

Teatro e rappresentanza politica: solitudine dei privati e segreto del potere da Hobbes a Rousseau

GIUSEPPE FILIPPETTA

1. *La scena teatrale del Leviathan*

Nel XVI libro del *Leviathan*, intitolato «Delle persone, degli autori e delle cose impersonate», Hobbes afferma che una persona è colui le cui parole o azioni sono considerate o come sue proprie (e allora si ha la persona naturale) o come rappresentanti le parole o le azioni di un altro uomo o di qualunque altra cosa (e allora si ha la persona finta o artificiale). Hobbes ricorda quindi che la parola 'persona' è latina e significa il travestimento o l'apparenza esterna di un uomo truccato sul palcoscenico e talvolta, più particolarmente, quella parte che traveste la faccia come una maschera. Una persona è lo stesso che un attore, è colui che sostiene la parte o agisce in nome di un altro. Hobbes aggiunge anche che le parole e le azioni di alcune persone artificiali sono riconosciute dai rappresentati; la persona è allora attore e colui che riconosce le sue parole e le sue azioni è autore¹.

Come ha mostrato in via generale Louis Marin², il dispositivo rappresentativo, oltre a rendere presente un assente, esibisce la presenza del rappresentante e la raddoppia, la intensifica, così da dotarla di un surplus di significazione e di legittimazione tale da trasformare la sua forza in potere. Se si muove da questa notazione, si può cogliere il fatto che il dispositivo teatrale in Hobbes ha una funzione presentativa, in quanto pone l'attore-sovrano nella gloria maestosa del suo essere ordine vivente del mondo e della società.

Questo ordine ha particolarmente bisogno del raddoppio di significazione e di legittimazione proprio del dispositivo teatrale-rappresentativo perché è un ordine arbitrario, è un ordine prodotto dall'arte dell'uomo e destinato a sostituire quello teleologico-naturale dimostratosi, perché teologico, incapace di garantire la pacifica e individuale ricerca del benessere: come scrive Carl Schmitt, «Nulla qui è vero; qui tutto è comando»³. La rappresentanza così, nella sua forma teatrale, rende presente

a un tempo la sovranità e l'assenza di un *cosmos* teleologico-naturale.

Il dispositivo teatrale hobbesiano, però, ha soprattutto una funzione dislocativo-costitutiva, in quanto mette da parte la vita quotidiana dei singoli individui e costituisce la politica (come potere) non nello spazio comune delle esistenze individuali, ma altrove, in un altrove nel quale quegli individui sono assenti e così pure le loro esistenze concrete.

Il patto hobbesiano istituisce uno spazio, lo spazio politico, e il dispositivo teatrale sta a delimitare quello spazio e ad avvertire che quello non è lo spazio della vita comune e in comune; è un altro spazio, uno spazio distinto e separato. Il dispositivo teatrale rivela che la forma rappresentativa moderna toglie l'essere-in-comune, vale a dire il luogo dell'imprevedibile spontaneità della comparizione reciproca dell'uno e degli altri⁴.

Sotto questo aspetto, il teatro hobbesiano può essere accostato a quell'ipotesi annichilatoria ('se noi concepiamo un mondo annichilito eccettuato un uomo in cui rimangano le idee o le immagini di tutte le cose che aveva visto o percepito mediante i sensi...') che Hobbes formula nel *De Principiis cognitionis et actionis* per illustrare il processo di costruzione del sapere scientifico⁵. La dimensione teatrale sembra trasportare quell'ipotesi nella sfera politica: se noi concepiamo un mondo comune annichilito, eccettuato un solo uomo (il rappresentante) che, installandosi nello spazio separato della politica, produce l'ordine che tiene la morte ai margini delle vite dei singoli...

Il teatro in Hobbes, pertanto, è il luogo costitutivo della politica come scioglimento di qualsiasi rapporto tra gli individui

che non sia quello della loro assoluta dissociazione⁶, della loro comune sottrazione all'imprevedibilità del mondo comune.

A ben vedere, quello hobbesiano è uno spazio teatrale particolare. Innanzi tutto deve escludersi che l'autore hobbesiano sia l'autore teatrale nel senso del drammaturgo⁷, non potendo essere ignorato il carattere costitutivo della rappresentanza in Hobbes. Prima dell'azione dell'attore non c'è nulla, il rappresentato esiste politicamente (e il teatro di Hobbes è lo spazio della politica) in quanto esiste il rappresentante e non trasmette al rappresentante alcuna indicazione. L'attore non recita la parte scritta dall'autore, piuttosto è lui a dare identità politica all'autore sostenendone la parte, stando in suo luogo. Difatti, Hobbes dice che una moltitudine di uomini diventa una persona quando è rappresentata; è l'unità del rappresentante che fa una la persona e allora ciascuno è autore.

Inoltre, nel teatro di Hobbes non vi sono neppure palchi e platea. Hobbes razionalizza e semplifica la teatralità rappresentativa dell'assolutismo tradizionale sganciandola sia dalla figura dell'autore (Dio, il cui verbo aperto alle interpretazioni dei diversi possibili attori è varco all'irrompere della guerra civile), sia da quella del pubblico riunito (non c'è un pubblico o più corpi pubblici ai quali il sovrano rende conto e di fronte ai quali si esibisce).

Lo spettacolo politico in cui si manifesta l'artificio rappresentativo non rende conto della politica a un pubblico riunito, ultimo residuo del mondo comune. Piuttosto il palcoscenico, il palcoscenico nomade del teatro barocco, si colloca nel mondo privato di ciascun rappresentato, che vede l'attore rappresentare restando sicuro e separato nella sua solitaria autosufficienza. Si ha

così non una rappresentazione comune, ma una pluralità di rappresentazioni esclusive, una per ogni spettatore, come non si ha un solo contratto, ma una serie di simultanei contratti volti alla creazione della persona artificiale⁸. Non a caso nel *Leviathan* l'attore reca sul viso una sola maschera e può ogni volta rappresentare in realtà un solo autore dinanzi a un solo spettatore. In questo esclusivo rapporto con l'attore e la sua rappresentazione, ciascun rappresentato vede solo e da solo la propria maschera.

La maschera significa l'assenza del rappresentato e la sua rinuncia alla politica⁹, ma allo stesso tempo cela il rappresentante. Al ritrarsi del rappresentato nella solitaria lontananza del suo mondo di privato corrisponde l'invisibilità del rappresentante, che la maschera garantisce aprendo, all'interno dello spazio teatrale, la dimensione del segreto.

La maschera fa sì che l'attore non si risolva nella rappresentazione, gli consente di continuare ad essere per sé¹⁰. Ma questo essere per sé restando invisibile risuona come minaccia, perché la maschera sempre minaccia con il segreto che si accumula dietro di sé¹¹.

La maschera interviene a differenziare la scena teatrale hobbesiana da quella del *Basilikon Dôron* di Giacomo I d'Inghilterra¹². Quest'ultima si colloca dentro un *cosmos* teologicamente ordinato ed è dominata dalla figura del re in quanto esposta alla vista di tutti, guardata dall'alto da Dio e scrutata dal basso dallo sguardo indagatore dei sudditi.

La scena del *Basilikon Dôron* è scena della visibilità integrale, anche se eventualmente differita: anche le più riposte e segrete intenzioni del re saranno, prima o poi, penetrate dall'occhio dei sudditi. La

scena teatrale di Hobbes, invece, sta dentro l'artificialità dell'ordine moderno ed è dominata dalla maschera, è scena del segreto, della maschera che permette al sovrano di guardare, di pensare, di decidere senza essere visto.

In Giacomo I la teatralizzazione è esposizione del sovrano al centro dell'ordine e dell'armonia divini del mondo; il teatro della sovranità è teatro nel teatro del mondo, perché è la sostanza divina del mondo comune a trattenerlo dentro quest'ultimo¹³.

In Hobbes, invece, la teatralizzazione è il mostrarsi del sovrano nel nascondimento della maschera, che vale anche a celare l'assenza di origine, il nulla originario della comunità politica¹⁴. Attraverso la maschera, il dispositivo teatrale hobbesiano avverte che la forma rappresentativa moderna porta con sé ed esige, in modo essenziale, il segreto. Questa necessità del segreto, che la rappresentanza politica porta dentro di sé, è richiamata nel frontespizio del *Leviathan*¹⁵ da un altro elemento teatrale: il sipario che pende al centro della parte inferiore di quello che possiamo considerare il palcoscenico della sovranità.

Il sipario ha la funzione di chiudere e di nascondere, ma cosa nasconde qui il sipario, se la scena della sovranità pacificatrice è al di sopra di esso? Carl Schmitt ha scritto che il sipario «accenna al fatto che qui non solo si dicono molte cose, ma che, oltre a queste, c'è anche qualcosa di nascosto»¹⁶ e ad essere nascosta è qui innanzi tutto la realtà degli *arcana imperii*, della violenza del potere, del potere politico come violenza.

Impiegando il dispositivo teatrale, Hobbes costituisce la scena della politica come luogo dello sguardo sovrano e pacificatore: il potere politico domina, dall'alto

e da lontano, la vita quotidiana nello stesso modo in cui l'attore sulla scena domina, con la sua presenza e la sua voce, i fondali e le pareti sceniche che riproducono luoghi della vita reale. Sotto lo sguardo del sovrano la vita si svolge ferma, immobile nella sua serenità, ma questa serenità è il prodotto di un'attività che non può essere esibita, che deve restare nascosta per essere efficace, ed è l'attività diurna della violenza sovrana che, dando la morte, tiene la morte fuori dello spazio pacificato.

La maschera e il sipario sono i due punti della scena teatrale hobbesiana in cui il segreto opera nel senso di razionalizzare la paura, prelevandola dalla dimensione orizzontale del mondo comune per concentrarla e valorizzarla nella dimensione verticale della politica¹⁷; nel senso, cioè, di trasformare la paura comune nel temibile segreto del potere.

Il segreto è al cuore del Leviatano, del grande uomo artificiale reso necessario dalla struttura costitutivamente malinconica della rappresentanza politica. La rappresentanza politica è doppiamente malinconica: malinconica per l'essere null'altro che forza e per la perdita di ogni fondamento ontoteologico e di ogni sostanza divina¹⁸; malinconica per il lutto derivante dall'onnipresenza della morte (ogni uomo può essere ucciso da un altro uomo) che si distende sul mondo comune dei soggetti infinitamente e conflittualmente desideranti, dal quale il privato si ritira lasciandosi rappresentare¹⁹.

