

# antropologia e teatro

ARTICOLO

## Le vie della *mimesis* tra teatro e musica Jean-Jacques Rousseau: storia di un apparente paradosso

di Maria Semi

### Abstract – ITA

Teatro di prosa e teatro lirico ricevono nell'opera di Rousseau un trattamento diametralmente opposto. Per quanto il *citoyen de Genève* identifichi nell'interesse e nell'imitazione due principi comuni a teatro ed opera, la natura della *mimesis* teatrale e di quella musicale sembra dividere le due forme d'arte. L'articolo, poggiandosi sul commento di numerosi passi dalle opere di Rousseau, mette in luce come alcune considerazioni sul ruolo di pietà e immaginazione nello sviluppo della storia umana costituiscano il sottofondo dal quale emerge l'analisi dell'imitazione dell'autore. Infine, viene posto in rilievo il rapporto costitutivo tra musica e linguaggio, la cui comprensione è cruciale per cogliere il motivo della differenza nell'effetto morale di musica e teatro.

### Abstract – ENG

Theatre and opera in Rousseau's works deserve radically different treatments. Although the *citoyen de Genève* recognizes interest and imitation as common principles to both forms of art, the nature of theatrical and musical imitation sets them apart. The article draws on many writings of Rousseau to show how considerations about the role played by pity and imagination in the development of human history stand in the background to the author's analysis of imitation and it singles out the peculiar relationship between music and language as crucial to the distinction between the moral effects of theatre and music.

ANTROPOLOGIA E TEATRO – RIVISTA DI STUDI | N. 13 (2021)

ISSN: 2039-2281 | CC BY 3.0 | DOI 10.6092/issn.2039-2281/13820

Iscrizione al tribunale di Bologna n. 8185 del 1/10/2010

Direttore responsabile: Matteo Paoletti

Direttore scientifico: Matteo Casari



ALMA MATER STUDIORUM  
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

ARTICOLO

## Le vie della *mimesis* tra teatro e musica in Jean-Jacques Rousseau: storia di un apparente paradosso

di Maria Semi

La scena del feroce attacco di Jean-Jacques Rousseau al teatro di prosa è piuttosto nota. D'Alembert, sopra il quale aleggia la figura di Voltaire, scrive l'articolo *Génève* per il settimo tomo dell'*Encyclopédie* (1757) in cui - tra molte altre cose - suggerisce lo stabilimento in città di un teatro di prosa stabile. Rousseau era a conoscenza di questo particolare già da prima della pubblicazione del settimo tomo, perché Diderot gliene aveva fatto menzione in un incontro privato e si era detto "indigné de tout ce manège de séduction dans ma patrie" (*Confessions*, OC, I: 495) e pronto alla replica, che non tarderà.<sup>1</sup>

La *Lettre à d'Alembert* (1758), scritta nel breve arco di tre settimane, assumerà un'estensione notevole e toccherà alcuni nodi centrali della riflessione settecentesca francese sul teatro: natura degli spettacoli e loro relazione con la morale, relazione tra spettacolo e spettatore, ruolo dell'attore. Alle considerazioni generali sugli spettacoli, si aggiungerà un puntuale esame degli effetti (nefasti) che lo stabilimento di un teatro avrebbe sul tessuto sociale, economico, politico di Ginevra. Nota è l'alternativa allo spettacolo teatrale che Rousseau immagina nel finale della lettera: la festa, evocata anche in altri scritti del ginevrino.<sup>2</sup>

Nel leggere la condanna al teatro di prosa<sup>3</sup> avendo a mente ciò che Rousseau scrive a proposito del teatro musicale, molto meno bistrattato (soprattutto se in italiano), emerge un'apparente contraddizione: perché mai il teatro musicale dovrebbe prestarsi a considerazioni di ordine morale differenti rispetto al teatro di prosa? Non

---

<sup>1</sup> Per le opere di Rousseau rinvio alla, ormai classica, edizione delle opere complete in cinque volumi della Pléiade. Si modifica, dunque, in questo specifico caso il sistema di rinvio bibliografico autore-data che non permetterebbe di risalire se non con fatica all'opera di Rousseau che viene citata. Si farà dunque riferimento al volume delle opere complete (segnalate dalla sigla OC), preceduto dal titolo abbreviato dello scritto citato e seguito dal numero di pagina. Segnalo inoltre che il secolo corrente ha visto la pubblicazione di due nuove edizioni delle opere complete del ginevrino. La prima, *l'Édition thématique du Tricentenaire*, in 24 volumi e già completata, per i tipi di Slatkine-Champion, diretta da R. Trousson e F. S. Eigeldinger, la seconda (*Œuvres complètes. Présentation chronologique* diretta da J. Berchtold, F. Jacob, C. Martin e Y. Séité) in 21 volumi e ancora in fase di pubblicazione, per i tipi di Classiques Garnier.

<sup>2</sup> In particolare nella *Nouvelle Héloïse* e nelle *Considérations sur le gouvernement de Pologne*. Per un'analisi puntuale della festa in Rousseau, con un commento alla letteratura relativa, si veda De Marinis 2004.

