro, piú direttamente riferibile alla sfera affettiva. Henriette deve accettare di perdere gli altri, di rompere con essi, di non avere «piú bisogno di loro». Dovrà «bastare» a se stessa:

Voi convenite di avere trascorso ore dolcissime scrivendomi e parlando di voi. È strano che questa esperienza non vi metta sulla strada giusta e non vi insegni in quale direzione dovete cercare, se non la felicità, almeno la pace<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> O.C., IV, p. 249.

<sup>2</sup> *Correspondance complète* cit., XX, p. 21.

La risorsa salvifica, agli occhi di Rousseau, è quindi il monologo dell'anima che, rotto ogni legame, s'intrattiene con se stessa. Non è quanto Henriette aveva inteso dire: non aveva rinunciato alla comunicazione con gli altri; non aveva abolito questa speranza. Ecco perché, nella sua seconda lettera, oppone resistenza all'interpretazione di Rousseau: se gli ha scritto, non era per esaminarsi e consolarsi, ma per ottenere il suo interessamento, per essere ascoltata. Le ore passate a scrivere, perché sono state così dolci? «Non è certamente, come invece credete, perché vi parlavo di me; è perché parlavo a Voi ed ero molto presa da quanto vi andavo dicendo»<sup>1</sup>. Non si può esprimere meglio il desiderio di raggiungere un destinatario. Henriette, del resto, c'è riuscita, dato che Rousseau conclude la sua prima lettera dicendole: «Quello che occorreva anzitutto era farvi sentire quanto m'interessate»<sup>2</sup>, e le dirà ancora: «Quello che vi prometto e che manterrò per davvero è di occuparmi molto di voi e di non dimenticarvi per l'intera mia vita»<sup>3</sup>. Ma Henriette esprime il suo desiderio di comunicazione come un desiderio di fuggire se stessa, di dimenticarsi, e in tal modo si espone alla reprimenda di Rousseau. Dichiarava di volersi «distrarre da quel sentimento doloroso e profondo che la segue ovunque»; temeva quanto la riportava «troppo vicino a se stessa»; avrebbe voluto «strapparsi» a se stessa, «stordirsi su quel sentimento tutto segreto», «trovarvi un diversivo»... Rousseau risponde che non ci si deve strappare a se stessi, bensì affezionarsi, strappandosi alle cose e agli esseri umani. Agli impulsi centrifughi di un'anima che se ne fugge fuori, che si allontana, egli contrappone la lezione tradizionale (stoica e cristiana) del *redi in te ipsum*. Osserviamo la sua tattica. Anzitutto, egli fa intervenire la sensazione dell'*impasse*, del fallimento del rapporto terapeutico, dell'incurabilità:

[...] Credevo di intravedere un progetto da seguire per liberarvi dalle angosce che describevate, senza ricorrere alle distrazioni che secondo voi sono il loro unico rimedio, e che secondo me non sono nem-

<sup>1</sup> *Correspondance complète* cit., XXI, p. 123.

<sup>2</sup> *Correspondance complète* cit., XXI, p. 22.

<sup>3</sup> *Correspondance complète* cit., XXII, p. 10.

meno un palliativo. Mi dite che mi sono ingannato, e che non ho visto nulla di quanto credevo di vedere. Come potrei trovare un rimedio al vostro stato, se nemmeno riesco ad immaginarlo? Siete per me un enigma tormentoso ed umiliante. Credevo di conoscere il cuore umano, ma non capisco nulla del vostro. Voi soffrite, ed io non posso darvi alcun sollievo<sup>1</sup>.

A questo nuovo rifiuto di curare (che può interpretarsi come un'aggressione, come una volontà di ferire) seguirà, dapprima in tono interrogativo, l'esposizione del rimedio gradito a Rousseau. Lo si vedrebbe ancor meglio dal confronto con altri esempi analoghi: la pratica terapeutica di Rousseau comincia col ferire, col frustrare, per poi offrire la carezza, il consiglio salutare. Non solo. Il rimedio, una volta che Rousseau ha acconsentito a prescriverlo, consiste nel praticare la forma intransitiva (o parzialmente passiva) del telefismo: rompere con gli altri, o accettare il fatto tormentoso della loro «insensibilità», per assaporare dentro di sé, a partire da se stessi, il piacere del *risarcimento*:

Come! perché niente che vi sia estraneo vi soddisfa, volete fuggire da voi stessa, e poi perché avete da lagnarvi degli altri, perché li disprezzate, perché ve ne hanno dato il diritto, perché sentite in voi un'anima degna di stima, voi non volete con essa consolarvi del disprezzo che vi ispirano quelle che non le assomigliano? No, in questa stranezza non ci capisco niente, va oltre le mie capacità.

Questa sensibilità che vi rende scontenta di tutto non avrebbe dovuto ripiegarsi su di sé, non avrebbe dovuto nutrire il vostro cuore di una sublime e deliziosa sensazione di amor proprio, nel quale si trova sempre l'aiuto contro l'ingiustizia ed il risarcimento dell'insensibilità? È così raro, dite voi, incontrare un'anima; è vero, ma come si può averne una e non compiacersene? Se allo scandaglio sentiamo che le altre sono anguste e meschine, ne abbiamo disgusto, ce ne stacciamo, ma dopo esserci trovati così male in casa altrui, quale piacere non proviamo a tornare a casa nostra! So quanto il bisogno d'affetto renda tormentosa per i cuori sensibili l'impossibilità di crearsene uno. So quanto è triste questo stato, ma so che riserva però qualche dolcezza; fa versare fiumi di lacrime, dà una malinconia che è testimonianza di noi stessi e che non si vorrebbe non avere. Induce a ricercare la solitudine come l'unico rifugio in cui ci si ritrova con quanto si ha ragione di amare. Non ve lo ripeterò mai abbastanza: non conosco né felicità né riposo nello straniarsi da se stessi, anzi di giorno in giorno sono sempre più convinto

<sup>1</sup> *Correspondance complète* cit., XXII, pp. 8-9.



che si può essere felici sulla terra soltanto nella misura in cui ci si allontana dalle cose e ci si riavvicina a se stessi<sup>1</sup>.

Rousseau dà il buon esempio alla sua corrispondente, come farà più tardi, per i posteri, nelle *Rêveries*... Rimane una questione difficilmente risolvibile: si tratta di accettare la ferita inflitta dall'insensibilità degli altri? Si tratta di ferire se stessi rompendo con «le cose»? Per Rousseau, è importante mantenere una certa ambiguità in proposito. Quel ch'è certo, è che a partire da quella perdita, l'unica risorsa è affezionarsi amorevolmente a se stessi, elaborare a lungo le consolazioni che si traggono dal proprio patrimonio interiore, investire la massima energia passionale nella cicatrizzazione di una ferita che peraltro non si cessa di mantenere viva. Se il rimedio sta nell'esercizio della nostra sensibilità, la sua virtù tranquillizzante deriva dal fatto che esso può interpretare la sofferenza come l'effetto della superiorità che è peculiare dell'anima sensibile. Il male viene certamente dall'incomprensione degli altri, dalla loro ostilità stessa, ma questi sentimenti odiosi si spiegano subito con ragioni consolatorie e adulatrici. Grazie a tale spiegazione, la vittima ha immediatamente la prova del suo valore. Il male è ormai la garanzia di una differenza che privilegia l'individuo: l'eccesso del male è servito da condizione necessaria perché il soggetto goda pienamente di sé, escludendosi da un male divenuto universale. In tutto ciò, lo si è visto, Rousseau preferisce ignorare di essere stato forse lui stesso l'agente del male, forse il complice. Nel modo riflessivo, Telefo si ferisce per «risarcirsi». Ma per chi ama le ferite profonde, l'astuzia consiste nel far credere a se stesso che il colpo di lancia è venuto da Achille. Si ricordi che Rousseau ha costantemente bisogno di costruire una genealogia esterna, *discolpante*, del male<sup>2</sup>. Perciò ha bisogno di convincersi che il lavoro riparatore della *rêverie* è il completo *opposto* del male. Anche se la coscienza sognatrice non ignora che poggia sul male e sulle «tenebre» per poter produrre la certezza della propria trasparenza, non si consi-

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> È quanto abbiamo dimostrato nel saggio *Le dîner de Turin*, in *La Relation critique*, Paris 1970.

dera coinvolta nel male cui reagisce. Il meccanismo proiettivo fa sì che essa si creda ferita dagli *altri* e guarita da se stessa. Si accusa la ferita come venisse da fuori, e la guarigione è salutata come sorta da dentro. E potrebbe essere altrimenti? L'attività compensatrice non può esercitare tutta la sua virtù tranquillizzante se non nella convinzione di dover fronteggiare una potenza ignota. Se fosse troppo chiaro che la ferita è venuta proprio dal soggetto, il lavoro riparatore si troverebbe ostacolato già all'origine. Ciò consente di capire meglio l'asserzione instancabilmente ripetuta della «felicità malgrado loro», con cui Rousseau tenta di convincersi del pieno successo del risarcimento, del «supplemento», dell'attività sostitutiva.

#### *A prova di testi.*

Due volte, nelle *Confessions*, Rousseau ricorre alla medesima frase: «Quello che doveva perdermi mi salvò» (o «mi mantenne in vita»). Le occasioni per scriverlo non sono trascurabili.

La prima volta lo fa a proposito della sculacciata datagli da Mlle Lamercier e della scoperta del piacere masochistico:

[...] Ma quando finalmente il passare degli anni ebbe fatto di me un uomo, *quello che doveva perdermi mi mantenne così in vita*. Il mio antico piacere di fanciullo, anziché scomparire, si confuse a tal punto con l'altro che non riuscii mai ad escluderlo dai desideri accesi dai miei sensi<sup>1</sup>.

Nella prima versione di questo testo si leggeva:

*Quello che doveva perdermi mi salvò* a lungo da me stesso. In età puberale l'oggetto che occupava la mia mente fu un diversivo per quello che avrei dovuto temere. Un'idea che ingannava l'altra mi eccitava senza corrompermi [...]<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> O.C., I, p. 17.