Il segreto è così al cuore della rappresentanza politica, e questa appare segnata una volta e per sempre dallo spirito barocco, dalla passione barocca per la cellula, la sagrestia, la cripta, da una zona d'ombra misteriosa dove si lavora a produrre ordine

dal nulla, dal nulla delle relazioni tra uomini solitari e dal nulla di una storia vuota di sostanza divina²⁰.

2. *Il teatro dei Lumi tra moralizzazione della politica e nuovi circuiti di rappresentanza*

Proprio nel frontespizio del *Leviathan* si cela, però, un altro segreto: gli omuncoli che formano il corpo della persona artificiale non mostrano il loro volto, la loro identità, e ciò allude al fatto che la loro identità politica è quella del sovrano, il loro volto politico è il volto del sovrano. Ma questi omuncoli hanno anche un'identità privata, un'individualità interiore, che da una parte è resa politicamente impotente, ma che dall'altra rimane custodita e celata come il loro viso. In effetti, Hobbes lascia al singolo la libertà interiore di credere o di non credere e di custodire il suo particolare *judicium* nel cuore.

Da qui, dal segreto del cuore, dal segreto dell'interiorità che si pone come coscienza morale, prende le mosse una nuova versione del rapporto fra teatro e politica che tenta di dare un autore e un pubblico al teatro hobbesiano per indebolire la sovranità del principe e per colpire l'altro segreto, quello degli *arcana imperii*. Come ha mostrato Koselleck, il privato, nel segreto della propria interiorità, comprende se stesso come ente morale e comprende la sfera politica come realtà che ostacola la sua autonomia e il suo perfezionamento in quanto coscienza illuminata.

Nel segreto della vita privata si rafforza, si allarga e si ramifica uno spazio relazionale e di opinione, che a poco a poco si articola in istituzioni sociali (club, società

letterarie, salotti, accademie, caffè, logge massoniche). Questo spazio si pone come una grande coscienza, sempre meno privata e sempre più pubblica, portatrice di un giudizio morale che si configura come fatto politico.

Il potere politico – che invocando la ragion di Stato aveva escluso la morale dalla politica per sbarrare la strada ad una morale religiosa con pretese politiche²¹ – è ora sottoposto al giudizio morale delle coscienze individuali, e della coscienza pubblica che esse esprimono collegandosi, e la tessitura del legame sociale non viene più rimessa al decisionismo del sovrano, bensì alla moralizzazione della politica, ossia all'attribuzione alla politica di un fondamento e di una finalizzazione morale.

In testi come *Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet* di Schiller o come *Du Théâtre* di Mercier, questa moralizzazione della politica è espressamente affidata al teatro. Mentre la legge impone solo doveri negativi, impedisce solo le azioni che romperebbero il legame sociale, il teatro porta la sua giurisdizione nelle pieghe più segrete del cuore degli uomini e forma le coscienze individuali, svolgendo una fondamentale azione di direzione educativa, sia verso l'alto che verso il basso, perché influenza sia i detentori del potere che la gente comune.

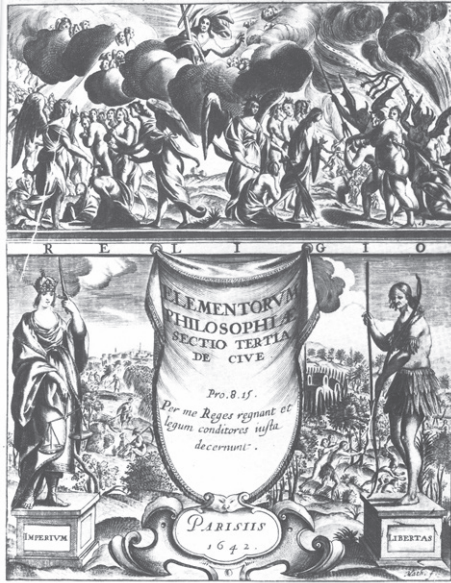
La moralizzazione della politica, con il suo portato del primato della legge etica su quella positiva e con l'assunzione da parte della morale di un ruolo sostanzialmente 'costituzionale', è un aspetto fondamentale dei Lumi, basti pensare a Kant e ai filosofi popolari in Germania o a d'Holbach e Helvétius in Francia. La morale è la vera scienza dell'uomo, senza la morale la politica non è che brigantaggio e spetta agli uomini di talento farne conoscere i contenuti

e le leggi ai sovrani e ai cittadini, giacché la politica non è che «la morale appliquée au gouvernement des États»²², e «C'est au moraliste d'indiquer les lois, dont le législateur assure l'exécution par l'apposition du sceau de sa puissance»²³.

A questa moralizzazione della politica corrisponde una teatralizzazione della politica ben diversa da quella hobbesiana. Nella conferenza di Schiller *Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet* si afferma che attraverso il teatro uomini di tutte le classi, divenuti 'fratelli' grazie all'onnipotenza della simpatia, si fondono di nuovo in una sola famiglia riavvicinandosi alla loro origine celeste. Gli spettatori-fratelli sono simultaneamente presenti nel teatro e sono insieme, eguali con eguali, avvinti dall'estasi della fusione morale riconoscendosi come eguali nella loro umanità, che è essenzialmente interiorità.

Qui, inoltre, c'è un autore, l'intellettuale drammaturgo, vero sacerdote dell'umanità, che esercita la giurisdizione teatrale producendo la politica come narrazione della fratellanza, come mitopoiesi dell'identità politica. Narrazione e mitopoiesi che sono poi legittimazione di una nuova élite: se avessimo un teatro nazionale, non tarderemmo a diventare una nazione, scrive Schiller²⁴. Nel *Wilhelm Tell*²⁵, nella scena del giuramento del Rütli – che declina i valori della fratellanza e della fusione e che non a caso sarà ripresa anche da David in un celebre dipinto – Melchtal dice: «Se non siamo in numero legale, qui però è il cuore di tutto il popolo, poiché i migliori sono presenti».

L'autore-drammaturgo, organo della virtù, legislatore e nuovo Demostene, vero e proprio *soleil moral*, forma gli uomini alla virtù e plasma lo spirito della nazione avva



Frontespizio dell'edizione originale del *De Cive* di Thomas Hobbes

lendosi del teatro come di una 'scuola della ragione', che dolcemente forma i costumi e le passioni²⁶.

Nel descrivere la città utopica de *L'an deux mille quatre cent quarante*, Mercier afferma che «C'est entre les mains des grands poètes que résident pour ainsi dire les cœurs de leurs concitoyens: ils les modifient à leur gré» ed immagina che vi siano quattro sale teatrali, una per ogni quartiere della città, gestite dal governo come scuole pubbliche di morale, di costumi, di virtù e di sentimenti²⁷. Così il cuore, il segreto dell'interiorità pietista, nel *Don Carlos* di Schiller diviene, attraverso la contrapposizione al potere politico, la ragione di una nuova umanità e di una politica al servizio dell'uomo²⁸.

Voltaire, nella lettera al marchese Albergati Capacelli del 23 dicembre 1760, af-

ferma che la commedia è l'arte di insegnare la virtù e le convenienze con le azioni e i dialoghi, l'educazione più bella che si possa dare alla gioventù, l'istruzione migliore per tutti gli ordini di cittadini e per d'Alembert il teatro, che è morale messa in azione, sviluppa e fortifica i sentimenti che la natura ha messo in germe nelle anime dei singoli²⁹.

Persino chi, come d'Holbach, critica duramente le comuni *pièces* teatrali dell'epoca – incapaci di essere scuola di costumi per i giovani e stimolo per i cittadini all'adempimento dei propri doveri perché prive di uno scopo veramente morale, e anzi in grado di offrire ai giovani un'immagine piacevole del vizio – riconosce il grande potenziale di penetrazione educativa del teatro, la sua capacità di *épurer* e *corriger* i costumi, di vincere i vizi e i pregiudizi: «un drame peut devenir pour tout un peuple une leçon très-utile, très-propre à lui faire une impression vive et profonde»³⁰.

A fronte di uno spazio teatrale che è spazio di perfezionamento morale, la politica – come in *Emilia Galotti* o in *Minna von Barnhelm* di Lessing – è uno spazio entro il quale si dispiega una violenza che non è male solo se assoggettata alla legge della morale, ed è comunque uno spazio inteso di inganno e di dissimulazione, come ricorda il dialogo tra il Conte di Almaviva e Figaro nel matrimonio di Figaro.

Mentre il Leviatano era nato come artificio produttivo di un ordine non morale, nell'epoca dei Lumi la politica deve realizzare un ordine morale conforme a natura e a ragione, e così nella città utopica de *L'an deux mille quatre cent quarante* Mercier pone un maestoso edificio teatrale, la cui facciata è in alto ornata da varie figure allegoriche, tra le quali spicca Melpomene armata di

un pugnale che apre il petto di un tiranno e mostra agli occhi di tutti il suo cuore divorato dai serpenti³¹. Mercier mette in scena, in forma monumentale, una sorta di squarcio del sipario del teatro hobbesiano: l'apertura del petto del tiranno è anche l'apertura del sipario del frontespizio del *Leviathan* e l'esposizione degli *arcana imperii*, ora ridotti a serpenti.

La funzione di mediazione rappresentativa resta comunque nel teatro e del teatro, che si pone come una sorta di assemblea rappresentativa di una repubblica della morale che detta le proprie leggi al Leviatano in nome dell'interiorità privata fattasi virtù. Il Leviatano diventa così un Golem capace di vivere solo in forza della parola di verità impressa su di esso dalla legge morale.

Un Golem che, ad un certo punto della storia dell'uomo, potrà persino essere lasciato da parte come un' inutile massa di argilla. In *Ernst und Falk* di Lessing la morale, quale etica razionale in cui si esprime l'interiorità privata che si fa opinione pubblica, circonda e limita la politica. Il segreto di Falk è il progressivo contenimento della distinzione hobbesiana rappresentante-rappresentato attraverso un vincolo morale che opera come forza politica esterna allo Stato. Non a caso Falk ad un certo punto dice: «La Libera Muratoria è antica come la società civile... Dovunque vi fosse la società civile, si trovava anche la Libera Muratoria, e viceversa»³².

La società compiutamente morale è società senza Stato, anche se nel presente e nel futuro immediato, in attesa del compimento dell'eticità, si è costretti ad avvalersi dello Stato, ma compito dello Stato è favorire e promuovere il progressivo realizzarsi dell'umanità dell'uomo: l'uomo compiuta-

mente umano farà a meno dello Stato e vivrà sotto la sola legge della virtù.