<sup>3</sup> Ricordiamo qui che, per quanto la *Lettre à d'Alembert* esprima numerose perplessità sullo spettacolo teatrale, Rousseau è sempre molto chiaro nel definire i limiti e i contorni della sua critica: essa è rivolta a un determinato modo di intendere e realizzare lo spettacolo in un preciso luogo e momento storico. Non si tratta di una critica assoluta, ma relativa (cfr. Forman-Barzilay 2003).

abbiamo in entrambi i casi una forma di spettacolo per gli occhi e per le orecchie il cui tema principale sono le azioni e passioni umane? Nel riassumere alcuni aspetti della critica allo spettacolo teatrale di Rousseau mettendoli a confronto con altri testi dell'autore e nell'esaminare le sue teorie sull'imitazione - mettendo in luce la radicale differenza tra imitazione teatrale e imitazione musicale - cercherò di fornire una giustificazione circa la disparità di trattamento fra le due forme di rappresentazione. L'articolo esaminerà prima, dunque, la *Lettre à d'Alembert* e in particolar modo il ruolo che il sentimento di pietà sembra giocare in essa, per poi trattare della natura dell'imitazione musicale e del teatro d'opera.<sup>4</sup>

#### *Pietà sterile e imitazione al secondo grado nella Lettre à d'Alembert (1758)*

Il sentimento di pietà<sup>5</sup> riveste un ruolo importante nella descrizione dell'uomo nello stato di natura nel *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1754, da qui in poi 'secondo *Discours*') e pensando alla sua centralità forse ci si sarebbe potuti aspettare un trattamento migliore per il teatro di prosa nelle considerazioni del ginevrino. In fondo, nella *Poetica* di Aristotele, la pietà è uno dei due sentimenti costitutivi della tragedia. Tuttavia, conoscendo Jean-Jacques, era anche semplice immaginarsi che le cose non potessero procedere in modo così rettilineo e che la pietà dell'uomo naturale non potesse essere la stessa che si prova a teatro. Di fatto il concetto di pietà segue il destino di altri termini (come, ad esempio, accento o melodia) il cui significato e valore cambiano a seconda del contesto storico<sup>6</sup> all'interno del quale sono inseriti. Nel menzionare la pietà nella *Lettre* Rousseau scrive:

J'entens dire que la tragédie mène à la pitié par la terreur ; soit ; mais quelle est cette pitié? Une émotion passagère et vaine, qui ne dure pas plus que l'illusion qui l'a produite ; un reste de sentiment naturel étouffé bientôt par les passions ; une pitié stérile, qui se repait de quelques larmes, et n'a jamais produit le moindre acte d'humanité.<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> La letteratura secondaria relativa a Rousseau è ormai sterminata e la *Lettre* è un testo molto commentato. Mi limiterò dunque a menzionare solo le questioni e la letteratura secondaria più rilevanti ai fini del nostro discorso.

<sup>5</sup> Derrida 1967 dedica grande rilievo al discorso relativo alla pietà nel secondo *Discours* e nell'*Essai sur l'origine des langues*.

<sup>6</sup> Si usa qui il termine 'storico' in senso lato, perché la storia in Rousseau è sempre una narrazione fittizia di origine congetturale (cfr. Gearhart 1984). Il ginevrino non è interessato all'esattezza dei fatti o delle loro ricostruzioni, ma al valore euristico di una storia verosimile (si ricordi l'inizio della narrazione nel secondo *Discours*: "commençons donc par écarter tous les faits", *Discours sur l'inégalité*, OC III: 132).

<sup>7</sup> *Lettre à d'Alembert*, OC V: 23.

La pietà indotta dal teatro ha quindi le seguenti caratteristiche: essendo frutto di un'illusione, è passeggera e sterile. Può anche far versare lacrime, ma sono di cocodrillo: non generano atti di umanità.<sup>8</sup> L'uomo va a teatro per bearsi dei propri sentimenti, cui può dare sfogo senza doverne pagare le conseguenze. La pietà che si prova a teatro non è dunque una forza trasformatrice, ma è la pietà dettata dall'amor proprio,<sup>9</sup> il vizio capitale dell'uomo civilizzato: "C'est la raison qui engendre l'amour-propre, et c'est la réflexion qui le fortifie ; C'est elle qui replie l'homme sur lui-même ; c'est elle qui le sépare de tout ce qui le gêne et l'afflige"<sup>10</sup>. Il ripiegamento in sé stesso dell'uomo civilizzato non ha nulla a che vedere con l'isolamento dell'uomo primitivo, incapace di riconoscere il suo prossimo perché privo di immaginazione ("Celui qui n' imagine rien ne sent que lui-même, il est seul au milieu du genre humain"<sup>11</sup>): presso l'uomo primitivo non vi è che uno spettatore, lui stesso, e uno spettacolo, la natura. L'uomo allo stato di natura sa provare pietà per ogni altro animale senziente e questo sentimento, in uno stadio che precede l'esistenza della moralità, è la sua legge. Nella narrazione di Rousseau nel secondo *Discours*, la pietà agisce senza mediazione nell'uomo di natura, conducendolo a soccorrere chi soffre: essa è un abile sotterfugio della natura che, grazie all'amor di sé, protegge l'intera specie. Nel momento in cui si affermano la ragione e l'amor proprio invece il ragionamento muta. La pietà non spinge più all'azione e il ragionamento che concludeva la citazione di nota sette è il seguente: "Péris si tu veux, je suis en sûreté".<sup>12</sup> Ed ecco quindi la ragione dell'apparente paradosso contenuto nella frase della *Lettre* dove Rousseau scrive : "L'on croit s'assembler au Spectacle, et c'est-là que chacun s'isole; c'est-là qu'on va oublier ses amis, ses voisins ses proches, pour s'intéresser à des fables [...]". Mentre l'uomo di natura è solo in mezzo al genere umano perché non ha alcuna nozione di genere umano, lo spettatore si disinteressa della società reale, va a teatro ad esercitare a vuoto i propri sentimenti, per poi rinchiuderli a doppia mandata non appena uscito. Esattamente ciò che Saint-Preux, nella *Nouvelle Héloïse*, dovrà imparare a fare arrivato a Parigi.<sup>13</sup> Parigi è descritta da Saint-Preux come il

---

<sup>8</sup> Sul tema dell'ambiguità delle lacrime in Rousseau cfr. Menin 2012.

