



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
FIRENZE

**DOTTORATO DI RICERCA IN**

## **Lingue, letterature e culture comparate**

Curriculum Miti fondatori dell'Europa nelle arti e nella letteratura

(Università degli studi di Firenze, Sorbonne Université, Rheinische Friedrich-Wilhelms Universität Bonn)

CICLO XXXII

COORDINATORE Prof. Maria Rita Manzini

*Polifonia, monodia, silenzio: il romanzo epistolare europeo tra Sette e Ottocento  
(Rousseau, Goethe, Foscolo, Senancour)*

Settore Scientifico Disciplinare: Critica letteraria e letterature comparate

### **Dottorando**

Dott.ssa Consuelo Ricci

### **Relatori**

Prof.ssa Michela Landi

Prof. Michel Delon

Prof. Michael Bernsen

Anni 2016/2019



*A mio padre e mia madre*



# Indice

<b>I. INTRODUZIONE</b> .....	<b>7</b>
I.1. LA CRISI DEI LUMI E LA QUESTIONE DEL ROMANZO EPISTOLARE.....	7
I.2. POLIFONIA, MONODIA, SILENZIO .....	16
<b>II. UNA FORMA TRA DISGREGAZIONE E INNOVAZIONE: L'EROE COME SOGGETTO UNICO E PROBLEMatico</b> .....	<b>21</b>
II.1. DAL PERSONAGGIO LETTORE DI MISSIVE ALL'EROE NARRATORE DI SÉ.....	22
II.1.1. <i>La Nouvelle Héloïse e l'impossibile lettura dell'Altro</i> .....	25
II.1.2. <i>L'eroe scrittore: marginalità e velleità letterarie</i> .....	41
II.1.3. <i>«Kein guter Historienschreiber»: le aporie della rappresentazione</i> .....	49
II.2. MONUMENTI, SPECCHI E FETICCI: L'IDENTITÀ DELL'EROE.....	61
II.2.1. <i>Mausolei maschili</i> .....	64
II.2.2. <i>Saint-Preux o il novello Narciso</i> .....	66
II.2.3. <i>Werther e la caduta delle immagini-riflesso</i> .....	75
II.2.4. <i>«Naturae clamat ab ipso vox tumulo»: Jacopo e l'etica sepolcrale</i> .....	81
II.2.5. <i>Oberman: il monumento e la lettera come vita perduta</i> .....	88
II.3. FRAGMENTA EPISTOLARI.....	93
II.3.1. <i>Feticci e frammenti</i> .....	93
II.3.2. <i>Ambiguità della funzione tempo nel romanzo epistolare</i> .....	97
II.3.3. <i>Le date tra tempo privato, storico e sociale</i> .....	104
II.3.4. <i>“Il tempo che fa”</i> : volubilità emotiva e variabilità climatica .....	107
<b>III. IMMAGINE VISTA, IMMAGINE FANTASMATICA: LO SGUARDO SULL'ALTRO</b> .....	<b>117</b>
III.1. L'ICONA FEMMINILE .....	119
III.1.1. <i>Lo specchio dell'io</i> .....	119
III.1.2. <i>La donna “marmorea”</i> : eros sotto il segno di thanatos .....	125
III.2. IL FANTASMA EROTICO E SOCIALE .....	135
III.2.1. <i>Il «dangereux supplément»: Rousseau e i pericoli dell'immaginazione</i> .....	135
III.2.2. <i>Il sogno di Saint-Preux: «Où veux-tu fuir ? Le phantôme est dans ton cœur»</i> .....	142
III.2.3. <i>La lanterna magica epistolare: il mondo come fantasma</i> .....	150
III.3. QUESTIONE DI SGUARDI.....	170
III.3.1. <i>Il romanzo epistolare come strumento ottico?</i> .....	170
III.3.2. <i>Il gioco degli sguardi: atti mancati e voyeurismo</i> .....	184
III.3.3. <i>Lo sguardo mediatore: io, lei e il rivale</i> .....	190

III.3.4. <i>Lo sguardo imprigionato del lettore implicito</i> .....	202
<b>IV. L'ALTRO NELL'IO: RISONANZE E DISSONANZE</b> .....	<b>217</b>
IV.1. L'AMICO COME <i>HETEROS AUTOS</i> .....	218
IV.1.1. <i>Claire: l'amicizia e la struttura in eco nella Nouvelle Héloïse</i> .....	219
IV.1.2. <i>La risonanza dell'io nel romanzo monodico</i> .....	237
IV.1.3. <i>La parola di Wilhelm: un dialogo con la propria coscienza?</i> .....	245
IV.1.4. <i>Dalla confessione al grido di abbandono</i> .....	256
IV.2. L'INTERVENTO DELL'EDITORE .....	276
IV.2.1. <i>Chi è l'editore? Un'entità "contrattuale"</i> .....	278
IV.2.2. <i>Un'ipotesi sull'editore nel Werther</i> .....	286
IV.2.3. <i>La sperimentazione epistolare: verso lo status di scrittore</i> .....	289
IV.3. NARRARE LA MORTE: IL CORPO "ESTRANEO" DELL'EROE .....	306
IV.3.1. <i>Wolmar, modello del racconto neutro-testamentario</i> .....	307
IV.3.2. <i>Arcanum maximum: insorgenza del femminile</i> .....	313
IV.3.3. <i>Il cadavere in scena: la vittoria del silenzio</i> .....	318
<b>V. CONCLUSIONI</b> .....	<b>323</b>
<b>VI. BIBLIOGRAFIA</b> .....	<b>327</b>
VI.1. LETTERATURA PRIMARIA .....	327
VI.1.1. <i>Opere del corpus primario</i> .....	327
VI.1.2. <i>Opere del corpus secondario</i> .....	328
VI.1.3. <i>Riferimenti per gli intertesti:</i> .....	331
VI.2. LETTERATURA CRITICA.....	332
VI.2.1. <i>Studi comparati sulle opere del corpus:</i> .....	332
VI.2.2. <i>Rousseau e La Nouvelle Héloïse</i> .....	333
VI.2.3. <i>Goethe e Die Leiden des jungen Werther</i> .....	337
VI.2.4. <i>Foscolo e Ultime lettere di Jacopo Ortis</i> .....	341
VI.2.5. <i>Senancour e Oberman</i> .....	343
VI.2.6. <i>Sul romanzo epistolare europeo</i> .....	344
VI.2.7. <i>Sul Settecento e sul primo Ottocento europeo</i> .....	346
VI.2.8. <i>Teoria letteraria</i> .....	350
VI.2.9. <i>Opere di carattere filosofico, sociologico e psicoanalitico</i> .....	353

## I. INTRODUZIONE

### I.1. La crisi dei Lumi e la questione del romanzo epistolare

Con il presente lavoro intendiamo focalizzare la nostra attenzione sul romanzo epistolare europeo durante la crisi dei Lumi, in un periodo compreso tra la pubblicazione della *Nouvelle Héloïse*<sup>1</sup> (1761) di Rousseau e l'inizio dell'Ottocento. L'analisi viene condotta principalmente attraverso la comparazione di quattro opere che sono state da noi considerate come tappe emblematiche nello sviluppo del genere epistolare alla fine del Settecento: *La Nouvelle Héloïse* (1761) di Rousseau, *Die Leiden des jungen Werther*<sup>2</sup> di Goethe (1774), *Ultime lettere di Jacopo Ortis* di Foscolo<sup>3</sup> (1802) e *Oberman* di Senancour<sup>4</sup> (1804).

Le innovazioni formali introdotte nel genere epistolare in questo periodo storico, e in particolare l'adozione della forma monodica a discapito della forma polifonica, vengono qui prese in considerazione per mettere in evidenza come queste traducano, a livello delle strutture narrative, i cambiamenti epistemici ed estetici di quel periodo di transizione che, nell'Europa centrale, segna il passaggio dall'epoca dei Lumi al Romanticismo. Questo periodo della storia letteraria è da sempre oggetto di una difficile definizione; tuttavia alla desueta categoria di "preromanticismo" negli studi degli ultimi decenni si è andata

---

<sup>1</sup> Jean-Jacques Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», texte établi par Henri Coulet et annoté par Bernard Guyon, in Id., *Œuvres complètes*, t. II, *La Nouvelle Héloïse. Théâtre. Poésies. Essais littéraires*, éd. par. Bernard Gagnebin, Marcel Raymond, avec la collaboration d'Henri Coulet, Charles Guyot, Jacques Scherer, Paris, Gallimard, 1990, pp. 1-745.