È probabilmente in Francia che è possibile cogliere con maggiore evidenza l'assunzione di un ruolo di mediazione rappresentativa da parte dell'istituzione teatrale e il saggio di Mercier *Du Théâtre* offre proprio la descrizione del teatro come una vera e propria assemblea di persone riunite per accogliere ed anche esprimere valori. Il teatro appare «le moyen le plus actif et le plus prompt d'armer invinciblement les forces de la raison humaine et de jeter tout-à-coup sur un peuple une grande masse de lumières». Il teatro è anche «parmi nous le seul point de réunion qui rassemble les hommes; et où leur voix puisse s'élever de concert», il luogo dove «la vertu qui découle de la sensibilité obtient le suffrage des hommes assemblés»³³.

Per comprendere appieno la valenza di questa descrizione occorre considerare che ancora nel teatro della metà del Settecento gli spettatori sono rumorosi: parlano, commentano a voce alta, non sono né silenziosi né passivi. Addirittura Mercier, dopo aver lanciato l'invito a formare «une république où le flambeau de la morale éclairera les vertus qu'il nous est encore permis de pratiquer», giunge ad attribuire allo spettatore le caratteristiche tradizionali del rappresentante, là dove afferma che a teatro ogni spettatore giudica come uomo pubblico dimenticando i suoi interessi personali e i suoi pregiudizi: «Chaque spectateur juge en homme public, et non en simple particulier: il oublie et ses intérêts et ses préjugés»³⁴.

Il teatro si colloca nello snodo cruciale di un nuovo circuito rappresentativo che, in corrispondenza di alcuni decisivi fenomeni sociali (crescita dell'alfabetizzazione,

esplosione commerciale della stampa, integrazione della comunità nazionale attraverso la burocrazia, nuove forme di socialità), prende a delinearsi in Francia alla metà del Settecento attraverso l'emersione del 'pubblico' quale fonte di autorità e quale, si badi bene, entità concettuale e non sociale³⁵.

Questo nuovo circuito, che nella crisi della monarchia offre una mediazione rappresentativa più credibile di quella degli screditati parlamenti, è quello dei Lumi. Il potere discorsivo degli *hommes de lettres* si sgancia dalla precedente funzione strumentale rispetto alle esigenze di propaganda della monarchia e si pone a *latere* della rappresentazione regia quale rappresentazione dell'idea di ragione e nuova forma di mediazione rappresentativa³⁶.

L'*opinion* degli *hommes de lettres* discende dall'alto verso le moltitudini, le illumina e le fa proprie per rimontare di qui verso l'autorità regia e offrirsi ad essa come necessità. Oppure l'*opinion* si propaga, per irradiazione, per cerchi concentrici, dal nucleo interno dei *savans* a strati sempre più ampi della società fino a presentarsi in tutta la sua irresistibile evidenza di fronte al sovrano. Oppure ancora, secondo un terzo modello di propagazione delle *lumières*, e di declinazione della nuova forma di rappresentanza, l'*opinion* con la sua autorità irresistibile sale dalla repubblica delle lettere, che esprime i lumi del dibattito tra i *savans*, verso il sovrano, che deve rendersi interprete fedele di essa presso le moltitudini.

Il teatro, con la sua potenza rappresentativa, che è anche una nuova economia del potere, è qui tutto dentro il tentativo dei Lumi di tracciare una strada per la verità in un mondo dominato dall'interesse dei grandi e dalla stupidità della *populace*. Un

tentativo che è tragico, ma che è tutt'altro che ingenuo anche nel suo indirizzarsi al principe: gli *hommes de lettres* ben conoscevano la realtà dello Stato assoluto e ben sapevano che persino l'assolutismo di Luigi XIV celava una delegazione di poteri a *grands commis* e a clientele ministeriali, mentre la *guerre des farines* nel 1775 aveva confermato la necessità di distinguere tra *peuple* e *populace* e di guardare con realismo all'ipotesi di un'alleanza modernizzatrice tra intellettuali e masse popolari³⁷.

Voltaire, nella già ricordata lettera al marchese Albergati Capacelli del 23 dicembre 1760, osserva che il teatro è quasi la sola maniera di riunire gli uomini per renderli socievoli. Ma questo riunire è anche un separare per poter rappresentare, come traspare da un altro scritto di Voltaire. Nella *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne*, pubblicata insieme a *Sémiramis*, Voltaire nel tuonare contro le condizioni dei teatri francesi paragona ad una sedizione popolare il modo in cui gli spettatori si dispongono casualmente, si pressano sul parterre e si confondono sulla scena con gli attori e afferma con forza la necessità di disporre gli spettatori all'interno del teatro secondo un ordine razionale³⁸.

Anche La Harpe nel 1777 invoca la fine della ridicola indecenza di rappresentazioni teatrali tumultuose e propone *'d'asseoir'* il parterre, nell'intento di conferire al pubblico dei teatri una disciplina ed una compostezza non a caso paragonati a quelle che caratterizzano le sedute dell'*Académie française*³⁹. E persino alcuni tra i maggiori architetti di teatro di quel periodo, da Blondel a Ledoux a de Wailly, si impegnano, nei loro progetti, a conferire ordine e compostezza al parterre. La razionalizzazione ordinatrice che si vuole imporre al *parterre* esprime

appunto la necessità, interna al dispositivo rappresentativo, di distinguere tra *public* e *populace* e di tener fuori dal teatro, e dalla politica, la moltitudine irrepresentabile perché incapace di sporgersi fuori della propria esistenza per offrirsi come interiorità a quel dispositivo.

Il teatro è uno spazio nel quale l'interiorità siede accanto ad altre interiorità, ma questo spazio è uno spazio separato dal mondo comune della comparizione delle concrete esistenze individuali e, sotto questo aspetto, il teatro dei Lumi non è diverso da quello hobbesiano. Proprio perché sono entrambi meccanismi rappresentativi, essi rendono presente l'assente, ma per renderlo presente devono prima renderlo assente, escluderlo, tenerlo fuori.

Così la rappresentazione teatrale rende assenti le esistenze concrete dei cittadini per rappresentarli come interiorità capaci di giudizio morale. Ne è prova l'esito comunque rappresentativo del tentativo di Diderot di sfuggire alla dialettica dell'assenza-presenza, restando all'interno della dimensione teatrale, attraverso una duplice e alternativa proiezione: l'ingrandimento del teatro sino ad accogliere cinquantamila spettatori e il rimpicciolimento del teatro all'interno del salotto borghese⁴⁰.

3. Rousseau: condanna del teatro, teatralizzazione della festa e interiorizzazione del rapporto rappresentativo

Proprio la capacità del teatro di rendere assenti le esistenze concrete degli spettatori per rappresentarli come *public* costituisce il punto focale dell'attacco che Rousseau muove al teatro: il teatro come rappresen-

tazione (falsa e ingannatrice per definizione) è un inganno che allontana l'uomo dalla natura sottraendolo alla vita per relegarlo nella posizione di colui che guarda un attore imitare la vita. Soprattutto per Rousseau il teatro è inganno che divide e separa gli uomini tra di loro, che li allontana dalla vita in comune al cospetto della natura: «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»⁴¹.

Il 'male' del teatro in Rousseau si identifica con l'inganno della rappresentazione:

Qu'est-ce que le talent du comédien? L'art de se contrefaire, de revêtir un autre caractère que le sien, de paraître différent de ce qu'on est, de se passionner de sang-froid, de dire autre chose que ce qu'on pense aussi naturellement que si l'on le pensait réellement, et d'oublier enfin sa propre place à force de prendre celle d'autrui... Quel est donc, au fond, l'esprit que le comédien reçoit de son état? Un mélange de bassesse, de fausseté, de ridicule orgueil, et d'indigne avilissement, qui le rend propre à toutes sortes de personnages, hors le plus noble de tous, celui d'homme qu'il abandonne⁴².

Il male del teatro è il male della mediazione rappresentativa, e qui l'attacco di Rousseau, nel tracciare la differenza tra l'oratore e l'attore per colpire l'attore proprio in quanto, à la Hobbes, *persona*, lascia trasparire la riflessione e l'intenzione, tutte politiche, che lo ispirano:

Quand l'orateur se montre, c'est pour parler et non pour se donner en spectacle: il ne représente que lui-même, il ne fait que son propre rôle, ne parle qu'en son propre nom, ne dit ou ne doit dire que ce qu'il pense; l'homme et le personnage étant le même être, il est à sa place; il est dans le cas de tout autre citoyen qui remplit les fonctions de son état. Mais un comédien sur la scène, étalant d'autres sentiments que les siens, ne disant que ce qu'on lui fait dire, représentant souvent

un être chimérique, s'anéantit... et dans cet oubli de l'homme, s'il en reste quelque chose, c'est pour être le jouet des spectateurs⁴³.

Nelle *Considérations sur le gouvernement de Pologne*⁴⁴ ai greci, solennemente riuniti, «en plein air et en corps de nation», per ascoltare le poesie di Omero è emblematicamente contrapposta la condizione degli spettatori dei moderni spettacoli teatrali, riuniti «dans des coffres, sur des planches et l'argent à la main» in sale ben chiuse «pour voir sur des théâtres effeminés, dissolus, où l'on ne sait parler que d'amour, déclamer des histrions, minauder des prostituées, et pour y prendre des leçons de corruption».

È la nostalgia per un'epoca lontana – lasciata dietro di sé dalla storia, che è storia del progredire del male e della corruzione – nella quale gli uomini si leggevano reciprocamente nel cuore e le anime comunicavano nell'immediatezza della loro reciproca trasparenza a sostenere la mossa rousseauviana del ritorno alla trasparenza e alla fusione dei cuori. Una mossa che ha una forte declinazione politica perché la descrizione della piccola comunità di Clarens – dimostrazione della possibilità di «cette ouverture de cœur qui met en commun tous les sentiments, toutes les pensées, et qui fait que chacun se sentant tel qu'il doit être se montre à tous tel qu'il est»⁴⁵ – è un appello a un'intimità trasparente dei cuori e delle anime, che può realizzarsi solo nell'immediatezza esaltante della presenza e che sembra incompatibile con ogni logica rappresentativa e con ogni dimensione teatrale.

L'interiorità rousseauviana non vuole essere rappresentata per dare vita a un *public* il cui giudizio investa la scena della politica, essa ora deve sprofondare in se stessa per sottrarsi alla corruzione della società,

per vincerla in nome della verità e per far rivivere l'epoca della trasparenza dei cuori e della comunicazione delle anime⁴⁶.

