

Jean-Jacques Rousseau

Narciso o l'amante di se stesso

~

Pigmalione. Scena lirica

Traduzione, introduzione e note di
Anna Romani

anteprima

vai alla scheda del libro su www.edizioniets.com



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

© Copyright 2019

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884674544-6

Introduzione

In questo volume viene presentata la prima traduzione italiana della commedia di Rousseau *Narciso o l'amante di se stesso*, unitamente alla *Prefazione* dell'autore. Il testo è accompagnato da un'altra opera teatrale di Rousseau, il melodramma *Pigmalione, scena lirica*. In questi due lavori l'autore mette in scena due miti di amore e metamorfosi: l'adattamento in ambientazione settecentesca della storia di Narciso, innamorato della propria immagine, e il mito dello scultore Pigmalione, innamorato della propria opera. La produzione letteraria di Rousseau, specialmente opere minori come quelle qui presentate, è stata spesso considerata lontana dalla sua filosofia e trascurata dalla critica. Eppure con questi testi teatrali Rousseau porta sul palco, insieme alle storie dei protagonisti, alcuni dei problemi filosofici tipici della sua riflessione: la tensione tra essere e apparire, le patologie dell'amor proprio, l'inganno delle relazioni, l'ambiguità della finzione, l'ineguaglianza sociale. I personaggi sulla scena divengono metafora e figura dei concetti filosofici con cui Rousseau analizza discorsivamente le metamorfosi dell'uomo nella società. La complessa *Prefazione* che precede il testo del *Narciso* indica una via per l'interpretazione e la valutazione filosofica di questi piccoli lavori teatrali: è così che scrittura e riflessione si implicano e si illuminano a vicenda per chi voglia decifrare i richiami e i rimandi tra le due.

Un lungo periodo di tempo separa le due opere, che sono tuttavia legate da una trama sottile di fili e connessioni. *Narciso* è un lavoro di gioventù, risalente all'epoca del soggiorno a Chambéry presso madame De Warens¹. Nel 1742

¹ Cfr. J.-J. ROUSSEAU, *Confessioni*, III, a cura di V. Valente, Mondadori,

Rousseau arrivò a Parigi portando con sé la commedia: là ebbe occasione di farla leggere e rivedere da Marivaux. Nel 1752 l'attore Lanoue della *Comédie Française* accettò di far mettere in scena anonimamente la commedia, che debuttò il 18 dicembre dello stesso anno riscuotendo un discreto successo. Ciononostante, Rousseau fece ritirare l'opera dalla scena e la pubblicò poco dopo, preceduta da un'importante *Prefazione*. Tutto questo avveniva al culmine del periodo di polemiche suscitate dal *Discorso sulle scienze e sulle arti*², che due anni prima era stato premiato dall'Accademia di Digione in risposta al quesito «Se il rinascimento delle scienze e delle arti abbia contribuito a migliorare i costumi». In esso Rousseau polemizzava contro il senso comune filosofico della sua epoca, ovvero contro la fiducia nelle ricadute positive del progresso scientifico e culturale sulla società: in altre parole, Rousseau si poneva in posizione nettamente anti-illuminista, suscitando un ampio dibattito che proseguì nei due anni successivi sui giornali dell'epoca. Nel 1755 il filosofo avrebbe partecipato nuovamente a un concorso dell'Accademia con il *Discorso sulle origini e i fondamenti della disuguaglianza tra gli uomini*³.

Narciso è dunque uno dei primi testi mai scritti da Rousseau, e la sua pubblicazione coincide con gli inizi della sua attività filosofica. *Pigmaliione* rappresenta, invece, un prodotto della piena maturità dell'autore: fu infatti

Milano 1990, p. 178. Qui Rousseau ammette che, per quanto nella *Prefazione* avesse presentato la commedia come un lavoro dei suoi diciotto anni, in realtà la sua composizione risaliva a qualche anno più tardi. Egli risiedette a Chambéry dal 1732 al 1740, un lasso di tempo che rende difficile datare la composizione del lavoro.

² J.-J. ROUSSEAU, *Discorso sulle scienze e sulle arti*, in *Scritti politici I*, a cura di E. Garin, Laterza, Roma-Bari 1994.

³ J.-J. ROUSSEAU, *Discorso sulle origini e i fondamenti della disuguaglianza tra gli uomini*, in *Scritti politici I*, cit. Da qui in avanti le due opere verranno indicate rispettivamente come primo e secondo *Discorso*.

redatto nel 1762, lo stesso anno in cui uscirono *Il contratto sociale* ed *Emilio, o dell'educazione*, le due opere che segnarono la vita del filosofo provocandone la persecuzione politica e personale.

Accanto alla forma drammaturgica, il primo punto di contatto immediato tra *Narciso* e *Pigmalione* è dato dal fatto che entrambi rielaborano due miti tratti dalle *Metamorfosi* di Ovidio⁴. La storia di Narciso narra di come un bellissimo giovane, altero al punto da respingere tutti i suoi pretendenti, cada vittima della maledizione lanciata da uno di loro: giunto di fronte a una fonte limpida, egli rimane catturato dall'immagine del proprio riflesso, del quale si innamora senza rendersi conto di ciò che sta vedendo. Solo alla fine egli comprende di aver scambiato la propria immagine per un'altra persona ma, ormai incapace di distaccarsi dalla fonte, rimane lì fino a quando non viene tramutato nel fiore che porta il suo nome. Nella commedia di Rousseau, Narciso è menzionato solo nel titolo: il protagonista è Valére, un giovane ricco e vanesio in procinto di sposarsi con Angélique secondo il volere del padre. La vicenda è innescata dall'iniziativa della sorella di Valére, Lucinde, che commissiona un ritratto del fratello in vesti femminili e glielo fa trovare sopra lo specchio, con l'intento di indurlo a rendersi conto della sua esagerata attenzione per la propria apparenza. Inaspettatamente, Valére non comprende di essere lui stesso il soggetto del ritratto, e parte alla ricerca della misteriosa fanciulla, mettendo in dubbio le proprie nozze. Solo allo scioglimento della vicenda egli realizza il proprio errore e si dichiara disposto a superare la propria superficialità per impegnarsi seriamente nel rapporto con la futura sposa.

