

*PLATONE BANDIVA OMERO DALLA SUA REPUBBLICA E NOI TOLLEREREMO  
MOLIÈRE NELLA NOSTRA? LA FUNZIONE DEL TEATRO NELLA TEORIA  
POLITICA DI JEAN-JACQUES ROUSSEAU.*

DOI: 10.7413/18281567241

**di Luca Daris**

Università degli Studi Insubria, Varese e Como

***Plato banished Homer from his Republic and we will tolerate Moliere in ours? The role the theatre in Jean-Jacques Rousseau's political theory.***

*Abstract*

The purpose of the contribution is to highlight the relevance the “The Letter on spectacles” which was written in response to the Geneva entry in the *Encyclopedie* and to contextualize it within the political theory of Jean Jacques Rousseau. The extreme importance of the Letter also lies in the accurate analysis proposed by the Genevan on the different specificities of comedy and tragedy but, above all, in the political results that such evaluations produce on the construction of a new community. In line with what was previously argued in the two Speeches and in preparation for the theories of *Emilio* and the *Contract*, the role of the state in the organization and control of intellectual property and leisure becomes central even at the risk of jeopardizing its artistic independence.

**Keywords:** Jean-Jacques Rousseau, Theatre, *The Letter on spectacles*, Political control, Molière.

La *Lettera sugli Spettacoli*, scritta nel 1758 come risposta all’articolo *Ginevra* apparso nell’*Encyclopedie*, presenta innumerevoli motivi di interesse che non si esauriscono certamente nella semplice analisi di una forma artistica, seppur privilegiata, come il teatro. Nel lungo testo – ben più ampio di quanto ci si potrebbe aspettare per una *Lettera* – Rousseau espone, con fervore e chiarezza,

le sue radicate convinzioni su come debba essere strutturata una società politica; è un percorso lineare, in armonia con le opere precedenti, che vuole evidenziare, una volta ancora, le problematiche che quotidianamente si presentano alle comunità. Compito dell'uomo di stato, del teorico politico, del semplice cittadino, è quello di porvi rimedio.

Siamo, cronologicamente, nel periodo che intercorre tra i primi due *Discorsi*<sup>1</sup> e il *Contratto sociale*; l'indignazione del Ginevrino per la degenerazione morale a cui assiste, già ampiamente denunciata nelle prime opere, si accompagna alla preoccupazione di un ulteriore allontanamento dai virtuosi modelli del passato.<sup>2</sup> L'idea di aprire un teatro a Ginevra, come suggerito nell'articolo *Ginevra* dell'*Encyclopedie*, si inserisce, agli occhi di Rousseau, proprio in quest'ottica; rappresenta, infatti, un ulteriore allontanamento dalla moralità antica, e risponde, piuttosto, alla volontà di compiacere una moda settecentesca frivola ed artificiosa che, irradiatasi da Parigi, attanaglia l'Europa intera.

Non è argomento di questo contributo indagare l'esatto sviluppo cronologico, le motivazioni e le circostanze che portarono alla pubblicazione della voce *Ginevra*; si dà per assodato che Rousseau sia stato assai negativamente colpito dalla sua redazione e che abbia interpretato tale pubblicazione quasi come uno sgarbo personale. L'emotività che traspare, sin dalle prime frasi dell'opera, è infatti assai evidente, ma non altera certamente la lucidità e la coerenza delle riflessioni; scopo del mio testo è quello di evidenziare che, pur essendo in linea con il *Discorso sulle Scienze e le Arti* e con quello sulla *Origini della Diseguaglianza*, Rousseau aggiunga ulteriori elementi interpretativi, utili per cercare di definire con precisione quale sia l'interpretazione privilegiata, da parte del Ginevrino, di alcune specifiche categorie politiche. In estrema sintesi se, nella *Lettera sugli Spettacoli* si possano

---

<sup>1</sup> Sulla rilevanza dei due *Discorsi* nella loro interezza ed, in generale, sulla centralità delle opere scritte prima del 1756, si veda M. Einaudi, *Il primo Rousseau*, Torino 1979. «Ma troppo pochi lettori hanno prestato seria attenzione alla *Dedica e alle lunghe note del Discours sur l'inégalité*, e meno ancora conoscono i primi frammenti sulla storia e sull'educazione; le poesie e le lunghe lettere indirizzate agli amici Bordes, Parisot e Conzié; tutte le repliche ai suoi critici, in particolare le *Observations* e la *Dernière réponse*; la prefazione al *Narcisse* e la lettera a *Philopolis*; tutti gli scritti su *Saint-Pierre*, il *Discours sur les richesses* e i numerosi frammenti giovanili di argomento autobiografico e vario.», M.Einaudi, *op.cit.*, p.VII-VIII.

<sup>2</sup> Sin dal secolo scorso, quantitativamente e qualitativamente rilevante, è la letteratura critica dedicata a ricostruire l'ammirazione di Jean-Jacques Rousseau nei confronti del mondo greco e romano. I due studi più recenti che ricostruiscono, con precisione e rigore, i molti momenti nei quali il Ginevrino richiama le antiche tradizioni per esaltarne la moralità, sono: F. Champy, *L'Antiquité politique de Jean-Jacques Rousseau, Entre exemples et modèles*, Paris 2022 e A. Fichtl, *La Radicalisation de l'idéal républicain*, Paris 2020.

riscontrare i germi di un sistema autoritario o persino totalitario, come sostenuto da parte di autorevoli interpreti del pensiero del Ginevrino.<sup>3</sup>

La voce *Ginevra*, all'origine della lunga risposta di Jean Jacques Rousseau venne redatta da d'Alembert, ma la critica storiografica, riconosce, in maniera quasi unanime, che molte delle parti – in particolare quelle più assertive e polemiche – trovino la loro fonte ispiratrice in Voltaire. Il dibattito interpretativo atto a determinare quanto e dove, nella voce, questa influenza sia stata rilevante, è, da tempo, ricco e discorde; vi è infatti chi ritiene che i suggerimenti di Voltaire siano stati decisivi e che la firma di d'Alembert sia qualcosa di esclusivamente formale. È probabile che sarà molto difficile riuscire a raggiungere una lettura univoca; è utile però sottolineare quanto siano influenti i suggerimenti dell'Arouet, perché, è proprio nella parte dedicata al teatro, che il contributo di suggerimenti di Voltaire è stato probabilmente più corposo.<sup>4</sup> È noto poi, quanto Rousseau, sia stato sempre attento (e suscettibile) nei confronti delle osservazioni e delle eventuali critiche dell'autore del *Candido*. «Rousseau si convinse che Voltaire aveva cospirato con d'Alembert, nella stesura di quell'articolo: concepì la Lettera sugli spettacoli tanto per confutare Voltaire, l'usurpatore del suo diritto di nascita, quanto per attaccare lo stesso d'Alembert».<sup>5</sup>

Il punto centrale della voce *Ginevra*, utile per determinare se, nel contesto di questa lunga risposta, siano ravvisabili scenari teorici che prefigurino intendimenti anti-democratici nelle argomentazioni di Rousseau, è dato dalle proposte di d'Alembert sull'opportunità di istituire nuovamente un teatro in quella città. Si tratta di valutazioni che trovano ampio riscontro nella parte centrale della voce e che