<sup>9</sup> Sulla distinzione, di capitale importanza nella filosofia di Rousseau, tra *amour-propre* e *amour de soi* cfr. Chazan 1993.

<sup>10</sup> *Discours sur l'inégalité*, OC III: 156.

<sup>11</sup> *Origine des langues*, OC V: 396.

<sup>12</sup> *Discours sur l'inégalité*, OC III: 156.

<sup>13</sup> "Chaque jour en sortant de chez moi j'enferme mes sentiments sous la clef, pour en prendre d'autres qui se prêtent aux frivoles objets qui m'attendent", *Nouvelle Héloïse*, OC II: 255. Ancora, nell'*Essai sur l'origine des langues*, Rousseau mette in connessione la nascita dell'*amour-propre* e la necessità di mettere sotto chiave il proprio cuore: "Les premières langues, filles du plaisir et non du besoin, portèrent longtems l'enseigne de leur père ; leur accent séducteur ne s'effaça qu'avec les sentiments qui les avoient fait naître, lorsque de nouveaux besoins introduits parmi les hommes forcèrent chacun de ne songer qu'à lui-même et de retirer son cœur au-dedans de lui" (*Origine des langues*, OC V: 407).

trionfo del regno dell'apparenza, essa lo forza a "donner un prix à des chimères, et d'imposer silence à la nature et à la raison, je vois ainsi défigurer ce divin modèle que je porte au dedans de moi"<sup>14</sup>. L'emozione suscitata a teatro, passeggera e vana, non è in grado di generare risposte o relazioni morali tra gli individui e questo perché:

la source de l'intérêt qui nous attache à ce qui est honnête et nous inspire de l'aversion pour le mal, est en nous et non dans les pièces. Il n'y a point d'art pour faire produire cet intérêt, mais seulement pour s'en prévaloir. L'amour du beau est un sentiment aussi naturel au cœur humain que l'amour de soi-même ; il n'y nait point d'un arrangement de scènes ; l'auteur ne l'y porte pas, il l'y trouve ; et de ce pur sentiment qu'il flate naissent les douces larmes qu'il fait couler.<sup>15</sup>

Non solo la pietà a teatro viene resa inefficace, ma essa viene anche strumentalizzata dal lavoro dell'attore, moralmente riprovevole perché utilizza i segni delle passioni (come, ad esempio, il pianto) per manovrare a proprio piacere il sentimento dello spettatore.<sup>16</sup> La pièce teatrale dipinge delle passioni che rassomigliano solo a quelle 'vere' (perché l'autore le deve adattare al sentimento del pubblico), e per di più esse vengono portate ad uno sterile parossismo. L'esito della lunga disamina di Rousseau è noto: il teatro si può anche lasciar prosperare in tutti quei luoghi, come Parigi, dove lusso e corruzione già divampano. In quel caso il teatro non produrrà nulla di nocivo, anche se rivestirà comunque quella funzione di ghirlanda di fiori sulle catene di ferro da cui sono gravati gli uomini di cui l'autore parlava in apertura al primo *Discours*.<sup>17</sup> Nel caso invece di città ancora virtuose, come Ginevra, lo stabilimento di un teatro comporterebbe l'inizio del declino morale, non solo in virtù della relazione tra spettacolo e moralità che abbiamo appena esaminato, ma anche in virtù di una dettagliata analisi di economia politica ed economia del sentimento.<sup>18</sup>

Que les prétendus gens de gout admirent en d'autres lieux la grandeur des palais, la beauté des équipages, les superbes ameublements, la pompe des spectacles, et tous les raffinements de la mollesse et du luxe. A

---

<sup>14</sup> *Nouvelle Héloïse*, OC II: 255.

<sup>15</sup> *Lettre à d'Alembert*, OC V: 22.

<sup>16</sup> Cfr. Dugan - Strong 2001.

<sup>17</sup> *Discours sur les Sciences*, OC III: 6.

<sup>18</sup> Leichman 2012. Si ricorda, tra l'altro, che Rousseau è l'autore dell'articolo dedicato all'economia politica nell'*Encyclopédie* di Diderot e d'Alembert.

Genève, on ne trouvera que des hommes, mais pourtant un tel spectacle a bien son prix, et ceux qui le rechercheront vaudront bien les administrateurs du reste.<sup>19</sup>

Il fatto che il passo sopra citato provenga dal secondo *Discorso*, dedicato alla città di Ginevra, e non dalla *Lettre* dice molto sulla stretta parentela tra i due testi, e d'altro canto il caso virtuoso della società dei *Montagnons* che Rousseau porta nella *Lettre* è proprio l'esempio di una realtà non marcata dalla profonda diseguaglianza che distingue la società moderna e che è l'oggetto dell'indagine del secondo *Discours*. La riflessione sul senso di pietà e sulla differenza che intercorre tra il suo esercizio nel contesto dell'*amour de soi* piuttosto che nel contesto dell'*amour-propre* fornisce un altro punto di vicinanza tra i due testi.

Come accennavo in apertura, in teoria le critiche espresse nei confronti del teatro di prosa si sarebbero potute applicare anche al teatro d'opera, eppure questo non accade. Avremo modo di vedere come la musica nella riflessione di Rousseau abbia delle caratteristiche tali da rendere le due forme di rappresentazione non comparabili<sup>20</sup> e come la riflessione rousseviana sulla natura del linguaggio e degli accenti lo induca inoltre ad individuare una forma perfetta in cui teatro di prosa e teatro d'opera vengono a coincidere: la tragedia greca.