<sup>2</sup> O.C., I, p. 1156. Cfr. P. Lejeune, *La punition des enfants, lecture d'un aveu de Rousseau*, in *Le Pacte autobiographique*, Paris 1975, pp. 49-85, e *Le peigne cassé*, in «Poétique», 25, 1976, pp. 1-30.

La medesima frase ritorna quasi testualmente quando Rousseau racconta l'inizio del suo soggiorno nella casa di Mme de Warens, e il suo ricorso al «pericoloso supplemento che inganna la natura»:

Quanti stimoli! Un lettore che riesce ad immaginarseli mi considera già mezzo morto. Invece no; proprio *quello che doveva perdersi mi salvò*, almeno per qualche tempo<sup>1</sup>.

Il male (la tendenza perversa, l'autoerotismo) si trova dunque portatore di virtualità salvifiche: il «vizio» trova in se stesso il proprio antidoto – secondo un'interpretazione dettata dalla coscienza morale, che stigmatizza il commercio carnale come il massimo dei mali, al cui paragone ogni diversivo, ogni perversione riflessa sull'io diventano benefici.

Il ricordo di Mlle Lambercier è strettamente associato alla nozione che cerchiamo di mettere in evidenza. L'episodio del pettine rotto dà il tocco finale all'effetto «salutare» che Rousseau attribuisce all'esperienza della sculacciata: «Chi crederebbe, ad esempio, che uno degli stimoli più vigorosi del mio animo scaturì *dalla stessa fonte* da cui la lussuria e la fiacchezza fluirono nel mio sangue?» E, parlando dell'«esecuzione», inflittagli quella volta dallo zio Bernard, Rousseau aggiunge: «Fu terribile. Anche se, *cercando il rimedio nel male stesso*, si fosse voluto sopire per sempre i miei sensi depravati, non si sarebbe potuto far meglio».

A volte, essendo l'effervescenza amorosa paragonata alla malattia, il valore curativo viene paradossalmente attribuito alle sventure che ne derivano. Quale strano rapporto si stabilisce tra sventura e guarigione, in queste righe che parlano della genesi de *La Nouvelle Héloïse*. «L'ebbrezza dalla quale fui colto, per quanto così subitanea e così violenta, fu tanto durevole e tanto forte che per *guarirmi* da essa c'è voluta nientemeno che la *crisi* improvvisa e terribile delle sventure in cui essa mi ha precipitato»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> O.C., I, p. 109; cfr. P. Lejeune, *Le «dangereux supplément», lecture d'un aveu de Rousseau*, in «Annales Économies, Sociétés, Civilisations», IV (1974), pp. 1009-22; e il capitolo intitolato *Ce dangereux supplément...*, in J. Derrida, *De la grammatologie*, Paris 1967, pp. 203-34.

<sup>2</sup> *Confessions*, IX, O.C., I, p. 427.

A prima vista, questi versi giovanili, composti a Chambéry, non fanno che riprendere un luogo comune: il vantaggio spirituale che l'anima può ricavare dalla malattia resistendole; secondo la terminologia psicoanalitica: il beneficio secondario:

Et le mal dont mon corps se sent presque abattu  
N'est pour moi qu'un sujet d'affermir ma vertu<sup>1</sup>.

Il piacere delle lacrime – quando in preda alla febbre Jean-Jacques va a rifugiarsi nella camera di Mme de Warens – porta il segno della medesima efficacia terapeutica: «Come se il pianto fosse stato il mio nutrimento e il mio *rimedio*, *riprendevo vigore* con quello che versavo accanto a lei, insieme a lei, seduto sul suo letto e con le sue mani tra le mie»<sup>2</sup>.

Ma si rilegga, nel sesto libro delle *Confessions*, il racconto che Rousseau fa dello stato di deperimento e di ansia da lui attraversato, e che si concluse con l'improvvisa manifestazione di un doloroso disturbo dell'udito:

Ci si può immaginare la mia sorpresa e il mio spavento. Mi credetti morto; mi misi a letto; fu chiamato il medico; gli raccontai il mio caso fremendo e giudicandolo senza rimedio [...]. Questo incidente che avrebbe dovuto uccidere il mio corpo non uccise che le mie passioni, e benedico ogni giorno il cielo per il felice effetto che produsse sulla mia anima. Posso ben dire che incominciai a vivere soltanto quando mi ritenni un uomo morto [...]. Alla fine, malgrado il mio stato, o piuttosto dal mio stato, mi sentii trascinato a poco a poco verso lo studio con una forza irresistibile, e pur considerando ogni giorno l'ultimo dei miei giorni, studiavo con lo stesso ardore che se avessi dovuto vivere sempre. Dicevano che la cosa mi faceva male; io credo però che mi fece bene<sup>3</sup>.

Sorprende vedere Rousseau esitare qui fra due espressioni – «malgrado il mio stato», «dal mio stato» – in cui i benefici dello studio, dapprima considerati nella loro contrapposizione al male, sono computati, dopo immediata rettifica,

<sup>1</sup> «E il male da cui il mio corpo si sente quasi prostrato | È per me solo un mezzo per rafforzare la mia virtù». O.C., II, p. 1129.

<sup>2</sup> *Confessions*, V, O.C., I, p. 222.

<sup>3</sup> O.C., I, pp. 227-32. Su questo episodio, come sui problemi accennati in precedenza, si leggerà l'ottimo commento di P.-P. Clément, *Jean-Jacques Rousseau, de l'éros coupable à l'éros glorieux*, Neuchâtel 1976, in particolare alle pp. 188-202.

come un diretto e paradossale beneficio del male. Teniamo inoltre presente l'indizio della passività – il participio *trascinato* – che indica anzitutto lo studio come una passione subita allo stesso modo della malattia che la precede. Ma si passa poi all'attivo intransitivo: «Studiavo...» Si coglie sul vivo uno di quei rovesciamenti segnalati da J.-B. Pontalis, nei quali Rousseau corregge in forma di azione volontaria una situazione d'abbandono o di rifiuto. E si può dire che l'atteggiamento di Rousseau di fronte a ciò che crede essere la sua morte imminente assomiglia al suo, la sera della sua fuga decisiva, quando le porte di Ginevra si richiusero: «Avviene subito il rovesciamento: è *lui* ad andarsene, anticipando e come scongiurando ogni rifiuto»<sup>1</sup>. Ne è prova in particolare questa frase singolare nella quale la morte, la reiezione fuori dalla vita, nel momento in cui sembrano di nuovo alzarsi i ponti levatoi dell'esistenza terrena, sono trattate come lo spazio di un viaggio: «Sia che mi paresse bello imparare fino alla mia ultima ora, sia che una residua speranza di vivere si celasse in fondo al mio cuore, l'attesa della morte, lungi dall'affievolire la mia passione per lo studio, sembrava avviarla, ed io avevo fretta di accumulare un po' di sapere per l'altro mondo, come se ci fosse stato, almeno così credevo, soltanto quello che vi avrei portato io stesso»<sup>2</sup>. La sensazione della morte imminente (che satura l'appello di punizione) libera un'intensa attività di arricchimento narcisistico, in un ambito desessualizzato, quindi meno carico d'angoscia.

Il servizio che la convinzione della morte vicina rende all'apprendistato intellettuale di Jean-Jacques trova il suo omologo nel servizio che la convinzione del complotto universale renderà alla *rêverie* riparatrice. Ancora una volta, il male estremo diventa occasione di una «elaborazione» felice: l'eccesso dell'infelicità mette Rousseau in condizione di non temere alcun aggravamento del suo stato, tanto che può dedicarsi interamente all'attività di *risarcimento*. Questa parola ritorna quasi ad ogni pagina delle *Rêveries*, non più nel senso religioso, in un primo tempo usato da Rousseau nell'*É-*

<sup>1</sup> J.-B. Pontalis, *Entre le rêve et la douleur*, Paris 1977, p. 150.

<sup>2</sup> O.C., I, pp. 232-33.

*mile*, di una compensazione concessa da Dio, ma nel senso di una sostituzione, di un «supplemento» che l'io produce della propria sostanza. La politica del peggio è spesso in Rousseau un atteggiamento cosciente, pienamente confessato. Nella prefazione a *La Nouvelle Héloïse*, egli aveva scritto: «Mi sono accusato in anticipo, forse con maggior forza di quanto nessuno mai mi accuserà»<sup>1</sup>. In una lettera al suo editore, Rousseau aveva ammesso: «Ho la netta sensazione di essere portato, in tutto, a vedere il lato peggiore delle cose» (13 settembre 1758).

Nei *Dialogues*, per bocca del Francese, Rousseau dice di se stesso quanto di peggio si possa dire. Affonda nella sua carne l'arma più acuminata. A quale scopo? Rousseau lo dice nel testo liminare: «Ho preso il solo partito che mi restasse da prendere per spiegarmi, cioè fra tutte le congetture possibili scegliere la peggiore per me, la migliore per i miei avversari [...]. Dire sino in fondo quello che si poteva in loro favore era l'unico modo che avessi per trovare quello che in realtà essi dicono...»<sup>2</sup>. In questo testo troppo raramente letto, si vede Rousseau diventare il proprio carnefice al fine di mimare nel modo più esatto possibile il discorso accusatore di cui non sa nulla, ma che gli preannunciano misteriosamente tutti i segni che legge sui volti. Non vede l'ora di poter dichiarare che il male è al suo colmo, e che pertanto lui non ha più niente da temere. E la conseguenza che non manca di trarne è ancora una volta bivalente: i suoi persecutori, credendo di fargli del male, gli hanno fatto del bene. La forma del dialogo consente di fare così alternare il discorso oltraggioso (del Francese) e il discorso riparatore (di Rousseau).

Talora si tratta soltanto di una interpretazione che Rousseau modifica. L'avvenimento, di volta in volta, assume due significati. Il giorno in cui egli ha voluto deporre il manoscritto dei *Dialogues* sull'altare di Notre-Dame, ha creduto di vedere «il cielo stesso collaborare all'opera d'iniquità degli uomini»<sup>3</sup>. Ma il significato attribuito all'avvenimento si

<sup>1</sup> O.C., II, p. 27.