<sup>2</sup> Johann Wolfgang Goethe, «Die Leiden des jungen Werthers. Leiden des jungen Werthers. Paralleldruck der Fassungen von 1774 und 1787», in Id., *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. I. Abteilung: Sämtliche Werke*, hrsg. von Friedmar Apel et. al., Band 8, *Die Leiden des jungen Werthers. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen*, hrsg. von Waltraud Wiethölter in Zusammenarbeit mit Christoph Brecht, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1994, pp. 10-267. Si farà principalmente riferimento all'edizione del 1774 a cui ci richiameremo con la seguente abbreviazione «Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A». Tuttavia, ci interesseremo anche alle differenze introdotte nella seconda stesura al fine di mettere in risalto elementi di trasformazione della prosa epistolare e delle tecniche narrative tra la prima e la seconda edizione. Quando si farà riferimento all'edizione del 1787, oltre a segnalarlo nel testo, si impiegherà in nota la seguente abbreviazione «Leiden des jungen Werthers. Fassung B».

<sup>3</sup> Ugo Foscolo, «Ultime lettere di Jacopo Ortis [1802]» in Id., *Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo*, v. IV, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, edizione critica a cura di Giovanni Gambarin, Firenze, Le Monnier, 1970, pp. 131-290. Per coerenza rispetto all'arco di tempo qui preso in esame (il romanzo epistolare dalla seconda metà del Settecento ai primi dell'Ottocento) si è scelto di fare riferimento all'edizione dell'*Ortis* del 1802. Si farà sporadicamente riferimento all'edizione bolognese del 1798 e a quella londinese del 1817: in questi casi si segnaleranno le date nel testo e in nota.

<sup>4</sup> Senancour, *Oberman*, édition de 1804, présentée et annotée par Fabienne Bercegol, Paris, GF Flammarion, 2003.

sostituendo la formula, in ambito francese, di «*tournant des Lumières*», o «*secondes Lumières*», mentre nell'ambito tedesco si ricorre al termine «*Spätaufklärung*»<sup>5</sup>. Queste definizioni vengono forse preferite (e questo è sicuramente il caso del presente studio) perché mettono in evidenza una continuità con l'epoca settecentesca piuttosto che considerare questo periodo come un'anticipazione e un'avanguardia dell'epoca romantica.

Gli studi di Jean Rousset<sup>6</sup> hanno mostrato come la forma del romanzo epistolare, estremamente diffusa lungo tutto il Settecento, scompaia quasi totalmente dalla scena letteraria europea nell'Ottocento perché al paradigma di socialità che caratterizza le polifonie epistolari del secolo dei Lumi fa seguito una letteratura più incentrata sull'introspezione e sulla rappresentazione di una storia individuale. Questa eclissi sembra essere annunciata dal cambiamento radicale al quale si assiste all'interno del genere epistolare, ovvero l'impiego innovativo della variante monodica del genere, dove un solo eroe scrive ad un amico lontano e assente; forma che si sostituisce alla struttura polifonica settecentesca dove più personaggi corrispondono tra loro.

Recentemente Lucia Omacini, che ha dedicato un saggio al romanzo epistolare francese del *tournant des Lumières*, ha introdotto la nozione di “deriva” per parlare dei cambiamenti che sono avvenuti all'interno del genere<sup>7</sup>. Con questo termine la studiosa mette in risalto sia il rinnovamento formale che il romanzo epistolare subisce a partire dal 1780 («un phénomène de glissement qui, mettant en contact des codes littéraires différents, les dérange et les confond tout en favorisant l'élaboration de nouveaux modèles»<sup>8</sup>) sia la sua progressiva scomparsa dalla scena letteraria: «La notion de dérive n'est pas sans évoquer un revers de dégradation et de perte. Il serait par ailleurs difficile de nier l'état d'épuisement que connaît le genre à cette époque : la production le confirme en terme de pourcentage annuel»<sup>9</sup>.

Diversamente dai numerosi studi sul genere epistolare settecentesco<sup>10</sup>, la nostra intenzione è tuttavia di osservare questo momento di transizione attraverso una prospettiva

---

<sup>5</sup> Cfr. Werner Schneiders (ed./hrsg./éds.), *The Enlightenment in Europe: unity and diversity/Les lumières en Europe: unité et diversité/Aufklärung in Europa: Einheit und Vielfalt*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2003.

<sup>6</sup> Cfr. Jean Rousset, *Forme et signification. Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, Librairie José Corti, 1964, pp. 65-104.

<sup>7</sup> Lucia Omacini, *Le Roman épistolaire français au tournant des Lumières*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 15.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

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

<sup>10</sup> Rimandiamo qui agli studi di riferimento sul genere: Laurent Versini, *Le roman épistolaire*, Paris, PUF, 1979; Jan Herman, *Le mensonge romanesque. Paramètres pour l'étude du roman épistolaire en France*, Amsterdam, Leven university press, 1989; L. Omacini, *Le Roman épistolaire français au tournant des Lumières*, op.cit.; Fabio Forner, Valentina Gallo, Sabine Schwarze, Corrado Viola, (a cura di), *Le carte false. Epistolarietà fittizia nel Settecento italiano*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2017.



comparata. A nostra conoscenza, uno studio approfondito che metta in relazione non solo i temi affrontati dai quattro autori del *corpus*, ma la struttura stessa dei rispettivi romanzi, non è stato ancora intrapreso<sup>11</sup>.

Fra gli studi che si sono dedicati al tema attraverso una prospettiva comparata, focalizzandosi specialmente sul periodo della crisi dei Lumi, vi è lo studio di Enzo Neppi, «Paradigmi del romanzo epistolare europeo: *La Nouvelle Héloïse*, *Werther* e *Ortis*»<sup>12</sup>. Lo studioso introduce alcuni interessanti elementi di analisi sulla questione: in particolar modo, Neppi individua che la transizione interna al genere e che le scelte effettuate dagli autori rispondono a una nuova concezione tanto estetica quanto culturale: «Nella differenza fra l'epistolografia polifonica e edificante di *Clarissa* e della *Nouvelle Héloïse* e il tipo particolare di epistolografia monologica che contraddistingue il *Werther*, si riflettono forse, oltre a due concezioni diverse dell'opera d'arte, anche due diverse concezioni dell'essere e della divinità»<sup>13</sup>. Il nostro lavoro tenta proprio di mettere in luce questi aspetti, ma dimostrando non tanto la frattura tra l'opera goethiana e il romanzo di Rousseau quanto la continuità e gli elementi in comune tra *La Nouvelle Héloïse*, romanzo polifonico a forte tendenza introspettiva, e il romanzo monodico che si afferma a partire dall'opera di Goethe.

Prima di esplicitare le ragioni metodologiche alla base della scelta del *corpus*, è bene ricordare il contesto settecentesco in cui questo genere narrativo si sviluppa per mettere in evidenza in cosa il romanzo monodico di fine Settecento si differenzi dalle forme pregresse del genere epistolare.

Il saggio di Laurent Versini, *Le roman épistolaire*<sup>14</sup>, pubblicato nel 1979, offre tuttora una visione esaustiva della storia di questo genere letterario. Lo studioso ne traccia infatti lo sviluppo a partire dalle forme seicentesche del genere, fino all'affermazione del romanzo epistolare come forma di predilezione nel Settecento (specialmente in Francia e in Inghilterra) e, infine, il suo declino in coincidenza con la crisi dei Lumi e l'avvento

---

<sup>11</sup> Le comparazioni tematiche tra gli autori del *corpus* sono invece molto numerose. Ricordiamo qui alcuni testi di riferimento: Erich Schmidt, *Richardson, Rousseau und Goethe, ein Beitrag zur Geschichte des Romans im 18. Jahrhundert*, Jena, E. Frommann, 1875. Più recentemente, Carl Hammer, *Goethe and Rousseau: resonances of the mind*, Lexington, the University press of Kentucky, 1973 e Stefania Sbarra, *La statua di Glauco. Letture di Rousseau nell'età di Goethe*, Roma, Carocci editore, 2006. Gli studi su *Ortis* e *Werther* sono molto numerosi; ricordiamo qui il saggio di Enzo Neppi che compara in modo molto esaustivo tutte le edizioni dell'*Ortis* con *La Nouvelle Héloïse* e *Werther*: Enzo Neppi, *Il dialogo dei tre massimi sistemi: Le "Ultime lettere di Jacopo Ortis" fra il "Werther" e la "Nuova Eloisa"*, Napoli, Liguori Editore, 2014. In quest'opera si trova inoltre una bibliografia esaustiva sull'influenza che Rousseau e Goethe hanno esercitato sullo scrittore italiano. Il debito di Senancour verso Rousseau è stato anch'esso rilevato: Zvi Levy, *Senancour, dernier disciple de Rousseau*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1979.