### *Il teatro lirico e la voce della natura*

Rousseau definisce l'opera come: "Spectacle dramatique et lyrique où l'on s'efforce de réunir tous les charmes des beaux Arts, dans la représentation d'une action passionnée, pour exciter, à l'aide des sensations agréables, l'intérêt et l'illusion"<sup>21</sup>. Interesse, illusione e passioni pongono di certo il teatro lirico in continuità con quello di prosa. Tuttavia la peculiare natura della musica, la sua primigenia unione con la parola e, ancor più, la sua capacità di agire come segno marciano la discontinuità tra le due forme artistiche al livello che stava più a cuore a Rousseau, ossia quello morale. Procederemo quindi ad un esame del nesso tra imitazione e passioni nella filosofia della musica del ginevrino per mettere in luce le differenze con le considerazioni appena lette circa il teatro di prosa.

Nella *Lettre* Rousseau rimproverava al teatro a lui contemporaneo di non essere, di fatto, un'imitazione del *semblant*, una rappresentazione diretta di costumi e azioni, ma un'imitazione mediata, un'imitazione del

<sup>19</sup> *Discours sur l'inégalité*, OC III: 120.

<sup>20</sup> Per un panorama generale circa la musica nella vita e nel pensiero di Rousseau rinvio a Collisani 2007.

<sup>21</sup> *Dictionnaire*, OC V: 948.

*ressemblant*.<sup>22</sup> Il celebre esempio usato da Rousseau è quello tratto dal *Misanthropo* di Molière,<sup>23</sup> in cui egli mette in luce come l'autore abbia dovuto modificare dei tratti del carattere di Alceste per renderlo ridicolo agli occhi del pubblico, andando così incontro ai suoi gusti. L'andare incontro al gusto corrotto dell'epoca, già duramente criticato nel primo *Discours* del 1750, il non osare più sconvolgere (come invece fa la tragedia greca che tratta temi che per noi, dice Rousseau, sarebbero impossibili da sopportare), l'imitare un'imitazione<sup>24</sup> allontana il teatro da noi e al tempo stesso lo rende inefficace e sterile:

Voilà donc à peu près à quoi servent tous ces grands sentimens et toutes ces brillantes maximes qu'on vante avec tant d'emphase ; à les reléguer à jamais sur la Scène, et à nous montrer la vertu comme un jeu de theatre, bon pour amuser le public, mais qu'il y auroit de la folie à vouloir transporter sérieusement dans la Société. Ainsi la plus avantageuse impression des meilleures tragédies est de réduire à quelques affections passagères, stériles et sans effet, tous les devoirs de l'homme, à nous faire applaudir de nôtre courage en louant celui des autres, de nôtre humanité en plaignant les maux que nous aurions pu guérir, de nôtre charité en disant au pauvre : Dieu vous assiste.<sup>25</sup>

L'imitazione e l'interesse sono due caratteristiche che Rousseau sottolinea essere in comune a musica e teatro. Nel descrivere in cosa consista l'imitazione in una lettera a Louis Lesage del 1754 Rousseau scrive: "Je ne dirois pas, de peur d'obscurité, que le beau consiste dans l'imitation du vrai, mais dans le vrai de l'imitation"<sup>26</sup>. Esiste dunque una verità nell'imitazione, che però gli autori di teatro contemporanei di norma prostituiscono alle norme del proprio tempo, limitando così la possibilità stessa di azione morale del teatro. La presenza della musica nel dramma lirico sembra essere ciò che può mettere al riparo il teatro da una simile inefficacia. Nel *Dictionnaire de musique* Rousseau scrive che gli oggetti del dramma lirico sono "L'énergie de tous les sentimens, la violence de toutes les passions [...]" e aggiunge che "l'illusion qui en fait le charme, est toujours détruite aussi-tot que l'Auteur et l'Acteur laissent un moment le Spectateur à lui-meme".<sup>27</sup> Ricorderemo qui che

<sup>22</sup> Termini usati in Coleman 1984.

<sup>23</sup> Sulle critiche legate al *Misanthropo* di Molière nella Francia settecentesca si veda Menin 2017.

<sup>24</sup> Si ricorda qui che Rousseau è anche autore di uno scritto dedicato all'imitazione teatrale in cui riassume la dottrina platonica della *mimesis* (*De l'imitation théâtrale*, OC V)

<sup>25</sup> *Lettre à d'Alembert*, OC V: 24.

<sup>26</sup> Leigh 1965-1998: 1.

<sup>27</sup> *Dictionnaire*, OC V: 954.

in precedenza avevamo visto come secondo Rousseau il teatro di prosa isoli lo spettatore, lo lasci a sé stesso e così facendo lo consegna all'amor proprio che ne esalta il narcisismo ed egoismo. In un dramma lirico riuscito, di fatto, questo non dovrebbe accadere mai. Lo spettatore non solo non ha modo di rinchiudersi nel solipsismo dell'amor proprio, ma - se le cose funzionano - non si rende nemmeno più conto di essere ad uno spettacolo e di star ascoltando della musica:

l'on sentit que le chef-d'oeuvre de la musique étoit de se faire oublier elle-meme, qu'en jettant le désordre et le trouble dans l'ame du Spectateur elle l'empêchoit de distinguer les Chants tendres et pathétiques d'une Heroine gémissante des vrais accents de la douleur; et qu'Achille en fureur pouvoit nous glacer d'effroi avec le meme langage qui nous eut choqués dans sa bouche en tout autre tems.<sup>28</sup>

Se lo spettacolo lirico fa il suo corso, lo spettatore non è isolato dal suo simile, ma fremme e piange con lui, creando quel senso di comunanza e comunità così essenziale nella filosofia rousseviana.<sup>29</sup> Senso di comunanza che, ad esempio ritroviamo nel momento in cui, nelle *Confessions*, Rousseau descrive l'effetto che fece l'esecuzione della sua opera *Le devin du village* a Fontainebleau menzionando una sorta di effetto a valanga, in cui l'effetto dell'opera viene accresciuto dal suo stesso effetto: "le plaisir de donner de l'émotion à tant d'aimables personnes m'émût moi-même jusqu'aux larmes, et je ne les pus contenir au premier duo, en remarquant que je n'étois pas seul à pleurer".<sup>30</sup> L'opera commuoveva e la commozione generava a propria volta ulteriore commozione, in un meccanismo di amplificazione delle passioni.