<sup>2</sup> O.C., I, pp. 662-63.

<sup>3</sup> O.C., I, p. 980.

invertirà: «Riavutomi a poco a poco da quel primo colpo, incominciai a riflettere più pacatamente su quello che mi era accaduto, e per quella disposizione di spirito che mi è propria, tanto pronta a consolarmi di una disgrazia che mi sia capitata quanto a spaventarmi per una temuta, non tardai a considerare con occhio diverso l'esito infelice del mio tentativo. [...] Alla fine, l'esito infelice del mio progetto per cui avevo tanto sofferto, a forza di rifletterci su, mi parve un favore del cielo che mi aveva impedito di portare a termine un disegno così contrario ai miei interessi»<sup>1</sup>.

In modo sistematico Rousseau accetta il male come qualche cosa di irrevocabile, per fare il conto dei benefici che ne risultano; è stato «liberato dall'inquietudine della speranza»<sup>2</sup>; è stato ridotto a bastare a se stesso, ma egli non domandava che questo: nella solitudine in cui si trova relegato, niente può più turbare la sua pace, egli può «crearsi consolazioni»<sup>3</sup> a non finire. Portando sino in fondo il rifiuto di cui si sente oggetto, si mette nella condizione di prendersi la più completa delle rivincite narcisistiche. Se l'«edificio delle tenebre» non lo avvolgesse, non potrebbe attribuirsi «la trasparenza del cristallo». L'esclusione da parte dei malvagi diventa la prova irrefutabile di una bontà innata e mai perduta.

Che cosa mai devo ancora temere da parte loro se tutto è compiuto? Non potendo peggiorare oltre il mio stato, essi non possono incutermi paure. L'inquietudine e lo spavento sono mali da cui mi hanno liberato per sempre [...]. Ecco il bene che mi hanno fatto i miei persecutori dando fondo, al di là di ogni misura, a tutti gli strali della loro avversione. Hanno così perduto ogni dominio su di me, ed io posso ormai burlarmi di loro [...]<sup>4</sup>. Impariamo quindi a prendere questi vantaggi come una compensazione delle sofferenze che essi m'infliggono. Rendendomi insensibile all'avversità, mi hanno recato maggior beneficio che se mi avessero risparmiato i suoi colpi [...]. Reso vulnerabile dalle mie inclinazioni agli affetti che mi attirano, il mio cuore si nutre ancora dei sentimenti per cui era nato, ed io ne godo con gli esseri immaginari che li suscitano e che li dividono con me, come se tali esseri realmente esistessero<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> O.C., I, p. 981.

<sup>2</sup> O.C., I, p. 986, ripetuto alla p. 997.

<sup>3</sup> O.C., I, p. 132.

<sup>4</sup> O.C., I, p. 997.

<sup>5</sup> O.C., I, p. 1081.

Nel testo liminare dei *Dialogues*, come abbiamo visto, Rousseau decideva di «dire sino in fondo quello che si poteva» in favore dei suoi persecutori. Ora assicura che *essi hanno dato fondo* «al di là di ogni misura, a tutti gli strali della loro avversione». Questi strali ostili non sono altro che il primo colpo di lancia di Achille. Ma il Rousseau delle *Rêveries* ignora (o finge di ignorare) quanto sapeva il Rousseau dei *Dialogues*: è stato lui a fabbricarsi e a lanciare gli strali che lo prostrano, ad immaginare quel discorso accusatore per risalire alla causa plausibile dei segni di ostilità che si accumulano al suo passaggio. «Mi si dica quali sono le mie colpe, e come e da chi sono stato giudicato!»<sup>1</sup>. Rousseau scrive questo in una «circolare» che ha tentato di distribuire per la strada, dopo aver concluso i *Dialogues*. Tutto accade come se avesse subito dimenticato che è stato lui stesso a ricostruire e a mimare il presunto discorso dei suoi accusatori. Ma questa dimenticanza paranoica, che trasforma il male inflitto da se stessi in un male inflitto da altri, fa parte, non v'è dubbio, del processo curativo. Essa apre alla scrittura uno spazio in cui questa può credere di operare, semplicemente, alla sola riparazione del male, mentre è stata proprio lei, in un primo colpo di lancia ora occultato, ad aprire la piaga.

Nel libro II dell'*Émile*, Rousseau rievoca lo spavento provato da bambino per il buio. Vuole decisamente che Émile se ne liberi, con l'esercizio e l'abitudine. «La causa del male, una volta trovata, suggerisce il rimedio [...]. Non state quindi a discutere con chi volete *guarire* dall'orrore delle tenebre; conducetevolo spesso, e siate sicuri che nessuno degli argomenti della filosofia avrà l'efficacia di questa pratica»<sup>2</sup>. Di fronte alle tenebre del complotto, Rousseau ha proceduto allo stesso modo, ma senza abituarsi.

È un Telefo ferito e guarito da se stesso ad interrompere, nella decima *Rêverie*, la rievocazione appena iniziata dell'incontro con Mme de Warens. L'ultima immagine, meramente elegiaca, è quella dell'«unico e breve periodo» della sua

<sup>1</sup> O.C., I, p. 990.

<sup>2</sup> O.C., IV, p. 384.

vita in cui egli fu « amato da una donna piena di affabilità e di dolcezza ». Uno dei concetti informativi che guidano il pensiero in questa pagina è quello della *pienezza* – di una pienezza certamente finita, minacciata dall'inadeguatezza, e ben presto turbata dall'inquietudine, ma che la memoria ritrova nella sua integrità.

La *rêverie* della Pasqua 1778, dominata dalla presenza della « mamma », non parla più del male, e non celebra più alcun risarcimento. Rousseau morirà qualche settimana dopo. Ricordiamoci: « Ero nato quasi morente ». Si è tentati di operare il rovesciamento e di dire: egli muore quasi guarito, muore nella resurrezione della sua prima grande felicità. Si deve cercare un nesso tra questa « *rêverie* » finalmente serena (e non più soltanto, come le precedenti, dedicata a manifestare il progetto di ritrovare la pace) e la morte che la segue tanto da vicino? Il significato, semmai ve n'è uno, potrebbe essere questo: quando svaniscono la presenza del male e la correlativa ricerca del rimedio, è perché le energie vitali stanno per esaurirsi. Questa serenità, questa pace, questa apparente guarigione, sono i segni premonitori della morte.

## II. SOCIALITÀ DELLA MUSICA.

A Jacek Wozniakowski

« Ogni materia è colorata; ma i suoni preannunciano il movimento, la voce preannuncia un essere sensibile; soltanto i corpi animati cantano ». L'osservazione, fra varie altre, è rivelatrice. Questa distinzione fra colori, suoni e voci, nel capitolo xvi dell'*Essai sur l'origine des langues*, mostra perfettamente come Rousseau faccia della musica un'arte dell'espressione e della comunicazione viventi. Ne derivano notevoli implicazioni. La teoria musicale si amplia per prendere in considerazione tutte le altre modalità della comunicazione: parola, organizzazione delle famiglie, dei popoli, dei governi. Il sistema coerente che emana dagli scritti di Rousseau

mette in stretta connessione la musica, la politica e la storia del linguaggio. Se ne può seguire lo sviluppo esaminando le immagini del *raggruppamento* degli individui che Rousseau dispone lungo la sua opera.

Il *Discours de l'inégalité* offre i dati fondamentali sul problema che qui prospetto. Tutto ha inizio dalla solitudine e dal silenzio, in seno alla natura protettiva. La dispersione iniziale, immaginata da Rousseau, costituisce l'esatto contrario del raggruppamento. Ma l'uomo della natura non è destinato alla solitudine assoluta: incontra occasionalmente i suoi simili, per brevi conflitti o brevi amori. A questi incontri istantanei corrisponde un segno vocale pure istantaneo e preciso: il grido, che ad intermittenza rompe il silenzio originario. Quando Rousseau ce ne parla, lo fa subito per segnalarne il ruolo preliminare, anteriore al momento in cui la parola articolata sarà necessaria per adempiere una funzione sociale diventata ineluttabile:

Il primo linguaggio dell'uomo, il più universale, il più vigoroso, e il solo di cui egli ebbe bisogno, prima che fosse necessario convincere degli uomini radunati, è il grido naturale. Essendo tale grido strappato soltanto da una specie d'istinto in occasioni pressanti, per invocare aiuto nei grandi pericoli, o sollievo nei mali violenti, non era di grande uso nel corso normale della vita, in cui regnano sentimenti più contenuti<sup>1</sup>.

Non potrebbe essere meglio sottolineato il contrasto tra un *prelinguaggio* passivo e passionale (il grido *strappato*) e una parola perfezionata che manifesta il suo potere nell'atto oratorio, ossia nell'atto politico per eccellenza (« *convincere degli uomini radunati* »). Il prosieguito di questo testo, in una successione di congetture, prende in esame gli ostacoli che ritardano lo sviluppo del linguaggio articolato; ma Rousseau lascia intendere che la lingua, nel corso dei secoli, diverrà quello che sappiamo bene essere: un sistema di segni che possiede « una forma costante », che permette di « parlare in pubblico » e di « influire sulla società ».

La seconda parte del *Discours de l'inégalité*, dopo aver delineato un quadro dei progressi della vita in comune e del lin-

<sup>1</sup> *Discours de l'inégalité*, in O.C., III, p. 148.

guaggio, fa apparire il canto, in occasione delle feste nelle quali si attua: la felicità dello «stato di società iniziata». Tali feste contengono in germe i mali futuri, in quanto permettono il gioco dei confronti e delle preferenze, il manifestarsi dell'amor proprio, da cui nasceranno le passioni «ripugnanti e crudeli», e la disuguaglianza sotto il suo primo aspetto.

A mano a mano che idee e sentimenti si succedono, mente e cuore sono messi alla prova, il genere umano continua ad ammansirsi, i rapporti si estendono e i legami si rinsaldano. Ci si abituò a radunarsi davanti alle capanne o intorno ad un grande albero: il canto e la danza, veri figli dell'amore e della libertà, divennero il divertimento, anzi l'occupazione degli uomini e delle donne oziosi e assembrati. Ognuno incominciò ad osservare gli altri e a volere essere osservato, e la stima pubblica ebbe un prezzo. Chi cantava e danzava meglio; il più bello, il più forte, il più capace o il più facondo diventò il più considerato, e questo fu il primo passo verso la disuguaglianza<sup>1</sup>.