<sup>12</sup> E. Neppi, «Paradigmi del romanzo epistolare europeo: *La Nouvelle Héloïse*, *Werther* e *Ortis*», in F. Forner (et.al.), *Le carte false. Epistolarietà fittizia nel Settecento italiano*, op.cit., pp. 317-370.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 349.

<sup>14</sup> Laurent Versini, *Le roman épistolaire*, op.cit., p. 174.

dell'estetica romantica. Il suo saggio mette inoltre in evidenza in modo chiaro le principali tappe che segnano la storia del genere.

Ricordiamo qui in modo molto breve i momenti fondanti di questo sviluppo. Il romanzo polifonico si afferma nella prima metà del secolo: le *Lettres persanes* (1731) di Montesquieu ne costituiscono il primo esempio illustre. Questa forma pare essere emblematica dell'episteme sociale delle *Lumières* e della sua vocazione a una cultura collettiva e cosmopolita. Passando dal romanzo galante di Crébillon fils - in cui la lettera come mezzo di seduzione anticipa le tardive *Liaisons dangereuses* (1782)<sup>15</sup> - alla sua versione borghese e puritana con Richardson, la forma approda nella seconda metà del secolo dei Lumi alla *Nouvelle Héloïse* di Rousseau, che ripropone la struttura a più voci, per poi recuperare la monodia passando sulla scena tedesca.

*Werther*, alla fine del secolo, nel contesto di una Germania stürmeriana in rottura con l'*Aufklärung*, segna un punto di non ritorno nella storia del romanzo epistolare europeo, dal momento che la sua forma simile al diario rovescia le prerogative di scambio, confronto e relatività della visione dei diversi personaggi, implicite nel romanzo polifonico. Questi paradigmi avevano infatti caratterizzato la produzione romanzesca dell'epoca settecentesca: basti pensare al confronto tra civiltà che costituisce il nucleo delle *Lettres persanes* di Montesquieu o all'avvicinamento di due classi sociali antitetice che è alla base dei romanzi *Pamela* (1740) e *Clarissa* (1748) di Richardson.

*Werther*, rinunciando alla rappresentazione di una società più o meno allargata, in cui visioni diverse vengono confrontate tra loro nel corso della storia, doveva così segnare non tanto la fine del romanzo epistolare polifonico, quanto mettere in scena la decostruzione di tutta la filosofia sociale delle *Lumières*. Proprio queste caratteristiche fanno sì che la pubblicazione del romanzo goethiano costituisca un momento di snodo nella storia del romanzo epistolare: esso, rappresentando un personaggio mittente solitario e prigioniero della propria passione, rompe con la tradizione della Francia illuminista, dove il genere si era affermato come espressione di quella sociabilità attribuita per definizione all'*homme philosophe*<sup>16</sup>.

L'ipotesi di una frattura radicale tra il romanzo polifonico illuminista e quello monodico di fine secolo era stata già esposta da Jean Rousset in *Forme et signification*; secondo questo

---

<sup>15</sup> Le *Liaisons dangereuses* di Charderos de Laclous sono un romanzo polifonico e vengono pubblicate nel 1782, dunque, dopo la pubblicazione del *Werther*. La comunicazione all'interno di questo romanzo è però una comunicazione perversa e i codici del romanzo epistolare sentimentale vengono ripresi solo per essere snaturati dal codice libertino, come sostiene Jean Rousset nel capitolo «Valmont et Merteuil lecteurs indiscrets», in Jean Rousset, *Le lecteur intime*, Paris, Corti, 1986, pp. 83-94.

<sup>16</sup> L. Versini, *Le roman épistolaire*, op.cit., p. 52.

studioso l'opera tedesca avrebbe decretato la crisi del genere epistolare settecentesco e ne avrebbe annunciato la prossima scomparsa dalla scena letteraria europea:

On lit alors des séries ininterrompues de lettres d'un héros unique et solitaire à un ami qui n'est qu'un fantôme, ou une simple boîte aux lettres. Le Wilhelm de Goethe et ses analogues ne sont pas des personnages de roman, ils sont hors champ. Le roman par lettres n'est plus qu'un journal camouflé, la forme épistolaire ne garde plus que ses apparences : en réalité, elle se modifie gravement et va vers son extinction<sup>17</sup>

Il merito di Rousset consta nell'aver individuato una differenza tra il romanzo a una sola voce (debitore delle *Eroidi* ovidiane e già presente in Francia: si pensi alle *Lettres portugaises* (1669) di De Guilleragues o alle *Lettres de la Marquise de M\*\*\** (1734) di Crébillon fils) e la forma alla *Werther* in cui il destinatario delle lettere costituisce un'istanza passiva nella diegesi. Nel primo caso, infatti, il personaggio mittente (solitamente una donna sedotta e abbandonata) scrive all'amato sul quale tenta di avere un certo effetto emotivo: la lettera mantiene dunque il proprio scopo performativo, dal momento che essa dovrebbe persuadere l'amato a compiere la volontà del personaggio mittente. Al contempo, le risposte del destinatario, benché esse appaiano soltanto attraverso le allusioni dell'eroina stessa, costituiscono anch'esse dei momenti dell'azione narrativa perché provocano delle reazioni nel personaggio principale invitandolo a replicare con altre missive. In questa variante del romanzo epistolare, il lettore, per poter comprendere l'insieme dell'azione narrativa, deve tentare di ricostruirla a partire dalle allusioni del personaggio mittente, inferendo e ricostruendo le reazioni del destinatario muto. Frédéric Calas ha parlato, per questa forma di scambio epistolare, di «dialogues tronqués»<sup>18</sup>, mettendo in evidenza il fatto che le risposte mancanti, vere e proprie paralessi epistolari, sono assimilabili alle ellissi del racconto<sup>19</sup>: i frammenti di storia omessi hanno un effetto “forte” sul personaggio mittente e contribuiscono alla progressione della diegesi.

La mutazione operata da Goethe consta invece nel fatto che essa trasgredisce *in toto* il principio dialogico che sottende la forma epistolare: si perde infatti la funzione conativa della missiva – lo scopo pragmatico, il desiderio di avere un effetto sul personaggio a cui la lettera è indirizzata – per mantenere una semplice funzione informativa, volta a rendere

---

<sup>17</sup> J. Rousset, *Forme et signification*, op.cit., p. 110.

<sup>18</sup> Frédéric Calas, *Le roman épistolaire*, Paris, Edition Nathan, 1996, pp. 30-31.

<sup>19</sup> Su questo tema si veda anche Magda Campanini, *In forma di lettere La finzione epistolare in Francia dal Rinascimento al Classicismo*, Venezia, Supernova, 2011. La studiosa mette bene in evidenza come nella monodia dialogica del Seicento la figura dell'altro costituisca l'implicito del testo: *Ibidem*, pp. 193-203.

conto degli eventi appena trascorsi e, in particolar modo, delle emozioni che tali avvenimenti hanno suscitato sul personaggio principale. *Werther*, negando la necessità della risposta, si avvicina alla forma del romanzo egotista, i cui elementi centrali sono l'introspezione e l'indagine psicologica del singolo<sup>20</sup>.

È dunque intorno a questo momento di snodo costituito dal romanzo goethiano e dal particolare contesto in cui esso prende forma che si sviluppa il nostro elaborato e la sua prospettiva comparata. Difatti, a loro volta, gli *Stürmer* avevano ereditato da Rousseau l'idea di un ritorno, nelle forme artistiche, alla natura e all'istintualità, in contrasto con il paradigma razionalista e sociale settecentesco. *La Nouvelle Héloïse*, come mostra Jacques Voisine<sup>21</sup>, era un riferimento costante nelle opere della generazione wertheriana.

Lo stretto legame che unisce i romanzi epistolari di Rousseau e Goethe è stato messo in evidenza da tempo: già nel 1875, Erich Schmidt pubblicava un saggio intitolato *Richardson, Rousseau und Goethe, ein Beitrag zur Geschichte des Romans im 18. Jahrhundert*<sup>22</sup>. Lo studioso notava sin da allora il cambiamento della struttura narrativa operato da Goethe, ma metteva soprattutto l'accento sulla ripresa di alcuni temi quali il primato del paradigma naturalistico, la questione del suicidio, lo sviluppo della passione e la sua associazione a una malattia.

