

1 LE RADICI DEL PAESAGGIO SONORO.
2 IL SEICENTO, TRA SUONO, SIMBOLO E TEATRO NELLA FILOSOFIA
3 NATURALE GESUITA.
4
5
6
7
8

9 **Abstract:** Jesuit natural philosophy and galileans integrate sound studies in
10 mathematics, and consequently has made them independent of music, harmony
11 and auditory number. Sound includes the concept of music, but it is within
12 nature that it expresses at its most the wild and elusive aspects, through echo
13 and refraction. The new auditory paradigm is immediately applied in the realm
14 of spectacle and the illusory atmosphere.

15
16 **Keywords:** soundscape, sound, barocco, Seicento, filosofia naturale
17
18

19 Il concetto di paesaggio sonoro¹ è frutto di una riflessione contemporanea
20 della ricerca accademica, ma probabilmente la coscienza della sua esistenza
21 affonda le radici nell’Età Moderna in cui, dopo che il primato della visione
22 acquisisce il valore simbolico della modernità e il paradigma dell’occhio
23 innalza lo *status* dell’uomo a signore del mondo, il suono agisce unicamente
24 nella dimensione in cui sia in grado di restituire l’armonia dell’invisibile,
25 diventando oggetto di studio e osservazione dei più attenti filosofi naturali². La
26 disputa di derivazione Medievale sulla superiorità dell’occhio sull’orecchio
27 trova terreno fertile nel Seicento, momento in cui il dibattito si intensifica e
28 l’occhio acquista un ruolo dominante nella costruzione dell’esperienza

¹ Cfr. R. Murray Schafer, *The Tuning of the World*, McClelland and Stewart Limited, Toronto, 1977; trad. It.: R. Murray Schafer, *Il paesaggio sonoro*, Ricordi, Milano, 1977.

² P. Gozza, *Il Paesaggio sonoro europeo tra Cinquecento e Seicento* in A. M. Scanu (a cura di), *La Percezione del paesaggio nel Rinascimento*, Clueb, Bologna 2004, pp. 81-98.

29 distinguendosi tra i sensi per la sua restituzione esatta della realtà³. Il
 30 musicologo Gino Stefani, autore dello studio *Musica Barocca*, descrive il
 31 rapporto tra visivo e sonoro come un movimento avvolgente a spirale in cui il
 32 binomio musica-apparato è un sintagma fondamentale della festa⁴, in cui
 33 emerge la potenza simbolica del suono. Le ricostruzioni storiche evidenziano
 34 come le valenze dei suoni, ad esempio le campane, acquisiscono valori politici
 35 e non solo estetici⁵, questi segnali sonori delineavano gli spazi temporali e
 36 scandivano le giornate⁶. L'udito, nel Seicento, pur rimanendo una porta di
 37 accesso alla conoscenza del mondo, per la sua natura totalmente effimera e
 38 ingannevole non è considerato attendibile e affidabile come la vista. Se
 39 quest'ultima può muovere l'anima, gli eruditi barocchi non rinunciano alle
 40 possibilità offerte dall'udito di muovere i sentimenti, rafforzando il legame
 41 con il potere *extra-razionale* che il suono può esercitare⁷. L'antropologia
 42 culturale si dirige in questa direzione definendo l'acustemologia,
 43 approcciandosi al suono come costruttore di senso.⁸ La magia dell'effimero
 44 sonoro e la suggestione esercitata dalla sua irriverente invasione dello spazio
 45 circostante, sono concetti che l'uomo barocco riconosce facilmente trovandosi
 46 all'interno di un sistema-città che ricrea immagini sonore artificiali

³ J. A. Maravall, *La concepción del saber en una sociedad tradicional* in *Estudios de historia del pensamiento español*, serie I, Edad Media, Madrid, 1973, pp. 201-259.

⁴ G. Stefani, *Musica Barocca. Poetica e ideologia*, Bompiani, Milano, 1974, pp. 20-23.

⁵ T. Cox, *The sound book : the science of the sonic wonders of the world*, Norton & Company, New York ; London, 2014.

⁶ E. Le Roy Ladurie, *Montaillou, village occitan de 1294 à 1324*, Paris, Gallimard, 1982, pp. 419-420.