Già nelle *Observations*⁴⁷ relative al *Discours sur les sciences et les arts* Rousseau tesse le lodi di una ignoranza *raisonnable, modeste, douce e précieuse*, che limita la propria curiosità entro i confini delle capacità possedute, che nasce da un vivo amore per la virtù e che mette tutta la propria felicità nel ripiegare su di sé e nel rendersi testimonianza della propria innocenza, senza avvertire il bisogno di cercare una falsa e vana felicità nell'opinione che gli altri potrebbero avere delle sue *lumières*. Eguale, nel *Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes* nettissima è la contrapposizione tra il *sauvage*, che vive in se stesso, e l'*homme sociable*, che vive sempre fuori di sé, che non sa vivere se non nell'opinione degli altri e che dal giudizio degli altri ricava il senso della propria esistenza⁴⁸.

Nella *Réponse à Voltaire*⁴⁹ Rousseau descrive in maniera apparentemente paradossale, ma in realtà profondamente coerente, il rapporto tra lo sviluppo delle lettere e delle arti e la condizione umana. Il progresso delle conoscenze accresce l'orgoglio degli individui, diffonde errori e produce sofferenze, «mais il vient un temps où le mal est tel que les causes mêmes qui l'ont fait naître sont nécessaires pour l'empêcher d'augmenter; c'est le fer qu'il faut laisser dans la plaie, de peur que le blessé n'expire en l'arrachant».

Le lettere e le arti possono essere momento di consolazione dei mali che esse stesse hanno determinato e diffuso, ma questo solo per piccolissime cerchie di anime elitarie e per i «grands Genies», che da essa traggono la forza necessaria per istruire gli uomini⁵⁰. Chi pensa al teatro come

luogo ove si riunisce il *public* per esprimere un giudizio rimane per intero dentro la caverna di un *siècle savant* nel quale «on ne voit que boiteux vouloir apprendre à marcher aux autres»⁵¹, rimane dentro la folle utopia di un popolo di saggi. I veri *savants*, per illuminare il mondo e guidare i suoi ciechi abitanti, devono istruire 'le vulgaire' alla semplicità ed alla trasparenza dell'entusiasmo, e non già eleggerlo a giudice.

Quando Rousseau si presenta al lettore nella *Préface* della *Nouvelle Héloïse*⁵² lascia gli spettacoli alle grandi città e i romanzi ai popoli corrotti per rivolgersi alle interiorità solitarie che si sottraggono all'inautenticità del 'monde' per offrirsi alla semplicità di una comunicazione immediata e trasparente, cuori che parlano ai cuori ed ascoltano cuori. La solitudine, il ritirarsi dal mondo delle apparenze per ripiegare nella propria interiorità, sono la condizione per accedere alla conoscenza autentica della realtà e per ascoltare quella voce interiore che sola recita le verità morali⁵³.

Da questo ripiegamento dell'interiorità in se stessa, dalla serena rinuncia a sporgersi sulle esistenze degli altri, il cui affollarsi nelle città non è che un deserto di alienazione ammantato di *politesse*, muove anche l'attacco che, nella *Lettre à M. d'Alembert*, Rousseau conduce contro i *salons*, luogo paradigmatico, insieme al teatro, della nuova sociabilità delle *élites* illuministe impegnate nella istituzione di un *public* da rappresentare. Un attacco che colpisce non solo per la veemenza della sua misoginia, ma anche per il dileggio di ogni pretesa rappresentativa degli *hommes de lettres*:

Chaque femme de Paris rassemble dans son appartement un sérail d'hommes plus femmes qu'elle, qui savent rendre à la beauté toutes sortes d'hommages, hors celui du cœur dont elle

est digne...Si ce soin de contrarier la Nature est nuisible au corps, il est encore plus à l'esprit. Imaginez quelle peut être la trempe de l'âme d'un homme uniquement occupé de l'importante affaire d'amuser les femmes, et qui passe sa vie entière à faire pour elles ce qu'elles devraient faire pour nous, quand épuisés de travaux dont elles sont incapables, nos esprits ont besoin de délassement⁵⁴.

Gli intellettuali, lungi dall'essere dei nuovi Demostene o dei soli morali, sono personaggi ambiziosi, «se moquant les uns des autres» e che «ne s'accordent que pour disputer», impossibilitati ad esprimere la voce della ragione: «Où est le philosophe qui, pour sa gloire, ne tromperait pas volontiers le genre humain? Où est celui qui, dans le secret de son cœur, se propose un autre objet que de se distinguer?»⁵⁵.

Come il segreto della scena teatrale hobbesiana è la violenza degli *arcana imperii*, così il segreto del teatro illuminista è il cuore oscuro e infido dell'intellettuale; entrambi vanno dissolti alla luce della natura che ciascuno trova dentro di sé:

Consultons la lumière intérieure, elle m'égarera moins qu'ils (i philosophes, n.d.r.) ne m'égareront, ou, du moins, mon erreur sera la mienne, et je me dépraverai moins en suivant mes propres illusions qu'en me livrant à leurs mensonges⁵⁶.

Il teatro, il palcoscenico, i palchi, le logge, le gallerie, ogni struttura destinata ad ospitare lo spettacolo delle interiorità private che, riunendosi, si pongono (in modo rappresentativo) come coscienza pubblica di fronte allo Stato, sono rasi al suolo per liberare quello spazio senza opacità e senza ostacoli nel quale solo può incontrarsi lo sguardo silenzioso di anime trasparenti che, ascoltando la sola voce della natura, danno spontaneamente vita ad un 'moi-commun', totalità significativa che si

vuole soggetto politico immediatamente e di per sé, al di fuori di ogni mediazione rappresentativa esterna.

All'inganno del teatro Rousseau contrappone la verità della festa come comunione sentimentale che rifiuta ogni travestimento e ogni artificio scenico per affidarsi alla trasparenza dei cuori: «C'est en plein air, c'est sous le ciel qu'il faut vous rassembler et vous livrer au doux sentiment de votre bonheur»⁵⁷.

Mentre il teatro mostra, e mostrando cela, la festa è semplicemente *partage* dei cuori, dolce uniformità che si dà nella luce della natura: «donnez les spectateurs en spectacle; rendez-les acteurs eux-mêmes; faites que chacun se voie et s'aime dans les autres, afin que tous en soient mieux unis»⁵⁸. Nella festa i cittadini riuniti all'aria aperta offrono a se stessi, specchiandosi l'uno nell'altro, lo spettacolo trasparente del proprio civismo e della propria virtù, riattualizzando la naturalità originaria in una nuova innocenza che è il presente della politica⁵⁹.

La festa campestre de *La Nouvelle Héloïse*⁶⁰ è lo spettacolo improvvisato e felice della perfetta trasparenza dei cuori: nessuna maschera, nessuno spettatore nascosto nell'ombra, tutti sono attori e spettatori nella luce dell'apertura dei cuori e dell'assoluta visibilità e comunicazione. E l'immagine, nel *Contrat social*, dell'assemblea del popolo che, riunita all'ombra di una vecchia quercia, delibera all'unanimità sulle leggi che si vuole dare non è che una festa⁶¹, anzi è il disvelamento della valenza politica della festa e della sua dimensione (non rappresentativa) di opera comune e spontanea di instaurazione dell'identità politica attraverso la presenza trasparente e fraterna dei cittadini.

Rousseau trasmette alle generazioni a lui successive non solo il modello della festa ideale e la nostalgia per un simile festa, ma anche una 'filosofia della festa', che è una teoria politica della festa all'interno di un sistema di educazione pubblica⁶². La festa rousseauviana è lo strumento di formazione dell'uomo nuovo, è il luogo dove l'*opinion*, «ce mostre qui dévore le genre humain»⁶³, questo veleno che costringe l'uomo a sembrare quello che non è, può essere sospesa e rovesciata attraverso la comparizione dei cittadini, il loro spontaneo offrirsi all'ascolto della voce della natura e la loro entusiasta comunione sotto il cielo della virtù e del civismo.

La festa civica rousseauviana sembra segnare, attraverso la comparizione del *peuple* e la presenza fisica dei cittadini sulla scena politica, una rottura epocale con l'assolutismo come forma della politica moderna basata sul «tenir les sujets éparés»⁶⁴ in ascolto dell'irresistibile comando del sovrano.

Se però si segue sino in fondo il movimento dello sprofondare in se stessa dell'interiorità rousseauviana alla ricerca dell'innocenza e della trasparenza del cuore – presupposto di quella comunicazione spontanea che è l'essenza della festa come dimensione non rappresentativa della politica – ci si accorge che esso finisce con il mantenere, occultandola e radicandola in profondità, la dinamica della rappresentazione.

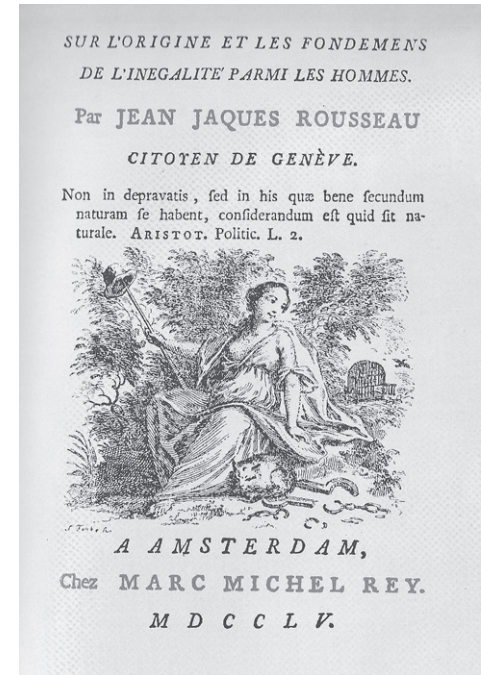
Difatti, se gli spettatori divengono tutti attori e lo spettacolo diviene il loro reciproco vedersi, amarsi e rispecchiarsi 'cuore nel cuore', allora ciascuno scompare nell'unità indivisibile della condivisione dei cuori, in quel grande cuore che è il *moi-commun* e che ricorda il Leviathan costituito da una

moltitudine di omuncoli. Anche perché la compresenza fisica degli individui, in assenza della trasparenza dei loro cuori, è insufficiente a rendere possibile la comunicazione spontanea. Come Rousseau scrive a proposito della vita quotidiana in una Ginevra che inizia ad assistere all'indebolimento dei propri costumi virtuosi: «On se rapproche, et le cœurs s'éloignent»⁶⁵.