Più recentemente, Hans Robert Jauss ha messo in risalto il “mutamento d'orizzonte” culturale all'interno del quale si inserisce il passaggio dalla forma polifonica rousseauiana alla forma monodica goethiana: «Goethes Werther erhebt den Briefroman zum genuinen Medium der Empfindsamkeit, doch nun in der neuen Gestalt einer einseitigen Korrespondenz, die im Schritt vom dialogischen zum radikal monologischen Prinzip den

---

<sup>20</sup> Sulla negazione de principio dialogico nel *Werther* insiste anche Gert Mattenklott: «Mit Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* [...] bekommt das Genre eine neue Dimension, die seinen Begriff entscheidend wandelt. Das Werk widerspricht der appellativen Voraussetzung des B[riefroman]s, daß seine Korrespondenzen sich symbolisch auf eine wirklich bestehende oder prinzipiell herstellbare Geselligkeit beziehen. Hier wird der Wirklichkeitsgehalt des dialogischen Modells bestritten, indem auf Werthers Briefe angemessene Antworten nicht mehr vorstellbar sind. Sie sind lyr[ische] Monologe u[nd] als Briefe v. a. darum abgefaßt, um die gesellschaftl[iche] Resonanzlosigkeit emphatisch geäußelter Subjektivität hervortreten zu lassen: ein Desillusionsroman *avant la lettre*»: Gert Mattenklott, «Briefroman» in Walther Killy (Hrsg.), *Literatur-Lexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*, Bd. 13, *Begriffe, Realien, Methoden*, Hg. v Volker Meid., München: Gütersloh, Bertelsmann Lexicon Verlag, 1992, pp. 131–132.

<sup>21</sup> Jacques Voisine, «Des “délices du sentiment” au “roman de formation”. L'influence de la *Nouvelle Héloïse* sur la génération *Werther*», in *Etudes germaniques*, 5, janvier-mars 1950, pp. 120-133. Anche Hans Robert Jauss sottolinea l'influenza di Rousseau, seconda solo a quella di Shakespeare, sugli *Stürmer*. Cfr. Hans Robert Jauss, «Rousseaus *Nouvelle Héloïse* und Goethes *Werther* im Horizontwandel zwischen französischer Aufklärung und deutschem Idealismus», in Id., *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982, pp. 614-627.

<sup>22</sup> Erich Schmidt, *Richardson, Rousseau und Goethe, ein Beitrag zur Geschichte des Romans im 18. Jahrhundert*, Jena, E. Frommann, 1875.

Bruch mit [...] der sympathetischen Kommunikation, die Rousseaus *Lettres de deux amants* verwirklicht hatten, am schärfsten erkennbar werden lässt»<sup>23</sup>.

Se, in seguito agli studi importanti che sono stati dedicati alla questione, torniamo ora a interrogarci sul passaggio dalla forma polifonica a quella monodica è per una ragione da noi ritenuta essenziale: sino ad oggi gli studi si sono incentrati sugli elementi di rottura tra *La Nouvelle Héloïse* di Rousseau e *Werther* di Goethe, dando minor rilievo al fatto che anche a livello formale ed estetico vi sono non pochi elementi di continuità tra le due opere<sup>24</sup>. Ciò è probabilmente dovuto anche a un problema interno alla critica rousseauiana che, a partire dai celebri studi di Jean Starobinski<sup>25</sup>, ha posto l'accento sull'ideale simpatetico della comunità di Clarens e sull'esigenza dello scrittore di dare forma a un'utopica "trasparenza" societaria. La dialettica tra trasparenza e ostacolo notata da Starobinski è sicuramente un elemento portante dell'opera rousseauiana ed imprescindibile per comprenderne la complessità; tuttavia studi più recenti hanno giustamente messo l'accento sugli elementi di "opacità" nelle relazioni sociali della *Nouvelle Héloïse*, elementi che incrinano l'ideale comunitario rivendicato sia dall'editore sia dai personaggi<sup>26</sup>.

È dunque a partire da queste nuove prospettive sull'opera rousseauiana che vorremmo riprendere in mano l'annosa questione del romanzo epistolare tra Sette e Ottocento: a nostro avviso, per poter comprendere la mutazione epistemica provocata dal *Werther* è necessario, innanzitutto, approfondire gli elementi di continuità rispetto all'opera di Rousseau. La nostra ipotesi è infatti che il romanzo rousseauiano presenti già *in nuce* degli elementi anticipatori della trasformazione del genere epistolare verso un'estetica che nega, dal suo interno, il principio stesso della struttura, ovvero, il principio dialogico che sta alla base della comunità dei corrispondenti. Ciò che distingue il romanzo epistolare alla fine del Settecento è una perdita del carattere performativo della parola epistolare; perdita che riflette la crisi dei valori sociali delle *Lumières* e il necessario ripiegamento sull'io. Al

---

<sup>23</sup> H. R. Jauss, «Rousseaus *Nouvelle Héloïse* und Goethes *Werther* im Horizontwandel zwischen französischer Aufklärung und deutschem Idealismus», *op.cit.*, p. 621.

<sup>24</sup> Il volume di Carl Hammer, *Goethe and Rousseau: resonances of the mind*, pone l'accento sulle convergenze tra i due autori, ma la comparazione dei due romanzi epistolari è minore rispetto alle altre opere e il suo studio è principalmente incentrato su parallelismi tematici. Cfr. Carl Hammer, *Goethe and Rousseau*, *op.cit.*

<sup>25</sup> Ricordiamo i principali: Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*, Paris, Plon, 1957; J. Starobinski, *L'Œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961; J. Starobinski, *Le remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Paris, Gallimard, 1989.

<sup>26</sup> Ne citiamo alcuni tra i più emblematici di questa tendenza: Paul Pecklemans, «Le rêve du voile dans *La Nouvelle Héloïse*» in *Revue Romane*, 17, 1982, pp. 86-97; Anne Deneys-Tunney, «Julie ou le corps abject», in Id. *Écritures du corps. De Descartes à Laclos*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, pp. 193-282.; Christophe Martin, «Logiques du secret: Julie ou La Nouvelle Héloïse» in Françoise Gevrey, Alexis Lévrier, Bernard Teyssandier (éds.), *Éthiques poétique et esthétique du secret de l'Ancien régime à l'époque contemporaine*, Leuven: Paris: Bristol, Peeters, 2015, pp. 407-424.

contempo, questa crisi del principio comunicativo determina tutta una serie di cambiamenti formali e estetici che sottopongono la forma epistolare a una trasformazione radicale, finendo per rimettere in questione le caratteristiche emblematiche del genere e facendo emergere nuove strutture narrative.

Ciò che sembra anticipare il prossimo mutamento d'orizzonte è il fatto che la trama della *Nouvelle Héloïse* è costituita da uno scambio epistolare tra una ristretta e elitaria cerchia di amici e conoscenti: una comunità autarchica e chiusa su se stessa, la cui estraneità rispetto al mondo non deriva più dal loro venire da un lontano Oriente come nelle *Lettres persanes*, bensì da «une petite ville au pied des Alpes»<sup>27</sup>. La “familiarità” autarchica, e conseguentemente la prossimità ideologica dei personaggi, fa sì che le missive, più che sul confronto di prospettive diverse, si concentrino sul *medium* stesso della narrazione: la lettera in quanto veicolo della sensibilità e della soggettività che diviene così il medio attraverso il quale può avvenire l'identificazione collettiva della micro-società. Le missive, principalmente incentrate sulla disamina dei sentimenti, fungono così da anticamera a quella forma di analisi introspettiva dell'eroe solitario a valenza emblematica (ossia rappresentante una situazione collettiva) che ritroveremo nel romanzo epistolare monodico.

Non è soltanto questo primato dell'introspezione a costituire un elemento di contiguità tra il romanzo di Rousseau e quello di Goethe. Anche a livello tematico *La Nouvelle Héloïse* annuncia una crisi di valori che sembra muoversi in una direzione opposta rispetto all'ideale simpatetico suggerito dalla struttura polifonica del romanzo. Le componenti narcisistiche e solipsistiche della passione amorosa si affermano *nonostante* l'ordinata società di Clarens metta in scena una possibilità di *bonheur* terreno in cui desideri del singolo e vita comunitaria sembrano poter coesistere.

Se *La Nouvelle Héloïse* e *Werther* costituiscono il fulcro della nostra analisi, poiché il primo costituisce l'origine di questa tendenza solipsistica e il secondo è stato riconosciuto come un'opera che ha segnato l'evoluzione del genere verso il modello monodico, nostro intento è anche indagare la questione della posterità del genere dopo che la pubblicazione del romanzo goethiano, rovesciando il canone, ne aveva in qualche modo decretato la fine. Quali sono le nuove strategie narrative di questa forma monodica che, secondo la nostra ipotesi, ha la sua origine nel romanzo di Rousseau?