⁷ J. A. Maravall, *La cultura del Barrocco. Análisis de una estructura histórica*, Ariel, Barcellona 1975, traduzione italiana: J.A. Maravall, *La cultura del Barocco*, Il Mulino, Bologna 1985, pp. 415-417.

⁸ S. Feld, *Sound and sentiment: birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1985.

47 consapevolmente: all'interno dei giardini le fontane armoniche deliziano
 48 l'orecchio con la loro imprevedibile e liquida armonia, le macchine sonore del
 49 Collegio Romano sorprendono anche l'udito dei più sofisticati ascoltatori e la
 50 città diventa un vero e proprio campo di battaglia sonoro *in vitro*, dove il suono
 51 si fonde con il simbolo. In questa realtà, in cui i modelli acustici e matematici
 52 utilizzano le vie e le piazze come laboratorio e in cui l'ontologia del suono
 53 diventa creazione sonora del mondo, bisogna inserire la presente riflessione⁹.

54 L'elemento udibile è imprevedibile e trova nella piazza l'ambiente perfetto
 55 che, ancora in una società fondata su una cultura integrale come quella barocca,
 56 rappresenta il luogo naturale per lo svolgimento degli avvenimenti festivi, in
 57 cui le distinzioni moderne tra il religioso e il civile, il sacro e il profano,
 58 risultano inadeguate. Il visivo e il sonoro si fondono per la creazione di uno
 59 statuto festivo inscindibile dalle sue caratteristiche sensoriali¹⁰.

60 Nella variopinta cornice del Seicento, infatti, è possibile assistere ad una
 61 cultura dello spettacolo estesa, che conta su una diffusione capillare di
 62 occasioni teatrali, alle quali viene dato uno stimolo inedito dalle osservazioni
 63 scientifiche e dalle indagini sull'occhio e sull'orecchio. Il rapporto tra il secolo
 64 del Barocco e la scienza può essere riassunto con l'emblematico caso del
 65 cannocchiale di Galileo, strumento che viene utilizzato come metafora
 66 ricorrente nelle scienze, nella letteratura e nello spettacolo¹¹. La meraviglia
 67 offerta dall'oggetto, acquisisce una particolare risonanza spettacolare per via
 68 dell'influenza esercitata sull'immaginario collettivo dall'utilizzo di uno
 69 sguardo incrementato dalla tecnica. Scienza e teatro acquisiscono un valore
 70 incisivo e sono legati da un minimo comune denominatore: la fascinazione.
 71 Non si contano i casi in cui le invenzioni tecniche e le scoperte scientifiche
 72 trovano un immediato riscontro pratico all'interno della realtà teatrale, come

⁹ P. Gozza, *Il Paesaggio sonoro europeo tra Cinquecento e Seicento*, cit., p. 92.

¹⁰ G. Stefani, *Musica barocca*, cit., pp. 9-10.

¹¹ S. Carandini, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, GLF Editore Laterza, Roma, 1990, pp. 7-15.

73 gli spettacoli pirotecnici¹², gli automi¹³, gli apparati effimeri¹⁴ e le applicazioni
 74 dell'ottica e della prospettiva nelle pratiche scenografiche negli allestimenti
 75 festivi. Gli studi sull'acustica e sul suono che trovano un'inedita chiave di
 76 lettura nella rivoluzione scientifica del Seicento¹⁵ e un prezioso utilizzo nella
 77 progettazione degli spazi dedicati alle rappresentazioni.

78 Anche le organizzazioni religiose utilizzano le rappresentazioni teatrali
 79 come mezzo di conoscenza e come esercizio di eloquentia perfecta. Il maggior
 80 impulso allo spettacolo religioso viene dato dall'Ordine dei Gesuiti che esporta
 81 la cultura teatrale in tutta Europa, fino ad arrivare in Cina e in Sud America. I
 82 suoi collegi sono ampiamente diffusi, e nel Seicento è possibile contarne più di
 83 duecento nella sola Europa. Questi rappresentano uno straordinario centro di
 84 produzione teatrale non soltanto all'interno della sala declamationum, ma anche
 85 nei cortili esterni, dentro le chiese e nelle liturgie, come avviene, ad esempio,
 86 con l'utilizzazione di apparati effimeri per le Quarantore, rito che si svolge
 87 negli ultimi giorni del Carnevale, durante il quale si afferma il dogma della
 88 presenza di Cristo nell'Ostia consacrata attraverso l'adorazione del Santissimo
 89 Sacramento. Questa pratica vede cimentarsi numerosi artisti come Gian
 90 Lorenzo Bernini, Pietro da Cortona, Francesco Grimaldi, Niccolò Meneghini e
 91 Andrea Pozzo¹⁶.