Nel *Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes* e nell'*Essai sur l'origine des langues*⁶⁶ Rousseau descrive la festa primitiva come occasione per lo scambio di sguardi individuali, attraverso il quale ciascun individuo prende coscienza della propria unicità. Qui la compresenza fisica dei partecipanti alla festa non conduce alla fusione nel *moi-commun*, ma al contrario al porsi in competizione delle individualità, primo passo verso lo scindersi di essere e apparire e verso il vizio e la corruzione.

Questa differenza rispetto alla festa civica si spiega con il fatto che nella festa primitiva ciascuno guarda gli altri e vuole essere guardato dagli altri, ma nessuno si specchia e si riflette nel cuore trasparente dell'altro. Questo perché il cittadino può specchiarsi e riflettersi nei cuori egualmente trasparenti degli altri cittadini – questo è il senso della risposta che Rousseau dà alla domanda 'cosa si mostra nella festa?': «Rien, si l'on veut»⁶⁷ – mentre l'uomo può solo incontrare lo sguardo degli altri uomini e ricercare la loro stima.

A guardar bene, però, la trasparenza rousseauviana dei cuori presuppone la separazione del cuore dalla società e non è che il distacco dell'individuo dalla propria immediatezza esistenziale, come lo specchiarsi nel cuore egualmente trasparente dell'altro non è che un medium rappresen-



Frontespizio dell'edizione originale del Discorso sull'ineguaglianza di Jean-Jacques Rousseau

tativo attraverso il quale si rende assente la propria reale condizione esistenziale.

Il guardarsi e il riflettersi di ciascuno negli altri opera come uno specchio che, riflettendo, non lascia vedere né da dove viene la luce che unisce i cuori trasparenti, né le concrete esistenze individuali degli individui che si rispecchiano⁶⁸. Lo sprofondare in se stessa dell'interiorità rousseauviana, il suo rifugiarsi nel cuore, porta con sé l'interiorizzazione del rapporto rappresentativo: il cittadino (membro del sovrano) rappresenta l'uomo; per ogni individuo sussiste un rapporto rappresentativo (tra l'uomo rappresentato ed il cittadino rappresentante) interno al suo corpo⁶⁹.

L'idea rappresentativa, che sostiene e anima il rapporto tra l'uomo ed il cittadino, è l'«*intérêt commun*», che è unico e che viene reso visibile dentro il corpo dell'individuo dalla trasparente e luminosa comunione dei cuori. Questo è quello che Rousseau chiama «*l'artifice et le jeu de la machine politique*» e che deve «*transporter le moi dans l'unité commune; en sorte que chaque particulier ne se croie plus un, mais partie de l'unité, et ne soit plus sensible que dans le tout*»⁷⁰.

È sprofondando nella propria interiorità che l'individuo raggiunge il proprio cuore trasparente, ma sulla soglia del proprio cuore trasparente l'uomo si assenta per essere rappresentato dal cittadino, che solo può giungere all'unità comune, anche perché – in una sorta di divisione del lavoro interna all'individuo – «*on ne peut faire à la fois l'un et l'autre*»⁷¹.

Come la luce della verità per Bernardin de Saint-Pierre⁷², la luce della rigenerazione morale, che attraversa il cuore dell'individuo, ha bisogno di un corpo per manifestarsi e darsi pienamente; questo corpo in Rousseau è il corpo politico. Anche per questo Rousseau, a proposito del costituirsi del corpo politico, del sovrano, scrive che «*chaque individu, contractant, pour ainsi dire, avec lui-même, se trouve engagé sous un double rapport; savoir, comme membre du souverain envers les particuliers, et comme membre de l'État envers le souverain*»⁷³.

Proprio in forza di questa interiorizzazione del rapporto rappresentativo 'forzare il cittadino ad essere libero'⁷⁴ non è un atto di violenza esterna. Difatti, l'individuo che rifiuta di obbedire alla volontà generale, ossia di ascoltare dentro di sé l'*intérêt commun*, rifiuta di obbedire alla propria volon-

tà di cittadino per obbedire alla propria volontà particolare di uomo, una volontà che però politicamente non esiste e non può esistere, giacché nella sfera politica l'uomo è rappresentato dal cittadino. A questo si riferisce Rousseau quando con solennità afferma:

J'aurais voulu vivre et mourir libre, c'est-à-dire tellement soumis aux lois que ni moi ni personne n'en pût secouer l'honorable joug; Ce joug salutaire et doux, que les têtes les plus fières portent d'autant plus docilement qu'elles sont faites pour n'en porter aucun autre⁷⁵.

Questa economia della docilità e dell'obbedienza felice è completamente interna a ciascun individuo ed esclude ogni imposizione coattiva ed esterna, giacché è ciascun cittadino ad imporre il giogo salutare della legge a se stesso in quanto uomo. Essere costretto ad essere libero significa costringersi a non cedere al richiamo corrotto dell'amor proprio e rientrare in se stessi, nella propria interiorità, nel proprio cuore, là dove parla quella voce segreta della coscienza che non è altro che la voce del cittadino⁷⁶.

Ancora una volta opera qui la dialettica rappresentativa, che per il tramite del cittadino rende presente l'uomo assente e che, attraverso una sorta di riproposizione della distinzione medievale tra corpo naturale e corpo politico del re, scioglie l'apparente contraddizione presente nella constatazione per cui «*chaque individu peut comme homme avoir une volonté particulière contraire ou dissemblable à la volonté générale qu'il a comme Citoyen*»⁷⁷.

È l'operare di una dialettica rappresentativa interiorizzata a far sì che in Rousseau una filosofia della comunità derivi da una metafisica della solitudine⁷⁸ senza che ciò attivi una deriva totalitaria. L'uomo civile,

come quello naturale, vive per sé, ma sprofondando nell'assolutezza della propria interiorità consente al cittadino di rappresentarlo e così riesce a mettersi politicamente in comune restando esistenzialmente da solo⁷⁹. L'interiorizzazione della dialettica rappresentativa consente di lasciarsi alle spalle gli stereotipi del monaco o del misantropo, fissati dalla condanna illuminista dell'uomo solitario, per sostituire ad essi la figura della 'belle âme'⁸⁰ e per trasportare l'uomo dal mondo comune alla comunità morale della politica.

È proprio da quella dialettica rappresentativa, e non già dall'assenza di una dialettica rappresentativa, che deriva l'affermazione rousseauviana dell'inalienabilità della sovranità e dell'irrepresentabilità del sovrano. La sovranità è inalienabile perché indivisibile, e ciò perché alienarla significherebbe staccare dal sovrano il cittadino e, pertanto, sopprimere il corpo politico dell'individuo. Difatti, nel *Contrat social* è il sovrano, «qui n'est qu'un être collectif», a non poter essere rappresentato che da se stesso⁸¹, mentre l'uomo è rappresentato dal cittadino quale membro del sovrano.

L'interiorizzazione del rapporto rappresentativo si lega anche all'idea della festa come ascolto della voce silenziosa della natura e come alternativa radicale al logoro e ingannevole comunicare mediante il linguaggio⁸². Nella festa ginevrina descritta nella *Lettre à M. d'Alembert*, che dall'infanzia viene a ricordare a Rousseau che non vi è pura gioia che non sia pubblica e che i veri sentimenti della natura regnano solo sul popolo, gli «embrassements, ris, santés, caresses» parlano un linguaggio senza parole e solo questo linguaggio è capace di produrre «un attendrissement général»⁸³.

Si tratta di un linguaggio che incorpora una metafisica della visibilità al pari di quel linguaggio dei gesti che seguì il grido della natura, prima e più universale lingua degli uomini: «le geste n'indique guères que les objets présents, ou faciles à décrire, et les actions visibles»⁸⁴.

Però, Rousseau sa che non si può semplicemente tornare alla natura e che questa può essere riattualizzata solo portando l'artificio al suo limite massimo⁸⁵. Questo limite massimo è la pedagogia dei segni e degli emblemi, il linguaggio silenzioso del mostrare che è persuadere senza convincere e che accompagna la vita quotidiana dell'individuo rousseauviano⁸⁶ sorreggendo ed alimentando l'artificio rappresentativo introiettato attraverso la scissione tra uomo e cittadino.

La preferenza per il linguaggio silenzioso toglie il dialogo dalla scena della comparizione, dal mondo in cui gli uomini si mostrano l'uno all'altro, lo trasporta all'interno di ciascuno rendendolo colloquio intimo e, così facendo, toglie il mondo stesso, non più luogo della reciproca comparizione, ma unicamente punto di partenza per il rientro di ciascuno nella propria interiorità.

Sempre dalla dialettica rappresentativa deriva la naturale e fisiologica apofasia delle assemblee del popolo sovrano, che le rende simili alle feste⁸⁷: là dove prevale l'interesse comune, la parola politica è silenziosa perché «Tant que plusieurs hommes réunis se considèrent comme un seul corps, ils n'ont qu'une seule volonté, qui se rapporte à la comune conservation, et au bien-être général»⁸⁸.

Rousseau non ha di mira solo il pluralismo associativo quando scrive:

Si, quand le peuple suffisamment informé délibère, les citoyens n'avaient aucune communica-

tion entre eux, du grand nombre de petites différences résulterait toujours la volonté générale, et la délibération serait toujours bonne⁸⁹.

Qui, nell'apparente contraddizione interna alla situazione dei cittadini che sono sufficientemente informati, ma che non comunicano tra di loro, si colloca lo spazio di un'educazione che parla al cuore utilizzando un linguaggio senza parole, eminentemente simbolico, quale è in particolare il linguaggio della festa.

A Rousseau si riporteranno apertamente i propugnatori e gli organizzatori delle feste rivoluzionarie nella loro condanna del teatro e nel loro sforzo di rendere tutti i cittadini al contempo attori e spettatori, in quanto protagonisti entusiasti di una fusione delle anime e dei cuori.

La festa rivoluzionaria è spazio orizzontale nel quale si esprime l'eguaglianza dei cittadini (mentre il teatro è spazio diviso in logge, palchi, parterre, sezioni di posti, e innanzi tutto palcoscenico e sala). È spazio senza opacità, senza ostacoli allo sguardo dei cittadini radunati, senza ombre dentro le quali possa celarsi il complotto, grande nemico della trasparenza rivoluzionaria (dove invece il teatro è il luogo degli spazi nascosti dietro, sopra e sotto la scena, è il luogo del sipario, delle maschere e dei travestimenti e dei congegni occulti)⁹⁰.