Nel *Pigmalione* Rousseau riprende la vicenda, traman-

⁴ Cfr. OVIDIO, *Metamorfosi*, a cura di N. SCIVOLETTO, Utet, Torino 2005, III, 341-510, pp. 166-177 per Narciso e X, 238-295, pp. 491-493 per Pigmalione.

data da Ovidio, dello scultore che fabbrica una statua così bella da scatenare in lui l'ossessione amorosa, al punto di supplicare Venere di rendere viva la sua opera. La dea esaudisce le preghiere di Pigmaliione, così che la statua si anima. A differenza che in *Narciso*, qui la metamorfosi non coinvolge il protagonista, ma la sua opera. Mentre *Pigmaliione* mantiene una vicinanza più stretta con il modello ovidiano, *Narciso* opera una rielaborazione originale del mito e lo traspone in epoca contemporanea a Rousseau: tuttavia anche nel caso di *Pigmaliione*, come vedremo, Rousseau dà un'interpretazione personale alla storia tradizionale.

Ad accomunare i due lavori è anche il fatto di essere legati a momenti di crisi della traiettoria del pensiero dell'autore. È importante segnalare che Rousseau concepisce il proprio pensiero come un tutto germogliato dal seme di un'unica illuminazione improvvisa, scatenata dalla lettura del concorso dell'Accademia di Digione sulla strada per Vincennes⁵. Tenere conto della considerazione unitaria della propria opera da parte dell'autore offre uno strumento valido per affrontarne le tensioni interne e cercare di illuminarne un settore facendo ricorso a un altro.

Il fatto stesso che *Narciso* e *Pigmaliione* siano due lavori destinati alla rappresentazione sembra infatti costituire un problema per chi si accosta all'autore del primo *Discorso* e della *Lettera a d'Alembert sugli spettacoli*⁶. Come noto, nel primo *Discorso* Rousseau condanna le scienze e le arti in

⁵ Quello della cosiddetta illuminazione di Vincennes è un episodio cruciale nella mitologia personale di Rousseau, che fa riferimento a più riprese a questo momento fondativo della propria riflessione. Cfr. J.-J. ROUSSEAU, *Seconda Lettera a Malesherbes*, Montmorency, 12 gennaio 1762, in *Lettere morali*, a cura di R. VITIELLO, Editori Riuniti, Roma 1978, pp. 200-201; *Confessioni*, VIII, cit., pp. 423 s.; *Dialoghi*, II, in *Opere*, a cura di P. ROSSI, Sansoni, Firenze, 1972, p. 1222; *Lettre à Christophe de Beaumont*, in *Œuvres complètes*, a cura di B. GAGNEBIN e M. RAYMOND, Gallimard, Paris 1959-1995, t. IV, p. 927.

⁶ J.-J. ROUSSEAU, *Lettera sugli spettacoli*, a cura di F.W. LUPI, Aesthetica Edizioni, Palermo 1995 e 2003.

quanto causa del decadimento morale dell'uomo in società, mentre con la *Lettera a d'Alembert* si oppone alla proposta di aprire un teatro a Ginevra, sostenendo che questo ne avrebbe corrotto i costumi e la politica e cogliendo l'occasione per elaborare un'ampia critica degli spettacoli in generale. *Narciso* fece dunque scalpore per la vistosa contraddittorietà nella condotta di Rousseau, che sembrava impegnato su di un fronte a combattere le scienze e le arti e sull'altro a coltivare eccentricamente la propria carriera di artista⁷. Questa tensione viene affrontata nella *Prefazione* all'opera, che a prima vista non sembra occuparsi affatto della commedia, ma appare piuttosto dedicata a difendere la persona di Rousseau e le tesi del primo *Discorso*. Questo ha fatto sì che per molto tempo le attenzioni degli studiosi si concentrassero quasi esclusivamente su di essa, separandola dalla commedia e considerandola isolatamente⁸. Non

⁷ Solo pochi mesi prima un'altra opera di Rousseau, *Le Devin du Village*, aveva avuto un successo tale da essere rappresentata a corte alla presenza del re che, impressionato, accordò un'udienza al filosofo con l'intento di garantirgli un vitalizio. Rousseau, tuttavia, decise inaspettatamente di non presentarsi. Cfr. J.-J. ROUSSEAU, *Le Devin du Village*, in *OC*, cit., t. II, pp. 1093-1114.

⁸ Questo atteggiamento fu inaugurato dai contemporanei di Rousseau: F.M. Grimm dedica qualche riga al *Narciso*, giudicandolo «une mauvaise comédie» e interessandosi soprattutto alla *Prefazione*, che reputa esagerata e non buona, fatta eccezione per «quelques pages dignes de M. de Montesquieu»; cfr. *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, t. 1, p. 112. Anche Fréron, nelle *Lettres sur quelques écrits de ce temps*, t. IX, pp. 64-65, giudica la pubblicazione solo un pretesto per portare avanti la polemica sulle scienze e sulle arti. Per questi riferimenti cfr. J.-J. ROUSSEAU, in *OC*, cit., t. II, pp. 1861 s. In italiano la *Prefazione* compare in traduzione isolata dalla commedia nella raccolta J.-J. ROUSSEAU, *Opere*, a cura di P. ROSSI, Sansoni, Firenze 1972, pp. 19-30. M. Einaudi dedica un paragrafo alla *Prefazione*, intitolandolo curiosamente «*Narcisse*», dal momento che, come Fréron, egli ritiene la commedia solo un pretesto per proseguire il dibattito; cfr. M. EINAUDI, *Il primo Rousseau*, Einaudi, Torino 1979, pp. 99-106. A. PIZZORUSSO, in *La comédie de Narcisse*, «*Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau*», t. XXXV, 1959-1962, pp. 9-27, scarta invece rapidamente la *Prefazione* per analizzare la sola commedia. Un accenno di considerazione unitaria delle due parti della pubblicazione si può trovare in M. MIGUET-OLLAGNIER, *Le Narcisse ou l'amant de*

si può tuttavia ignorare il fatto che Rousseau abbia scritto questo testo per introdurre alla lettura della sua commedia: «L'acte de les réunir nous interpelle: se pourrait-il qu'il y ait au fond une relation entre la critique sociale du premier *Discours* [...] et le portrait du narcissisme dans la pièce?»⁹.