92 Non bisogna stupirsi se in buona parte della produzione scientifica dei

¹² S. Briatore, *Il Suono dei colori, fuochi nella festa*, in P. Bertolone, A. Corea, D. Gavrilovich (a cura di), *Trame di meraviglia Studi in onore di Silvia Carandini*, UniversItalia, Roma, 2017, pp. 75-81.

¹³ P. Barbieri, *Gli automata sonori di Bagnaia, Parma e Colorno (c.1585-1724)*, in «Informazione organistica: Bollettino della Fondazione Accademia di Musica Italiana per l'Organo di Pistoia», n. XVI/2004, pp. 209-230.

¹⁴ Cfr. S. Carandini e M. Fagiolo Dell'Arco, *L'effimero barocco: strutture della festa nella Roma del '600*, vol. 1 e vol. 2, Bulzoni, Roma, 1977-1978.

¹⁵ P. Gozza, *La musica nella rivoluzione scientifica del Seicento*, Il Mulino, Bologna, 1989.

¹⁶ S. Carandini, *Andrea Pozzo e le pratiche teatrali del suo tempo*, in H.W. Pfeiffer, *Andrea Pozzo a Mondovì*, Jaca Books, Milano, 2010, pp. 156-179.

93 Collegi del Gesù un'attenzione particolare viene riservata al teatro, applicando
94 i risultati delle indagini scientifiche e tecniche alla scena; ovviamente maggiore
95 sensibilità deriva dalle ricerche concentrate sulla prospettiva, l'ottica, l'acustica
96 e l'architettura¹⁷.

97 Il teatro nella Compagnia di Gesù durante il Seicento acquisisce una
98 funzione centrale nella formazione degli studenti all'interno dei collegi,
99 sviluppandosi come forte mezzo di istruzione e indottrinamento e offrendosi
100 come alternativa ai divertimenti laici del Carnevale¹⁸.

101 Il teatro rientra nel progetto di formazione dei gesuiti maturato tra il 1580 e
102 il 1630, ed espresso dettagliatamente nel trattato *Ratio studiorum*, che assume
103 da subito un ruolo egemone nella definizione dei progetti educativi
104 dell'istituzione¹⁹. Una delle pratiche pedagogiche stabiliva di impegnare gli
105 allievi dei collegi, durante il periodo di Carnevale e alla fine dei corsi, in
106 rappresentazioni teatrali. Nella *Ratio studiorum* si può leggere che

107 L'argomento delle tragedie e delle commedie – le quali si diranno
108 molto di rado e sempre in latino – sarà sacro e volto alla pietà, e non
109 si introducano intermezzi poco decorosi o in lingua diversa, né ci siano
110 personaggi femminili o vestiti da donna²⁰.

111 Il testo rappresenta il primo ordinamento didattico moderno concepito in
112 Europa, il cui obiettivo è quello di fornire una visione unitaria delle
113 problematiche legate alla realtà umana e naturale²¹ servendosi, di una

¹⁷ Cfr. I. B. Jaffe, R. Wittkower, *Architettura e Arte dei Gesuiti*, Electa, Milano, 1992.

¹⁸ Cfr. G. Gnerghi, *Il teatro gesuitico ne' suoi primordi a Roma*, Officina Poligrafica, Roma, 1907.

¹⁹ Cfr. G. P. Brizzi, *La Ratio Studiorum. Modelli culturali e pratiche educative dei Gesuiti in Italia tra Cinque e Seicento*, Bulzoni, Roma, 1981.

²⁰ S. Carandini, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, op. cit., p. 73.

²¹ U. Baldini, *Legem impone subactis. Studi su filosofia e scienza dei gesuiti in Italia (1540–1632)*, Bulzoni, Roma, 1992, p.12.