L'*Essai sur l'origine des langues* presenta questa medesima scena di festa, ma secondo un'altra strategia dimostrativa. Si tratta di farne «l'origine delle società e delle lingue nei paesi caldi»<sup>2</sup>. Si vedono nascere contemporaneamente canto, accento, parola, sentimenti amorosi, legami familiari esogamici. Nessuna ombra sospetta, contrariamente a quanto abbiamo letto nel secondo *Discours*, viene ad insinuarsi in questa pastorale alla maniera di Claude Lorrain. L'incontro dei pastori e delle fanciulle intorno alle fonti costituisce, in una prosa che di per sé assurge a livelli di lirica musicalità, un punto d'origine polivalente:

Là si strinsero i primi legami tra famiglie; là si ebbero i primi appuntamenti tra i due sessi. Le fanciulle venivano a prendere acqua per la casa, i giovanotti venivano ad abbeverare i loro armenti. Qui occhi usi sin dall'infanzia agli stessi oggetti incominciarono a vederne di più dolci. Il cuore si commosse a questi nuovi oggetti, un fascino ignoto lo rese meno selvaggio; sentì il piacere di non essere solo. L'acqua divenne a poco a poco più necessaria, il bestiame ebbe sete più spesso; si aveva fretta di arrivare e si partiva a malincuore. In quell'età felice in cui niente scandiva le ore, niente obbligava a contarle; il tempo si misurava soltanto sul

<sup>1</sup> O.C., III, p. 169.

<sup>2</sup> *Essai sur l'origine des langues*, cap. IX, in *Écrits sur la musique* (E.M.), Stock, Paris 1979, pp. 211-12. Le lingue del Nord hanno un'altra origine (cap. X).

divertimento e la noia. Sotto vecchie querce senza età un'ardente gioventù dimenticava per gradi la sua barbarie, ci si familiarizzava a poco a poco gli uni con gli altri; sforzandosi di farsi capire, si imparò a spiegarsi<sup>1</sup>.

Interrompiamo un lungo paragrafo di un'unica colata, in cui il ritorno anaforico del *là* sottolinea con insistenza un luogo di felicità (come un piede che prenda lo slancio dal suolo), e un tempo ricominciato senza fine. Com'è lungo, qui, il preludio che per prima cosa comporta soltanto la pantomima muta degli arrivi, degli sguardi, delle partenze, dei ritorni! Rousseau ha ritardato con cura l'apparizione del bisogno di «spiegarsi». L'ha fatto per dare maggior risalto ad una simultaneità di sentimenti – un «ad un tempo» – in cui si palesano tutte le potenze espressive, subito coronate da un piacere che non provoca, come per i civilizzati corrotti, la morte del desiderio; il paragrafo si conclude trasmutando l'acqua in fuoco, il lavoro in festa:

Là si fecero le prime feste, i piedi saltavano dalla gioia, il gesto premuroso non bastava più, la voce l'accompagnava con gesti appassionati, il piacere e il desiderio insieme confusi si facevano sentire ad un tempo. Là fu infine la vera culla dei popoli, e dal puro cristallo delle fontane uscirono i primi fuochi dell'amore<sup>2</sup>.

Questa pagina, spesso citata, meriterebbe di essere analizzata con attenzione per la sua struttura ritmica, fonica, accentuale, per la sua abilissima dosatura, inoltre, dei passati incoativi e degli imperfetti iterativi, che fanno cominciare il linguaggio e la sua lunga storia da istanti dilatati in cui il tempo non si misura.

Viene così dato il modello di una parola primitiva che è al tempo stesso una prima e pura melodia. «Le prime lingue furono melodiose e appassionate prima d'essere semplici e sistematiche». Rousseau lo ripete variando il medesimo enunciato: «Si canterebbe invece di parlare...»<sup>3</sup>. Un cantolinguaggio indiviso, dei segni che non si distinguono dai sentimenti che esprimono, una comunicazione che imprime in-

<sup>1</sup> *Op. cit.*, p. 212.

<sup>2</sup> *Essai* [...], cap. II, E.M., p. 169.

<sup>3</sup> *Essai* [...], cap. IV, E.M., p. 172.

fallibilmente nell'altro il messaggio che gli è destinato: a tutti i livelli si manifestano l'unità, la fusione calorosa.

Ma l'unità è fragile. La storia ulteriore la vede dissolversi, mentre insieme vanno indebolendosi l'accento, la melodia, il calore appassionato. Una volta spezzata l'unità, musica e parola, entrambe degenerando, diventano estranee l'una all'altra. Ormai preda della freddezza, la lingua non serve più se non agli atti del potere tirannico e alla comunicazione indiretta. Assordandosi via via che fa sempre più posto alle « articolazioni » (cioè alle consonanti), la *parola* delle nazioni civili è privata di quell'accento e di quella sonorità che sono i soli strumenti in grado di « convincere un popolo radunato ». Sviata dalle ricerche degli armonisti, privata della sua pienezza melodica, la *musica*, se ancora piace superficialmente all'orecchio, non sa più arrivare al cuore. Scompaiono così gli « effetti morali » di ciò che fu la lingua primitiva: il raffreddamento della lingua si accompagna alla perdita della libertà; e l'invasione della musica da parte del « rumore » fa fallire ogni comunicazione dei sentimenti.

Nel corso della sua disputa con Rameau, come è noto, Rousseau ha progressivamente messo a punto i suoi argomenti contro il primato dell'armonia – che considera un'invenzione « barbara ». All'epoca del suo esordio parigino e delle sue prime prove musicali, era stato trattato piuttosto « brutalmente », nel 1744, dal compositore che egli aveva fino ad allora ammirato, e del quale aveva letto attentamente le opere teoriche. Non c'è dubbio che Rousseau aveva motivo di nutrire un certo risentimento, che poteva rafforzarsi associandosi ad un antagonismo teorico. Egli troverà l'occasione per formulare principi antiramisti schierandosi dalla parte dei *bouffons* italiani contro il « frastuono » della musica francese, oppure attaccando Rameau negli articoli che Diderot gli chiede di scrivere per l'*Encyclopédie*; tornerà alla carica ne *La Nouvelle Héloïse*, poi nell'*Essai sur l'origine des langues* (riservato a pubblicazione postuma), e da ultimo nel *Dictionnaire de musique*. Ma se il risentimento personale ha avuto una parte rilevante, c'è da chiedersi che cosa fosse in gioco nel torto che Rousseau riteneva di avere subito. Non

volendo riconoscere a Rousseau l'originalità e il valore della sua musica, Rameau gli sbarrava l'accesso alla società parigina, nella quale cercava di « farsi un nome ». Rameau si poneva in mezzo proprio nel momento in cui Rousseau, per le sue doti di musicista, si credeva sul punto di porre fine alla sua emarginazione e di riuscire ad integrarsi nella società. Pur preservando la propria « indipendenza », Jean-Jacques sperava di ottenere l'approvazione degli intenditori. Per acquistare notorietà e stima, giocò tutte le proprie carte, nel 1744, quando tentò di fare accettare la sua opera *Les Muses Galantes*: « Ora che la mia opera era composta, si trattò di trarne profitto: era un'altra opera, assai più ardua. A Parigi non la si spunta in nessun campo quando si vive isolati. Pensavo di mettermi in luce grazie a M. de la Poplinière [...]. M. de la Poplinière era il mecenate di Rameau »<sup>1</sup>. Nessuna meraviglia quindi che, agli occhi di Rousseau, il rivale che l'aveva fatto ritornare al suo isolamento sia divenuto il sostenitore di un'arte della non-comunicazione, l'incarnazione di una musica-ostacolo.

La rivincita di Rousseau figura in bella evidenza nel libro successivo delle *Confessions*: è il racconto della rappresentazione del *Devin du village* a Fontainebleau, davanti al re e alla corte<sup>2</sup>. Egli vi descrive la piena riparazione dell'allontanamento che lo aveva umiliato. Tale riparazione, così come se la raffigura nel racconto autobiografico, gli è procurata dal mormorio di approvazione che dall'intera sala, amplificandosi, arriva sino a lui; un solo mormorio formato da tutte le emozioni raccolte in una:

Già alla prima scena, che in vero è di una toccante ingenuità, udii levarsi nei palchi un mormorio di stupore e di approvazione fino ad allora mai sentito in questo genere di spettacoli. L'eccitazione crescente giunse ben presto al punto di potersi percepire in tutto l'uditorio e, per dirla alla Montesquieu, di aumentare il suo effetto col suo effetto stesso. Alla scena dei due semplici ed ingenui personaggi quell'effetto salì al culmine. Non si battono le mani in presenza del re; ciò fece sì che si poté sentire tutto: l'opera e il suo autore ci guadagnarono. Udivo intorno a me un bisbiglio di donne che mi sembravano belle come angeli e che sotto-

<sup>1</sup> *Confessions*, libro VII, O.C., I, p. 333.

<sup>2</sup> *Confessions*, libro VIII, O.C., I, pp. 378-79.

voce dicevano tra loro: delizioso!, incantevole!; non c'è un solo suono che non parli al cuore. Il piacere di procurare commozione a tante amabili persone commosse anche me sino alle lacrime, e non riuscii a trattenerle al primo duetto, accorgendomi che non ero il solo a piangere [...].

Sono tuttavia sicuro che in quel momento era molto più in gioco la volontà del sesso che non la vanità dell'autore, e non v'è dubbio che se in quella sala ci fossero stati soltanto uomini, non sarei stato divorato, come lo ero senza tregua, dal desiderio di raccogliere con le mie labbra le lacrime deliziose che facevo scorrere. Ho visto lavori teatrali suscitare più profondi moti d'ammirazione, mai però regnare per tutto uno spettacolo, e specialmente a corte in un giorno di «prima», un'ebbrezza così piena, così dolce, così commovente. Coloro che hanno visto lo spettacolo se ne ricorderanno di certo, perché l'effetto fu incomparabile<sup>1</sup>.