---

<sup>3</sup> Dopo le prime intuizioni, a questo proposito, di Leon Duguit nella prima metà del Novecento, il più celebre interprete di tale corrente di pensiero nel dopoguerra, è J. Talmon, *The Origins of Totalitarian Democracy*, London 1952, trad.it., *Le origini della democrazia totalitaria*, Bologna 1967. Altrettanto interessanti, nei loro sviluppi, sono L. Crocker, *Rousseau's Social Contract. An Interpretative Essay*, Cleveland 1968, J. Chapman, *Rousseau-Totalitarian or Liberal?*, New York 1956, R. Leigh, *Liberté et autorité dans le «Contrat social»*, in *Jean-Jacques Rousseau et son œuvre*, in *Problèmes et Recherches* Paris 1964, pp- 249-264, C. J. Friedrich, *Law and dictatorship in the Contrat social*, in *Rousseau et la philosophie politique*, 1965, pp. 77-97. Judith Shklar, invece, pur riconoscendo la funzione anti-democratica della società spartana, alla quale Rousseau si richiama in maniera esplicita, ipotizza, da parte del Ginevrino, la volontà di immaginare una società perfetta puramente teorica, senza effettive ricadute pratiche. Si veda J. Shklar, *Men and Citizens. A Study of Rousseau's Social Theory*, Cambridge 1985.

<sup>4</sup> «Si è discusso molto circa la partecipazione di Voltaire alla redazione dell'articolo; alcuni critici l'hanno ritenuta corporosa, altri marginale. R. Naves ha compiuto il più esauriente esame della questione, esame che appare tuttora accettabile: a Voltaire, o meglio al suo diretto consiglio, si deve certamente la pagina sul teatro ( la proibizione degli spettacoli, peraltro recente, era un grave peso per l'ospite delle Délices)», *Enciclopedia o Dizionario ragionato delle scienze, delle arti, dei mestieri ordinato da Diderot e d'Alembert*, Bari 2003, p. LVII.

<sup>5</sup> R. Walker, *Rousseau*, Oxford 1995, trad.it., *Rousseau*, Bologna 2001, p. 18.

ne costituiscono uno degli elementi fondativi; d'Alembert ne fa uno dei motivi utili a contribuire alla rinascita di una sana vita intellettuale e culturale, in grado di arricchire e rafforzare lo spirito vitale di quella città. L'autore è consapevole che l'istituzione di un teatro trovi profonde ostilità all'interno della comunità cittadina, a causa della nomea non sempre positiva che accompagnava autori, sceneggiatori e, soprattutto, commedianti. A causa di un retaggio interpretativo medievale che attribuiva alle compagnie di giro, vizi e comportamenti di bassa lega, sia nella vita personale sia nella recitazione, molte città si erano rifiutate di istituire un luogo di recitazione permanente. *«Si teme, dicono, che diffondano nei giovani quel gusto dello sfarzo, della dissipazione e di libertinaggio che le compagnie di attori portano seco»*.<sup>6</sup> A parere di d'Alembert, si tratta di preoccupazioni legittime, ma che possono trovare alcuni correttivi; è necessario, in tale ottica, che il governo della città eserciti un efficace controllo, in modo che ogni ombra sui comportamenti morali dei commedianti venga dissipata. *«Ma non sarebbe forse possibile rimediare a questo inconveniente mediante leggi severe e ben applicate sul comportamento degli attori? In tal modo Ginevra avrebbe spettacoli e buoni costumi, e godrebbe di entrambi: le rappresentazioni teatrali educerebbero il gusto dei cittadini e darebbero loro quel fine tatto, quella delicatezza di sentimenti ch'è assai difficile acquisire per altra via»*.<sup>7</sup>

Rivalutare la professione di attore, significa anche trasformare radicalmente la narrazione che li riguarda; da troppo tempo, infatti, a parere di d'Alembert, i commedianti sono oggetto di feroci critiche che non risparmiano alcun aspetto della loro individualità e professione. Si tratta di una diffidenza che dura da secoli e dovuta a molteplici ragioni, di carattere politico, artistico e morale; la testimonianza storica del frequente intervento, da parte dei sovrani francesi per chiudere o riaprire i teatri esemplificava, con grande efficacia, quanto le problematiche relative agli attori, fossero, da sempre, presenti nell'operato dei singoli sovrani. Nei resoconti delle attività teatrali, pubblicati a Parigi, a metà del Settecento, proprio nello stesso periodo nel quale scriveva la voce *Ginevra*, si coglie, anche dal punto di vista linguistico, quanto fossero radicate, all'interno della società francese, perplessità e diffidenza nei confronti di tale nobile arte. In uno dei testi maggiormente documentati e che si presenta come un sommario completo della storia del teatro francese, l'autore li definisce *«les*

---

<sup>6</sup> Voce *Ginevra*, in *Enciclopedia cit.*, p. 457.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

*histrions ou farceurs*», quasi a volerne sminuire, anche nella terminologia, le loro competenze e specificità.<sup>8</sup> Operazione semantica che si accompagna alla descrizione del rapporto, estremamente accidentato, tra il teatro, i suoi interpreti ed i monarchi: «*CharleMagne informé de l'indecence de leurs jeux, les supprima par une Ordonance en 789*».<sup>9</sup> La simpatia e l'attenzione, però, che il popolo continuava a dedicare alle attrazioni teatrali, spostò il contrasto da un ambito politico, e fu all'origine della conflittualità anche con la chiesa ed il potere religioso. Dopo la draconiana proibizione da parte di Carlo Magno, le rappresentazioni teatrali si spostarono nelle chiese, trovando protezione da parte del clero, anche perché venivano messe in scena *pièces* riferite ad episodi tratti dalle Sacre Scritture. Verso la fine dell'undicesimo secolo, però, anche nei prelati, cominciarono a sorgere dei dubbi sulla congruità di tali spettacoli con la fede cattolica. Spesso, infatti, gli episodi tratti dalla Bibbia, costituivano, per gli scrittori e gli artisti un pretesto per presentare al pubblico argomenti che poco avevano a che fare con aspetti teologici: «*non seulement les bouffonneries les plus sacrilèges, mais même on y chantoit les chansons les plus libres*».<sup>10</sup> Tale intollerabile stato di cose fu all'origine della pubblicazione di un *Mandement* da parte del vescovo di Parigi che censurava, in maniera molto decisa, tali attività. Lo sdegno espresso dal vescovo non fu però sufficiente per debellare definitivamente tale usanza, che continuò, pur in maniera più dilatata, per un paio di secoli. Fu solamente nel 1444 che la Facoltà di Teologia della Sorbona, da sempre strenua alleata del potere religioso, intervenne sul dibattito in modo deciso e prese una serie di provvedimenti che portò a decisioni drastiche: «*les ayant condamnés avec encore plus de force, les histrions furent chassés et leurs jesux abolis enteriement*».<sup>11</sup> Il rapporto tra teatro, potere politico e potere religioso continuò però ad essere altalenante e soggetto alle specifiche sensibilità dei vari periodi storici; così il re Luigi XI restaurò «*non seulement tous les théâtres mais permit même aux poètes de fronder, dans leur ouvrages, tous les vices de les sujets sans ménagement et sans exception*».<sup>12</sup>

---

<sup>8</sup> C. de Fieux, *Tablettes dramatiques, contenant l'abrégé de l'histoire du Théâtre françois, l'établissement des théâtres à Paris, un dictionnaire des pièces, et l'abrégé de l'histoire des auteurs & des acteurs*, Paris 1752, p. 18.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> C. de Fieux, *Tablettes cit.*, p. 23.