114 metodologia di ricerca scientifica che affonda le sue radici nella tradizione
 115 aristotelico-tomista²². L'attività scientifica dei gesuiti nel Seicento, infatti, si basa
 116 sulla tradizione aristotelica che pone al centro della riflessione i punti
 117 fondamentali dell'ortodossia cattolica come l'immobilità della terra e
 118 l'inesistenza del vuoto²³.

119 Ai giovani studenti dei collegi viene offerto uno spazio teatrale inteso come
 120 una realtà fittizia in cui il pubblico si concede all'inganno delle illusioni rese
 121 possibili grazie all'applicazione delle scoperte scientifiche e tecniche. Divinità
 122 fluttuanti, illusioni di cieli che si aprono di fronte agli occhi stupiti degli ospiti,
 123 fiamme infernali, imitazioni e amplificazioni sonore cancellano il confine tra
 124 spazio reale e immaginario, passato e presente, esistenza fantastica e mondo
 125 reale²⁴.

126 Il teatro, per la sua natura effimera e liminale, diventa per la riflessione
 127 scientifica di alcuni gesuiti, il campo privilegiato per la sperimentazione degli
 128 effetti elaborati attraverso lo studio della geometria applicata all'ottica, al suono
 129 e ai meccanismi della visione e rifrazione.

130 È fondamentale comprendere la funzione della trattatistica: i testi di
 131 riferimento sono tutti editi nel Seicento e utilizzati all'interno dei collegi gesuiti
 132 con un duplice scopo. Il primo è quello di fornire un adeguato apparato teorico
 133 per rispondere alle nascenti teorie scientifiche portate avanti da Galileo e dai
 134 galileiani e per il secondo i testi hanno una funzione didattica, pertanto utilizzati
 135 all'interno dei collegi per l'insegnamento delle scienze matematiche e della
 136 filosofia naturale. L'influenza di questi testi è notevole considerando la
 137 larghissima diffusione territoriale, grazie alla capillarità di insediamento della
 138 Compagnia del Gesù garantendo una discussione scientifica di ampio respiro e

²² E. Corsi, *La prospettiva lineare e le scienze matematiche*, in R. Boesel e L. Salviucci Insolera (a cura di), *Mirabili Disinganni, Andrea Pozzo a Roma*, Artemide Edizioni, Roma, 2010, pp.147-162.

²³ L. Pepe, *I gesuiti e i loro libri a Ferrara. Frontespizi figurati del Seicento*, Biblioteca Ariostea, Ferrara 1998, pp. 13-14.

²⁴ R. Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini: The sculptor of the roman Baroque*, Phaidon Press, Londra, 1995, p. 32.

139 un'influenza internazionale.

140 Essendo però testi di utilizzo didattico non devono essere intesi come manuali
 141 operativi o trattati di diffusione tecnica, difatti non sarebbe corretto cercare
 142 immediate ricadute pratiche delle teorie. La "riabilitazione" del fenomeno sonoro
 143 e la nascita dell'ecometria - successivamente intesa come acustica - si trova nei
 144 testi come una dimostrazione geometrica di un fenomeno fisico. La sua ricaduta
 145 immediata nella progettazione architettonica non è dimostrabile, ma sicuramente
 146 i testi in esame rappresentano la base teorica per le indagini acustiche del XVIII
 147 secolo e per la nascita dell'acustica moderna.

148 Le teorie e le dimostrazioni della trattatistica gesuita non sono sempre derivate
 149 dalla sperimentazione nel mondo naturale, spesso assumono una funzione
 150 dimostrativa delle teorie geometriche utilizzate. Per conferire un valore empirico
 151 alle teorie in alcune paragrafi viene espresso ed esplicitato il valore dello sguardo
 152 al mondo naturale con occhio investigativo e di sorprendente apertura alla
 153 sperimentazione. Il matematico gesuita Giuseppe Biancani (1566- 1624), nel
 154 trattato *Sphaera Mundi* ricorda, riferendosi agli eventi sonori che

155 Atque Haec sunt quae superiori aestate, rura relaxtionis causa
 156 incolentes, non ex aliorum libris, sede ab experimentis, vobis de hoc
 157 vocis miraculo, ut ait Plato, geometricavimus.²⁵