Ecco ritrovati la fusione realizzata dalla festa primitiva, lo scambio degli sguardi, il trasporto amoroso in cui piacere e desiderio, in una suspense innocente, si manifestavano liberamente. Ma il piacere non è più quello dei primi incontri sotto le vecchie querce. Rousseau assapora una gioia che ha sapientemente preparato: essere indirettamente la causa di «una ebbrezza così piena e così dolce». A questo fine, sarà stato necessario che intervenga il lavoro dell'arte e che Rousseau diventi autore per dimenticare – risarcimento supremo – la sua gloria d'autore, per non conoscere più se non l'immortale desiderio di *abbeverarsi*, raccogliendo lacrime con le sue labbra, placando la sete primitiva che attirava armenti, pastori, fanciulle, a riunirsi intorno alle fontane.

Si ha così, a certe condizioni, una possibile riparazione del male che è andato sempre più aggravandosi attraverso la storia. All'indecifrabile «frastuono» dell'opera francese, che attesta la degenerazione di una società dedita all'artificio, è quindi possibile contrapporre un'altra musica, scaturita dal cuore, di un gusto più vero. In quel grande centro della perversione civilizzata che è un teatro di corte, tale musica sa ridestare, con sostituti appropriati, facendo cantare e recitare dei campagnoli innamorati, la passione vera dell'inizio dei tempi. E può averne la rivelazione il cuore degli stessi cortigiani.

<sup>1</sup> *Ibid.*

Lo si ricordi: nella sua filosofia della cultura come nella sua filosofia politica, Rousseau si è guardato bene dal raccomandare il puro e semplice «ritorno alla natura». Per educare *Émile*, occorre snaturarlo completamente. Rousseau è convinto che va cercata «nell'arte perfezionata la riparazione dei mali che l'arte iniziata fece alla natura»<sup>1</sup>. Quando la misteriosa corrispondente che si firma Henriette chiede a Rousseau se è meritevole di biasimo per il fatto di cercare la consolazione dei propri dispiaceri nella pratica delle lettere, egli le risponde – l'abbiamo visto – che, essendo stato fatto il male, le lettere saranno per lei «la lancia di Achille», ossia il rimedio nel male, «così come fu applicato a Telefo, l'eroe ferito da Achille poi guarito dal ferro della sua lancia»<sup>2</sup>.

Nel pensiero linguistico e musicale di Rousseau non potrebbe esserci un movimento analogo? Se non proprio una guarigione totale del male insinuatosi nella sequela delle generazioni, perlomeno una riconciliazione che ripristinasse la pienezza perduta, o la sua più viva immagine, senza ripudiare il sapere, la tecnica, i mezzi materiali sviluppati dalla ragione civilizzata? Non si può indubbiamente dimenticare la separazione delle arti – ormai musica e parola sono due cose distinte – più di quanto non possa placarsi la memoria nostalgica dell'unità primordiale. Ma si può fare in modo che il conflitto si addolcisca, che i regni separati non si ignorino o non si combattano più. Così l'eloquenza, alterata dall'influsso della scrittura e dall'assordamento della lingua evoluta, può rivivere proprio nella scrittura o nel discorso validamente argomentato: l'effetto sul cuore dell'ascoltatore è in tal caso la garanzia di un potere ritrovato, di una comunicazione ristabilita. E si sa quanto Rousseau si è adoperato in proposito.

È quello che accade anche nel campo della musica. Parola e canto, melodia e armonia non sono condannati a contrapporsi in modo definitivo. Prova ne sia il piacere e la commo-

<sup>1</sup> *Fragments politiques*, O.C., III, p. 479. La formula si trova anche nella prima versione del *Contrat social*, O.C., p. 288.

<sup>2</sup> *Cfr.*, nella prima parte di questo capitolo, le pp. 172 sgg.



zione condivisi dall'uditorio presente alla prima rappresentazione del *Devin*. Prova ne sia, in una famosa nota della *Lettre à d'Alembert*, la festa del quartiere di Saint-Gervais, a Ginevra, durante la quale un popolo esultante si unisce alla danza di un reggimento di soldati. Una legittimazione teorica, nell'uno come nell'altro caso, può venire a sottendere l'immagine indimenticabile di una emozione collettiva: melodie semplici, capaci di toccare il cuore, di ricordargli i suoi veri affetti provocano il pianto, o trascinano l'intero corpo in un movimento gioioso.

Non si insisterà mai abbastanza sulle figure della rigenerazione che, nel pensiero di Rousseau, aprono la breccia di una speranza, e indicano la via di una riconciliazione. Tali figure prendono un aspetto tanto più sorprendente in quanto sorgono sullo sfondo di un presente disastroso, colpito dalla più radicale delle condanne. Alla fine dell'*Essai sur l'origine des langues* sembra prevalere il peggio, non esiste più nulla dei legami di cui era stata intessuta la felicità delle prime società e delle repubbliche virtuose. Nei capitoli XIX e XX, Rousseau deplorava di volta in volta la morte della musica e quella dell'eloquenza.

Ecco come il canto divenne, per gradi, un'arte totalmente separata dalla parola, da cui pure trae origine; come i suoni armonici fecero dimenticare le inflessioni della voce; e come, infine, limitata all'effetto puramente fisico dell'apporto delle vibrazioni, la musica si trovò privata degli effetti morali che aveva prodotto quando era doppiamente la voce della natura<sup>1</sup>.

Le società hanno assunto la loro ultima forma: non vi si cambia più nulla se non col cannone e a suon di scudi; e non avendo più nulla da dire al popolo, se non, *date danaro*, lo si dice con dei manifesti all'angolo delle strade, o con dei soldati nelle case. Per questo, non c'è bisogno di radunare nessuno: anzi, occorre tenere sparsi i sudditi; è la prima massima della politica moderna<sup>2</sup>.

Eppure, malgrado ciò che viene descritto come la definitiva caduta nello sbandamento morale e nella servitù civile, la convinzione personale di Rousseau mantiene certe esigenze che sono altrettanti appelli a cercare il *risarcimento*, a fare del

<sup>1</sup> *Essai* [...], cap. XIX, E.M., p. 248.

<sup>2</sup> *Essai* [...], cap. XX, E.M., p. 249.

linguaggio e della musica, quali sono *diventati*, i mezzi per *radunare* di nuovo gli uomini, in un altro tempo, in un altro luogo, foss'anche nell'immaginario.

Conviene, pertanto, esaminare con maggiore attenzione alcune delle nozioni che compaiono negli scritti di Rousseau sulla musica, e gli sviluppi cui danno luogo.

*Le Devin du village* è un'opera. Che cos'è un'opera? Alla sua definizione Rousseau dedica un importante articolo del *Dictionnaire de musique*: «Le parti costitutive di un'opera sono il testo poetico, la musica, e la scenografia. Con la poesia si parla alla mente; con la musica all'orecchio; con la pittura agli occhi: e il tutto deve *riunirsi* per commuovere il cuore, e mediante organi diversi portarvi nello stesso tempo la medesima impressione»<sup>1</sup>. Commuovere il cuore, questo era stato l'avvenimento centrale delle prime feste, all'epoca dell'unità di parola e musica. Tali mezzi espressivi, attraverso evoluzioni separate, sono divenuti estranei l'uno all'altro. Ma il fine dell'opera è appunto quello di *riunirli*, e di realizzare, con un capolavoro della civiltà avanzata, quel *ad un tempo*, quella gioia unanime, che erano stati in origine scambio di sguardi, slancio di corpi, effusione vera della voce amorosa, simultaneità di piacere e di desiderio... Secondo Rousseau, il teatro dei Greci, che faceva uso di una «lingua accentata» (mentre la nostra non lo è più), ha potuto preservare qualche cosa dell'unità anteriore: «Tutta la loro poesia era musicale e tutta la loro musica declamatoria [...]. Mi pare dimostrato che la musica greca non era altro che un vero recitativo»<sup>2</sup>. I moderni devono tuttavia trovare altri modi al fine di conciliare musica e parola nel dramma lirico. L'unità non è più un dato spontaneo; deve essere creata; sarà il prodotto dell'arte, proprio come l'unità politica deve essere un risultato dell'«arte sociale». L'arte non è altro che l'invenzione di sostituti, di «supplementi» destinati a prendere

<sup>1</sup> *Dictionnaire de musique*, voce *Opéra*. (Di quest'opera esistono soltanto edizioni del XVIII e del XIX secolo, o riproduzioni anastatiche di esse. Saranno omissi i riferimenti alla paginatura).

<sup>2</sup> *Dictionnaire de musique*, voce *Opéra*.

il posto dei privilegi delle prime associazioni umane, ormai perduti per sempre. Quando questi sostituti sono imperfetti, non fanno che aggravare la mancanza che avrebbero dovuto compensare: «[...] Quanto meno si sa commuovere il cuore, tanto piú si deve saper blandire l'orecchio; e siamo costretti a cercare nella sensazione il piacere che il sentimento ci rifiuta. Ecco l'origine delle arie, della "sinfonia", e di quella melodia incantatrice di cui la musica moderna si fa spesso bella a spese della poesia, ma che a teatro l'uomo di gusto rifiuta quando lo si blandisce senza commuoverlo»<sup>1</sup>. Ora, come l'opera deve conciliare poesia, musica e pittura, anche la musica deve far sí che le arie, i cori, la «sinfonia», la melodia interagiscano in equilibrata proporzione per trovare la via dei «cuori». Quanti ostacoli su di essa! Quanti «cattivi supplementi»! Mentre nelle feste primitive il «gesto premuroso» precede e reclama la voce, l'opera moderna aggiunge i balletti in soprappiú. Ora, il gesto danzato, la pantomima, sono elementi superflui nell'opera. Nella voce *Opéra*, Rousseau li rifiuta in nome dell'unità del linguaggio. Le feste che ci si ingegna ad introdurre nelle opere rompono quasi sempre l'unità d'azione. Non sono altro che «salti senza legame» e «danze senza oggetto». Divenuto un linguaggio separato, il gesto dovrà essere riservato a divertimenti dati in aggiunta: «Dare un balletto dopo l'opera, come una breve commedia dopo la tragedia, significa concludere lo spettacolo in modo assai gradevole. In questo nuovo spettacolo, che non ha alcun rapporto col precedente, si può anche scegliere un'altra lingua; è un'altra nazione che appare sulla scena»<sup>2</sup>. Rousseau non è piú indulgente verso il meraviglioso mitologico cui l'opera francese, da Lulli a Rameau, non ha cessato di richiamarsi: è uno di quegli infelici palliativi che vanno di pari passo con l'eccesso della scenografia e delle macchine teatrali. Perché ci vogliono trovate per stimolare l'attenzione degli spettatori, allorché la musica si sforza di «adattarsi» a lingue che, come il francese, non hanno sufficiente intensità d'accento né di inflessioni.