L'autore della voce *Ginevra* giungeva alla paradossale conclusione che, forse, proprio a causa delle contumelie che gli attori ricevevano abitualmente, si era innescata una reazione da parte loro, quasi un meccanismo automatico, consapevole o inconsapevole, di autodifesa. Gli atteggiamenti moralmente deprecabili, messi in essere dai commedianti venivano letti, da d'Alembert, in tale prospettiva interpretativa e assumevano, quindi, una luce differente: *«Il barbaro pregiudizio contro la professione di attore, l'avvilimento al quale abbiamo condannato uomini così necessari al progresso ed al fiorire delle arti è certamente uno dei principali motivi della sregolatezza che rimproveriamo loro: essi cercano di surrogare con i piaceri la stima che la loro condizione non può procurare loro»*.<sup>13</sup>

Un atteggiamento maggiormente comprensivo, da parte della società civile, nei confronti degli attori, ma, in realtà, verso il teatro nella sua interezza, ne favorirebbe – a parere di d'Alembert – l'integrazione all'interno della collettività. Dopo aver abbandonato facili stereotipi sul ruolo del commediante, si riscoprirebbe, attraverso la vitalità della recitazione, quanto il teatro possa favorire la crescita di una città come Ginevra che, proprio sull'incontro di popolazioni diverse, aveva costruito la propria ricchezza intellettuale. *«La città avrebbe presto il vantaggio di possedere una cosa che si crede assai rara, e che è tale soltanto per colpa nostra: una compagnia di attori rispettabili. Si può aggiungere che questa compagnia diventerebbe presto la migliore d'Europa; molte persone piene di gusto e di inclinazione per il teatro, che qui temono di disonorarsi dedicandosi ad esso, accorrerebbero a Ginevra per coltivare non solo senza vergogna, ma addirittura onorevolmente, un talento così piacevole e inconsueto»*.<sup>14</sup>

Una volta identificate le leggi e le forme di controllo utili per verificare il comportamento degli attori, il teatro non solo non sarebbe stato più motivo di diffidenza per gli abitanti di Ginevra ma nemmeno per coloro che visitavano la città. Chi in passato, biasimava il teatro, gli attori, le maschere, avrebbe assistito ad un fiorire di talento e ad una trasposizione sulla scena di valori in grado di rendere unico il teatro di Ginevra al punto che *«l'esempio degli attori di Ginevra, la loro condotta regolata e la*

---

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> *Enciclopedia cit.*, p. 458.

*stima che ne verrebbe loro, gioverebbero come modello agli attori delle varie nazioni, e come lezione a chi li ha trattati finora con tanto rigore e tanta incoerenza».*<sup>15</sup>

### ***Quanti problemi trovo da discutere***

La centralità della città di Ginevra nella speculazione filosofia-politica e nell'immaginario personale di Jean-Jacques Rousseau è unanimemente accettata dalla critica; Robert Derathé, uno tra i più acuti studiosi del pensiero dell'autore del *Contratto sociale*, ritiene che Rousseau ami a tal punto Ginevra da sovrapporre e, in qualche momento delle sue opere, confondere, quello che rappresenta il nocciolo teorico del suo pensiero con la realtà effettiva della vita quotidiana a Ginevra. «*Rousseau dunque si è volto alla città natale solo dopo che i suoi principi erano stati formulati. Partendo dall'idea che si faceva allora della costituzione ginevrina, ha creduto, certamente in buona fede, che corrispondesse al suo ideale politico*». <sup>16</sup> Quando scrive di Ginevra, come nel caso della *Lettera sugli spettacoli*, Rousseau ha già, infatti, maturato un pensiero strutturato, indipendentemente dalle circostanze empiriche; lo straripante amore per la sua città contribuisce a presentare un disegno complessivo ben più ampio. Se questo è vero, in termini generali, lo è ancora di più – per ovvie ragioni – nella *Lettera: «Nella Lettre à d'Alembert, dunque, non troviamo una descrizione di Ginevra, ma una descrizione dell'ideale di Rousseau. Tra le due cose c'erano delle differenze, come gli ha mostrato il dottor Tronchin e il professor Vernet*». <sup>17</sup> A differenza di d'Alembert, che nella voce dell'*Enciclopedia* dissertava sull'utilità dell'istituzione di un teatro a Ginevra in una trentina di righe, Jean-Jacques Rousseau dedica a tale questione gran parte della *Lettera*; è così sfavorevolmente colpito da un'iniziativa di questo genere, da ritenere che sia necessaria una risposta articolata che riferisca ogni aspetto di una problematica tanto delicata. Apparentemente si tratta di una decisione relativa al tempo libero dei cittadini, ma, in realtà, gravida di conseguenze per ogni momento dell'attività quotidiana;

---

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> R. Derathé, *Jean-Jacques Rousseau et la science politique de son temps*, Paris 1988, trad. It., *Jean-Jacques Rousseau e la scienza politica del suo tempo*, Bologna 1993, p. 21.

<sup>17</sup> *Jean-Jacques Rousseau et Genève. Essai sur les idées politiques et religieuses de Rousseau dans leur relation avec la pensée genevoise au XVIII<sup>e</sup> siècle, pour servir d'introduction aux Lettres écrites de la Montagne*, par John Stephenson Spink, Paris 1934, p. 44.

Rousseau nel valutare una tale proposta, palesa infatti una profonda inquietudine. Si chiede, inoltre, se si possano esaurire in poche righe, come aveva fatto d'Alembert, tematiche di così ampio respiro. «*Quanti problemi trovo da discutere in quello che voi apparentemente risolvete!. Se gli spettacoli siano in sé buoni o cattivi. Se possano andare congiunti ai buoni costumi. Se l'austerità repubblicana li possa accettare. Se bisogna tollerarli in una piccola città. Se la professione di commediante possa essere onesta. Se le commedianti possano essere virtuose quanto le altre donne. Se buone leggi bastino a reprimere gli abusi. Se queste leggi possano essere efficacemente rispettate, ecc.*».<sup>18</sup> Scritte nel 1758, tali osservazioni appaiono sia una continuazione dei due *Discorsi*, sia un'*ouverture* alle teorie che avrebbero trovato sistematica collocazione, quattro anni più tardi, all'interno del *Contratto sociale* e dell'*Emilio*. Rousseau ripropone, a più riprese, un concetto a lui particolarmente caro: quanto l'onestà del singolo cittadino incida, in maniera determinante, sulla fortuna della collettività in generale. Da tale assunto, quindi, la sorveglianza sui costumi di ogni membro della società civile diviene pietra angolare di ogni costruzione statale. Le osservazioni sulle modalità di educazione e correzione dei costumi avrebbero poi costituito l'essenza dell'*Emilio*; lo sviluppo positivo o negativo di uno stato poteva infatti essere preparato anche e soprattutto a seconda delle decisioni che i governanti sceglievano di prendere a proposito di questioni apparentemente lontane da una prospettiva politica in senso stretto. Rousseau riteneva che la novità del sistema di governo da lui immaginato, prevedesse una completa ed assoluta partecipazione, da parte del cittadino, alle questioni della città, comprese quindi tutte quelle relative all'organizzazione del tempo libero.