La *Prefazione* è dunque alle prese con una contraddizione. Per scioglierla il testo si incarica di chiarire nuovamente le tesi del primo *Discorso*, introducendo dei brevi ma importanti accenni a temi che saranno esposti nel secondo *Discorso*: Rousseau comincia qui a dar voce al suo sospetto nei confronti della proprietà privata, denunciata come fonte dell'irrigidimento della separazione tra i ricchi e una folla che non riesce a sollevarsi dalla propria miseria, ovvero della disuguaglianza in seno alla società. La *Prefazione* mette in lu-

lui-même de Jean-Jacques Rousseau, in *Isis, Narcisse, Psyché entre lumières et romantisme: mythe et écritures, écritures du mythe : études*, a cura di P. AURAIX-JONCHÈRE, Presses Univ. Blaise Pascal, 2000. È invece da segnalare un interesse recente della critica per il ruolo degli spettacoli in generale nella filosofia di Rousseau: E. FRANZINI, *Il teatro, la festa e la rivoluzione. Su Rousseau e gli enciclopedisti*, Aesthetica Preprint, Centro Internazionale Studi di Estetica, Agosto 2002; *Rousseau et les spectacles*, a cura di J. BERCHTOLD, C. MARTIN, Y. SEITÉ, Arman Colin, Parigi 2014; J.G. LIMA, *Morality, Simulacrum and Distraction: The Function of Art according to Rousseau*, in «Artefilosofia», Ouro Preto, n. 15, 2013. Con la sua sua raccolta di traduzione, Marco Menin ha recentemente presentato alcuni degli scritti letterari e teatrali minori del filosofo; cfr. J.-J. ROUSSEAU, *Finzioni filosofiche*, a cura di M. MENIN, Carocci, Roma 2015. Si segnalano per l'attenzione più in particolare per il *Narcisse*, singolarmente e nel suo rapporto con la *Prefazione*: C.L. GRISWOLD, *Narcissisme, amour de soi et critique sociale*, in *Philosophie de Rousseau*, Garnier, Paris 2014, pp. 289-303; C. BOTTICI, *Democracy and the Spectacle: On Rousseau's Homeopathic Strategy*, in «Philosophy and Social Criticism», vol. 41 (3), 2015, pp. 235-248; S.K. JACKSON, *Rousseau's Occasional Autobiographies*, Ohio State University Press Columbus, 1992. Sono inoltre apparse recentemente una traduzione del testo in lingua inglese e una sua nuova edizione in francese: J.-J. ROUSSEAU, *Narcissus*, a cura di D. BODEN, *Afterword* di S. Critchley, Contra Mundum Press, New York-London-Melbourne 2015; *Narcisse, ou l'amant de lui-même*, a cura di H. COULET, Desjonquères, Paris 2014.

⁹ Cfr. C.L. GRISWOLD, *Narcissisme, amour de soi et critique sociale*, cit., p. 290.

ce il nesso genealogico, fondamentale e per così dire rimosso, tra il desiderio di distinguersi e la disuguaglianza sociale. Quest'ultima non ha infatti a che vedere solo con l'impalpabile fama, ma si concretizza in estrema disparità di ricchezze, di potere e dei mezzi per accedervi¹⁰. La disuguaglianza costituisce la ricaduta materiale, istituzionalizzata e sociale del fenomeno psicologico che nel secondo *Discorso* Rousseau descriverà nei termini della trasformazione dell'amore di sé in amor proprio, nella spinta all'esibizione del sé finalizzata a vincere la competizione per il riconoscimento sociale che è all'origine anche delle scienze e delle arti.

Il desiderio di distinguersi è dunque presentato come base genealogica della disuguaglianza e della ricerca del sapere. È da questa radice atavica che si sono sviluppati i mali che caratterizzano lo stato dell'uomo in società, assenti nell'originaria semplicità dello stato di natura. Nella corruzione che per Rousseau caratterizza la maggior parte delle società a lui contemporanee non si otterrebbe alcun tipo di giovamento se venisse messa in atto l'ipotesi, paradossale ma imputata al filosofo dai suoi avversatori, di bandire le arti, le scienze e la cultura in generale: non solo gli uomini non riacquisterebbero le qualità perdute, ma la società cadrebbe in uno stato di caos e di violenza ancora peggiore dell'ingiustizia attuale.

Per uscire da questa *impasse* l'argomento di Rousseau si concretizza in una teoria dell'arte e della scienza configurate

¹⁰ Cfr. J.-J. ROUSSEAU, *Primo Discorso*, cit., p. 22: «Qual è la fonte di tanti abusi se non la disuguaglianza funesta introdotta tra gli uomini col valorizzare il talento mentre si avvilisce la virtù?». Cfr. anche *Osservazioni di Jean-Jacques Rousseau a proposito della risposta data al suo discorso*, in *Scritti politici* I, cit., p. 44: «La fonte prima del male è la disuguaglianza; dalla disuguaglianza sono nate le ricchezze [...]. Dalle ricchezze sono nati il lusso e l'ozio; dal lusso sono venute le belle arti e dall'ozio le scienze». Questo nesso genealogico è indicato nella *Prefazione* tramite la giustapposizione degli elementi discussi da Rousseau, che trapassano dalle arti e scienze al governo, alle leggi e agli elementi economici. Nel secondo *Discorso* trova posto la narrazione estesa della trasformazione sociale dell'uomo.

ora come *pharmakon*, una sostanza le cui proprietà possono essere benefiche o nocive a seconda dei tempi e dei modi di somministrazione¹¹. Laddove l'effetto deleterio della cultura si è consumato, essa può e deve essere utilizzata per combattere i mali che ha provocato:

[...] le stesse cause che hanno corrotto i popoli servono qualche volta a prevenire una corruzione maggiore; è così che colui che si è rovinato la salute con un uso imprudente della medicina, è costretto a ricorrere di nuovo ai medici per conservarsi in vita; ed è così che le arti e le scienze, dopo aver dischiuso i vizi, sono necessarie per impedire loro di trasformarsi in crimini; esse almeno li coprono con una vernice che non permette al veleno di esalare altrettanto liberamente. Esse distruggono la virtù, ma ne lasciano il simulacro pubblico, che è sempre una bella cosa. Esse introducono al suo posto la cortesia e le buone maniere, e sostituiscono al timore di apparire malvagio quello di apparire *ridicolo*¹².