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> *Ibid.*

Per evitare che gli artifici aumentino ancora, lingue e musica dovrebbero concordare. Non è, purtroppo, il caso del francese, che impone costrizioni insopportabili: «Quando la lingua non ha né dolcezza né flessibilità, la rigidità della poesia le impedisce di piegarsi al canto, come del resto la dolcezza stessa della melodia fa sí che non si presti alla buona recitazione dei versi, e nell'unione forzata di queste due arti si avverte una costrizione continua che disturba l'orecchio, e distrugge nello stesso tempo il fascino della melodia e l'effetto della declamazione». Per aggravare la sua condanna della musica francese, Rousseau aggiunge: «Questo difetto è senza rimedio; e volere ad ogni costo fare aderire la musica ad una lingua che non è musicale vuol dire conferirle maggiore durezza di quanto ne avrebbe senza tale pretesa»<sup>1</sup>. Può essere tuttavia che questa situazione cambi. Sarà il privilegio del genio, al quale Rousseau dedica un lemma del suo *Dictionnaire de musique*: questa volta l'opera italiana viene presentata come un modello che il musicista francese potrebbe imitare, come se gli fosse consentito – auspice il genio – di trasferire nella propria le virtù di una lingua piú sonora e piú adatta all'invenzione melodica. Per Rousseau è questa l'occasione di riassumere tutta la sua dottrina degli effetti mimetici, espressivi e comunicativi della musica. Se è concepita dal genio, la musica ha in sé il potere di rappresentare e di interpretare tutti gli aspetti esteriori delle cose, come quello di trasmutare tutti gli avvenimenti interiori portandoli al piú alto grado d'incandescenza emotiva. Così la musica, dai suoi stessi mezzi destinata alla successione nel tempo, arriva, nel suo «effetto morale», ad annullare il tempo, quasi ad eternare il sentimento momentaneo – ossimoro sorprendente come lo è il «calore» attribuito alla «brina»:

Il genio del musicista assoggetta alla sua arte l'intero universo; dipinge tutti i quadri con dei suoni; fa parlare persino il silenzio; rende le idee con dei sentimenti, i sentimenti con degli accenti, e le passioni che esprime, le suscita in fondo ai cuori; grazie a lui, la voluttà acquista nuove seduzioni; il dolore che esso fa gemere strappa delle grida. Il genio non cessa di ardere, ma non si consuma mai: esprime con calore la bri-

<sup>1</sup> *Ibid.*

na e il ghiaccio; persino descrivendo gli orrori della morte, dà all'anima quella sensazione di vita che mai l'abbandona, e che comunica ai cuori fatti per sentirla. Ma, ahimè, non sa dir nulla a coloro nei quali il suo germe non c'è, e i suoi prodigi quasi sfuggono a chi non può imitarli. Vuoi dunque sapere se hai dentro di te qualche scintilla di quel fuoco divoratore? Corri, vola a Napoli ad ascoltare i capolavori di Leo, di Durante, di Jomelli [*sic*], di Pergolesi. Se i tuoi occhi si riempiono di lacrime, se senti il tuo cuore palpitare, se sei scosso da fremiti, se ti senti soffocare nelle tue emozioni, allora prendi il Metastasio, e mettiti al lavoro; il suo *genio* infiammerà il tuo, e tu creerai sul suo esempio. Consiste in questo l'opera del *genio*, ed altri occhi non tarderanno a renderti le lacrime che i maestri ti hanno fatto versare<sup>1</sup>.

Il privilegio del genio è quello di risvegliare il grido primitivo, ma questa volta strappato allo spettatore dalla perfezione di un gemito imitato; ed ecco di nuovo la comunione nelle lacrime, di cui Rousseau nelle *Confessions* aveva fatto il punto culminante, quasi epifanico, della prima rappresentazione del *Devin*. Qui la comunione è ancora più vasta, poiché si realizza anzitutto da modello a discepolo, prima di estendersi a tutto un pubblico. Il segno del genio, molto più che nell'originalità assoluta, risiede nell'irresistibile «trasporto», nel «delirio» e nel «rapimento» che, da Parigi a Napoli, da maestro ammirato ad allievo ispirato, poi dall'italiano al francese, superano ogni frontiera per far trionfare l'unione dei cuori e la società invisibile di coloro che si elevano al di sopra degli «uomini volgari».

Una simile comunione è realizzabile soltanto grazie all'intuizione unificatrice che caratterizza appunto la produzione dei brani geniali. Per designare tale potere, Rousseau ricorre ad una espressione italiana, di cui fa un lemma del suo *Dictionnaire: Prima intenzione*. Ho usato apposta il concetto di intuizione, pensando alla facoltà che i neoplatonici, in particolare Marsilio Ficino, attribuiscono all'essenza più fonda dell'anima (*mens*); questa condivide con le nature angeliche il privilegio di abbracciare con un solo sguardo (*uno intuitu*) la totalità degli esseri e dei tempi (*totum simul*). Rousseau ce ne propone una versione sentimentale, ossia estetizzata e disintellettualizzata:

<sup>1</sup> *Dictionnaire de musique*, voce *Génie*.

Un'aria, un brano *di prima intenzione*, sono quelli che si sono formati d'un colpo, completi e con tutte le loro parti, nella mente del compositore, come Pallade uscì tutta armata dal cervello di Giove. I brani *di prima intenzione* sono di quei rari colpi di genio le cui idee sono tanto strettamente legate da formarne, per così dire, una sola, e non hanno potuto affacciarsi alla mente l'una senza l'altra. Nella musica, i brani *di prima intenzione* sono i soli che possano provocare quelle estasi, quei rapimenti, quegli slanci dell'anima che trasportano gli ascoltatori fuori di se stessi: li si sente, li si intuisce all'istante; è impossibile che gli intenditori s'ingannino<sup>1</sup>.

A questa voce del *Dictionnaire* fa eco quella che Rousseau dedica all'*Unité de mélodie*, uno dei suoi testi teorici più importanti. Parlando di unità della melodia, Rousseau non vuole accontentarsi di un postulato estetico per lo più condiviso dai contemporanei e da lui così definito: «Nella musica c'è un'unità di successione riferita al soggetto, e grazie alla quale tutte le parti ben collegate compongono un unico tutto, di cui è dato discernere l'insieme e tutte le connessioni». Questa prima unità riguarda la composizione globale dell'opera. Più oltre, la riflessione di Rousseau verte su un'altra specie di unità: «Una unità d'oggetto più sottile, più simultanea, e da cui nasce, senza che ci si pensi, l'energia della musica e la forza delle sue espressioni». Questa volta si tratta degli elementi costitutivi della musica «moderna» – armonia, melodia –, di cui Rousseau ha così spesso denunciato il rapporto fattosi via via conflittuale. Risulta ora che tale contrapposizione, in cui egli si pronunciava a favore della melodia, era soltanto provvisoria. Fra il piacere, tutto «di sensazione» e di breve durata, procurato dall'armonia, e il piacere «di sentimento» derivante dalla melodia che suscita un'attenzione sempre nuova, il genio sa trovare una conciliazione, una felice fusione, le quali eviteranno al tempo stesso il troppo semplice unisono (peraltro così commovente nelle arie popolari) e la ridondanza polifonica, che Rousseau non accetta:

La musica deve quindi necessariamente cantare per commuovere, per piacere, per tener desti l'interesse e l'attenzione. Ma, nei nostri si-

<sup>1</sup> *Dictionnaire de musique*, voce *Prima intenzione*.

stemi di accordi e di armonia, come farà la musica a cantare? Se ogni parte ha il proprio canto, tutti questi canti, uditi usieme, si distruggeranno l'un l'altro, e non costituiranno più un canto, non si avrà più armonia, e il concerto sarà tutto all'unisono.

È tutt'altro che irrilevante il modo in cui un istinto musicale, una certa intuizione segreta del genio ha eliminato questa difficoltà senza vederla, e ne ha addirittura tratto vantaggio: l'armonia, che dovrebbe soffocare la melodia, invece l'avviva, la rafforza, la definisce: senza confondersi, le diverse parti concorrono allo stesso effetto; e per quanto sembri che ciascuna abbia il proprio canto, da tutte quelle parti riunite non si sente uscire che un unico e medesimo canto. Ecco ciò che io chiamo *unità di melodia*<sup>1</sup>.

Come si vede, Rousseau si attribuisce un sapere superiore, capace di discernere moti che si compiono a nostra insaputa – e persino all'insaputa del genio. Espressioni quali «senza che ci si pensi», «senza vederla» sviluppano una retorica della perspicacia commossa. Questi moti inosservati – ma che lui invece ha saputo scoprire – sono quelli buoni, quelli che conducono verso una salvezza. Naturalmente, sotto questo riguardo il vantaggio resta ancora agli Italiani: «Proprio in questo principio dell'unità di melodia, che gli Italiani hanno sentito e applicato *senza conoscerlo*, ma che i Francesi non hanno né applicato né conosciuto, in questo grande principio, dico, sta la differenza essenziale fra le musiche delle due scuole...»<sup>2</sup>. Ancora una volta, il solo Rousseau si presenta come un essere d'eccezione. Il principio che rimaneva inapplicato, o che altri hanno seguito d'istinto, non è sfuggito alla sua riflessione: egli ha saputo coglierlo con chiarezza. Nello stesso testo, più oltre Rousseau asserisce che avendo «scoperto» tale principio, ne ha quasi subito tentato l'«applicazione» in *Le Devin du village*, e che ne ha formulato poco più tardi la teoria nella sua *Lettre sur la musique française* (1753). Così concatenati, gli avvenimenti seguono un ordine empirico: prima viene l'intuizione illuminante, poi la prova pratica, cioè il successo del *Devin*. L'enunciato teorico è formulato soltanto a posteriori, col sostegno di una evidenza che lo rende inoppugnabile. Nella *Lettre sur la mu-*

<sup>1</sup> *Dictionnaire de musique*, voce *Unité de mélodie*.