La festa rivoluzionaria è ossessionata dal modello architettonico dell'anfiteatro, che permette agli spettatori di condividere le emozioni e di vedersi gli uni con gli altri in una condizione di trasparenza: è l'immagine morale del cerchio geometrico, tutti i punti del quale si dirigono verso il centro. Ma proprio questo modello reca con sé un'organizzazione teatrale della festa che piega la spontaneità dei cittadini all'esigenza di farsi carico dell'organizza-

zione dell'afflusso e della collocazione di un gran numero di partecipanti⁹¹.

Anche i momenti della festa che si svolgono nelle strade, prima del culmine costituito dall'anfiteatro o comunque da un recinto, si risolvono in una teatralizzazione della stessa città, dalla fase della scelta delle strade da percorrere (vera e propria scenografia accuratamente studiata) a quella dei *tableaux vivants* da comporre a quella degli alberi della libertà, delle colonne, delle statue da innalzare, delle macchine teatrali da utilizzare. Addirittura David, nel redigere il progetto per la festa dell'unità e dell'indivisibilità della repubblica, celebrata il 10 agosto 1793 a Parigi, programma la spontaneità della festa sino a stabilire in anticipo le emozioni che si registreranno nei diversi momenti: qui allegria, lì silenzio commosso⁹².

La teatralizzazione rivoluzionaria della festa sta già tutta dentro il lascito di Rousseau, che non a caso nelle *Considerations sur le gouvernement de la Pologne*⁹³ fa assumere alla festa una tonalità più organizzata, anche se sempre in un contesto apparentemente spontaneo, che però presuppone un organizzatore, qualcuno che offre al popolo la sua immagine virtuosa per educarlo e fa questo dissimulandosi dietro la spontaneità popolare, nascondendosi in quel 'come se il popolo educasse se stesso' che costituisce il versante maggiormente utopico della festa rousseauviana⁹⁴.

Il fatto è che il percorso che conduce alla riattivazione della naturalità originaria, scopo ed essenza della festa, richiede una guida, un organizzatore. Poiché alla natura non si può semplicemente tornare, l'origine non può essere semplicemente raggiunta a ritroso, va riattualizzata con un artificio. E l'organizzatore deve rimanere celato, dato che si tratta niente di meno che

di formare la spontaneità. In fondo i partecipanti alla festa si trovano ad avere con gli organizzatori lo stesso rapporto che Émile ha con il suo precettore:

Prenez une route opposée avec votre élève; qu'il croie toujours être le maître, et que ce soit toujours vous qui le soyez. Il n'y a point d'assujettissement si parfait que celui qui garde l'apparence de la liberté [...] Sans doute il ne doit faire que ce qu'il veut; mais il ne doit vouloir que ce que vous voulez qu'il fasse; il ne doit pas faire un pas que vous ne l'ayez prévu; il ne doit pas ouvrir la bouche que vous ne sachiez ce qu'il va dire⁹⁵.

Lo stesso accade nella piccola comunità di Clarens, dove Wolmar cerca la fiducia dei servitori solo per farne dei buoni servitori e tutta l'arte del padrone di casa consiste nel nascondere il fastidio di servire sotto il velo del piacere e dell'interesse, di modo che il servitore pensi di volere ciò che lo si obbliga a fare. E lo stesso può dirsi per il giardino (isola nell'isola, teatro nel teatro) che Julie realizza sempre a Clarens, un'opera che dà l'illusione della natura selvaggia, ma che è solo artificio, così che quando Saint-Preux si stupisce di non vedere alcun lavoro umano, Julie può rispondere: «Il est vrai, [...] que la nature a toute fait, mais sous ma direction, et il n'y a rien là que je n'aie ordonné»⁹⁶.

Al centro della festa rousseauviana sta un gioco teatrale di artificio e immaginazione che esige il segreto e che si fonda sul segreto: l'organizzatore, parlando il linguaggio silenzioso dei segni, rende presente il cittadino attraverso l'immaginazione – che riattualizza lo stato di natura come origine⁹⁷ – e lo affida all'intimità trasparente della comunione con gli altri cittadini. I cittadini si uniscono solo nella festa e restano isolati, in quanto uomini, nella vita, così l'autenticità coincide con l'artificio e si

è se stessi solo quando ci si lascia scomparire nel tutto organizzato della festa.

Anche la centralità dell'immaginazione rinvia al dispositivo rappresentativo interiorizzato, giacché caratteristica specifica ed essenziale dell'immaginazione per Rousseau è la sua capacità di trasportare l'uomo fuori di sé e di permettergli di identificarsi con l'altro da sé⁹⁸, quell'altro da sé che è l'altro come cittadino della stessa patria e perciò se stesso come cittadino.

Nella stessa festa rousseauviana, nel suo stesso centro, si ripropone, pertanto, quella dimensione teatrale del segreto che caratterizza la festa di corte dell'assolutismo, dove è visibile il risultato stupefacente, ma non il disegno reale che lo ha minuziosamente programmato e preordinato, che resta tutto interno alla sfera degli *arcana imperii*.

Il dispositivo teatrale-rappresentativo attiva qui una dialettica di trasparenza e di segreto, di visibile e di invisibile, che ritroviamo non solo all'inizio della *Nouvelle Héloïse*, dove lo specchiarsi reciproco di Julie e di Saint-Preux nell'intimità trasparente delle loro interiorità è reso possibile dal segreto, ma anche in Boullée, nella cui 'architettura parlante' confluiscono i motivi (di aperta derivazione rousseauviana) della messa in scena della natura, dello spettatore come protagonista dell'opera, della spazialità come immediata visibilità dei valori morali e civili e pertanto come regolarità, linearità, semplicità e trasparenza, e che affida la movimentazione delle masse degli edifici a quella che lui chiama "*l'architecture des ombres*", come a indicare che la trasparenza è resa possibile da un'assenza di luce debitamente concentrata e mantenuta, dall'invisibile che è dentro la visibilità accesa dalla luce⁹⁹.

Così il sipario che pende sul palcoscenico hobbesiano della sovranità non scompare con la condanna rousseauviana del teatro, anzi resta a custodire il segreto della rappresentanza proprio dentro la comunione sentimentale della festa. Del resto, la descrizione della festa campestre della *Nouvelle Héloïse* si avvia con l'immagine di un sipario che si apre: «le voile de brouillard que le soleil élève au matin comme une toile de théâtre pour découvrir à l'œil un si charmant spectacle»¹⁰⁰.

Che la filosofia della festa rousseauviana sia anche una filosofia del segreto – quel segreto che la politica sempre esige in forza della sua verticalità rappresentativa, anche se interiorizzata – traspare da un passo della *Lettre à M. d'Alembert*: «Quant au choix des instruments propres à diriger l'opinion publique; c'est une autre question qu'il serait superflu de résoudre pour vous, et que

ce n'est pas ici le lieu de résoudre pour la multitude»¹⁰¹. Sarebbe superfluo fermarsi a risolvere per d'Alembert la questione di come dirigere l'*opinion publique* sia perché d'Alembert sa già come dirigerla, sia perché lo stesso d'Alembert pensa che essa vada diretta con strumenti diversi da quelli nei quali confida Rousseau. Quello che è certo è che la questione della direzione dell'*opinion publique* non va affrontata dinanzi alla *multitude*: è un segreto degli *hommes de lettres* e, in particolare, di quell'*homme de lettres* che nega agli *hommes de lettres* il ruolo di formatori dell'*opinion publique*.

¹ Th. Hobbes, *Leviathan or The Matter, Form, and Power of a Common Wealth Ecclesiastical and Civil*; tr. it. di C. Micheli, *Leviatano*, Firenze, La Nuova Italia, 1976, p. 155; nonché *Elementorum philosophiae sectio secunda De homine*; tr. it. a cura di A. Pacchi, *De homine – sezione seconda degli elementi di filosofia*, Bari, Laterza, 1970, p. 186.

² L. Marin, *Le portrait du roi*, Paris, Editions de Minuit, 1981; Id., *Le pouvoir et ses représentations*, in *Politiques de la représentation*, Paris, Kimé, 2005, pp. 71-86; Id., *Baroque, classique: Versailles ou l'architecture du Prince*, ivi, pp. 247-261; Id., *Théatralité et pouvoir. Magie, machination, machine*; *Medée de Corneille*, ivi, pp. 263-285; Id., *Des pouvoirs de l'image. Gloses*, Paris, Seuil,

1993; *Mimésis et description, in De la représentation*, Paris, Gallimard-Seuil, 1994, pp. 251-266.

³ C. Schmitt, *Der Leviathan in der Staatslehre des Thomas Hobbes. Sinn und Fehlschlag eines politischen Symbols*, Köln-Löwenich, Hohenheim Verlag, 1982; tr. it. a cura di C. Galli, *Il Leviatano nella dottrina dello Stato di Thomas Hobbes. Senso e fallimento di un simbolo politico*, in *Scritti su Thomas Hobbes*, Milano, Giuffrè, 1986, pp. 61-143, citazione a p. 103.

⁴ Come rileva C. Galli, *Politica e teatro*, in «Lettera internazionale», n. 102, 2009, pp. 7-9, con Hobbes «la politica moderna si fa teatrale [...] perché per acquistare rigore e certezza rinuncia alla sostanza, si svuota di concretezza empirica».

⁵ Th. Hobbes, *De Principiis cognitionis et actionis*, in M.M. Rossi, *L'evoluzione del pensiero di Hobbes alla luce di un nuovo manoscritto*, in «Civiltà moderna», XIII, 1941, pp. 125-150, 217-246, 366-402.

⁶ In generale su questo aspetto della politica in Hobbes si vedano le fondamentali osservazioni di R. Esposito, *Communitas. Origine e destino della comunità*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 12 ss.

⁷ Così invece L. Jaume, *Hobbes et l'État représentatif moderne*, Paris, Puf, 1986, p. 88.

⁸ P. Costa, *Civitas. Storia della cittadinanza in Europa*. 1. *Dalla civiltà comunale al Settecento*, Roma-Bari, Laterza, 1999, p. 173.