È questo il fulcro teorico della *Prefazione*, attraverso il quale si chiarisce il nesso tra questa e la commedia che introduce. A partire dalla constatazione del male, si prospettano due possibili soluzioni: opporre al male un elemento a esso eterogeneo, oppure rivolgere la sua azione contro il male stesso. Nel primo caso si può parlare di «modello allopatico» di cura: fuor di metafora, esso corrisponde alle rivoluzioni radicali capaci di stravolgere completamente un regime ingiusto portandolo alla distruzione. Nel secondo caso l'idea di cura si sviluppa secondo un «modello omeopatico», che prende atto del male e intende alleviarlo trovando una conciliazione possibile tra gli elementi del sistema¹³.

¹¹ Si tratta di un concetto risalente all'antichità: cfr. PLATONE, *Fedro*, a cura di P. PUCCI, Laterza, Roma-Bari 1998, 274b-275c, pp. 114-117.

¹² J.-J. ROUSSEAU, *Prefazione al Narciso*, *infra*.

¹³ Cfr. J. STAROBINSKI, *Il rimedio nel male. Critica e legittimazione dell'artificio nell'età dei lumi*, Einaudi, Torino 1990, pp. 153-154. L'autore sottolinea la grande prudenza di Rousseau nel sollevare la possibilità della rivoluzione, mettendone in luce i rischi e la possibilità di cadere in una situazione ancora peggiore. D'altro canto, nulla garantisce il successo della «terapia omeopatica».

La crisi di Pigmalione lo porta a liberarsi dagli incanti e dalle finzioni sociali da cui era irretito, ma a ciò non corrisponde una reale emancipazione, bensì un'approfondirsi sempre maggiore dell'alienazione nel prodotto delle proprie mani: «ho perduto il mio genio...»²⁹. Egli è un uomo che dà forma alla materia, che trasferisce la propria essenza nella sua opera al punto da perdersi in essa. Pigmalione ama se stesso, ma non riesce a rientrare all'interno di uno spazio naturale del sé, si ama nella propria opera: «mi inebrio di amor proprio: mi adoro in quello che ho fatto...»³⁰. Egli non fa che trovare se stesso in quello che fa, ma il ricongiungimento appare perennemente ambiguo: la sua individualità trapassa in quella di Galatea, che alla fine della scena sembra prevalere. Il rapporto tra i due io, o tra le due forme dello stesso io, rimane asimmetrico, secondo una relazione vuoto-pieno che non trova il suo bilanciamento³¹.

Questa analisi si ricollega a quanto visto finora non solo per via del «narcisismo pigmalionico» di cui parla Starobinski in riferimento a Pigmalione³². Nella figura dello scultore si condensano infatti almeno due aspetti di rilievo. In primo luogo, Pigmalione mostra le conseguenze estreme della stessa tendenza all'alienazione di sé nei prodotti del proprio lavoro che è alla base del desiderio di possesso e delle azioni del tipo del truffatore. In secondo luogo, rimanendo vittima dell'illusione da lui stesso creata, Pigmalione mostra anche l'estremo limite dell'ingannevolezza delle rappresentazioni e delle finzioni in generale denunciata da Rousseau nella *Lettera a d'Alembert*. Pigmalione si lascia sedurre da una finzione che, a differenza dell'uso sociale e

²⁹ *Ivi, infra*.

³⁰ *Ivi, infra*.

³¹ Cfr. in merito S.M. WEBER, *The Aesthetics of Rousseau's Pygmalion*, in «MLN», vol. 83, n. 6, dicembre 1968, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, pp. 900-918.

³² Cfr. J. STAROBINSKI, *La trasparenza e l'ostacolo. Saggio su Jean-Jacques Rousseau*, il Mulino, Bologna 1982, pp. 90 s.

critico del teatro proposto da Rousseau nella *Prefazione a Narciso*, non si cura minimamente né del mondo degli uomini né di quello della natura, tagliando fuori lo scultore da ogni relazione che non sia autoriferita. È per questo che alla fine egli, avendo ormai perso la capacità di porre a confronto la sua esperienza soggettiva con un riferimento al di fuori di sé, perde la misura della realtà.

Così come il *Narciso* mostra allo spettatore la satira della dispersione del sé nell'apparenza, *Pigmaliione* mette in scena la tragedia della perdita del contatto con l'esterno che l'alienazione di sé comporta, se portata alle estreme conseguenze. I modelli di queste rappresentazioni iperboliche sono da ritrovarsi nel secondo *Discorso*, che individua in certe modificazioni dell'animo umano la radice originaria dell'ingiustizia sociale, politica ed economica delle società moderne.

La condanna delle scienze e delle arti del primo *Discorso* non fu un atto di rinuncia da parte di Rousseau, ma l'inaugurazione della sua instancabile pratica della filosofia e della letteratura. Nella sua opera questi due poli non si separano mai: il discorso filosofico è animato da immagini, storie e figure, mentre le opere letterarie si connettono al discorso filosofico. Tra le due modalità attraverso cui il pensiero si svolge vi è uno scambio dinamico che testimonia dell'incessante tentativo da parte di Rousseau di agire sul reale attraverso la comunicazione con il pubblico. Questa non può limitarsi al livello della fredda ragione, ma deve agire sui sentimenti e sull'immaginazione del lettore. Le immagini, i miti, i personaggi e le metafore che animano l'opera di Rousseau istituiscono un'elaborata rete di rimandi alle sue critiche sociali e politiche radicali, sono capaci di evocare più di quanto non dicano.