Per ciò che concerne il potere patetico dell'arte dei suoni, Rousseau dice a chiare lettere che la musica riesce a fare un passo più in là rispetto alla semplice declamazione grazie alla melodia:

la Musique ne sauroit aller au cœur que par le charme de la mélodie, et s'il n'étoit question que de rendre l'accent de la passion, l'art de la déclamation suffiroit seul, et la Musique, devenue inutile, seroit plutôt

---

<sup>28</sup> *Dictionnaire*, OC V: 954. Si noti che si ritrova esattamente la stessa considerazione nella lettera dedicata alla musica italiana della *Nouvelle Héloïse* (I, XLVIII) in cui Saint-Preux scrive: "mais quand après une suite d'airs agréables, on vint à ces grands morceaux d'expression, qui savent exciter et peindre le desordre des passions violentes, je perdois à chaque instant l'idée de musique, de chant, d'imitation ; je croyois entendre la voix de la douleur, de l'emportement, du desespoir [...]", OC II : 133-134.

<sup>29</sup> Neidelman 2013.

<sup>30</sup> *Confessions*, OC I: 379. Il medesimo senso di comunanza cui conduce la musica è evocato nella famosa lettera sulla vendemmia della *Nouvelle Héloïse* (V, VII) in cui Saint-Preux descrive i canti delle donne al lavoro e ne equipara il "semplice unisono" all'immagine perfetta di una società armoniosa. Sulla vicinanza tra considerazioni estetiche e politiche in Rousseau si veda Simon 2013.

importune qu'agréable [...]. Il y a, dans tous les bons Opéra [...] mille morceaux qui font couler des larmes par la Musique, et qui ne donneroient qu'une émotion médiocre ou nulle, dépourvus de son secours, quelque bien déclamés qu'ils pussent être.<sup>31</sup>

Come può, dunque, la musica raggiungere tali effetti? Paradossalmente, se si pensa a ciò che Rousseau ha scritto circa l'imitazione teatrale, la musica esplica tutte le proprie potenzialità proprio in quanto arte dell'imitazione ed è qui che è bene precisare come le due imitazioni (musicale e teatrale) non abbiano propriamente nulla in comune. Rousseau distingue due diverse potenzialità della musica: esiste una musica naturale, che esercita il proprio potere in modo meccanico, agendo sui sensi;<sup>32</sup> esiste poi una musica imitativa - quella teatrale - che invece agisce in modo diverso: "par des inflexions vives accentuées, et, pour ainsi dire, parlantes, exprime toutes les passions, peint pour les tableaux, rend tous les objets, soumet la Nature entière à ses savantes imitations, et porte ainsi jusqu'au coeur de l'homme des sentimens propres à l'émouvoir"<sup>33</sup>. L'imitazione musicale è, di fatto, espressione. La musica, il ginevrino lo dice a chiare lettere, non imita azioni o oggetti esterni (o meglio, lo può fare, ma non è in questo che risiede il suo potere): essa imita (leggi: esprime, ricrea in noi, genera) le passioni che proveremmo se ci trovassimo nella situazione che il dramma ci presenta. La musica non imita il mare in tempesta. Se così facesse, la sua imitazione sarebbe simile a quella teatrale, una imitazione del rassomigliante: essa dovrebbe selezionare degli elementi della realtà per tradurli in una rappresentazione imitativa che abbia senso per noi. Ma la (buona) musica non fa questo. Essa ricrea in noi quell'insieme di tumultuose passioni che proveremmo se ci trovassimo in mezzo, o di fronte, a una tempesta. Essa ci fa vivere dei sentimenti (che, in quanto tali, non possono che essere veri) in modo diretto, senza mediazioni, e può giungere ad essere talmente trasparente - come abbiamo letto - dallo scomparire dal nostro orizzonte percettivo nel momento in cui ci troviamo trasportati al di fuori di noi.<sup>34</sup> Lo strumento principale che consente alla musica di raggiungere queste vette, nell'epoca in cui si è ormai consumata la separazione tra parola e musica, è la melodia; ciò che si cerca di rendere mediante essa è "le ton dont s'expriment les sentimens qu'on veut représenter, et l'on doit bien se garder d'imiter en cela la déclamation théâtrale qui n'est elle-même qu'une imitation, mais la voix de la Nature

<sup>31</sup> *Lettre à M. Burney, OC V: 444.*

<sup>32</sup> Questa è la musica il cui principio fondante è l'armonia e che Rousseau identifica nella tradizione francese e in Rameau in particolare, che è l'obiettivo polemico di gran parte di suoi scritti.