<sup>2</sup> *Ibid.*

*sique française*, Rousseau dichiara che l'unità di melodia gli pare una «regola indispensabile e non meno importante in musica di quanto lo è in una tragedia l'unità d'azione, essendo basata sullo stesso principio, e diretta allo stesso fine»<sup>1</sup>.

Un'altra invenzione di cui Rousseau rivendica la paternità, perlomeno in area francese, e che egli assicura di avere sperimentato nel *Devin*, è quella del recitativo obbligato. Sin dalla sua prima definizione, il recitativo è «il tramite fra il canto e la parola»<sup>2</sup>; grazie ad esso l'accento, che prevaleva nelle lingue primitive, può ritrovare il suo posto nella musica perfezionata. Se è obbligato, vale a dire intimamente *legato* ad una parte strumentale, il recitativo disporrà di un più cospicuo potere. Saprà favorire meglio l'unità in quello che diverrà un solo e medesimo discorso, ma questa volta ripartito fra l'attore che declama il testo e l'orchestra alla quale è affidata la melodia. Siccome la piena del sentimento impedisce all'attore di esprimersi compiutamente, l'orchestra gli viene in aiuto e si sostituisce ad una parola che non può essere pronunciata. Diventa allora possibile «dire tutto» – con la voce che ogni tanto s'interrompe e con gli strumenti che ne prendono il posto:

*Recitativo obbligato*. È quello che, frammisto a ritornelli e a brani orchestrali, vincola, per così dire, il recitante e l'orchestra l'uno verso l'altra, in modo che devono stare attenti e aspettarsi vicendevolmente.

Questi brani alterni di recitativi e di melodia rivestita di tutto lo splendore dell'orchestra sono quanto c'è di più energico in tutta la musica moderna. Agitato, trasportato da una passione che non gli permette di dire tutto, l'attore s'interrompe, fa delle reticenze, durante le quali l'orchestra parla per lui, e questi silenzi così colmati colpiscono l'ascoltatore infinitamente di più che se fosse l'attore stesso a dire quanto la musica fa udire. Finora la musica francese non ha saputo fare alcun uso del recitativo obbligato. Abbiamo cercato di darne un'idea in una scena del *Devin du village*.

Mentre l'unità di melodia, legando intimamente canto ed armonia, assicura l'unione in un ordine «più simultaneo», il recitativo obbligato, basato sul reciproco vincolo della voce

<sup>1</sup> E.M., p. 283.

<sup>2</sup> *Dictionnaire de musique*, voce *Récitatif*. È noto l'uso fattone da Gluck, poi, in modo geniale, da Mozart in *Idomeneo*.

recitante e della melodia orchestrale, assicura la coerenza del discorso, secondo l'ordine della successione temporale, colmando i silenzi cui l'eccesso di passionalità costringe la voce parlata. In entrambi i casi, l'arte introduce un complemento, un'aggiunta: l'armonia «accresce» l'espressività del canto, l'orchestra «colma» il tempo della reticenza... (Nel melologo *Pygmalion*, la complementarità della voce *parlata* e della musica orchestrale scaturirà dal medesimo principio per rispondere, di nuovo, all'esigenza della completa estrinsecazione patetica).

Formulare principi, definire i nessi e i «vincoli» che possono assicurare l'unità dell'opera e, con ciò, far sì che comunichino compositore, esecutori e pubblico: questo programma non può non far pensare a quello che Rousseau formulerà nei suoi «principi di diritto politico», intendo dire nel *Contrat social*.

È certo che regole musicali e strutture politiche, da antichissima data, sono state sentite come omologhe, e si è costituito un sistema metaforico come depositario di questa «parentela»: la felicità, la pace interna di una società possono chiamarsi simmetria, armonia, accordo, concerto, ecc. Rousseau si vale di questo sistema metaforico, di matrice pitagorico-platonica, senza peraltro sottoporlo, nella sua duttile applicazione, ad una disamina volta a chiarirlo. Più sintomatico è il fatto che le sue convinzioni musicali, al pari delle sue idee politiche, ci siano presentate, le une e le altre, come il risultato di una conversione o di una illuminazione. Stando al racconto delle *Confessions*, Rousseau ha avuto a Venezia la «prima idea delle [sue] *Institutions Politiques*»; è poi sulla strada per Vincennes, in una famosa «vertigine», che gli si rivelerà tutto il suo «triste e grande sistema». Ora, proprio da quel soggiorno a Venezia data la sua conversione alla musica italiana. Secondo le *Confessions*, tale cambiamento d'opinione si è verificato in breve tempo, per effetto di alcuni sconvolgenti avvenimenti rivelatori.

Da Parigi mi ero portato il pregiudizio che là hanno contro la musica italiana; ma avevo anche ricevuto dalla natura quella facoltà di discernimento contro cui i pregiudizi non reggono. Non tardai ad avere

per quella musica tutta la passione che ispira a chi è fatto per giudicarla. Ascoltando delle barcarole, ritenevo di non avere mai udito cantare prima di allora<sup>1</sup>.

Nella trasposizione fantastica de *La Nouvelle Héloïse*, la conversione è invece l'effetto di un'unica serata musicale. A Saint-Preux è bastato ascoltare Reggianino; è istantaneamente conquistato dalla verità e non esita a rinnegare tutte le sue prime illusioni:

In quale strano errore sono vissuto finora a proposito delle opere di quest'arte incantevole? Avvertivo il loro scarso effetto, e l'attribuivo alla debolezza dell'arte. Dicevo tra me: la musica è solo un vano suono che può accarezzare l'orecchio, ma agisce indirettamente e debolmente sull'animo. L'impressione degli accordi è meramente meccanica e fisica; che cos'ha a che vedere col sentimento, e perché dovrei sperare di essere più profondamente commosso da una bella armonia o da un bel-l'accordo di timbri? Negli accenti della melodia applicati a quelli della lingua, non scorgevo il potente e segreto legame delle passioni con i suoni: non vedevo che l'imitazione dei toni diversi, con i quali i sentimenti animano la voce che parla, dà a sua volta alla voce che canta la capacità di eccitare i cuori, e che il potente quadro dei moti dell'animo di chi si fa udire è quanto costituisce il vero incanto per coloro che l'ascoltano<sup>2</sup>.

L'esperienza decisiva è descritta nella sconvolgente successione di tutte le sue sorprese e di tutte le sue scoperte:

Dalle emozioni che provocava in me, non tardai a sentire che quell'arte aveva un potere superiore all'immaginato. Una indefinibile sensazione di voluttà s'impadroniva a poco a poco di me. Non era più una vana successione di suoni, come nei racconti che facciamo. Ad ogni frase un'immagine mi entrava nel cervello o un sentimento nel cuore; il piacere non si fermava affatto all'orecchio, bensì penetrava fino all'anima, l'esecuzione scorreva naturale con una facilità incantevole; ogni esecutore sembrava animato dal medesimo spirito<sup>3</sup>.

Per il lettore avveduto, è d'obbligo una analogia. Nel «*medesimo spirito*», che anima gli esecutori, come non riconoscere una variante della *volontà generale*, chiave di volta del *Contrat social*? Certo, si tratta di una volontà generale di breve durata, limitata per un'unica sera alla piccola socie-

<sup>1</sup> *Confessions*, libro VII, O.C., I, pp. 313-14.

<sup>2</sup> *La Nouvelle Héloïse*, I, lettera XLVIII, O.C., II, pp. 131-32.

<sup>3</sup> *Op. cit.*, p. 133.

tà degli esecutori. Ma non si può fare a meno di pensare alla celebre formula del contratto, e alle conseguenze che ne discendono:

Se quindi si esclude dal patto sociale ciò che non appartiene alla sua essenza, si troverà che esso si riduce ai termini seguenti: *Ognuno di noi mette in comune la sua persona e tutto il suo potere, sotto la suprema direzione della volontà generale; e nel corpo sociale accogliamo ogni membro come parte indivisibile del tutto.*

Immediatamente, in luogo della persona individuale di ogni contraente, questo atto di adesione produce un corpo morale e collettivo composto da tanti membri quanti sono i voti [*voix*] dell'assemblea, corpo che da questo stesso atto riceve la sua unità, il suo *io* comune, la sua vita e la sua volontà<sup>1</sup>.

Si tenga presente che la parola *voix*, usata nella fattispecie ad indicare il suffragio individuale, è uno di quei termini polivalenti che possono intendersi tanto in senso «proprio» (linguistico, musicale: *voce*) quanto in senso «figurato» (politico: *voto*). L'uso della parola nel vocabolario politico è sufficientemente univoca perché non siamo tentati di accompagnare le nostre considerazioni sulla socialità della musica con osservazioni sulla musicalizzazione della società. Ma non ci si può trattenere dal pensare che la nozione di *unità*, che ora abbiamo visto apparire a proposito del corpo sociale, stabilisce un nesso fra l'estetica e la politica di Rousseau, in quanto entrambe, su piani diversi, forniscono una risposta precisa al fondamentale problema della comunicazione tra gli individui. Talché la storia delle società può essere considerata una storia del voto e, insieme, della voce.