⁹ S. Mezzadra, *Le vesti del cittadino. Trasformazioni di un concetto politico sulla scena della modernità*,

- in S. Mezzadra (a cura di), *Cittadinanza. Soggetti, ordine, diritto*, Bologna, Clueb, 2004, pp. 9-40.
- ¹⁰ «Chiunque sostiene la parte della persona del popolo, o è di quella assemblea che ne sostiene la parte, sostiene la parte anche della sua persona naturale»: Hobbes, *Leviathan* cit., libro XIX, p. 183. Cfr. J.E. Cooper, *Thomas Hobbes on the political theorist's vocation*, in «The Historical Journal», L, n. 3, 2007, pp. 519-547.
- ¹¹ E. Canetti, *Masse und Macht*, Hamburg, Claassen Verlag, 1960; tr. it. di F. Jesi, *Massa e potere*, Milano, Bompiani, 1990, p. 455.
- ¹² Sulla quale L. Marin, *Des pouvoirs de l'image. Gloses*, Paris, Seuil, 1993, pp. 159 ss. Non differenza invece le due scene V. Frajese, *Il patto teatrale nel "Leviathan" e la regalità mistica: per una ricerca storica*, in «Filosofia Politica», V, n. 1, 1991, pp. 119-138.
- ¹³ Con riferimento al teatro di Shakespeare: C. Schmitt, *Hamlet oder Hekuba. Der Einbruch der Zeit in das Spiel*, Düsseldorf-Köln, Dieterichs Verlag, 1956; tr. it. di S. Forti, *Amleto o Ecuba. L'irrompere del tempo nel gioco del dramma*, Bologna, Il Mulino, 1996, pp. 82 ss.; R. Ciocca, *Il cerchio d'oro. I Re sacri nel teatro shakespeariano*, Roma, Officina edizioni, 1987, pp. 87 ss.
- ¹⁴ Sul quale R. Esposito, *Comunità e nichilismo*, in Id., *Termini della politica. Comunità, immunità, biopolitica*, Milano-Udine, Mimesis, pp. 89-102.
- ¹⁵ Su questo frontespizio, ed in particolare sulle differenze tra la versione a stampa e il disegno originale, si vedano N. Malcolm, *Aspect of Hobbes*, Oxford, Oxford University Press, 2004, pp. 200 ss.; K. Brown, *The artist of the Leviathan title-page*, in «British Library Journal», n. 4, 1978, pp. 24-36.
- ¹⁶ *Die vollendete Reformation. Bemerkungen und Hinweise zu neuen Leviathan-Interpretationen*, in «Der Staat», n. 4, 1965; tr. it. *Il compimento della riforma*, in Scritti su *Thomas Hobbes* cit., p. 170.
- ¹⁷ C. Galli, *La produttività politica della paura da Machiavelli a Nietzsche*, in «Filosofia politica», XXIV, n. 1, 2010, pp. 9-28, cit. a p. 15, osserva che con Hobbes la politica moderna incorpora la paura e la rende produttiva disponendola lungo un asse originariamente orizzontale (la paura di ciascun uomo verso ogni altro uomo) dal quale si innalza una mediazione verticale e razionale della paura.
- ¹⁸ M. Cacciari, *Intransigibile utopia*, in H. von Hofmannsthal, *Der Turm. Ein Trauerspiel*; tr. it. di S. Bertoldi Cappelletto, *La torre*, Milano, Adelphi, 1987, pp. 155-226.
- ¹⁹ Esposito, *Malinconia e comunità*, in *Termini della politica* cit., pp. 82-83; Costa, *Civitas* cit., pp. 162 ss.; e con altri accenti P. Schiera, *Specchi della politica. Disciplina, melanconia, socialità nell'Occidente moderno*, Bologna, Il Mulino, 1999, pp. 361 ss.
- ²⁰ Su quest'ultimo aspetto: C. Galli, *Contaminazioni. Irruzioni del Nulla*, in R. Esposito, C. Galli, V. Vitiello (a cura di), *Nichilismo e politica*, Roma-Bari, Laterza, 2000, pp. 139-158, cit. p. 147.
- ²¹ R. Koselleck, *Kritik und Krise. Ein Beitrag zur Pathogene der Bürgerlichen Welt*, Freiburg-München, Verlag Karl Alber, 1959; tr. it. di G. Panzieri, *Critica illuminista e crisi della società borghese*, Bologna, Il Mulino, 1972, pp. 23-24.
- ²² P.H.D. d'Holbach, *Système social ou Principes naturels de la morale et de la politique, avec un examen de l'influence du gouvernement sur les mœurs*, Londres, 1773, vol. II, p. 19; Id., *La morale universelle ou Les devoirs de l'homme fondés sur sa nature*, Amsterdam, Rey, 1776, vol. II, pp. 81 ss.; Id., *Éthocratie, ou Le gouvernement fondé sur la morale*, Amsterdam, Rey, 1776, pp. 5 ss.
- ²³ C.-A. Helvétius, *De l'esprit*, Paris, Durand, 1758, p. 161.
- ²⁴ F. Schiller, *Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet*; tr. fr. di F. Wege, *Mélanges philosophiques, esthétiques et littéraires*, Paris, 1840, pp. 370-386, citazioni alle pp. 383 e 385.
- ²⁵ F. Schiller, *Wilhelm Tell*; tr. it. di B. Allason, *Guglielmo Tell*, Torino, Einaudi, 1989, atto II, scena II, p. 36.
- ²⁶ L.-S. Mercier, *Du théâtre, ou Nouvel essai sur l'art dramatique*, Amsterdam, van Harrevelt, 1773, pp. vi e 46; M.-J. Chénier, *De la liberté du Théâtre en France*, s.n., 1789.
- ²⁷ L.-S. Mercier, *L'an deux mille quatre cent quarante: rêve s'il en fut jamais*, Paris, Hachette, 1792, pp. 161 ss.
- ²⁸ M. Freschi, *L'utopia nel Settecento tedesco*, Napoli, Liguori, 2004, pp. 112-113.
- ²⁹ La lettera di Voltaire è citata in E.J. Mannucci, *Il patriota e il vaudeville. Teatro, pubblico e potere nella Parigi della rivoluzione*, Napoli, Vivarium, 1993, p. 53. Cfr. d'Alembert, *Lettre de M. d'Alembert à M. J.-J. Rousseau sur l'art de l'Encyclopedie, tiré du VIIe volume de l'Encyclopedie, avec quelques autres pièces qui y sont relatives*, Amsterdam, Chatelin & fils, 1759.
- ³⁰ d'Holbach, *Éthocratie* cit., pp. 272-273.
- ³¹ Mercier, *L'an deux mille quatre cent quarante* cit., pp. 164-165.
- ³² G.E. Lessing, *Ernst und Falk. Gespräche für Freimäurer*; tr. it. di B. Schwaighofer, *Ernst e Falk. Dialoghi massonici*, Santa Marinella, Quid, 1993, p. 82.
- ³³ Mercier, *Du théâtre* cit., pp. 3-4, 8.
- ³⁴ Ivi, pp. 104, 203.
- ³⁵ Cfr. K.M. Baker, *Politique et opinion publique sous l'ancien régime*, in «Annales ESC», 1987, pp. 41-71; R. Darnton, *Poetry and the Police: Communication Networks in Eighteenth-Century Paris*, Cambridge-London, Belknap Press of Harvard University Press, 2010; J. Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Neuwied-Berlin, Luchterhand, 1962; tr. it. a cura

- di A. Illuminati, F. Masini, W. Perretta, *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Bari, Laterza, 1971; R. Martucci, *Opinion française, opinion éclairée, opinion publique nella Francia di Antico regime*, in «Giornale di Storia costituzionale», n. 6, 2003, pp. 97-128; M. Ozouf, *Le concept d'opinion publique au XVIII^e siècle*, in Id., *L'homme régénéré. Essais sur la Révolution française*, Paris, Gallimard, 1989, pp. 21-53; E. Tortarolo, *Opinion publique tra Antico regime e Rivoluzione francese. Contributo a un vocabolario storico della politica settecentesca*, in «Rivista storica italiana», CII, 1990, pp. 5-23.
- ³⁶ E. Di Rienzo, *Intellettuali e società in Francia dall'Ancien régime al Secondo Impero*, Roma, Bulzoni, 1983, pp. 35 ss., 89 ss.
- ³⁷ Cfr. R. Darnton, *George Washington's false teeth*, in «The New York Review of Books», n. 27, march 1997, pp. 34-38; G. Ruocco, *Lo Stato sono io. Luigi XIV e la «rivoluzione monarchica» del marzo 1661*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 19.
- ³⁸ Voltaire, *La tragédie de Sémiramis, et quelques autres pièces de littérature*, Paris, Le Mercier, 1749, pp. 23-24. Sulle modalità di presenza e di partecipazione degli spettatori: J.S. Ravel, *Le théâtre et ses publics: pratiques et représentation du parterre à Paris au XVIII^e siècle*, in «Revue d'histoire moderne et contemporaine», n. 49-3, 2002/3, pp. 89-118, che tra l'altro osserva che le pratiche del parterre del XVIII secolo rimandano ad un'esperienza del teatro nettamente diversa dall'evento estetico semplicemente contemplativo a noi oggi familiare.
- ³⁹ Citato in Ravel, *Le théâtre* cit., p. 116.
- ⁴⁰ D. Diderot, *Entretiens sur le fils naturel*, in *Œuvres complètes*, par J. Assézat, VII, Paris, Garnier, 1875, pp. 85-168, citazione pp. 122-123; Id., *Le fils naturel ou Les Épreuves de la vertu*, in *Œuvres complètes* cit., VII, pp. 23-84, citazione p. 20.
- ⁴¹ J.-J. Rousseau, *Lettre à M. d'Alembert sur son article Genève dans le VII^e volume de l'Encyclopédie, et particulièrement, sur le projet d'établir un théâtre de comédie en cette Ville*, par M. Launay, Paris, Flammarion, 1990, p. 66.
- ⁴² Ivi, p. 163.
- ⁴³ Ivi, pp. 164-165.
- ⁴⁴ J.-J. Rousseau, *Considérations sur le gouvernement de Pologne et sur sa réformation projetée*, in *Œuvres complètes*, sous la direction de B. Cagnebin et M. Raymond, III, Paris, Gallimard, 1964, pp. 951-1041, citazione p. 958.
- ⁴⁵ J.-J. Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, par H. Coulet, Paris, Gallimard, 1993, VI, lettre VIII, p. 329.
- ⁴⁶ Si veda J. Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau: la transparence et l'obstacle*, in *Jean-Jacques Rousseau: la transparence et l'obstacle suivi de Sept essais sur Rousseau*, Paris, Gallimard, 2006, pp. 11-316, pp. 31 ss., pp. 61 ss., che tra l'altro osserva che in Rousseau il ricorso all'interiorità elimina la distanza storica dall'età della trasparenza e il ripiegare dentro di sé serve ad accedere alla natura, alla ragione e alla libertà in una società che falsa ogni comunicazione.
- ⁴⁷ J.-J. Rousseau, *Observations sur la Réponse qui a été faite à son Discours*, in *Œuvres complètes* cit., III, pp. 35-57, citazione p. 54.
- ⁴⁸ Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes*, in *Œuvres complètes* cit., III, pp. 109-223, citazione p. 193.
- ⁴⁹ Rousseau, *Réponse (à Voltaire)*, in *Œuvres complètes* cit., III, pp. 226-229, citazione p. 227.
- ⁵⁰ J. Starobinski, *Le remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Paris, Gallimard, 1989, pp. 166 ss.
- ⁵¹ Rousseau, *Réponse (à Voltaire)* cit., pp. 227-228.
- ⁵² Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse* cit., pp. 71-72.
- ⁵³ B. Baczo, *Rousseau: samotność i wspólnota*, Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1964; tr. fr. di C. Brendel-Lambout, *Rousseau: solitude et communauté*, Paris-La Haye, École Pratique des Hautes Études et Mouton & Co., 1974, pp. 206 ss.
- ⁵⁴ Rousseau, *Lettre à M. d'Alembert* cit., pp. 197-199.
- ⁵⁵ J.-J. Rousseau, *Émile ou de l'éducation*, par M. Launay, Paris, Flammarion, 1966, Livre quatrième, *Profession de foi du vicarier savoyard*, pp. 347 ss. Vedi anche *Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité* cit., p. 156: «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: C'est la Philosophie qui l'isole; c'est par elle qu'il dit en secret, à l'aspect d'un homme souffrant, péris si tu veux, je suis en sureté. Il n'y a plus que les dangers de la société entière qui troublent le sommeil tranquille du Philosophe, et qui l'arrachent de son lit. On peut impunément égorger son semblable sous sa fenêtre; il n'a qu'à mettre ses mains sur ses oreilles et s'argumenter un peu, pour empêcher la Nature qui se révolte en lui, de l'identifier avec celui qu'on assassine». Sulla requisitoria rousseauviana contro i philosophes: Baczo, *Rousseau: samotność i wspólnota* cit., pp. 48-49.
- ⁵⁶ Rousseau, *Émile*, livre quatrième, *Profession de foi du vicarier savoyard* cit., p. 349.
- ⁵⁷ Rousseau, *Lettre à M. d'Alembert* cit., p. 233.
- ⁵⁸ Ivi, p. 234.
- ⁵⁹ Cfr. B. Baczo, *Job, mon ami. Promesses de bonheur et fatalité du mal*, Paris, Gallimard, 1997; tr. it. di P. Virno, Roma, Manifesto libri, 1999, pp. 253 ss.
- ⁶⁰ Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse* cit., V, lettre VII, pp. 232 ss. Su questa festa: Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau* cit., pp. 105 ss., che nota anche come l'intera *Nouvelle Héloïse* sia la