<sup>33</sup> *Dictionnaire, OC V: 918.*

<sup>34</sup> Sulla contrapposizione tra trasparenza ed ostacolo in Rousseau rinvio al celeberrimo Starobinski 1971.

parlant sans affectation et sans art”.<sup>35</sup> La contrapposizione tra imitazione teatrale e espressione musicale è qui apertamente tematizzata. La melodia non è una semplice imitazione del *rassemblant*, come nel caso della declamazione teatrale, essa cerca di dare espressione alla voce della natura. Per riuscire ad attuare in modo corretto l’imitazione musicale ovviamente il compositore e l’esecutore, oltre a studiare a fondo la natura umana, dovranno seguire tutta una serie di regole e attenzioni, sulla quali tuttavia qui non mi soffermerò perché ci porterebbero lontano dal nostro argomento. Ciò che ci resta da precisare, prima di passare ad illustrare il caso della tragedia antica, è il modo in cui la musica riesce tutto sommato a salvarsi dal grande e triste sistema di Rousseau: nonostante la separazione dal linguaggio, nonostante l’imbarbarimento dei costumi e della civiltà, la musica mantiene un potere positivo che ha dell’unico nella filosofia del ginevrino.

Nell’*Essai sur l’origine des langues* abbiamo la formulazione più compiuta di come la musica abbia potuto mantenere un tale privilegio. Secondo Rousseau una caratteristica delle passioni umane è che esse sono dotate di accento e l’accento è una caratteristica della voce.<sup>36</sup> Nel mondo pre-civilizzato l’uomo primitivo si esprimeva con dei suoni accentuati per dare voce alle proprie passioni primarie e il canto in quanto tale non esisteva. Nel momento in cui l’uomo (meridionale) si socializza e si ritrova accanto ai pozzi per prendere l’acqua, nasce un nuovo bisogno di comunicare e condividere le proprie passioni, che si esprime mediante il canto. In questo stadio parola e musica non sono completamente separate, perché il linguaggio mantiene ancora degli elementi dell’accento originale e questo sarà importantissimo nell’esame del caso greco.

Ci sono dei rari momenti felici nella storia dell’umanità descritta da Rousseau. Sono dei momenti utopici, che servono a Rousseau come strumento di condanna della realtà ed evidenziano come i mali attuali siano al tempo stesso irreparabili e non necessari.<sup>37</sup> Tra questi momenti utopici ve n’è uno particolarmente favorevole alla musica e al teatro, un momento in cui l’uomo è già uscito dallo stato di natura e sta per iniziare il processo di caduta, ma in cui ancora vi è un equilibrio tra vantaggi e svantaggi dell’aver abbandonato lo stato ferino. Questo

---

<sup>35</sup> *Dictionnaire, OC V*: 819.

<sup>36</sup> “Ces accens qui nous font tressaillir, ces accens auxquels on ne peut dérober son organe pénètrent par lui jusqu’au fond du coeur, y portent malgré nous les mouvemens qui les arrachent, et nous font sentir ce que nous entendons”, *Origine des langues, OC V*: 378. Si noti qui l’importanza della parte finale dell’affermazione di Rousseau: gli accenti ci permettono di provare un sentimento conforme à ciò che la nostra mente ci fa comprendere, permettono a corpo, anima e mente di trovarsi all’unisono.

<sup>37</sup> Shklar 1966. Sottolineo come l’unione di irreparabilità e non necessità della corruzione umana sia uno degli elementi di originalità e di forza della storia congetturale di Rousseau. In aspro contrasto con i modelli storiografici più comuni al suo tempo, è del tutto assente nel ginevrino il senso di un *telos* immanente nella storia. A suo modo di vedere, le cose sarebbero potute anche andare in altro modo, l’uomo aveva delle facoltà in potenza che non necessariamente dovevano svilupparsi nel modo in cui si sono sviluppate. Al contempo, una volta che il processo di civilizzazione si mette in moto, la degenerazione diviene irreversibile.

momento è collocato da Rousseau nella Grecia antica. Nell'*Essai sur l'origine des langues* Rousseau illustra come gli elementi della lingua perfetta siano le voci, gli accenti, i suoni e il numero: se essi non lasciassero spazio alle articolazioni del linguaggio "l'on chanteroit au lieu de parler".<sup>38</sup> L'accento originale della lingua è proprio ciò che viene perduto nel momento in cui le lingue si perfezionano. Rousseau scrive che a questo punto l'accento viene sostituito dagli accenti al plurale, che però non hanno nulla in comune con l'accento al singolare. Gli accenti sono solo segni di quantità e non indicano differenze di intonazione: "Toute langue où l'on peut mettre plusieurs airs de musique sur les mêmes paroles n'a point d'accent musical déterminé. Si l'accent étoit déterminé, l'air le seroit aussi. Dès que le chant est arbitraire, l'accent est compté pour rien".<sup>39</sup> Nel momento d'oro, puramente ipotetico, in cui la lingua era puro accento, vi era una sovrapposizione completa tra lingua e canto, e quindi sarebbe stato inimmaginabile che le parole potessero ospitare melodie diverse, poiché una sola melodia costituiva l'espressione di una determinata parola.<sup>40</sup> La lingua greca non si colloca nell'età dell'oro appena descritta, però Rousseau le riconosce un grado di musicalità unico, soprattutto in un primo momento che, a livello musicale, coincide con la fase di vita del genere enarmonico che Rousseau descrive come il migliore e più efficace dei tre generi della musica greca e nei confronti del quale manifesta di provare nostalgia.<sup>41</sup> Nel breve momento storico in cui la lingua greca è ancora melodiosa, si ha un lampo di luce nella storia del teatro:

J'ai dit et je le crois, que les tragédies grecques étoient de vrais Opéra. La langue Grecque, vraiment harmonieuse et musicale, avoit par elle-meme un accent mélodieux, il ne falloit qu'y joindre le rythme, pour rendre la déclamation musicale; ainsi, non-seulement les tragédies mais toutes les poésies étoient nécessairement chantées<sup>42</sup>

Si tratta dell'unico momento in cui vi è una sovrapposizione totale tra teatro e opera, in cui l'uso di una lingua misurata, dei versi, del ritmo<sup>43</sup> e del tono loro connessi permettono una unione percepita positivamente da Rousseau. Dopo l'avvento del medioevo e delle migrazioni dei popoli del nord e dell'est (che ovviamente Rousseau chiama invasioni barbariche), la lingua si indurisce, si arricchisce di consonanti, perde l'accento e

---

<sup>38</sup> *Origine des langues*, OC V: 383.