L'*Essai sur l'origine des langues* afferma che le «prime voci» ebbero l'effetto di «unire gli uomini». Tra i popoli del Sud, è la passione ad instaurare, mediante voci musicali e inarticolate, la prima *convenzione* umana. Si ricordi che la festa presso le fonti ha rappresentato la «culla dei popoli». Nel Nord, invece, regna il bisogno: sono voci articolate (più dure, più frammentate dalle consonanti), che, invocando aiuto, pronunciano la formula del contratto e manifestano la volontà del «corpo» politico. La *concertazione* contrattuale reca rimedi e deleghe: produce la libertà civile, al posto del-

<sup>1</sup> *Contrat social*, I, cap. vi, O.C., III, p. 361.

l'indipendenza naturale; abolisce la lotta di tutti contro tutti, che contrapponeva individui diventati disuguali; in tal modo, sotto forma di opera volontaria, ristabilisce l'unità che i primi «uomini radunati» avevano assaporato nel suo fiorire festante e spontaneo.

Un passo del *Contrat social* assume un valore esemplare in proposito:

Nelle assemblee, quanto più regna il *concerto*, cioè quanto più i pareri si avvicinano all'unanimità, tanto più vi domina la volontà generale; ma le lunghe discussioni, i dissensi, il tumulto preannunciano la preminenza degli interessi particolari e il declino dello Stato<sup>1</sup>.

Il pericolo deriva dalla molteplicità delle voci, che esprimono ciascuna l'interesse particolare al posto dell'interesse generale. L'unanimità auspicata è compromessa quando si moltiplicano le fazioni, e si vedono «le piccole società influire sulla grande». Allora, aggiunge Rousseau, «la volontà generale diventa muta»<sup>2</sup>.

È da notare come Rousseau definisca il male in termini assai vicini a quelli da lui usati per denunciare, in campo musicale, i guasti derivanti dalla preminenza assegnata all'armonia e alla polifonia. «Ogni musica in cui si distinguono più linee di canto simultanee non è buona, e [...] ne risulta lo stesso effetto di due o più discorsi pronunciati contemporaneamente sul medesimo tono. Da questo giudizio, che non ammette eccezione, si vede che cosa si debba pensare di quelle meravigliose musiche in cui un'aria serve da accompagnamento ad un'altra aria»<sup>3</sup>. Il pericolo, analogo a quello che le fazioni fanno correre allo Stato, è appunto quello della distruzione: «Se ogni parte ha il proprio canto, uditi tutt'insieme quei canti si distruggeranno vicendevolmente»<sup>4</sup>. Quando Rousseau sente cantare, nelle chiese protestanti del suo paese, «i nostri salmi a quattro voci», il rapimento che prova dapprima non tarda ad essere seguito da un sentimento contrario: «Il rumore a poco a poco mi stordisce»<sup>5</sup>. Il rumore,

<sup>1</sup> *Contrat social*, IV, cap. II, O.C., III, p. 439.

<sup>2</sup> *Contrat social*, IV, cap. I, O.C., III, p. 438. Cfr. nota 3, p. 1491.

<sup>3</sup> *Dictionnaire de musique*, voce *Unité de mélodie*.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.*

omologo del tumulto che Rousseau teme nella Città-stato, è stato l'accusa costante mossa da Rousseau alla musica francese e alle opere di Rameau: questa musica non «parla» al cuore; è come dire che diventa «muta», al pari della volontà generale in uno Stato lacerato dagli interessi particolari. Rousseau dice di essere stato più commosso dall'unisono, così caratteristico del canto popolare. Assicura che l'unisono non è privo d'armonia, in quanto ogni suono non manca di generare le sue vibrazioni armoniche. Come non vedere ciò che l'unisono ha in comune con l'unanimità dei popoli ebbri di un medesimo entusiasmo patriottico?

Una nuova osservazione si aggiunge alle precedenti. Inventare l'unità di melodia, che faccia convergere armonia e melodia; saper comporre *di prima intenzione*: ecco quello che incombe al genio e al possente istinto da cui è pervaso. La funzione del genio in musica ha a sua volta una certa analogia con quella che Rousseau, nel *Contrat*, attribuisce al *legislatore*. Poiché ottenere che gli individui sacrificino l'interesse particolare all'interesse generale, far sì che vogliano la legge, radunare gli uomini ottenendone «l'unione dell'intelletto e della volontà», è ciò a cui tende senza posa «la grande anima del legislatore»<sup>1</sup>.

Nella situazione storica in cui si trova Rousseau, l'unità politica può essere ritrovata soltanto con uno sforzo di trasformazione, o con una resistenza alle forze che corrompono le società. Occorre un «meccanico che inventi la macchina»<sup>2</sup>. E come soltanto il genio musicale è capace di costituire un grande tutto, così all'origine di un corpo politico deve intervenire un uomo che si senta «in grado di cambiare, per così dire, la natura umana, di trasformare ogni individuo, che di per sé è un tutto perfetto e isolato, in parte di un più grande tutto da cui quell'individuo riceve, in qualche modo, la sua vita e il suo essere»<sup>3</sup>.

Abbiamo visto che per Rousseau *Le Devin du village* rappresenta la prova della fecondità dei suoi principi. Che co-

<sup>1</sup> *Contrat social*, I, cap. VII, p. 384.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 381.

<sup>3</sup> *Ibid.*

sa accade dell'attività legislatrice? In questo ambito, il passaggio alla prova, cioè dai principi all'opera, non è così agevole. Rousseau non diventerà il legislatore dei Corsi e dei Polacchi. Per questi «popoli da dotare di istituzioni», egli non potrà abbandonare il ruolo di consulente: resterà sulla soglia. La festa dell'inizio dei tempi, le società rigenerate rimarranno postulati della ragione speculativa, o richiami dell'immaginazione.

Non potendo Rousseau fondare l'unità di un popolo, per la sua attività musicale gli è dato però di unire i membri di una «piccola società». Aveva goduto di tale privilegio fin dagli anni della sua giovinezza, ad Annecy, durante le serate di Mme de Warens. A questo fine, non è proprio necessario arrivare a comporre opere. Per una società ristretta, ridotta ad un gruppo di amici, è sufficiente un'aria, una canzone, perché il cuore sia pago e tutti i legami si facciano più stretti. Le giornate di felicità, di cui Rousseau ha saputo dare una così mirabile descrizione, si concludono quasi tutte con un canto della sera. Ad esempio, la giornata dell'isola di Saint-Pierre, così come la fa rivivere la quinta *Rêverie*:

Dopo cena, quando la serata era bella, andavamo ancora *tutti insieme* a passeggiare in su e in giù sulla terrazza per respirarvi l'aria del lago e il fresco. Ci si riposava nel chiosco, si rideva, si conversava, si cantava qualche vecchia canzone che non valeva di meno di certe lambicature moderne, e per finire si andava a letto contenti della propria giornata e col solo desiderio di averne una simile per l'indomani<sup>1</sup>.

Respirare «l'aria del lago»: ecco ricomparire l'acqua, che Rousseau dice di avere sempre amato con passione. Nell'*Essai sur les langues*, egli ne aveva fatto il luogo d'incontro delle prime coppie esogame, lo scenario delle feste primitive. Ma ora è un momento finale, quasi una fine della storia di cui Rousseau gode a titolo personale. La pace raggiunta si è sostituita al calore amoroso dell'«ardente giovinezza». Il canto della sera, carico di memoria (si tratta di una «vecchia canzone»), sopraggiunge al posto della grande alba del linguaggio. In una tranquilla socievolezza, la passeggiata ha sostituito

<sup>1</sup> *Rêveries*, quinta passeggiata, O.C., I, p. 1045.

tuito le prime danze. Ancora questa volta, nondimeno, la musica anima una vita in comune, un «tutti insieme»; attesta l'unione di una piccola comunità che spera di perpetuare la sua maniera di esistere: «Dopo una bell'aria si è soddisfatti, l'orecchio non desidera nient'altro; essa resta nella memoria, la si porta con sé, la si ripete quanto si vuole [...]. Il vero appassionato non dimentica mai le belle arie che udì nella sua vita»<sup>1</sup>. Così Rousseau ci suggerisce la sospensione del tempo: paradiso ritrovato della pienezza e della ripetizione che, alla fine della storia, grazie alla potenza dell'arte, fa eco al tempo non misurato che sotto la sua ombra chiara, come le «vecchie querce senza età», riparava la fusione naturale del piacere e del desiderio.

<sup>1</sup> *Dictionnaire de musique*, voce *Air*. Questo saggio deve molto ai colleghi e agli studenti di Ginevra che hanno preso parte ad un seminario dedicato agli scritti di Rousseau sulla musica, durante l'inverno 1983-84. Ringrazio Samuel Baud-Bovy, Alain Grosrichard, Jean-Jacques Eigeldinger per i loro preziosi suggerimenti.

## Capitolo sesto

### Favola e mitologia nel XVII e nel XVIII secolo

Per chi cerchi di definire lo statuto dei miti antichi nel XVII e nel XVIII secolo, due ambiti quanto mai dissimili si offrono alla riflessione: l'uno si colloca sul piano di tutti quei fatti culturali (poesia, teatro, balletto, pittura, scultura, arti applicate) in cui sono individuabili i *motivi* mitologici; l'altro è costituito dal complesso dei testi storici, critici, speculativi, che tentano di elaborare un *sapere* sui miti, una scienza dei miti. In quell'epoca, tale distinzione è chiaramente espressa da termini il cui valore sottolineava tutta la differenza stabilita dai contemporanei fra il libero ricorso ai motivi mitologici, e la conoscenza riflessiva dei miti: la *favola*, la *mitologia*.

#### *La funzione della favola nella cultura classica.*

La *favola* è l'insieme delle nozioni acquisite riguardo alle divinità del paganesimo. Ampiamente basata su Esiodo, Ovidio, Apollodoro, e sui più recenti volgarizzatori (Natale Conti), è un repertorio di genealogie, di avventure, di metamorfosi, di correlazioni allegoriche. Ed essendo onnipresenti i motivi favolosi – negli Antichi che si leggono a scuola, nelle tragedie che ci si reca a vedere a teatro, nei quadri storici, nei monumenti che si innalzano nelle piazze, nelle decorazioni dei palazzi – la favola è una disciplina necessaria nell'educazione di un gentiluomo. Si dà così avvio ad un cerchio: occorre conoscere la favola per capire le opere proposte dalla cultura antica e da quella recente; e dato che si è imparata