158 Nel Seicento gli eruditi europei riportano alla luce una problematica che per
 159 molto tempo era stata soffocata dalla tirannia dell'occhio, il mondo circostante e
 160 il paesaggio era compreso e rappresentato attraverso una percezione visiva e
 161 riproposto artisticamente attraverso le spettacolari applicazioni dell'ottica
 162 derivanti dalla scienza luce. La natura appariva come un silenzioso mondo
 163 afferrato solamente attraverso il suo spettro visivo. Gli eruditi, vogliono restituire

²⁵ «E queste sono le cose che nella tarda estate, avventurandoci per ricreazione nella campagna, non dagli altrui libri ma dagli esperimenti abbiamo, come dice Platone, geometrizzato intorno a questo miracolo della voce» in G. Biancani, *Sphaera Mundi*, typis Sebastiani Bonomij, sumptibus Hieronymi Tamburin, Bologna, 1620, citato in P. Gozza, *Il Paesaggio sonoro europeo tra Cinquecento e Seicento* in A.M. Scanu (a cura di), *La percezione del paesaggio nel Rinascimento*, Clueb, Bologna 2004, p. 92.

164 voce alla natura cercando di comprendere le forme sonore invisibili che abitano
 165 nelle cavità, dominandone la natura e rendendo afferrabile quell'invisibilità
 166 sonora²⁶.

167 Non si può rendere meglio l'immagine della riabilitazione del suono che
 168 utilizzare le suggestioni del musicologo Paolo Gozza²⁷, il quale ripercorre in di
 169 numerosi saggi i percorsi iconografici della favola ovidiana delle Metamorfosi di
 170 Narciso e Eco. Ovidio unisce attraverso l'amore sfuggente di Narciso e Eco le
 171 sfere del visivo e sonoro e del mondo, rappresentandole attraverso la loro
 172 liminalità esistenziale antropomorfa. La riabilitazione dell'eco e del suono
 173 nell'ambito della rivoluzione scientifica del Seicento, avviene con la riunione
 174 della coppia mitologica, associando Eco a Narciso, ossia il suo doppio visivo; si
 175 riscopre nella cultura moderna la rappresentazione del mondo con i suoni.

176 Gozza utilizza, come espressione iconografica di questa riunione, le opere di
 177 Nicolas Poussin, pittore che più di ogni altro ha riproposto pittoricamente la
 178 figura di Eco nell'iconografia barocca. Poussin rappresenta la Ninfa Oreade della
 179 mitologia greca almeno quattro volte nelle sue opere²⁸. Probabilmente il pittore
 180 francese conosce bene le riflessioni sonore e le sperimentazioni portate avanti
 181 dagli accademici gesuiti, soprattutto sono noti i collegamenti tra il pittore e padre
 182 Kircher²⁹.

183 L' Eco e Narciso dipinto tra il 1627 e il 1630, ora al Louvre, rappresenta
 184 l'epilogo della favola ovidiana in cui Narciso è moribondo quasi privo di vita
 185 dopo aver ammirato la sua immagine nella fonte, alle sue spalle Eco, il suo doppio
 186 sonoro, la ninfa innamorata di Narciso punita da Giunone e non corrisposta si sta

²⁶ P. Gozza, *Il Paesaggio sonoro europeo tra Cinquecento e Seicento*, op. cit., pp. 81-99.

²⁷ Cfr. P. Gozza, *Imago Vocis: storia di Eco*, Mimesis, Milano, 2010; P. Gozza, *Il suono dipinto: L'Eco di Poussin e dei moderni*, in «Musica e Storia» n. XV/2007, p. 103-114.

²⁸ D. Panofsky, *Narcissus and Echo; Notes on Poussin's Birth of Bacchus in the Fogg Museum of Art* in «The Art Bulletin», n. 31/ 1949, pp. 112-120.

²⁹ Cfr. P. Santucci, *Poussin: tradizione ermetica e classicismo gesuita*, Cooperativa Editrice, Salerno 1985.

187 dissolvendo tramutandosi in roccia. La disperazione e la metamorfosi di Eco è
188 l'ennesima conseguenza della tirannia dell'occhio sul sonoro. Eco sta diventando
189 pietra, un corpo cavernoso in cui avverrà la sua meccanica risonanza. Poussin
190 ritrae Eco nel momento in cui

191 Vox tantum atque supersunt: vox manet; ossa ferunt lapidi traxisse
192 figuram. Inde latet silvis nulloque in monte videtur, omnibus auditur:
193 sonus est, qui vivit in illa.³⁰

194 Le ossa di Eco si tramutano in pietra e di lei rimane solo la voce conservato
195 nelle cavità rocciose proprio come il suo corpo, immagine pietrificata in cui si
196 trattiene il suono.