<sup>39</sup> *Origine des langues*, OC V: 392.

<sup>40</sup> Sul legame tra musica e linguaggio in Rousseau si vedano gli scritti contenuti in Dauphin 2004.

<sup>41</sup> Sul genere enarmonico si veda Baud-Bovy 1986.

<sup>42</sup> *Lettre à M. Burney*, OC V: 445.

<sup>43</sup> Sull'importanza del ritmo in Rousseau si veda Didier 1989.

diventa più adatta ai ragionamenti che ai canti. Di fatto, questa separazione conduce alla nascita della musica vera e propria, che non potrà più agire come accento universale della natura, ma si legherà all'accento delle lingue determinate, ormai plurali, e aggiungendovi il ritmo diventerà la melodia peculiare di ogni nazione.<sup>44</sup> La nascita dell'opera segna per Rousseau, raro momento nella sua filosofia, un miglioramento nel generale quadro complessivo di degenerazione della musica. Nello scritto sull'*Origine de la mélodie* il ginevrino sostiene che nel momento in cui fu inventata l'armonia e la distinzione tra modo maggiore e modo minore il canto fu perduto. Il senso del suono e degli armonici fece perdere quello dell'accento orale e con esso anche il senso della misura e del ritmo, con la conseguenza che:

bornée à l'effet purement physique du concours des vibrations, la musique se trouva tout à fait dépourvue des effets moraux qu'elle avoit produit quand elle étoit doublement la voix de la nature. Mais quand introduisant la Musique sur nos théâtres on l'a voulu rétablir dans ces anciens droits et en faire un langage imitatif et passionné ; c'est alors qu'il a fallu la rapprocher de la langue grammaticale dont elle tire son premier être [...]. La mélodie a trouvé pour ainsi dire une nouvelle existence et des nouvelles forces dans ses conformités avec l'accent oratoire et passionné<sup>45</sup>.

L'introduzione della musica a teatro è dunque una felice epifania nel desolato e desolante quadro del progresso della civiltà dipinto dal cittadino di Ginevra. Che cosa potrà fare la melodia sposata ai versi del poeta?

La mélodie en imitant les inflexions de la voix exprime les plaintes, les cris de douleur ou de joye, les menaces, les gémissemens; tous les signes vocaux des passions sont de son ressort. Elle imite les accents des langues, et les tours affectés dans chaque idiome à certains mouvemens de l'ame ; elle n'imité pas seulement, elle parle, et son langage inarticulé mais vif, ardent, passionné a cent fois plus d'énergie que la parole même.<sup>46</sup>

La connessione tra melodia, lingua e nazione permette a Rousseau di riflettere sulla musica come segno dei nostri sentimenti. Nell'*Essai sur l'origine des langues* si spiega la relazione che esiste tra la lingua di un popolo e il suo temperamento. Questo legame è molto importante per la musica, perché è imitando gli specifici "tours affectés" di ciascuna lingua che essa può agire sugli animi. Rousseau afferma con forza che il suono in sé non ha

---

<sup>44</sup> *Dictionnaire*, OC V: 614.

<sup>45</sup> *Origine de la mélodie*, OC V: 340.

<sup>46</sup> *Origine des langues*, OC V: 416.

alcun potere morale, ma lo acquisisce in quanto segno e la riprova di ciò è che gli effetti della musica non sono universali ma nascono dal tipo di relazione che si instaura tra soggetto e percetto, su base culturale. Il celebre esempio che usa a questo proposito è quello del *Ranz-des-vaches* degli svizzeri. Inutile cercare nei suoni stessi, scrive alla voce 'musique' del *Dictionnaire*, gli accenti energici che giustificherebbero il particolare effetto nostalgico di quest'aria, esso infatti viene "de l'habitude, des souvenirs, de mille circonstances qui, retracées par cet Air à ceux qui l'entendent, et leur rappelant leur pays, leurs anciens plaisirs, leur jeunesse, et toutes leurs façons de vivre, excitent en eux une douleur amère d'avoir perdu tout cela".<sup>47</sup>

Per concludere il nostro ragionamento possiamo dunque dire che il legame patetico che la melodia è in grado di instaurare col cuore umano (e non solo, perché Rousseau a un certo punto si riferisce anche agli animali<sup>48</sup>) fa sì che l'imitazione musicale differisca da quella teatrale, che essa non si riferisca a una rappresentazione, ma si traduca in segno che agisce in modo diretto, senza che l'ascoltatore debba compiere un atto di immedesimazione o che si debba in qualche modo confrontare con qualcosa di esterno a sé e al proprio vissuto: "après un bel Air, on est satisfait, l'oreille ne desire plus rien ; il reste dans l'imagination, on l'emporte avec soi [...]".<sup>49</sup> La capacità della melodia di recare una soddisfazione completa, che conduce l'uomo a non desiderare altro è un caso molto particolare nella civiltà moderna descritta da Rousseau, caratterizzata da un desiderio che non fa che alimentarsi di se stesso e non si estingue mai. Rousseau nell'*Émile* aveva spiegato come solo nello stadio primitivo "l'équilibre du pouvoir et du désir se rencontre et que l'homme n'est pas malheureux", non appena l'immaginazione si attiva essa "étend pour nous la mesure des possibles soit en bien soit en mal, et [...] par consequent excite et nourrit les desirs par l'espoir de les satisfaire"<sup>50</sup>. Da quel punto in poi l'unica speranza per l'uomo di avvicinarsi alla felicità è di cercare dei punti di contatto con la propria condizione naturale e di arginare la distanza tra le sue facoltà e i suoi desideri. Qui si radica la differenza tra teatro di prosa e teatro lirico. Essi non possono stare sullo stesso piano nella filosofia russoviana perché la natura imitativa della melodia