Narciso e *Pigmaliione* sono due piccoli lavori il cui ruolo filosofico merita di essere riscoperto e rivalutato alla luce del quadro complessivo dell'opera di Rousseau, che ne emerge così arricchita e approfondita.

Narcisse
ou l'amant de lui-même

Comédie,
par J.J. Rousseau,
représentée par les Comédiens du Roi,
le 18 décembre 1752

Narciso
o l'amante di se stesso

Commedia
di J.-J. Rousseau,
messa in scena dai Comédiens du Roi
il 18 dicembre 1752

Préface

J'ai écrit cette Comédie à l'âge de dix-huit ans, et je me suis gardé de la montrer, aussi long-tems que j'ai tenu quelque compte de la réputation d'Auteur. Je me suis enfin senti le courage de la publier, mais je n'aurai jamais celui d'en rien dire. Ce n'est donc pas de ma pièce, mas de moi-même qu'il s'agit ici.

Il faut, malgré ma répugnance, que je parle de moi; il faut que je convienne des torts que l'on m'attribue, ou que je m'en justifie. Les armes ne seront pas égales, je le sens bien ; car on m'attaquera avec des plaisanteries, et je ne me défendrai qu'avec des raisons : mais pourvu que je convainque mes adversaires, je me soucie très peu de les persuader ; en travaillant à mériter ma propre estime, j'ai appris à me passer de celle des autres, qui, pour la plûpart, se passent bien de la mienne. Mais s'il ne m'importe guères qu'on pense bien ou mal de moi, il m'importe que personne n'ait droit d'en mal penser, et il importe à la vérité que j'ai soutenue, que son défenseur ne soit point accusé justement de ne lui avoir prêté son secours que par caprice ou par vanité, sans l'aimer et sans la connoître.

Le parti que j'ai pris dans la question que j'examinois il y a quelques années, n'a pas manqué de me susciter une multitude d'adversaires* plus attentifs peut-être à l'intérêt

* On m'assure que plusieurs trouvent mauvais que j'appelle mes adversaires mes adversaires, et cela me paroît assez croyable dans un siècle où l'on n'ose plus rien appeller par son nom. J'apprends aussi que chacun de mes adversaires se plaint, quand répons à d'autres objections que les siennes, que je perds mon tems à me battre contre des chimères ; ce qui me prouve une chose dont je me doutois déjà bien, savoir qu'ils ne perdent point le leur à se lire ou à s'écouter les uns les autres. Quant à moi, c'est une peine que j'ai cru

Prefazione

Ho scritto questa commedia all'età di diciotto anni, e ho evitato di mostrarla finché ho dato qualche importanza alla reputazione di autore. Ho infine trovato il coraggio di pubblicarla, ma non avrò mai quello di parlarne. Non è dunque della mia *pièce* che qui si tratta, ma di me stesso.

Malgrado la mia ripugnanza, bisogna che parli di me; bisogna che io ammetta i torti che mi si attribuiscono, o che me ne giustifichi. Non sarà ad armi pari, lo sento bene, poiché mi si attaccherà con delle battute e io mi difenderò solo con delle ragioni: ma, a patto che io convinca i miei avversari, mi preoccupo molto poco di persuaderli; lavorando a meritare la mia stessa stima ho imparato a fare a meno di quella degli altri, i quali, per la maggior parte, fanno a meno della mia. Ma se non mi importa molto che si pensi bene o male della mia persona, mi importa che nessuno abbia il diritto di pensarne male, e alla verità che ho sostenuto importa che il suo difensore non sia in alcun modo accusato giustamente di non averla sostenuta che per capriccio o per vanità, senza amarla e senza conoscerla.

Il partito che ho preso nella questione che esaminavo qualche anno fa non ha mancato di procurarmi una moltitudine di avversari*, più attenti forse all'interesse dei lette-

* Mi si assicura che in molti trovano spiacevole che io chiami i miei avversari «i miei avversari» e questo mi sembra abbastanza credibile, in un secolo in cui non si osa più chiamare niente con il suo nome. Vengo anche a sapere che ognuno dei miei avversari si lamenta, quando rispondo a delle obiezioni diverse dalle sue, che perdo il mio tempo a battermi contro delle chimere; e questo mi conferma una cosa che già sospettavo, ovvero che essi non perdono affatto il loro a leggersi o ascoltarsi gli uni con gli altri. Quanto a me, è un disturbo che ho creduto di dovermi prendere, e ho letto i numerosi scritti che

Acteurs

LISIMON

VALÉRE, LUCINDE, Enfants de Lisimon.

ANGÉLIQUE, LÉANDRE, Frère et sœur, pupilles de Lisimon.

MARTON, Suivante.

FRONTIN, Valet de Valère.

La Scène est dans l'Appartement de Valère.

Attori

LISIMON

VALÉRE, LUCINDE, figli di Lisimon.

ANGÉLIQUE, LÉANDRE, fratello e sorella, pupilli di Lisimon.

MARTON, dama di compagnia.

FRONTIN, valletto di Valére.

La scena è nell'appartamento di Valére.

L'amant de lui-même.
Comédie

SCÈNE I

LUCINDE, MARTON.

LUCINDE. Je viens de voir mon frère se promener dans le jardin ; hâtons-nous, avant son retour, de placer son portrait sur sa toilette.

MARTON. Le voilà, Mademoiselle, changé dans ses ajustemens de manière à le rendre méconnoissable. Quoiqu'il soit le plus joli homme du monde, il brille ici en femme encore avec de nouvelles graces.

LUCINDE. Valère est, par sa délicatesse et par l'affectation de sa parure, une espèce de femme cachée sous des habits d'homme, et ce portrait ainsi travesti, semble moins le déguiser que le rendre à son état naturel.