197 Altra immagine del pittore francese utilizzata da Gozza e successivamente dal
198 musicologo Carlo Serra per comprendere l'iconografia del suono è la tela di
199 Dresda Nel Regno di Flora ultimata intorno al 1630. I due amanti sono
200 rappresentati intorno ad un'anfora traboccante di acqua, in questa tavola non
201 abbiamo più un paesaggio funebre e roccioso ma abbiamo un momento di danza
202 e di festa. In questa immagine si racchiude la sintesi della riflessione sull'eco nella
203 scienza seicentesca infatti la grotta, luogo del rimbombo e dell'eco, elemento
204 della rifrazione sonora viene riprodotto da vaso, il quale riproduce lo stesso
205 fenomeno fisico. In esso Narciso la propria immagine visiva suggerendone la
206 corrispondenza con quella sonora. Il vaso, fonte traboccante di vita, racchiude in
207 sé il doppio dello specchio utilizzato per la luce e per il suono³¹.

208 Eco cerca lo sguardo di Narciso ma lui è concentrato sulla propria proiezione,
209 come nota il filosofo francese Pierre Hadot Ovidio non scrive che Narciso si

³⁰ «Non restano che voce e ossa: la voce esiste ancora; le ossa, dicono, si mutarono in pietre. Da allora sta celata nei boschi, mai più è apparsa sui monti; ma dovunque puoi sentirla: è il suono che vive in lei», Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, libro III, vv. 398-402. La traduzione M. Ramous (trad. a cura di), *Metamorfosi*, Garzanti, Milano 1999, pp. 118-119, citato in C. Serra, *La voce e lo spazio*, Il Saggiatore, Milano 2011, pp. 235.

³¹ P. Gozza, *Imago Vocis: storia di Eco*, op. cit.; P. Gozza, *Il suono dipinto: L'Eco di Poussin e dei moderni*, cit., pp. 103-114.

210 innamora di sé o della propria immagine, ma dice che Narciso ama una chimera
211 senza corpo³², e la Ninfa Oreade diventa un accessorio della distruzione, uno
212 specchio sonoro.

213 Narciso e Eco, intesi come luce e suono sono elementi complementari uniti
214 da una biografia comune, in cui lo specchio è la sintesi del modello della luce e
215 del suono. Poussin riunisce ciò che Ovidio aveva concepito come coppia. Il
216 Barocco può essere inteso come un momento di scoperta dell'interiorità ed
217 espressione del segreto del celato.

218 Lo studio dell'eco affascina lo scienziato barocco che cerca di misurarne e di
219 classificarne le leggi nei corpi sonori e negli strumenti musicali, in una restaurata
220 scienza del suono viene applicata una metodologia di analisi simile a quella
221 applicata al fenomeno della luce.

222 L'eco, anche nella letteratura scientifica, viene spesso associata alla sua
223 versione mitica antropomorfa della Ninfa Oreade, la sfuggente Eco ritorna spesso
224 all'interno della trattatistica esaminata, una poesia a lei dedicata dal gesuita
225 Giuseppe Biancani chiude la sua riflessione sull'ecometria

226

227 AD ECHUM

228 Nympha, tua sine voce loquax, sine crimine fallax, Cui sedem
229 nemorum concava saxa dabant?

230 Quis te Pan caeco detraxit Nympha cubili? Quis potuit volucrem
231 detinuisse pedem?

232 Quis te, vel pharetra ferÿt (forse: ferit?), cepitve dolosis Retibus,
233 inque urbes intulit, inque domos?

234 Non me venator silvarum dispulit antris, Non casses, tecti nec
235 tenuere doli.

236 Sed me, quod tenuis contexit linea rete Captivam fecit, sed
237 Geometra suam, Civis eram nemeris, iam Nympha beatior urbis, Quid
238 praedatori debeo praeda meo?

239

SAMUELE BRIATORE

³² P. Hadot, *Le mythe de Narcisse et son interprétation par Plotin* in «Nouvelle revue de psychanalyse», n.13/1976, pp. 81-108.