- descrizione di una comunità che è intimità trasparente dei cuori, dai nomi di Clarens e di Claire al paesaggio dominato dal lago.
- ⁶¹ B. Baczeko, *Lumières de l'utopie*, Paris, Payot, 2001, p. 246.
- ⁶² Ivi, pp. 244-245.
- ⁶³ J.-J Rousseau, *Lettre à l'Abbé May-dieu du 9 février 1770*, in *Lettres philosophiques*, présentées par H. Gouhier, Paris, Vrin, 1974, p. 192.
- ⁶⁴ J.-J Rousseau, *Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*, par J. Starobinski, Paris, Gallimard, 1990, pp. 143-144.
- ⁶⁵ Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse* cit., VI, lettre V, p. 299.
- ⁶⁶ Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité* cit., pp. 169-170; Id., *Essai sur l'origine des langues* cit., pp. 106-107.
- ⁶⁷ Rousseau, *Lettre à M. d'Alembert* cit., p. 233. Come osserva Starobinski (*Jean-Jacques Rousseau* cit., p. 120), non mostrare nulla significa realizzare uno spazio interamente libero e vuoto, l'ambiente ottico della trasparenza.
- ⁶⁸ La comunità trasparente dei cuori di Clarens è ovviamente intessuta di rapporti economici e sociali concreti e da condizioni di servitù e di disuguaglianza, che vengono però velati dal movimento dell'effusione trasparente dei sentimenti: Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau* cit., p. 124.
- ⁶⁹ Questa interiorizzazione è stata segnalata da G. Duso (*La rappresentanza: un problema di filosofia politica*, Milano, Franco Angeli, 1988, p. 23) con il rilevare che «tuttavia nello stesso Rousseau la differenza esprimendosi nella rappresentanza non è semplicemente sconfitta, ma solo interiorizzata. Ognuno è suddito e, in quanto cittadino, è anche sovrano».
- ⁷⁰ Rispettivamente J.-J Rousseau, *Du contrat social ou Principes du droit politique*, in *Œuvres complètes* cit., III, pp. 347-470, livre I, chapitre VII, p. 364; Id., *Émile* cit., livre I, p. 39.
- ⁷¹ Rousseau, *Émile* cit., livre I, p. 38.
- ⁷² «Nous ne verrions pas la lumière du soleil si elle ne s'arrêtait sur des corps, ou du moins sur des nuages. Elle nous échappe hors de toute atmosphère et nous éblouit à sa source. Il en est de même de la vérité; nous ne la saisirions pas, si elle ne se fixait sur des événements sensibles, ou du moins sur des métaphores et des comparaisons qui la réfléchissent; il lui faut un corps qui la renvoie». B. de Saint-Pierre, *La Chaumière indienne*, citato in A. de Baecque, *Le corps de l'histoire. Métaphores et politique (1770-1800)*, Paris, Calmann-Lévy, 1993, p. 13.
- ⁷³ Rousseau, *Du contrat social* cit., livre I, chapitre VII, p. 362.
- ⁷⁴ Ivi, p. 364.
- ⁷⁵ Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité* cit., p. 112.
- ⁷⁶ «S'il reste parmi vous le moindre germe d'aigreur ou de défiance, hâtez vous de le détruire comme un levain funeste d'où résulteraient tôt ou tard vos malheurs et la ruine de l'État: Je vous conjure de rentrer tous au fond de votre Cœur et de consulter la voix secrète de votre conscience» (Ivi, p. 116).
- ⁷⁷ Rousseau, *Du contrat social* cit., livre I, chapitre VII, p. 363.
- ⁷⁸ Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité* cit., pp. 151 ss.
- ⁷⁹ Esposito (*Communitas* cit., pp. 45 ss.) ritiene invece che il tentativo di derivare una filosofia della comunità da una metafisica della solitudine pieghi in Rousseau la formulazione politica della comunità verso una possibile deriva totalitaria.
- ⁸⁰ Sulla quale Baczeko, *Rousseau: samotność* cit., pp. 232 ss.
- ⁸¹ Rousseau, *Du contrat social* cit., livre II, chapitre I, p. 368.
- ⁸² Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse* cit., II, lettre XIV, pp. 288-289. Sulla preferenza rousseauviana per una lingua dei segni, capace di dire mostrando, vedi Baczeko, *Job, mon ami* cit., pp. 255 ss.; Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau* cit., pp. 177 ss.; Rousseau et l'origine des langues, in *Jean-Jacques Rousseau* cit., pp. 356-379.
- ⁸³ Rousseau, *Lettre à M. d'Alembert* cit., pp. 248-249, nt. 1.
- ⁸⁴ Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité* cit., p. 148.
- ⁸⁵ Starobinski, *Le remède* cit., pp. 167 ss.
- ⁸⁶ Baczeko, *Job, mon ami* cit., pp. 253 ss.; Id., *Lumières* cit., pp. 98 ss.
- ⁸⁷ Baczeko, *Job, mon ami* cit., pp. 248 ss.
- ⁸⁸ Rousseau, *Du contrat social* cit., livre IV, chapitre I, p. 437.
- ⁸⁹ Ivi, livre II, chapitre III, p. 371.
- ⁹⁰ M. Ozouf, *La fête révolutionnaire 1789-1799*, Paris, Gallimard, 1976; Baczeko, *Lumières* cit., pp. 233 ss.; E. Franzini, *Il teatro, la festa e la rivoluzione: su Rousseau e gli enciclopedisti*, Palermo, Aesthetica preprint, 2002; Mannucci, *Il patriota e il vaudeville* cit.; P. Rosanvallon, *La société des égaux*, Paris, Seuil, 2011, pp. 64 ss.
- ⁹¹ Ad esempio, B. Poyet, *Idées générales: sur le projet de la fête du 14 juillet, à l'occasion du pacte fédératif entre les gardes nationales et les troupes de ligne de la France, pour célébrer l'époque de la révolution*, Paris, Delaguette, 1790; Id., *Projet de cirque national et de fêtes annuelles*, Paris, Migneret, 1792; J.-M. Lequinio, *Des fêtes nationales*, Paris, Impr. nationale, 1791.
- ⁹² Baczeko, *Lumières* cit., p. 264.
- ⁹³ Rousseau, *Considérations sur le gouvernement de Pologne* cit., pp. 962 ss.
- ⁹⁴ Baczeko, *Lumières* cit. pp. 97-98, pp. 246 ss.
- ⁹⁵ Rousseau, *Émile* cit., livre II, p. 150.
- ⁹⁶ Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse* cit., IV, lettre XI, pp. 88-89. Cfr., Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau* cit., pp. 125 e 136.
- ⁹⁷ Baczeko, *Rousseau: samotność i wspólnota* cit., p. 141.
- ⁹⁸ Rousseau, *Essai sur l'origine des langues* cit., p. 92.
- ⁹⁹ Su Etienne-Louis Boullée: E.

Kaufmann, *Three Revolutionary Architects, Boullée, Ledoux and Lequeu*, Philadelphia, American Philosophical Society, 1952; tr. it. di M. Grandi, V. Saredi, *Tre architetti rivoluzionari. Boullée, Ledoux, Lequeu*, Milano, Franco Angeli, 2006), pp. 83 ss.; Baczko, *Lumières* cit., pp. 323 ss.

¹⁰⁰ Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse* cit., V, lettre VII, p. 234.

¹⁰¹ Rousseau, *Lettre à M. d'Alembert* cit., p. 144.