MARTON. En bien, où est le mal ? Puisque les femmes aujourd'hui cherchent à se rapprocher des hommes, n'est-il pas convenable que ceux-ci fassent la moitié du chemin, et qu'ils tâchent de gagner en agrémens autant qu'elles en solidité ? Grâce à la mode, tout s'en mettra plus aisément de niveau.

LUCINDE. Je ne puis me faire à des modes aussi ridicules. Peut-être notre sexe aura-t-il le bonheur de n'en plaîre pas moins quoiqu'il devienne plus estimable. Mais pour les hommes, je plains leur aveuglement. Que prétend cette jeunesse étourdie en usurpant tous nos droits ? Espèrent-ils de mieux plaîre aux femmes en s'efforçant de leur ressembler ?

MARTON. Pour celui-là, ils auroient tort, et les femmes se haïssent trop mutuellement pour aimer ce qui leur ressemble. Mais revenons au portrait. Ne craignez-vous point que cette petite raillerie ne fâche Monsieur le Chevalier ?

L'amante di se stesso.
Commedia

SCENA I

LUCINDE, MARTON.

LUCINDE. Ho appena visto mio fratello passeggiare in giardino; sbrighiamoci a mettere il ritratto sulla sua toeletta prima che torni.

MARTON. Eccolo, signorina, cambiato d'abito in modo da renderlo irriconoscibile. Per quanto sia l'uomo più bello del mondo, qui brilla in abiti femminili di nuove grazie ancora.

LUCINDE. Per la sua delicatezza e l'affettazione del suo abbigliamento Valère è una specie di donna nascosta sotto degli abiti da uomo, e questo ritratto così travestito sembra più restituirlo al suo stato naturale che mascherarlo.

MARTON. Ebbene, che male c'è? Dato che le donne al giorno d'oggi cercano di somigliare agli uomini, non è conveniente che questi facciano la metà del cammino e cerchino di guadagnare in attrattiva quanto loro in risolutezza? Grazie alla moda, tutto si metterà più facilmente allo stesso livello.

LUCINDE. Non riesco ad abituarli a delle mode così ridicole. Può darsi che il nostro sesso avrà la fortuna di non piacere meno pur diventando più stimabile. Ma per quanto riguarda gli uomini, compiango il loro accecamento. Cosa pretende questa gioventù sconsiderata, usurpando tutti i nostri diritti? Sperano di piacere di più alle donne, sforzandosi di assomigliare loro?

MARTON. Su questo avrebbero torto, e le donne si odiano troppo le une con le altre per amare ciò che rassomiglia loro. Ma ritorniamo al ritratto. Non temete per nulla che questo piccolo scherzo faccia irritare il cavaliere?

Pygmalion
Scène lyrique

Pigmalione
Scena lirica

Pygmalion.
Scène lyrique

Le Théâtre représente un atelier de Sculpteur. Sur les côtés on voit des blocs de marbre, des groupes, des statues ébauchées. Dans le fond est une autre statue cachée sous un pavillon d'une étoffe légère et brillante, orné de crépines et de guirlandes.

Pygmalion, assis et accoudé, rêve dans l'attitude d'un homme inquiet et triste ; puis se levant tout-à-coup, il prend sur une table les outils de son art, va donner par intervalles quelques coups de ciseau sur quelques unes de ses ébauches, se recule et regarde d'un air mécontent et découragé.

PYGMALION. Il n'y a point-là d'ame ni de vie ; ce n'est que de la pierre. Je ne ferai jamais rien de tout cela.

O mon génie, où es-tu ? Mon talent qu'es tu devenu ? Tout mon feu s'est éteint, mon imagination s'est glacée, le marbre sort froid de mes mains.

Pygmalion, ne fais plus des Dieux : tu n'es qu'un vulgaire Artiste... Vils instrumens qui n'êtes plus ceux de ma gloire, allez, ne deshonnez point mes mains.

Il jette avec dédain ses outils, puis se promene quelque tems en rêvant, les bras croisés.

Que suis-je devenu ? quelle étrange révolution s'est faite en moi ?...

Tyr, ville opulente et superbe, les monumens des arts dont tu brilles ne m'attirent plus, j'ai perdu le goût que je prenois à les admirer : le commerce des Artistes et des Philosophes me devient insipide ; l'entretien des Peintres et des Poètes est sans attrait pour moi ; la louange et la gloire n'élevent plus mon ame ; les éloges de ceux qui en recevront de la postérité ne me touchent plus ; l'amitié même a perdu pour moi ses charmes.

Pigmalione.
Scena lirica

Il teatro rappresenta l'atelier di uno scultore. Sui lati si vedono dei blocchi di marmo, dei gruppi, delle statue abbozzate. Sul fondo c'è un'altra statua nascosta sotto un velo¹ di una stoffa leggera e brillante, ornata di frange e ghirlande.

Pigmalione, seduto e appoggiato sui gomiti, medita con l'aria di un uomo inquieto e triste; poi, alzandosi di colpo, prende su un tavolo gli strumenti della sua arte, ogni tanto dà qualche colpo di scalpello su qualcuno dei suoi abbozzi, indietreggia e guarda con aria scontenta e scoraggiata.

PIGMALIONE. Là non vi è né anima né vita; non è che della pietra. Non ci caverò mai fuori niente.

Oh, mio genio, dove sei? Talento mio, cosa sei divenuto?

Tutto il mio fuoco si è estinto, la mia immaginazione si è ghiacciata, il marmo esce freddo dalle mie mani.

Pigmalione, non crei più degli dèi: non sei che un volgare artista... Vili strumenti che non siete più quelli della mia gloria, andate, non disonorate le mie mani.

Getta con sdegno i suoi utensili, poi cammina qualche tempo assorto, le braccia incrociate.

Cosa sono divenuto? Che strana rivoluzione si è fatta in me?...