La prova dell'importanza di definire con chiarezza la giusta ripartizione del tempo tra i doveri legati al proprio ruolo di padre o di madre e gli eventuali svaghi, erano già ben presenti nell'antichità; dedicare eccessivo tempo ai divertimenti, generava, già presso gli antichi, un'atmosfera di sospetto, a meno che non derivasse da una precisa imposizione da parte del potere politico. Il famoso detto di Giovenale, *panem et circenses*, geniale sintesi del rapporto tra governanti e governati, e descrizione di un metodo assai efficace per tacitarne eventuali rivendicazioni di carattere politico e sociale attraverserà, senza soluzione di continuità, la tradizione politica occidentale. Si trasformerà, poi, durante le dittature totalitarie del Novecento, nell'associare le attività sportive ad una capillare opera

---

<sup>18</sup> J.-J. Rousseau, *Lettre à Mr. d'Alembert sur les spectacles*, trad.it., *Lettera sugli spettacoli*, Palermo 2003, p. 36.



di propaganda; l'organizzazione, da parte del partito nazionalsocialista, dei giochi olimpici di Berlino nel 1936, ne rappresentano, forse, l'esempio più eclatante.<sup>19</sup> Se si vuole, invece, analizzare il detto di Giovenale relativamente alle ricadute che un amore troppo intenso per le attività ludiche aveva sulla moralità, sul carattere e sulle attitudini dei singoli cittadini, le conclusioni appaiono altrettanto sconcertanti. «*Il popolo romano, una volta riserva di forti soldati e spina dorsale del potere di Roma, ai tempi del poeta era divenuto tanto smidollato da desiderare solo panem et circenses*». <sup>20</sup>

Rousseau, pur con le medesime finalità, aggredisce la questione in un'altra prospettiva: non attinge direttamente a Giovenale, ma opera una lunga digressione, confortata anch'essa da citazioni tratte dagli insuperati modelli antichi. Mette subito in evidenza che, per un cittadino che adempia a tutti i suoi doveri pubblici e privati, è molto difficile trovare tempo per altre attività: «*un padre, un figlio, un marito, un cittadino, devono adempiere a doveri così grati da non lasciare un varco alla noia*». <sup>21</sup> Per rafforzare tale determinazione a perseguire quello che è veramente significativo da svolgere nelle attività pubbliche e private, ricorda un episodio piuttosto noto dell'antichità: «*la natura stessa ha dettato la risposta di quel Barbaro a cui si vantavano gli splendori del circo e dei giuochi allestiti a Roma. I Romani, chiese quella mente semplice, non hanno mogli né figli?*». <sup>22</sup> Nell'interpretazione

---

<sup>19</sup> Assai nota è l'importanza che la propaganda nazista diede alla preparazione, all'allestimento e ai risultati sportivi ottenuti dagli atleti tedeschi durante le Olimpiadi del 1936: «*Le 16 août, Goebbels assiste à la cérémonie de clôture dans le stade olympique de Berlin et tira ensuite le bilan des Jeux: "l'Allemagne est largement en tête avec trente-trois médailles d'or. La première nation sportive. C'est magnifique.*», P. Longerich, *Goebbels*, Paris 2013, p. 310. La rilevanza data ai successi sportivi da conseguire, aveva suscitato nella popolazione una partecipazione spontanea, molto lontana dagli atteggiamenti tradizionali: «*in occasione di questa manifestazione internazionale il Terzo Reich tiene moltissimo ad apparire agli occhi del mondo come uno stato civilizzato di prima grandezza; come abbiamo visto, conformemente alla sua mentalità assegna alle prestazioni fisiche uguale dignità rispetto a quelle intellettuali, anzi una dignità maggiore, per cui avvolge queste Olimpiadi di un immenso splendore, tanto immenso che, per un attimo, in quella luce accecante scompaiono persino le differenze di razza: alla "bionda He", l'ebrea Helene Mayer, è consentito impugnare il fioretto per far vincere la Germania nella scherma, e il salto in lungo di un nero americano viene acclamato come se a saltare fosse un atleta ariano e nordico. Così la Berliner Illustrierte può riportare una frase come "il tennista più geniale del mondo" e subito dopo con la massima serietà paragonare una prestazione olimpica alle gesta di Napoleone*», V. Klemperer, *LTI, La lingua del Terzo Reich. Taccuino di un filologo*, Firenze 2018, p. 277. Victor Klemperer, nel suo testo, aveva citato anche Rousseau a proposito del rapporto tra popolo, tempo libero e sport: «*per Rousseau, lo statista è l'uomo che parla al popolo, alla gente riunita sulla piazza del mercato, per Rousseau le manifestazioni sportive e artistiche, cui prenda parte la collettività, costituiscono istituzioni politiche e mezzi di propaganda*», V. Klemperer, *LTI cit.*, p. 72.

<sup>20</sup> R. Tosi, *Dizionario delle sentenze latine e greche*, Milano, p. 904.

<sup>21</sup> J.-J. Rousseau, *Lettera cit.*, p. 37

<sup>22</sup> *Ibidem*.

del Ginevrino diviene quindi complicato comprendere come in una civiltà come quella romana, dove l'impegno del cittadino si distribuiva tra attività militari, economiche e politiche, fosse possibile ritagliarsi uno spazio per assistere ai giochi o alle rappresentazioni teatrali; a meno di non sottrarre ad attività ben più significative. Atteggiamento che non poteva trovare cittadinanza in uno stato dove intima preoccupazione del cittadino doveva essere quella di perseguire il bene pubblico in ogni momento della giornata.

### **Gli effetti negativi della tragedia e della commedia**

In ossequio alla volontà di conformare, dalla nascita alla morte, il comportamento dei cittadini alle indicazioni della volontà generale, educare diviene quindi il compito primario dell'uomo di governo; non è possibile tollerare l'esistenza di zone d'ombra dove tali indicazioni non penetrino, poiché ogni aspetto della vita civile risponde ad una funzione politica. Il teatro non sfugge a tale esigenza educativa ed è necessario valutarne l'estrema varietà di forme letterarie là rappresentate; è a questo punto, quindi, che le osservazioni di Rousseau diventano estremamente interessanti per due ordini di motivi molto diversi, entrambi in grado di rendere la *Lettera sugli spettacoli* uno dei testi centrali in tutta la filosofia del Ginevrino. Il primo motivo è che l'analisi sulle differenze tra tragedia e commedia è estremamente dettagliata, anche in una prospettiva specificatamente tecnica; il secondo è che la necessità teorizzata dal Ginevrino di intervento da parte del potere politico sulle attività artistiche di autori e commedianti, limita, in maniera sostanziale, il margine di indipendenza per scrittori ed interpreti. La scelta di proporre nelle rappresentazioni un'interpretazione in armonia con le indicazioni ricevute dal potere, non intacca quindi solamente il libero fluire della vena artistica, ma si riverbera anche sul piacere della visione da parte dello spettatore: la spontaneità dell'opera a cui assiste, potrebbe essere stata irrimediabilmente viziata a favore di una lettura politica imposta dal potere centrale.