---

<sup>47</sup> *Dictionnaire*, OC V: 924. Facendo riferimento alla teoria dei segni di Charles Sanders Peirce, possiamo dire che la discussione del suono come segno in Rousseau è affine al tipo di segno che Peirce chiama *index*: un tipo di segno in cui le esperienze passate del soggetto condizionano in modo determinante il significato attribuito al segno, rendendolo - in una certa misura - imprevedibile. Si tratta di segni dotati di un potere emozionale particolarmente pronunciato, proprio per via della relazione che intrattengono con l'esperienza di cui diventano indice.

<sup>48</sup> E questo è importante perché dimostra una ulteriore differenza cruciale tra l'imitazione teatrale e quella musicale: la prima richiede che la facoltà della ragione, che permette di fare paragoni, si sia già sviluppata nell'essere umano, la seconda no, e infatti Rousseau la dipinge come immediata.

<sup>49</sup> OC V 640.

<sup>50</sup> OC IV 304.

redime in qualche modo lo spettacolo stesso, spegnendo il desiderio nella pienezza di un sentimento naturale all'uomo e conforme alle sue facoltà.

*Bibliografia*

BAUD-BOVY, SAMUEL

1986 *Le 'genre enharmonique' a-t-il existé?*, in «Revue de musicologie», 72(1), pp. 5-21.

HAZAN, PAULINE

1993 *Rousseau as Psycho-Social Moralist: The Distinction between Amour de Soi and Amour-Propre*, in «History of Philosophy Quarterly», 10(4), pp. 341-354.

COLEMAN, PATRICK

1984 *Rousseau's Political Imagination: Rule and Representation in the Lettre à d'Alembert*, Ginevra, Droz.

COLLISANI, AMALIA

2007 *La musica di Jean-Jacques Rousseau*, Palermo, L'Epos.

DAUPHIN, CLAUDE (ed.)

2004 *Musique et Langage chez Rousseau*, Oxford, The Voltaire Foundation.

DE MARINIS, MARCO

2004 *Rousseau: la festa come anti-teatro fra utopia e politica*, in *Visioni della scena: teatro e scrittura*, Bari, Laterza, pp. 18-63.

DERRIDA, JACQUES

1967 *De la Grammatologie*, Paris, Les éditions de minuit.

DIDIER, BEATRICE

1989 *Le rythme musical dans l'Encyclopédie et chez Rousseau*, in «Studies on Voltaire and the Eighteenth-Century», 265, pp. 1405-1409.

DUGAN, C. N. - STRONG, TRACY

2001 *Music, Politics, Theatre, and Representation*, in *The Cambridge Companion to Rousseau*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 329-364.

FORMAN-BARZILAI, FONNA

2003 *The Emergence of Contextualism in Rousseau's Political Thought: the Case of Parisian Theatre in the "Lettre*

à d'Alembert", in «History of Political Thought», 24(3), pp. 435-463.

GEARHART, SUZANNE

1984 *The Open Boundary of History and Fiction: A Critical Approach to the French Enlightenment*, Princeton, Princeton University Press.

LEICHMAN, JEFFERY M.

2012 *Impostors: Performance, Emotion, and Political Economics in the Lettre à d'Alembert*, in «L'Esprit Créateur», 52 (4), pp. 94-106.

LEIGH, RALPH A.

1965-1998 *Rousseau à Georges-Louis Le Sage in Correspondance complète de Jean-Jacques Rousseau*, Ginevra - Oxford, Institut et Musée Voltaire - The Voltaire Foundation, vol. III, pp. 1-5.

MENIN, MARCO

2012 *L'ambiguité des larmes : Rousseau et la moralité de l'émotion*, in «L'Esprit Créateur», 52 (4), pp. 107-119.

2017 *An Enlightenment Misanthropology: Rousseau and Marmontel, Readers of Molière*, «The Eighteenth-Century», 58(2), pp. 157-176.

NEIDELMAN, JASON

2013 *Rousseau and the Desire for Communion*, in «Eighteenth-Century Studies», 47(1), pp. 53-67.

ROUSSEAU, JEAN-JACQUES

1959-1995 *Œuvres complètes*, a cura di B. Gagnebin e M. Raymond, Parigi, Gallimard.

1959, vol. I: *Confessions; Autres textes autobiographiques*,

1964, vol. II: *La Nouvelle Héloïse; Théâtre; Essais littéraires*,

1964, vol. III: *Du Contrat social; Écrits politiques*,

1969, vol. IV: *Émile; Éducation; Morale; Botanique*,

1995, vol. V: *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre; Textes historiques et scientifiques*.

SHKLAR, JUDITH

1966 *Rousseau's Two Models: Sparta and the Age of Gold*, in «Political Science Quarterly», 81(1), pp.25-51.

SIMON, JULIA

2013 *Rousseau among the Moderns. Music, Aesthetics, Politics*, University Park, Pennsylvania State University Press.

STAROBINSKI, JEAN

1971 *J.-J. Rousseau. La transparence et l'obstacle*, Parigi, Gallimard.