Trattandosi di approccio comparato, il *corpus* doveva essere limitato ed equilibrato: abbiamo dunque circoscritto il campo di studio in base a due scelte metodologiche

---

<sup>27</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, p.3.

principali. Innanzitutto, poiché ci interessiamo al rapporto della forma epistolare con i cambiamenti estetici ed epistemici del tempo, abbiamo completato il *corpus* a partire dalla considerazione di alcune caratteristiche formali comuni. Abbiamo dunque privilegiato delle forme di monodia “pura”, ovvero dei romanzi in cui appaiano soltanto le lettere del personaggio principale; un uomo che scrive ad un amico assente e esterno alla diegesi. Come abbiamo accennato, infatti, la peculiarità del romanzo monodico di fine secolo consta non tanto nella solitudine del personaggio mittente quanto nel venir meno del potere performativo della lettera. In secondo luogo, dal momento che abbiamo considerato *La Nouvelle Héloïse* come il punto di partenza di questa tendenza monodica, abbiamo privilegiato dei romanzi per i quali il romanzo di Rousseau costituisce un ipotesto riconosciuto<sup>28</sup>.

Infine, la comparazione di questi quattro romanzi ha anche un interesse dal punto di vista del periodo storico che essi circoscrivono. Senza pretendere a un’analisi storica (lo studio di quattro opere non consente infatti l’esaustività necessaria a questo tipo di lavoro), nel nostro elaborato terremo in conto il fatto che, mentre *La Nouvelle Héloïse* e *Werther* appaiono prima della Rivoluzione francese, *Jacopo Ortis* e *Oberman* nascono in un contesto post-rivoluzionario. Come vedremo, nonostante lo scarto storico abbastanza ampio, i quattro romanzi mostrano tendenze comuni e dimostrano che la Rivoluzione francese (con l’abolizione del modello paterno dell’autorialità che la caratterizza) informa in modo particolare i testi, andando a influenzare le relazioni attanziali che il genere epistolare mette in scena. È infatti proprio la figura del Padre, che si vorrebbe marginalizzare dallo spazio narrativo perché figura che rappresenta l’*Ancien Régime*, a fare ritorno nei romanzi del *corpus* sotto forme che ne demistificano la vera natura: il rivale d’amore, l’amico saggio e l’editore-mentore.

Vedremo inoltre che, a partire dalla *Nouvelle Héloïse* di Rousseau, ma soprattutto con la variante monodica, nuove prospettive si aprono all’interno del genere: le caratteristiche canoniche della finzione epistolare (quali la verosimiglianza del racconto, la finzione del manoscritto ritrovato, la figura dell’editore) vengono riprese solo per rispondere alle nuove esigenze artistiche e culturali della crisi dei Lumi.

---

<sup>28</sup> Infatti è possibile ritrovare dei riferimenti o dei rinvii espliciti o impliciti alla *Nouvelle Héloïse* negli scritti di Goethe, Foscolo e Senancour. Si sarebbe potuto aggiungere a questo *corpus* di opere il romanzo *Hyperion* de Hölderlin ma per salvaguardare un certo equilibrio tra le tre nazionalità si è scelto di concentrare l’attenzione sui romanzi monodici di Goethe, Foscolo e Senancour.

## I.2. Polifonia, monodia, silenzio

Il primo obiettivo del nostro lavoro, in relazione alla tradizione critica sul romanzo epistolare evocata *supra*, è dunque quello di mostrare l'evoluzione del genere epistolare sotto l'impulso della crisi del principio comunicativo, attraverso un approfondimento delle strategie narratologiche impiegate dagli autori. Tuttavia, per mezzo dello studio delle strategie discorsive e narrative, la nostra intenzione è in seguito di andare al di là della rigida distinzione tra polifonia e monodia epistolare. Infatti, non soltanto, come abbiamo già anticipato, il romanzo di Rousseau tende già verso la monodia, ma nel romanzo monodico è possibile reperire delle voci allotrie: istanze narrative, come quella dell'amico o dell'editore, che reintegrano l'alterità nella monodia, facendo della voce dell'eroe una voce in dialogo con questi rappresentanti della società e del principio di realtà.

Possiamo allora affermare che il genere è caratterizzato in questo periodo da un doppio movimento: una tendenza centripeta e una tendenza centrifuga del racconto. Centripeto è il movimento che tende a focalizzare l'attenzione sulle vicende di un unico eroe, sulla disamina attenta delle sue emozioni e dei suoi pensieri. Centrifuga sarà invece la tendenza che si muove contestualmente in una direzione inversa: tanto più il racconto si concentra verso l'io tanto più l'opera, nel tentativo di rendere conto delle fluttuazioni emotive e dei diversi stati d'animo del soggetto, si disgrega in una forma frammentaria. Il romanzo epistolare deve rendere conto di una serie di attimi tutti diversi e, quindi, difficilmente, potrà consentire una vera unità narrativa.

Il primo indizio di questa tendenza centrifuga è il fatto che il romanzo epistolare monodico lascia sempre spazio a una voce allotria ed extra-narrativa: accanto alle missive dell'eroe troviamo infatti la figura dell'editore. In uno studio sull'*Ortis*, Giuseppe Nicoletti ha notato come la presenza di questa figura editoriale sia necessaria all'autore per recuperare la funzione di narratore onnisciente, negata dalla struttura stessa del romanzo epistolare, e riscattare così il proprio controllo sulla narrazione: «l'aumentato impegno dell'editore può venire interpretato, allargando la prospettiva critica a tutta la problematica del romanzo europeo fra '700 e '800, come il primo e già più chiaro tentativo da parte dell'io narrante, onnisciente operatore del romanzo, nascosto fino ad ora dietro le quinte del carteggio, di prendere la sua rivincita»<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> G. Nicoletti, *Il "metodo" dell'«Ortis» e altri studi foscoliani*, Firenze, La Nuova Italia, 1978, p. 61.



Ci sembra che la necessità di recuperare questo controllo sulla materia narrativa sia dovuta proprio al bisogno di arginare quella disgregazione delle forme verso cui un romanzo composto di missive diverse porta inevitabilmente, laddove non venga supportato da una voce narrativa unificatrice e autoriale come quella, appunto, dell'editore. Tale frammentazione è visibile in *Oberman* dove l'intervento dell'editore è così esiguo da impedire il recupero di un'unità del testo: nel romanzo di Senancour non vi è né una vera e propria trama, né una chiusura formale dell'opera.

Paradossalmente, la concentrazione della trama verso un'unica soggettività si traduce, testualmente, in uno svuotamento della forma e in una dissoluzione della stessa, come se, avvicinandosi alle sfere dell'inconscio, il romanzo, a contatto con l'ineffabile, potesse recuperare il proprio centro soltanto tramite la depersonalizzazione, l'oggettività fredda e distaccata di un commentatore esterno. La soggettività appare «il problema [...] di una storia»<sup>30</sup>, come afferma Giuliano Baioni: per questo in tutti i romanzi la rappresentazione dell'Amore, forma sublime dell'espressione del Sé sin dalla tradizione petrarchesca, si rovescia nel suo contrario mortifero: annullamento e distruzione di sé. La dissoluzione della forma epistolare in frammenti (inserzioni diaristiche, note sparse), coincide con la dissoluzione del personaggio (e il suo silenzio narrativo): l'impulso vitalistico di una soggettività esasperata trova allora la propria negazione nel racconto oggettivo e documentario dell'editore.

Sulla base delle premesse epistemologiche che abbiamo sin qui evocato – necessità della concentrazione narrativa verso il soggetto unico, crollo dei valori dell'Illuminismo, perdita del potere performativo della parola epistolare –, si è voluto incentrare l'attenzione sul particolare *medium* narrativo costituito dalla lettera e sulle relazioni attanziali che si costruiscono intorno ad essa: il personaggio, nelle missive, parla *all'amico dell'amata*; l'editore parla *delle* lettere dell'eroe. L'analisi degli schemi attanziali, attraverso una prospettiva interdisciplinare e transnazionale, ci consentirà di approfondire il rapporto tra le questioni socio-storiche di questo periodo e il mutamento del genere narrativo. A nostro avviso, nelle opere del nostro *corpus*, il crollo delle speranze eudemonistiche illuministe si manifesta non tanto in una crisi del soggetto in sé quanto nella sua "socialità", ovvero nel suo rapporto con l'Altro (la donna amata, il rivale, l'amico a cui si scrive, l'editore che pubblica le lettere).

---

<sup>30</sup> Giuliano Baioni, «Introduzione» in Johann Wolfgang Goethe, *Die Leiden des jungen Werther. I dolori del giovane Werther*, a cura di G. Baioni, note al testo di Stefania Sbarra, Torino, Einaudi, 2014, p. VII.

Ci siamo interessati alla fenomenologia della rappresentazione dell'altro nel discorso del personaggio principale perché, dal nostro punto di vista, lo studio della forma permette di mettere in risalto alcuni aspetti societari che sottendono alle stesse strutture narrative. In particolare, la forma epistolare, nelle sue diverse varianti, definisce il tipo di relazioni che si instaurano tra i personaggi, aprendo dunque tutto un campo di riflessione sulla natura stessa di queste relazioni. Lo studio della lettera come cellula della narrazione è dunque indissociabile da un'analisi del rapporto del personaggio mittente alle altre istanze rappresentate.