Secondo Rousseau, tragedia e commedia, pur così diverse per contenuti, struttura scenica, aspetti formali, palesano difetti così gravi che ne rendono la loro esecuzione davvero pernicioso per il popolo: l'idea di d'Alembert, di ripristinare un teatro a Ginevra, appare scellerata. «*Così l'effetto più utile suscitato dalle migliori tragedie è di ridurre a qualche emozione effimera, sterile e senza seguito tutti*

*i doveri dell'uomo, a farci apprezzare il nostro coraggio cantando le lodi di quello degli altri».*<sup>23</sup> Secondo Rousseau, i grandi tragici – in particolare quelli greci - hanno creato modelli troppo distanti dalla vita reale; talmente lontani da non avere alcuna utilità come modello ed esempio. Non miglior sorte per la commedia che trova nella caricatura il miglior effetto scenico ma che *«non rende gli oggetti odiosi, li rende soltanto ridicoli; da qui risulta come inconveniente notevolissimo che a forza di temere ciò che è ridicolo, i vizi non spaventano più».*<sup>24</sup> Condivisibile o meno, l'interpretazione di Rousseau risponde ad un'unica esigenza: dimostrare come, sia la tragedia sia la commedia, non siano in grado di riprodurre fedelmente i veri rapporti tra le cose: *«nel genere comico, egli li sminuisce e li mette al di sotto dell'umano; nel genere tragico, li ingrandisce per renderli eroici e porli al di sopra dell'umanità. Così essi non sono mai alla nostra portata e sempre vedremo a teatro esseri diversi dai nostri simili».*<sup>25</sup> È il preludio ad una dettagliata analisi sulla produzione di Eschilo e Sofocle tra i tragici e di Molière tra i commediografi; entrambi i generi, con modalità ed intendimenti diversi rischiano di deviare dall'unico obiettivo da perseguire in una città, l'educazione del pubblico. Tragedia e commedia, divengono quindi, nella lettura del Ginevrino, rappresentazioni pericolose: *«cosa s'impara in Phèdre e in Œdipe, se non che l'uomo non è libero e che il cielo lo punisce per i crimini che lo induce a commettere?. Cosa s'impara in Médée, se non quanto il furore della gelosia possa rendere una madre crudele e snaturata?».*<sup>26</sup> Non riuscire a trarre dalla tragedia alcun insegnamento utile, rappresenta però solamente uno dei tanti aspetti che avrebbero dovuto indirizzare i governanti di Ginevra a rinunciare all'istituzione di un teatro; esiste infatti, durante le rappresentazioni tragiche, un rischio – se possibile – ancora più pericoloso, legato, in maniera inscindibile a tale forma d'arte. *«Non è neanche vero che l'omicidio ed il parricidio vi siano rappresentati sempre come crimini odiosi. Col pretesto di non so quali comode illazioni, vengono rese azioni consentite, o perdonabili. Si fa fatica a non giustificare l'incestuosa Fedra che versa sangue innocente. Siface che avvelena la moglie, il giovane Orazio che pugnala la sorella, Agamennone nell'atto di immolare la figlia, Oreste matricida, continuano a essere personaggi*

---

<sup>23</sup> J.-J. Rousseau, *Lettera cit.*, p. 43.

<sup>24</sup> *Ibidem.*

<sup>25</sup> *Ibidem.*

<sup>26</sup> J.-J. Rousseau, *Lettera cit.*, p. 47.

*interessanti*». <sup>27</sup>La storia della civiltà occidentale è densa di episodi di inaudita violenza e Rousseau ne è ben consapevole; nonostante tale constatazione, il Ginevrino ritiene che precipuo compito del potere politico sia quello di porre un freno alle rappresentazioni di tali episodi, soprattutto se riferiti a episodi molto conosciuti: «*si vedeva scorrere il sangue, è vero, ma non s'insozzava l'immagine con crimini che fanno tremare la Natura*». <sup>28</sup>Descrizioni forti, osservazioni provocatorie, ma necessarie a Rousseau per sensibilizzare governanti e cittadini sulla gravità della questione: «*c'è chi uccide suo padre, sposa sua madre e si trova ad essere fratello dei suoi figli. Un altro induce un figlio ad ammazzare suo padre. Un altro ancora fa bere al padre il sangue del figlio*». <sup>29</sup>

### ***Dat veniam corvis, vexat censura columbas***

Come detto, Rousseau concede un'attenuante agli scrittori di tragedie; la ricaduta sulla società civile è meno diretta ed evidente poiché anche lo spettatore maggiormente coinvolto, mentre assiste alla rappresentazione di Eschilo o di Sofocle, si rende conto che i protagonisti sono del tutto distanti da qualsiasi realistica condizione umana. Chiunque si rechi a teatro è consapevole che le situazioni vissute dagli attori siano talmente enfatizzate e gli stratagemmi dei personaggi inarrivabili per gli esseri umani, da non potersi in alcun modo immedesimarsi con essi.

La commedia, invece, ingenera in Rousseau molta più inquietudine e le misure adottate per impedirne l'esecuzione devono essere del tutto stringenti, poiché i personaggi, messi in scena dagli attori, tradiscono una verosimiglianza con il mondo reale, da poterne costituire un affresco credibile. Si concretizza proprio in tale specifica prospettiva la distanza incolmabile tra tragedia e commedia, rendendo quest'ultima molto più nociva: «*non avviene altrettanto con la commedia, i cui costumi hanno con i nostri un rapporto più immediato, e i cui personaggi somigliano maggiormente a uomini in carne ed ossa*». <sup>30</sup>Paradossalmente, infatti, secondo Rousseau, tanto migliore era la scrittura della commedia e la sua messa in scena, tanto nociva era la carica che l'accompagnava; quanto più le situazioni quotidiane erano messe in ridicolo con spiritosa arguzia e quanto maggiore l'agire dei

---

<sup>27</sup> *Ibidem.*

<sup>28</sup> J.-J. Rousseau, *Lettera cit.*, p. 48

<sup>29</sup> *Ibidem.*

<sup>30</sup> *Ibidem.*

personaggi sembrava improvvido e contraddittorio, tanto più suscitava l'entusiasmo degli spettatori. In molte occasioni, infatti, la risata ed il sorriso agli spettatori erano strappati mettendo in ridicolo le consuetudini della società, anche e soprattutto quelle legate all'agire onesto, alle tradizioni e alle consuetudini. Molière, in questo specifico campo, ne era, secondo Rousseau, il maestro, ed il Ginevrino si propone quindi di studiarne le opere, per mettere in evidenza la pericolosità della loro specifica struttura in un tessuto sociale e politico: «egli si preoccupa principalmente di volgere in ridicolo la bontà e la semplicità e di mettere l'astuzia e la vergogna a servizio della parte che gli sta a cuore: i suoi onest'uomini non fanno che parlare, mentre i suoi libertini sono uomini d'azione, favoriti il più delle volte dai più brillanti successi». <sup>31</sup> Tematica non nuova per il Ginevrino, quella delle ricadute negative derivate della simpatia del pubblico per la narrazione di atteggiamenti spregiudicati e furbeschi; già infatti, in un passo molto noto dell'*Emilio*, aveva duramente criticato Jean de La Fontaine. <sup>32</sup>