Tiro, città opulenta e superba, i monumenti delle arti di cui tu brilli non mi attirano più, ho perduto il gusto che provavo ad ammirarli: frequentare gli artisti e i filosofi mi diviene insipido; la conversazione dei pittori e dei poeti è senza attrattiva per me; la lode e la gloria non elevano più la mia anima; gli elogi di coloro che ne riceveranno dalla posterità non mi toccano più; l'amicizia stessa ha perduto per me il suo fascino.

Note alla traduzione

La traduzione dei testi è stata condotta sull'originale della prima edizione completa delle opere di Rousseau, pubblicata a Ginevra tra il 1780 e il 1789, conosciuta come edizione Du Peyrou-Moulou. Questo testo, liberamente accessibile in linea, è stato inoltre confrontato con quello stabilito da Gagnebin e Raymond nell'edizione Gallimard delle opere complete per quanto riguarda le scelte ortografiche e di accentazione. Cfr. J.-J. ROUSSEAU, *Collection complète des œuvres*, Genève, 1780-1789, 17 vol., in-4°, vol. 8, edizione online: www.rousseauonline.ch, consultato il 28 novembre 2018 e J.-J. ROUSSEAU, *Œuvres complètes*, a cura di B. Gagnebin, M. Raymond, Gallimard, Paris 1959-1995, t. II.

Prefazione

¹ Citazione da SALLUSTIO, *De Catilinae coniuratione*, V, 4-5: «abbastanza eloquenza, ma poca saggezza»; traduzione modificata da SALLUSTIO, *La congiura di Catilina*, a cura di L. STORONI MAZZOLANI, Rizzoli, Milano 1976, pp. 84-85.

² Si è scelto di rendere la distinzione tra *moeurs* e *coutumes* rispettivamente con *costumi* e *usanze*.

³ *Le Méchant*, commedia di Gresset, messa in scena il 15 aprile 1747.

⁴ Citazione da MONTAIGNE, *Essais*, III, 12; traduzione rivista da MONTAIGNE, *Saggi*, a cura di F. GARAVINI e A. TOURNON, Bompiani, Milano 2012, p. 1933.

⁵ Il sostantivo *raisonneur*, senza altre qualificazioni, si intende in senso dispregiativo: «il ne se dit que d'une personne qui fatigue, qui importune par de longs, par de mauvais raisonnemens». Cfr. *Dictionnaire de l'Académie Française, dédié au Roy*, 1694.

⁶ Il concetto di *constitution* può indicare, oltre che a un insieme di leggi o regolamento, la composizione e l'ordinamento di un insieme di parti in un tutto: «Composition. *La forme & la manière entrent en la constitution du corps naturel. [...] La constitution des parties du corps humain*, pour dire, L'ordre et l'arrangement. Le Philosophes appellent, *Constitution du monde*, L'ordre & la situation des parties du monde entre elles.»; cfr. *Dictionnaire de l'Académie Française, dédié au Roy*, 1694.

⁷ Citazione da VIRGILIO, *Georgiche*, II, vv. 495-499, con omissione del v. 497: «Non i fasci del popolo, la porpora de' regi/non commuove già lui,

né la discordia che gl'infidi fratelli eccita [...] / non le cose romane e i caduchi regni; non egli / da pietà fu punto del povero o livore ebbe del ricco». Cfr. VIRGILIO, *Le Georgiche*, a cura di G. ALBINI, Zanichelli, Bologna 1983, pp. 90-91.

⁸ In una delle risposte che Rousseau ricevette dopo l'uscita del primo *Discorso* si fa riferimento al fatto che Roma fosse stata fondata da una banda di briganti. Cfr. C.-N. LE CAT, *Réfutation du Discours qui remporte le prix à l'Académie de Dijon en 1750, par un Académicien de Dijon qui lui refuse son suffrage*, (1751), Du Peyrou/Moultou 1780-89, t. XIII, pp. 71-152, p. 104: «Tout le monde fait que Rome doit son origine à une troupe de brigands rassemblés par le privilege de l'impunité, l'enceinte formée par son fondateur. Voilà le germe des conquérans de la terre, objet des éloges de ce Discours [...] des scélérats réunis par le crime & pour le crime».

⁹ Le due edizioni consultate del *Dictionnaire de l'Académie* attestano un'evoluzione della definizione del termine *police*, di non facile traduzione. L'edizione del 1694 riporta, tra le altre, le seguenti definizioni: «Ordre, régleme[n]t qu'on observe dans un État, dans une République, dans une ville; [...] se prend plus particulièrement pour l'ordre qui s'observe dans une ville à l'égard de la conduite des habitants, de la vente des marchandises, des denrées». L'edizione del 1762 indica «ordre, régleme[n]t établi dans une ville pour tout ce que regarde la sureté & la commodité des habitans». Nella traduzione si è scelto di dare una sintesi di tali significati mettendo in rilievo soprattutto la funzione di controllo delle attività civili all'interno della città. La storia della formazione ed evoluzione della *police* e della concettualità politica che vi sta alla base è stata studiata da M. Foucault. Cfr. M. FOUCAULT, *Sicurezza, territorio, popolazione*, a cura di P. NAPOLI, Feltrinelli, Milano 2005.

¹⁰ «On dit, *Mettre quelqu'un au pis*, pour dire, *le défier de faire du pis qu'il pourra*»; cfr. «Mettre», in *Dictionnaire de l'Académie Française dédié au Roy*, 1694.

L'amante di se stesso. Commedia

¹ *Amant* è inteso nel senso, classico, di «colui che ama».

² Come *amant*, anche *maîtresse* è usato da Rousseau in accezione classica, ovvero nel senso di «donna amata». Questo uso del termine è ormai desueto al tempo della stesura della commedia.

³ *Aimable* significa «cortese, di buone maniere», ma anche «degnò d'essere amato» in senso fisico, ovvero essere esteticamente attraente. Cfr. MARI-VAUX, *Il gioco dell'amore e del caso; Le false confidenze*, a cura di L. SOZZI e S. BAJINI, Garzanti, Milano 2005, p. 9, nota.