Particolare rilievo sarà inoltre dato alla questione della focalizzazione interna o esterna. Porre l'enfasi sulla visione dell'eroe consente agli autori di rappresentare i rapporti sociali e l'esperienza del singolo in modo originale. La coincidenza tra personaggio e narratore consentita dalla lettera così come l'immediatezza del racconto (poiché sequenza diegetica e narrativa vengono quasi a coincidere) sono elementi spesso evocati nell'ambito degli studi sul genere. Tuttavia, a nostro avviso, tali caratteristiche non dovrebbero essere considerate come prerogative normative di questo tipo di narrazione, bensì come aspetti "problematici" che veicolano i cambiamenti di questo periodo nell'ambito della storia del pensiero e dell'arte.

In una prima parte dell'elaborato ci si interrogherà sulle variazioni determinate dalla concentrazione della trama verso un eroe unico, dando evidenza sia al tramonto dell'ideale comunitario illuminista sia alle nuove problematiche sollevate dal soggetto moderno che si erge ad unico narratore della propria storia. Cosa avviene nella narrazione epistolare allorché viene meno l'atto di lettura della missiva da parte di un personaggio interno alla diegesi? In che modo la lettera dà forma all'identità dell'eroe? In che modo la funzione tempo veicola un particolare tipo di rapporto tra il Sé e il mondo?

In secondo luogo, analizzeremo la forma epistolare in relazione alla questione della focalizzazione interna. Qui la dicotomia tra polifonia e monodia del racconto si traduce in una questione di multifocalità e monofocalità. Con il romanzo monofocale l'oggetto del desiderio del protagonista passa sullo sfondo e la sua immagine è presentata al lettore sempre filtrata dalla percezione dell'eroe. Vedremo che questa fenomenologia trova già le sue radici all'interno della *Nouvelle Héloïse*, dove, nonostante la costruzione polifonica, lo spazio femminile rimane sempre "altro" e irraggiungibile. Tali premesse sembrano determinare uno slittamento di registro: tramite il punto focale del personaggio la lettera conferisce sempre più il primato alla percezione rispetto alla mimesi. In controtendenza rispetto alla tradizione secondo cui il romanzo epistolare dovrebbe rappresentare situazioni e

personaggi “verosimili”, nelle opere del nostro *corpus* la focalizzazione interna dà forma a una visione deformante, quasi fantastica, della figura dell’amata e del mondo. La lettera consente di velare più che mostrare, mettendo così in crisi il preteso realismo della narrazione in favore di una verità psicologica.

Infine, si darà conto dell’ultima fase sopra ricordata: la disgregazione del soggetto e la sua compensazione attraverso un super-io reperibile nelle figure trascendenti dell’amico e dell’editore. L’eroe si disperde nelle maglie del testo, attraverso la rete di voci che, malgrado la concentrazione monologica, entrano nella narrazione e si intrecciano con il discorso dell’io. Tramite gli effetti di rifrazione e diffrazione provocati da queste istanze allotrie, che appaiono sia all’interno delle missive dell’eroe sia come voci extra-narrative, l’eroe costruisce e decostruisce il proprio sé. Sia nella forma polifonica sapientemente orchestrata sia in quella monodica dove si afferma un modo sempre più lirico, l’eroe dimostra di necessitare della presenza dell’Altro per poter assumere la parola. Chi è il destinatario delle missive e perché questa istanza, pur marginale rispetto all’io dell’eroe, è necessaria al funzionamento narrativo? Qual è il ruolo dell’editore rispetto all’eroe e rispetto al pubblico a cui si rivolge?

A questi interrogativi si cercherà di dare risposta attraverso il confronto e lo studio delle quattro opere scelte per il *corpus* e attraverso un parallelismo continuo con le teorie artistiche e con i mutamenti socio-culturali dell’Europa di fine Settecento.



## II. Una forma tra disgregazione e innovazione: l'eroe come soggetto unico e problematico

La pluralité qui était autrefois le propre d'une stratégie savamment orchestrée, reflet d'une société favorisant le transfert d'informations et de connaissances, s'intériorise dans un discours unidirectionnel, monodie dialogique ou soliloque, qui sera dorénavant l'expression d'un sujet devenu problématique<sup>31</sup>.  
(Lucia Omacini)

In questa prima parte dell'elaborato ci concentreremo sulla figura dell'eroe e sul particolare rapporto che il carteggio fittizio consente di creare tra atto di lettura della missiva, scrittura di sé e *intrigo*. Indagheremo quali sono gli effetti della concentrazione su un unico personaggio e come la narrazione stessa degli eventi ne venga influenzata fino a mettere in crisi le prerogative del romanzo epistolare: ovvero la concomitanza tra evento e narrazione e l'effetto di immediatezza prodotto dall'illusione del *writing to the moment*. Inoltre, vedremo come la lettera diventi il luogo privilegiato di una ricerca identitaria che si rivelerà problematica e incerta, minando così anche la compattezza e l'unità del romanzo stesso. Infine, indagheremo la questione temporale come fattore di frammentazione della trama e come elemento sottomesso all'oscillazione degli stati d'animo piuttosto che ad una consequenzialità lineare.

Attraverso questi elementi di analisi si metteranno in risalto quegli elementi già presenti nella *Nouvelle Héloïse* che prefigurano la perdita di performatività della missiva e che attestano della crisi del principio comunicativo. Parallelemente, si identificheranno le nuove funzioni assunte dalla lettera all'interno del romanzo: qual è il ruolo della lettera nella finzione, se il suo scopo non è più comunicare con gli altri?

---

<sup>31</sup> L. Omacini, *Le roman épistolaire français au tournant des Lumières*, op.cit., p. 142.

## II.1. Dal personaggio lettore di missive all'eroe narratore di sé

Secondo Gérard Genette «Tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit»<sup>32</sup>. Nel romanzo epistolare, a livello dell'atto narrativo troveremo lo scambio di lettere tra i due poli dell'enunciazione – il mittente e il destinatario – mentre, a un livello diegetico superiore, vi saranno gli eventi raccontati nella missiva.

Tuttavia, questi due livelli del racconto tendono continuamente a sovrapporsi dal momento che la lettera non è semplicemente un “contenitore” della diegesi ma, come afferma Vivienne Mylne, diventa essa stessa «evento»<sup>33</sup>: la missiva *produce* la storia attraverso l'effetto che la lettura di essa ha sugli altri personaggi. La reazione più immediata è ovviamente la risposta, ma la lettera può anche determinare dei cambiamenti nei sentimenti del destinatario o fargli prendere delle decisioni, di cui il testo ci informerà solo in un secondo momento.

Si comprende che, nel romanzo monodico, venendo omesse le risposte del destinatario, l'atto di lettura perde l'importanza che aveva in quello polifonico. Le reciproche reazioni alle lettere possono essere suggerite solo dalle allusioni del protagonista stesso cosicché quest'ultimo diventerà, ai nostri occhi, unico narratore e unico lettore del proprio racconto.

Partendo dall'esempio di *Pamela*<sup>34</sup> di Richardson (1740), dove l'atto della lettura costituisce un “evento diegetico” che determina il seguito delle vicende, vorremmo mettere in risalto come già nella *Nouvelle Héloïse* di Rousseau (1761) il rapporto tra scrittura della missiva e lettura di essa venga messo in crisi. Nel romanzo di Richardson la lettura delle missive dell'eroina da parte del padrone di lei, Mr. B., è un evento diegetico di fondamentale importanza che determina tutta l'evoluzione successiva della storia. Leggendo le missive che Pamela invia ai propri genitori, Mr. B viene a conoscenza dell'educazione e della virtù della giovane, e, in seguito, decide di sposarla e di convertirsi da libertino a buon borghese. La lettura ha dunque sul deuteragonista un effetto chiarificatore e edificante: chiarifica perché gli consente di conoscere il vero valore dell'eroina (e della classe a cui lei appartiene) e edifica perché Mr. B viene educato alla virtù.

---

<sup>32</sup> Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972, p. 238.

<sup>33</sup> «Not merely an arbitrary method of narration, but 'events' themselves, a necessary and integral part of the plot»: Vivienne Mylne, *The Eighteenth-Century French Novel. Techniques of illusion*, New York : Manchester, University Press Barnes & Nobles, 1965, p.150.

<sup>34</sup> Samuel Richardson, *Pamela*, London, Everyman's library, 1962.