Rousseau trova quindi estremamente efficace riproporre il passo di Giovenale, *qui si perdona ai corvi e si accusano le colombe*; <sup>33</sup> l'ennesimo riferimento ad un autore antico è funzionale, per il Ginevrino, a dimostrare, in maniera molto nitida, l'operazione concettuale immaginata da Molière. Aperto dileggio per chi, pur essendo uomo onesto e retto, difetta di empatia e non riesce a socializzare con la collettività; ammirazione, invece, per coloro che, capaci di individuare le debolezze nei

---

<sup>31</sup> *Ibidem*

<sup>32</sup> La critica di Rousseau a La Fontaine riguardava particolarmente la favola del corvo e la volpe, nella quale l'uccello veniva beffato dall'atteggiamento adulatorio della volpe; per il Ginevrino si trattava di un insegnamento assolutamente negativo perché «i fanciulli si burlano del corvo e simpatizzano con la volpe», J.-J. Rousseau, *Emilio o dell'educazione*, Roma 1995, p.184. In realtà è tutta la produzione letteraria di Jean de La Fontaine, a essere messa in discussione: «*Emilio non imparerà mai nulla a memoria, neppure le favole, neppure quelle del La Fontaine, per quanto semplici ed incantevoli possano essere, perché le parole delle favole non sono le favole, come le parole della storia non sono la storia. Si può mai esser ciechi a tal punto da chiamar le favole la morale dei fanciulli, senza pensare che l'apologo, dilettrandoli, li trae in inganno, che essi, affascinati dalla finzione, si lasciano sfuggire la verità e che ogni espediente usato per rendere piacevole l'insegnamento impedisce loro di trarne profitto?. Le favole possono istruire gli uomini, ma ai fanciulli occorre dire la nuda verità: se solo la si copre di un velo, non si danno più la pena di sollevarlo*», Ivi, p. 179.

<sup>33</sup> Giovenale, *Satire*, II, v. 53, trad.it. di E. Barelli, Milano 1975, p. 61. «Una bella variante medievale è Dat veniam corvis, vexat censura columbas; irretit muscas, transmittit aranea vespas, "perdona ai corvi, il biasimo colpisce le colombe; cattura le mosche, la ragnatela lascia andare le vespe" (Walther 5020), che sfrutta l'immagine della ragnatela, spesso usata ad indicare i limiti della giustizia umana. Il verso di Giovenale è il lemma di uno degli Adagia erasmiani (3,5,73), in cui l'umanista richiama vari passi in cui si dice che la legge è severa solo coi deboli; viene poi citato nella *Silva di Ben Jonson* (s.v. Fures publici), costituisce l'esergo dell'undicesimo numero dell'undicesimo numero dello "Spectator" (13 marzo 1711) e si ritrova nella famosa Lettre à D'Alembert sur les spectacles di Jean-Jacques Rousseau», R.Tosi, *Dizionario cit.*, pp. 954-955.

comportamenti e nei ragionamenti altrui, li volgono a loro favore. La colpa di cui si macchia Molière, è, agli occhi di Rousseau, una delle più gravi, perché si allinea ad alcuni stereotipi, da sempre presenti, nelle attitudini umane: *«così, volendo esporre alla risata del pubblico tutti i difetti contrari alle qualità dell'uomo piacevole, dell'uomo mondano, dopo aver messo in scena tante altre macchiette, non gli restava che far debuttare quella che il mondo meno perdona, la faccia ridicola della virtù»*.

<sup>34</sup> Mettere alla berlina la virtù, rappresenta, agli occhi del Ginevrino, una delle azioni più becere che uno scrittore possa compiere: indebolisce ed infiacchisce lo spirito civico, unico strumento in grado di cementare la comunanza di fini necessaria per raggiungere gli obiettivi fissati dalla volontà generale. Se poi tale derisione sgorga dalla penna di uno dei letterati più celebri del periodo e di tutto il secolo, il pericolo di contagio verso altri autori, forse meno dotati in una prospettiva letteraria, diventa egualmente pericoloso per le ricadute sulla collettività. Il risentimento di Rousseau nei confronti di questi commediografi, di molto inferiori a Molière, ma presenti nel panorama letterario francese, è percepibile in maniera evidente anche nel linguaggio a loro riservato, davvero aspro, ma in linea con l'indignazione palesata dall'autore del *Contratto sociale*: *«sarei troppo agevolato, se volessi passare dall'esame di Molière a quello dei suoi successori, i quali non avendo né il suo genio né la sua onestà intellettuale, si sono limitati a far fruttare il suo aspetto commerciale, dedicandosi a lusingare giovanotti debosciati e donne spudorate»*.<sup>35</sup>

Ad alcuni di questi autori, Rousseau nega persino l'analisi dettagliata delle loro opere e li cita soltanto, creando anche qualche difficoltà interpretativa<sup>36</sup>; si sofferma su Regnard, il cui compito – a detta del Ginevrino – sembra quello di *«incoraggiare i furfanti»*.<sup>37</sup> La figura di Regnard, nel Settecento letterario, appare davvero modesta ed, effettivamente, in linea con il draconiano giudizio di Rousseau; la particolare prospettiva usata dal Ginevrino per interpretarne l'opera si rivela però efficace per comprendere quanto gli esiti ultimi della speculazione teorica del Ginevrino permetteranno poi ad

---

<sup>34</sup> J.-J. Rousseau, *Lettera*, cit., p. 50.

<sup>35</sup> *Ivi*, p.56.

<sup>36</sup> È il caso della citazione riferita a Dancourt: essa rimanda a due personaggi distinti e la critica non è riuscita a raggiungere un'unanimità interpretativa, se si tratti di Florent, più anziano di Rousseau o di Louis, più giovane. Al di là della precisa identificazione storiografica, Rousseau doveva ritenerlo di scarso rilievo, visto che *«i suoi lavori non scandalizzano per l'oscenità, ma bisogna limitare la propria castità alle orecchie per poterlo sopportare»*. *Ivi*, p. 56.