⁴ Valère entra cantando un verso dell'*Atys*, opera di Quinault del 1676, atto I, scena VI.

⁵ Valère chiede a Frontin dove sia la sua *boëte à mouches*, ovvero la sciolina contenente i nei di bellezza, letteralmente «mosche», che era uso applicarsi sul viso per abbellirlo o mascherare imperfezioni. Cfr. *Mouche* in *Dictionnaire de l'Académie Française, dédié au Roy*, 1694: «Certain petit morceau de taffetas noir que le Dames se mettent sur le visage, ou pour cacher quelques eleveures, ou pour faire paroître leur teint plus blanc». Nel primo *Discorso* Rousseau faceva polemicamente riferimento agli «ornamenti inventati solo per nascondere qualche deformità». Cfr. J.-J. ROUSSEAU, *Discorso sulle scienze e sulle arti*, in *Scritti politici I*, a cura di E. GARIN, Laterza, Roma-Bari 1994, p. 7.

⁶ *Prendre quelqu'un sans vert* deriva da un gioco e significa prendere qualcuno alla sprovvista.

⁷ Con il termine *grisette*, riferito propriamente a un abito modesto di colore grigio, tipico delle classi popolari, si *indica* generalmente «une jeune fille ou une jeune femme de basse condition». Cfr. *grisette* in *Dictionnaire de l'Académie Française, dédié au Roy*, 1694. Il sostantivo può avere una sfumatura negativa, data dall'allusione alla pratica di prostituirsi saltuariamente diffusa tra le giovani dagli impieghi più modesti.

⁸ Il termine, che si potrebbe forse rendere con «damerino», ma che perderebbe così la sua connotazione caratteristica, indica una tipologia sociale diffusa al tempo della composizione della commedia, resa ancora più celebre dal lavoro di Marivaux *Le Petit-Maître corrigé*, del 1734. Con questo appellativo si indicava all'epoca un giovane ricco e vanesio, effeminato, eccessivamente attento alla moda in ogni particolare del suo aspetto e del suo comportamento, dall'abbigliamento alla conversazione; *petit-maître* poteva alludere, inoltre, a tendenze omosessuali. Un esempio di critica feroce contro il tipo del *petit-maître* lo offre la penna di François-Antoine Chevrier, nel suo *Les Ridicules du siècle*, Prault Fils, Paris 1752, pp. 20-21: «[...] un homme, qui joint à une figure avantageuse, un goût varié pour les ajustemens ; amateur de la parrure, il doit marier agréablement l'agrément avec la magnificence ; esclave de la mode & des préjugés du jour, il n'est point asservi à ces mots usés, follement consacrés parmi nous, sous les noms de raison & de vertu ; copie exacte de la femme du grand monde, s'il diffère d'elle, ce n'est que par un supplément d'extravagances & de ridicules ; jaloux de plaire sans être amoureux, il cherche moins à être heureux que la gloire de le paroître [...] rien à ses yeux n'est supportable que lui-même [...]».

⁹ Si tratta di una battuta difficile da restituire in traduzione, che gioca sul doppio senso di *demeurer*, che può significare «vivere, alloggiare» ma anche «restare, fermarsi».

¹⁰ L'espressione *courir les champs*, che si aggancia alla battuta di Valère, significa divenire folle.

¹¹ Si tratta di nomi di taverne parigine dell'epoca.

Pigmalione. Scena lirica

¹ *Pavillon* indica propriamente una sorta di baldacchino; il *Dictionnaire de l'Académie* (1762) riporta anche le accezioni di «tour d'étoffe dont on couvre le tabernacle dans quelques Églises» e «tour d'étoffe qu'on met sur le saint Ciboire».

² Il termine *prestige* indica una «illusion par sortilege». Cfr. *Dictionnaire de l'Académie françoise, dédié au Roy*, 1694.

Indice

Introduzione	5
<i>Narcisse ou l'amant de lui-même</i> <i>Narciso o l'amante di se stesso</i>	25
Préface	26
Prefazione	27
Acteurs	62
Attori	63
L'amant de lui-même. Comédie	64
L'amante di se stesso. Commedia	65
<i>Pygmalion. Scène lyrique</i> <i>Pigmaliione. Scena lirica</i>	121
Note alla traduzione	139
Bibliografia	143

bifronti

piccoli libri di filosofia

L'elenco completo delle pubblicazioni
è consultabile sul sito

www.edizioniets.com

alla pagina

<http://www.edizioniets.com/view-Collana.asp?col=bifronti.%20piccoli%20libri%20di%20filosofia>



Publicazioni recenti

13. JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Narciso o l'amante di se stesso - Pigmalione. Scena lirica*, traduzione, introduzione e note di Anna Romani, 2019, pp. 148.
12. ESCHILO, *Le supplici*, traduzione e cura di Guido Paduano, 2016, pp. 112.
11. JOHANN GUSTAV DROYSEN, *Due scritti politici*, a cura di Francesco Guerra, prefazione di Fulvio Tessitore, 2017, pp. 196.
10. MARCEL MAUSS, *Le tecniche del corpo*, traduzione e cura di Michela Fusaschi, 2017, pp. 96.
9. GIAMBATTISTA VICO, *De mente heroica*, a cura di Emma Nanetti, 2014, pp. 92.
8. SHAFTESBURY, *Lettera sull'entusiasmo*, a cura di Paola Zanardi, traduzione di Cristina Paoletti, 2014, pp. 108.
7. IMMANUEL KANT, *Risposta alla domanda: che cos'è l'illuminismo?*, a cura di Matteo Bensi, 2013, pp. 70.
6. STENDHAL, *Racine e Shakespeare (1822) e altri scritti sull'illusione. Con il Dialogo sulle unità drammatiche di luogo e di tempo di Ermes Visconti*, a cura di Luca Mori, 2012, pp. 124.
5. VOLTAIRE, *Commentario sullo «Spirito delle leggi»*, a cura di Domenico Felice, 2011, pp. 220.

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com - www.edizioniets.com

Finito di stampare nel mese di giugno 2019