In uno studio sulla funzione del lettore fittizio nel romanzo settecentesco, Magdy Gabriel Badir ha sottolineato come, in *Pamela*, la lettura della missive provochi un cambiamento nel ruolo del deuteragonista Mr. B<sup>35</sup>. Quest'ultimo passa da figura della quale si racconta, a istanza che partecipa in modo attivo all'atto narrativo stesso: egli si sposta dal livello diegetico superiore, quello dei "fatti" narrati da Pamela, a quello inferiore, la produzione della narrazione. Questo perché, in seguito alla lettura, il deuteragonista decide di cambiare il destino dell'eroina, trasformandosi così da semplice personaggio a narratore onnisciente del racconto di lei. Lo stesso Mr. B sottolinea la propria intrusione nell'atto narrativo:

I long to see the particulars of your plot, and your disappointment, where your papers leave off: for you have so beautiful a manner that it is partly that, and partly my love for you, that has made me desirous of reading all you write; though a great deal of it is against myself; for which you must expect to suffer a little; and as I have furnished you with the subject, I have a title to see the fruit of your pen. Besides, said he, there is such a pretty air of romance in your plots, and my plots, that I shall be better directed in what manner to wind up the catastrophe of the pretty novel<sup>36</sup>

Mr. B lascia che sia Pamela a redigere la storia, ma diviene il vero *deus ex machina* del racconto («in *your plots*, and *my plots*») rovesciando così anche la *consecutio* narrativa: se prima erano i "fatti" a dare luogo alla scrittura delle lettere di Pamela, e, dunque, alla narrazione, ora è la lettura da parte di Mr. B. a provocare il seguito della vicenda. Il rapporto tra storia, redazione delle missive e lettura di esse è dunque circolare e trasparente: in un primo momento la diegesi provoca la scrittura delle lettere, mentre in un secondo momento la lettura di esse scatena conseguenze diegetiche che a loro volta producono nuova redazione e narrazione.

Nella *Nouvelle Héloïse* di Rousseau si assiste a un'operazione analoga a quella compiuta da Richardson con la comparsa del personaggio M. de Wolmar: quest'ultimo, come Mr. B, vorrebbe diventare narratore onnisciente della storia dopo le nozze con Julie. Come è noto, infatti, il romanzo rousseauiano è costituito da due tempi di narrazione diversi: le prime tre parti raccontano la vicenda d'amore tra Julie e Saint-Preux, mentre le ultime tre il risvolto etico della storia passionale attraverso il matrimonio dell'eroina con Wolmar: «Véritable dyptique, dont la seconde partie ne prend sens qu'en fonction d'un incessant regard

---

<sup>35</sup> Magdy Gabriel Badir, «Narrataire et lecteur fictif. Rôles et divergences au sein de la fiction» in Jan Herman, Paul Pelckmans (éds.), *L'épreuve du lecteur. Livres et lectures dans le roman d'Ancien Régime*, Paris, Editions Peeters Louvain, 1995, p. 147.

<sup>36</sup> Samuel Richardson, *Pamela*, *op. cit.*, p. 205.

rétrospectif sur la première»<sup>37</sup>. La seconda metà del romanzo sarebbe speculare alla prima perché i personaggi, guidati da M. de Wolmar, sottopongono gli eventi delle prime tre parti a una rilettura.

M. de Wolmar, come Mr. B in *Pamela*, ha avuto accesso a una corrispondenza di cui non era il destinatario poiché ha potuto leggere le lettere che si sono scambiati gli ex-amanti nelle prime tre parti. Grazie a questa lettura il marito di Julie vorrebbe cambiare il destino dei personaggi, agendo come *deus ex machina* della nuova narrazione. Egli pianifica infatti di fare di Saint-Preux il precettore dei propri figli, una volta che gli ex-amanti siano “guariti” dalla passione. Il percorso terapeutico cui Wolmar sottopone Julie e Saint-Preux si connota come una vera e propria *risrittura* della loro storia d’amore, tramite la rivisitazione e la desacralizzazione dei luoghi che l’hanno rappresentata. Alle immagini della vecchia narrazione, Wolmar vorrebbe sostituirne una nuova, diretta e controllata dal proprio occhio vigile.

Tuttavia, come è noto, l’ultima lettera di Julie (XII, 6)<sup>38</sup> svelerà che la passione per Saint-Preux non si è mai spenta. Il fallimento del progetto di Wolmar dimostra che, nella *Nouvelle Héloïse*, la lettura delle missive non consente una comprensione delle vere intenzioni dell’Altro, bensì essa contribuisce all’infittirsi del mistero della lettura. Quest’ultima sembra non configurarsi più come atto “trasparente” in quanto non consente al destinatario della missiva di comprendere appieno le intenzioni di colui che scrive. Al contrario, si moltiplicano i non detti, i segreti e le incomprensioni cosicché, già nel romanzo rousseauiano, il principio comunicazionale del romanzo epistolare è posto in discussione. Nella *Nouvelle Héloïse*, la messa in crisi della trasparenza dello scambio epistolare, dal momento che la lettura della missiva comporta una comprensione deviata o parziale della narrazione altrui, fa sì che colui che scrive la lettera divenga il solo possibile narratore e lettore della propria storia.

L’incapacità di leggere la lettera dell’altro appare come una *mise en abyme* dello stesso rapporto tra Io e l’Altro. La domanda che lo scambio epistolare nella *Nouvelle Héloïse* fa sorgere è: l’Altro sarà capace di leggere (comprendere) la *mia* narrazione? La nostra ipotesi è che il finale risponda negativamente, mettendo in evidenza la solitudine dei personaggi e anticipando così il tema centrale del romanzo epistolare monodico: il confronto di un Io che,

---

<sup>37</sup> Christophe Martin, «*Les monuments des anciennes amours : lieux de mémoire et art de l’oubli dans La Nouvelle Héloïse*», in Danielle Bohler (éds.), *Le temps et la mémoire : le flux, la rupture, l’empreinte*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2004, p. 333.

<sup>38</sup> J.-J. Rousseau, «*La Nouvelle Héloïse*», *op.cit.*, pp. 740-743.



per poter accedere alla vera trasparenza, deve ripiegare nella propria interiorità voltando le spalle alla società che lo circonda.

### **II.1.1. *La Nouvelle Héloïse* e l'impossibile lettura dell'Altro**

Nella *Nouvelle Héloïse* la diegesi sembra costruirsi quasi esclusivamente per mezzo dei legami relazionali che lo scambio epistolare stesso crea piuttosto che tramite gli eventi narrati all'interno delle lettere. Nelle missive i personaggi si biasimano, si perdonano, si convincono l'un l'altro della giustezza delle proprie azioni, si innamorano e si proteggono dalla passione. Se tutto avviene nelle missive e grazie alle missive, l'effetto di lettura è di fondamentale importanza per la progressione diegetica. Innanzitutto, dunque, bisogna chiedersi come viene tematizzata la redazione delle lettere all'interno del romanzo. Come scrivono i personaggi e perché scrivono?

A detta dell'editore, i personaggi farebbero poco caso al modo in cui si esprimono. Nella *Seconde Préface*<sup>39</sup> al romanzo, il personaggio fittizio N., in dialogo con l'editore Rousseau, biasima lo stile delle lettere. Dal suo punto di vista - quello di un critico settecentesco - queste non rispettano il criterio della verosimiglianza: l'autore, se di romanzo si tratta, non ha saputo ben imitare la realtà. Rousseau, dal canto suo, afferma che le missive sono scritte da solitari che ignorano lo stile mondano; la loro scrittura appare stravagante perché questi esprimono i sentimenti così come li sentono: «Croyez-vous que les gens vraiment passionnés aient ces manières de parler vives, fortes, colorées, que vous admirez dans vos drames et dans vos romans?»<sup>40</sup>. Essi, continua, non si preoccupano molto di essere letti poiché la passione parla solo per se stessa, non per convincere l'Altro: «quand elle dit ce qu'elle sent, c'est moins pour l'exposer aux autres que pour se soulager»<sup>41</sup>.

L'editore tematizza la scrittura dei personaggi come espressione immediata della passione, non filtrata dal desiderio di piacere né da quello di convincere l'altro di alcunché. La missiva, in altre parole, non verrebbe scritta per essere letta, ma si costruirebbe come una parola che sfugge al controllo razionale, in questo simile all'idea rousseauiana del

---

<sup>39</sup> *Ibidem*, pp. 11-30.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 14.

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

linguaggio degli uomini allo stato di natura<sup>42</sup>. Rousseau conclude la difesa dello stile delle missive nella *Séconde Préface* con una dichiarazione di anti-letterarietà: «Que parlez-vous de lettres, de style épistolaire? En écrivant à ce qu'on aime, il est bien question de cela ! Ce ne sont plus des lettres que l'on écrit, ce sont des *hymnes*»<sup>43</sup>. Evidenziando l'affinità con l'inno, l'autore mette ancora in risalto la *naturalità* del linguaggio della missiva d'amore: il suo essere espressione spontanea della passione come la preghiera.