<sup>37</sup> *Ibidem*

alcuni interpreti della filosofia rousseauiana di sottolinearne i germi illiberali.<sup>38</sup> Nella *Lettera*, infatti, quando Rousseau disquisisce sui difetti presenti nell'opera di Jean François Regnard, autore, nel 1708, di un'opera intitolata *Le légataire universel*, ipotizza addirittura una connivenza da parte delle istituzioni delegate al controllo dell'ordine pubblico: «è incredibile che, col beneplacito della polizia, si reciti pubblicamente nel centro di Parigi una commedia in cui, nel quartierino di uno zio appena spirato, suo nipote, l'onest'uomo della commedia, si occupa con la sua degna combriccola di affari che la legge punisce con la corda». <sup>39</sup> I difetti elencati nell'opera di Regnard sono i soliti, quelli che più colpiscono ed indignano il Ginevrino: la sua preoccupazione è volta, come sempre, ad evidenziare come la celebrazione di comportamenti spregiudicati provochi ilarità ed approvazione nel pubblico, ma gravi ricadute negative sul tessuto sociale: «chi di noi è sufficientemente sicuro di sé stesso per sopportare la rappresentazione di una commedia del genere, senza diventare complice dei raggiri che vi sono sceneggiati?. Chi non sarebbe un poco contrariato se il briccone fosse smascherato o fallisse il colpo?». <sup>40</sup> Nulla di nuovo quindi a proposito dei contenuti da cassare o emendare; significativi, invece, appaiono i riferimenti al ruolo ambiguo della polizia, alle modalità di rappresentazione della commedia, ai richiami al codice penale. Si tratta di riscontri che, in una prospettiva democratica e volta alla circolazione di messaggi anche contraddittori, non dovrebbero trovare cittadinanza. Nel condannare l'approvazione, da parte della polizia, della messa in scena della commedia, è, infatti, implicito il rammarico di Rousseau rispetto a tale scelta; un controllo preventivo e, la contestuale, scontata, censura, ne avrebbero impedito la rappresentazione. Inoltre, rimarcare che la commedia si fosse svolta *pubblicamente nel centro di Parigi*, ne evidenziava in maniera molto

---

<sup>38</sup> Leon Duguit, Il famoso costituzionalista francese della prima metà del Novecento non si occupa, nello specifico, della risposta a d'Alembert, ma intravede, nel complesso dell'opera di Rousseau un'interpretazione della realtà, volta a comprimere in maniera decisiva i diritti personali di ogni cittadino. Tale specifica lettura rousseauiana, si era poi sviluppata, a parere di Duguit, nella prassi giacobina: «Rousseau est le père du jacobinisme sectaire et tyrannique. Rousseau n'hésite point à subordonner le droit de l'individu au droit de l'État et à reconnaître à celui-ci un pouvoir sans limite». Duguit può essere legittimamente considerato il precursore delle teorie di Talmon e Crocker che infiammeranno, subito dopo il secondo conflitto mondiale, il dibattito politico su un'eventuale deriva anti-democratica del Ginevrino. Duguit, nelle sue corpose opere volte ad illustrare la *liason* tra le teorie dei filosofi politici più illustri e l'effettivo funzionamento dello Stato, ripete, senza soluzione di continuità quanto pericolose, nelle sue ricadute sul potere esecutivo, gli appaiono le teorie dell'autore del *Contratto sociale*: «J.-J. Rousseau est le père des doctrines jacobines, le père des doctrines absolutistes, qui tendent à l'absorption complète de l'individu par l'État».

<sup>39</sup> *Ivi*, p.56.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 57.

evidente i rischi, poiché esponeva la collettività a messaggi gravemente erronei, in grado di raggiungere vasti strati della popolazione: *«bella lezione per la gioventù quella in cui si vede come uomini fatti resistano a fatica alle seduzioni del vizio»*.<sup>41</sup>

Ipotizzare che la polizia, organo esecutivo del governo, approvando o proibendo la rappresentazione di qualsivoglia opera teatrale, possa o debba intervenire in settori assai lontani dalle sue sfere di competenza, sembra davvero evocare, nel pensiero di Rousseau, un atteggiamento che nulla ha da spartire con una libera circolazione delle opere dell'ingegno. Non si tratta però di una deviazione da quella che è l'interpretazione portante della realtà da parte del Ginevrino; ricondurre, infatti, anche il gusto degli spettatori all'apprezzamento delle tematiche imposte dal potere politico, è una logica conseguenza dell'intero suo pensiero, da declinare in ogni aspetto della quotidianità. Come osserva Talmon: *«l'uso della sovranità non è concepito qui come l'azione reciproca degli interessi, l'equilibratore delle opinioni, tutte ugualmente degne di ascolto, l'equilibrio dei diversi interessi. Esso comporta la convalida di una verità, l'autoidentificazione da parte di coloro che esercitano la sovranità con un interesse generale che si presume sia la fonte di tutti gli interessi individuali identici»*.<sup>42</sup> Nel suo testo, l'autore delle *Origini della democrazia totalitaria*, sottolinea spesso quanto sia estranea, nella teoria politica rousseauiana, l'idea che la libera circolazione di stimoli culturali diversi sia il fondamento di ogni concezione democratica della realtà. Altre sono, nell'interpretazione del Ginevrino, le dinamiche da preservare per garantire l'unità dello stato e la condivisione di valori comuni, gli unici in grado di contribuire in maniera efficace alla formazione di un nuovo governo, basato sul riconoscimento della centralità della volontà generale. Inoltre, la posizione di Rousseau, a parere di Talmon, non è per nulla isolata, all'interno della teoria politica settecentesca, ma condivisa anche da altri pensatori: *«è estremamente importante rendersi conto che quello che oggi è ritenuto un fatto essenziale e concomitante della democrazia, cioè la diversità di opinioni e di interessi, era ben lontano dall'essere considerato essenziale dai padri della democrazia del diciottesimo secolo. I loro postulati originari erano l'unità e l'unanimità»*.<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> J. Talmon, *Le origini della democrazia totalitaria*, Bologna 2000, p. 65.

<sup>43</sup> *Ibidem*.



La necessità del controllo da parte del governo sulla qualità degli spettacoli presentati nei teatri, si rafforza a fronte di un'ulteriore constatazione offerta da Rousseau agli interpreti della *Lettera*: «non è opportuno lasciare a uomini oziosi e corrotti la scelta dei loro divertimenti». <sup>44</sup> Permettere ai cittadini di scegliere come occupare il proprio tempo libero, senza un intervento del potere politico, diventa un grave problema anche e soprattutto nelle grandi città; in uno dei passi della *Lettera* più accorati e critici nei confronti di Parigi, Rousseau evidenzia quanto condizionabili siano, da un eventuale negativo influsso di una rappresentazione teatrale, «*le scimmie delle vostre metropoli*». <sup>45</sup> L'idea - senza soluzione di continuità- di un popolo incapace di valutare ciò che è buono da ciò che non lo è, attraversa tutta la *Lettera*, e si propone come un affresco potente della degenerazione dei costumi che un governante onesto non può esimersi dall'affrontare e correggere.

Disattenzioni, negligenze, superficialità nell'azione di controllo da parte dei governanti sulle tematiche presentate a teatro, arrecano quindi, secondo Rousseau, un irreparabile danno alla comunità tutta; tale pericolosità, inoltre, deriverebbe proprio dalla personale abilità del commediante, tutta volta a ricevere l'applauso degli spettatori, senza rispettare alcun limite morale. Gli aspetti che rendono la sua arte più o meno efficace, sono infatti, parte integrante dei modelli negativi che l'attore propone agli astanti; è infatti proprio la raffinatezza della preparazione individuale del singolo commediante a rappresentare il pericolo maggiore per la collettività. Quanto egli riesce ad immedesimarsi nella parte, tanto più il testo teatrale si arricchisce e diventa del tutto credibile: «*cos'è il talento del commediante? L'arte di dissimulare, di prendere un carattere diverso dal proprio, di sembrare differenti da come si è, di appassionarsi a sangue freddo, di dire cose che non si pensano con la stessa naturalezza di quando si espone quello che davvero si pensa e di dimenticare infine la propria condizione, a furia di prendere quella degli altri*». <sup>46</sup> Paradossalmente è quindi proprio l'accuratezza della preparazione del singolo ad incidere negativamente sul messaggio che tragedia o commedia desiderano trasferire alla collettività; Rousseau è ben consapevole di quanto una tale accusa possa suonare bizzarra agli occhi dei lettori del suo testo. L'accusa che egli volge ai commedianti è quella, se sfrondata da ogni altro argomento retorico, di svolgere con eccessiva perizia la loro attività

---

<sup>44</sup> *Ivi*, p.65.

<sup>45</sup> *Ivi*, p.66.

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 80.

professionale, addebito che potrebbe provocare più di qualche perplessità nel lettore. Consapevole di tale critica, Rousseau esplicita la sua visione, senza però in realtà modificarne la sostanza: *«così io non lo accuso di essere effettivamente un ingannatore, ma di coltivare come unica arte la capacità di ingannare gli uomini e di essere disponibile ad attitudini che, essendo innocenti soltanto a teatro, in qualsiasi altro posto non valgono che a fare del male»*.<sup>47</sup>

Quanto più efficace è la sua capacità recitativa, tanto più l'attore riesce a convincere; Rousseau, con un paragone ardito ma non privo di fascino, propone una comparazione tra il ruolo del commediante e quello di oratori e predicatori, sottolineandone le distanze. La differenza maggiore sta nella constatazione che, mentre oratori e predicatori espongono il loro punto di vista e si presentano al pubblico tali e quali sono nella realtà, il commediante *«s'annichila dentro il suo eroe»*<sup>48</sup>. Se si sommano l'abilità del commediante nel rendere, in tutte le sue sfumature, ogni aspetto del personaggio, alle nefandezze che compie sulla scena, l'influsso gravemente negativo sugli spettatori diviene dirompente.

Per attenuare il giudizio sul singolo commediante, ma, anche, per ribadire come sia proprio la sua specifica professione a suscitare le critiche più feroci, Rousseau offre un'ulteriore lettura interpretativa; i commedianti non sono assolutamente tutti da disprezzare, anche perché tra di loro ve ne sono alcuni che hanno scelto di esercitare tale arte in assoluta modestia e seguendo buoni costumi. Anche coloro che si sono comportati in questo modo, non possono però sfuggire ad una critica: *«il solo torto che può essergli imputato è di averla abbracciata, ma troppo spesso un errore di gioventù decide le sorti di un'intera vita»*.<sup>49</sup> La volontà, da parte di Rousseau, di alleggerire la posizione dei commedianti, facendone derivare gli aspetti negativi da errori derivati dalla giovane età, rischia invece di rafforzare, la lettura interpretativa che accentua gli aspetti illiberali della teoria politica del Ginevrino. Sostenere infatti che le ipotetiche distorsioni di una professione, derivino da una precipitosa scelta giovanile, rischia infatti di presentare il commediante come vittima di un peccato inconsapevole che uno stato deve emendare.

---

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 81.

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 88.

«Platone bandiva Omero dalla sua Repubblica e noi tolleremo Molière nella nostra?».<sup>50</sup> Appurata l'estrema negatività degli effetti della creazione di un teatro, ed illustrate le motivazioni alla base della scelta di uomini e donne nel diventare commedianti, si tratta ora di proporre una metodologia per ovviare ad una condizione assai pericolosa nella costruzione di un nuovo stato. Anche in questo caso, alla risposta di Rousseau non difetta la chiarezza ed è del tutto in linea con l'impianto concettuale complessivo dell'autore del *Contratto sociale*. La necessità di esercitare un controllo assoluto sullo sviluppo di qualsiasi forma artistica ed, in particolare, sul teatro, diviene, stante le argomentazioni presentate nella *Lettera*, ineludibile. Se, infatti, si ritiene che offrire ai cittadini la possibilità di svagarsi rappresenti una condizione necessaria per l'armonico sviluppo della città, esiste, a parere del Ginevrino, un'unica strada praticabile: «a tanti inconvenienti non vedo che un rimedio: quello di comporre noi stessi i drammi del nostro teatro, allo scopo di appropriarcene e di avere autori prima di interpreti. Non è infatti bene che ci venga mostrata ogni sorta di imitazioni, ma soltanto quella delle cose oneste, che convengono a uomini liberi».<sup>51</sup> Il potere politico ha quindi il compito di intervenire in maniera diretta sulla produzione artistica; è l'unica modalità opportuna per ovviare ai difetti che Rousseau ha evidenziato nella *Lettera* e la sola a permettere la costruzione di una comunità di intenti che caratterizzi le nuove forme statali.

Una prospettiva politica ed educativa assolutamente in linea con il pensiero del Ginevrino e priva di sbavature rispetto agli specifici contenuti della *Lettera*. Affidare allo stato il monopolio sulle attività pubbliche e private, non è, infatti, come potrebbe in apparenza sembrare, una rinuncia ma un percorso per forgiare sin nel più profondo dell'animo l'uomo nuovo. «Secondo le esatte parole di Rousseau, il contratto sociale esige "l'alienazione totale alla comunità di ogni associato con tutti i suoi diritti, ognuno dando tutto sé stesso, così come si trova sul momento, la sua persona e tutte le sue forze di cui fanno parte i beni che possiede", cosicché lo stato, padrone riconosciuto non solo di tutte le fortune ma anche di tutti i corpi e di tutte le anime, può legittimamente e con la forza imporre ai suoi membri l'educazione, il culto, la fede, le opinioni, le simpatie che gli tornano utili».<sup>52</sup> Con una sintesi invidiabile, Taine delinea con chiarezza quali siano i rischi di un'impostazione di questo tipo e

---

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 104.

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 107.

<sup>52</sup> H. Taine, *Le origini della Francia contemporanea*, vol I, *La Rivoluzione*, Milano 1989, p. 604.

sottolinea quanto una tale prospettiva sia antitetica rispetto ad una delle principali caratteristiche delle società democratiche: la libera circolazione di prospettive e suggestioni differenti, sole in grado di contribuire allo sviluppo armonico della personalità di ogni singolo cittadino.



Sesto San Giovanni (MI)  
via Monfalcone, 17/19



& Ass. AlboVersorio Edizioni  
Senago (MI)  
via Martiri di Belfiore, 11

© Metabasis.it, rivista semestrale di filosofia e comunicazione.  
Autorizzazione del Tribunale di Varese n. 893 del 23/02/2006.  
ISSN 1828-1567



Quest'opera è stata rilasciata sotto la licenza Creative Commons Attribuzione-NonCommerciale-NoOpereDerivate 2.5 Italy. Per leggere una copia della licenza visita il sito web <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it/> o spedisci una lettera a Creative Commons, 559 Nathan Abbott Way, Stanford, California 94305, USA.