Se la redazione della missiva si vuole immediata, anche l'atto di lettura nelle prime tre parti appare tale: la missiva provoca nei personaggi sensazioni uguali, se non maggiori, alla presenza stessa dell'Altro. Come afferma Arbi Dhifaoui : «Tout ce qui vient de l'Autre en est l'image, le substitut, l'autre : la réception de cet autre est identique à la réception de l'Autre et provoque les mêmes effets»<sup>44</sup>.

La ricezione della missiva ha infatti un effetto "fisico", come se il personaggio si trovasse in presenza del corpo dell'Altro. La lettura fa piombare i personaggi in uno stato febbrile, determina perdite di coscienza, fa nascere desideri di suicidio e dà luogo a reazioni incontrollate. Il testo ci può informare di questi effetti direttamente tramite la penna del personaggio, ancora ardente dell'emozione provata; è spesso il caso di Saint-Preux:

---

<sup>42</sup> È interessante a questo proposito fare un parallelo con l'*Essai sur l'origine des langues*, redatto prima del romanzo ma pubblicato solo dopo la morte dell'autore. Le ipotesi avanzate da Rousseau sull'origine del linguaggio si riflettono nell'opera della finzione nella misura in cui l'autore descrive lo stile delle missive con termini molto simili a quelli impiegati per parlare della lingua dei primi uomini. Questa specularità tra le due opere non stupisce se si pensa che all'interno del trattato Rousseau avanza l'idea secondo cui proprio la passione, e non i bisogni, abbiano spinto i primi uomini a comunicare tra di loro. La lingua dei primi uomini è un linguaggio figurato e poetico che esprime *pienamente* la passione: «Comme les premiers motifs qui firent parler l'homme furent des passions, ses premières expressions furent des tropes. Le langage figuré fut le premier à naître» (J.-J. Rousseau, «Essai sur l'origine des langues», texte établi et annoté par Jean Starobinski, in Id., *Œuvres complètes*, t. V, *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, éd. par Bernard Gagnebin, Marcel Raymond, avec la collaboration de Jean Starobinski et al., Paris, Gallimard, 1995, p. 381). Allo stesso modo, nella *Nouvelle Héloïse*, lo stile degli innamorati viene descritto come un linguaggio figurato e irrazionale: «Dans cette dernière espèce de lettres, si les pensées sont communes, le style pourtant n'est pas familier et ne doit pas l'être. L'amour n'est qu'illusion ; il se fait, pour ainsi dire, un autre Univers ; il s'entoure d'objets qui ne sont point, ou auxquels lui seul a donné l'être ; et comme il rend tous ses sentiments en images, son langage est toujours figuré. Mais ces figures sont sans justesse et sans suite ; son éloquence est dans son désordre ; il prouve d'autant plus qu'il raisonne moins» (J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, p. 15).

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 16. Il corsivo è nostro. All'interno del *Dictionnaire de musique* l'inno è definito da Rousseau come: «Chant en honneur des Dieux ou des Héros. Il y a cette différence entre hymne et le Cantique, que celui-ci se rapporte plus communément aux actions et l'hymne aux personnes. Les premiers Chants de toutes les Nations ont été des Cantiques ou des Hymnes» (J.-J. Rousseau, «Dictionnaire de musique», texte établi et présenté par Jean-Jacques Eigeldinger, avec la collaboration de Samuel Baud-Bovy, Brenno Boccadoro et Xavier Bouvier, in Id., *Œuvres complètes*, t. V, *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, *op.cit.*, p. 855).

<sup>44</sup> Arbi Dhifaoui, «L'épistolaire et/ou la violence dans *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau», in Martine Debaisieux, Gabrielle Verdier (éds.), *Violence et fiction jusqu'à la Révolution. Travaux du IX<sup>e</sup> colloque internationale de la Société d'Analyse de la Topique romanesque (SATOR) (Milwaukee – Madison, septembre 1995)*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1998, p. 359.

J'attendais le courrier à la poste. À peine le paquet était-il ouvert que je me nomme ; je me rends importun : on me dit qu'il y a une lettre, je tressaille ; je la demande agité d'une mortelle impatience ; je la reçois enfin. Julie, j'aperçois les traits de ta main adorée ! La mienne tremble en s'avançant pour recevoir ce précieux dépôt. Je voudrais baiser mille fois ces sacrés caractères. O circonspection d'un amour craintif ! Je n'ose porter la lettre à ma bouche, ni l'ouvrir devant tant de témoins. Je me dérobe à la hâte ; mes genoux tremblaient sous moi ; mon émotion croissante laisse à peine percevoir mon chemin ; j'ouvre la lettre au premier détour ; je la parcours ; je la dévore ; et à peine suis-je à ces lignes où tu peins si bien les plaisirs de ton cœur en embrassant ce respectable père, que je fonds en larmes ; j'entre dans une allée pour échapper aux spectateurs ; là je partage ton attendrissement ; j'embrasse avec transport cet heureux père que je connais à peine ; et, la voix de la nature me rappelant au mien, je donne de nouvelles pleurs à sa mémoire honorée<sup>45</sup>

In questo caso l'autore sfrutta la tecnica del *writing to the moment*: l'uso del presente permette di far coincidere l'atto di lettura con la stesura della missiva da parte di Saint-Preux. Enfatizzare la reazione del personaggio di fronte alla lettera dell'amata sembra essere un metodo per conferire alla staticità dello scambio epistolare l'intensità della scena teatrale. Il susseguirsi di frasi brevi e dal ritmo cadenzato così come la serie di verbi di movimento permettono al lettore di visualizzare le fasi della ricezione della lettera da parte del deuteragonista.

L'insistenza sulla lettera-oggetto produce inoltre un effetto speculare tra scambio epistolare intra-diegetico e effetto extra-diegetico sul lettore: quest'ultimo si trova infatti nella stessa posizione di Saint-Preux lettore della missiva. La lettura, non a caso, ha come effetto lo scoppiare in lacrime del deuteragonista così come il romanzo sentimentale spesso richiedeva al lettore il "tributo" di una lacrima. Il *topos* della lacrima è infatti un elemento centrale della fruizione artistica di questo periodo, basti pensare al successo del coevo dramma borghese e della *comédie larmoyante*. La lacrima è un elemento così ricorrente nel teatro e nel romanzo tardo-settecentesco che in *Madame Bovary*<sup>46</sup> (1856) Flaubert ne demistificherà la natura, proponendone una lettura ironica. Rodolphe, scrivendo una lettera di rottura a Emma, ribalta il *topos* sentimentale e ne rivela la costruzione per eccesso: «"Elle va me croire plus insensible qu'un roc ; il eût fallu quelques larmes là-dessus ; mais, moi, je ne peux pas pleurer ; ce n'est pas ma faute". Alors, s'étant versé de l'eau dans un verre, Rodolphe y trempa son doigt et il laissa tomber de haut une grosse goutte, qui fit une tache

---

<sup>45</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, pp. 72-73.

<sup>46</sup> Flaubert, «Madame Bovary», introduction par René Dusmenil, in *Œuvres*, t. 1, éd. établie et annotée par A. Thibaudet, R. Dusmenil, Paris, Gallimard, 1992, pp. 271-611.

pâle sur l'encre»<sup>47</sup>. Anche nel *Werther*, le lacrime giocano un ruolo importante. L'editore, nella prefazione al romanzo, richiede le lacrime del lettore come segno di compassione verso l'eroe. Tuttavia, anche qui il codice sentimentale viene impiegato solo per rovesciarne le prerogative: nella seconda metà del romanzo, Werther dice di aver perso, insieme al gusto per la vita, il beneficio delle lacrime «meine Augen sind trocken»<sup>48</sup>.

Al momento della pubblicazione della *Nouvelle Héloïse* il *topos* sentimentale della lacrima ha ancora piena validità letteraria e costituisce un elemento necessario all'atto di lettura. Claude Labrosse, analizzando la corrispondenza di Rousseau con i contemporanei, ha messo in luce come le lacrime consentano ai lettori settecenteschi di fare dell'esperienza immaginaria un momento indimenticabile, che penetra nel corpo stesso del lettore. Secondo lo studioso: «Les larmes [...] sont aussi le lien qui relie les fictions à l'histoire profonde et à la préhistoire du sujet, à [...] “des sédiments d'expériences traumatiques immémorielles”»<sup>49</sup>. Questo processo sembra avvenire già all'interno del romanzo stesso: tramite la lacrima la *tua* scrittura diviene la *mia* lettura. La lacrima non nasce infatti da un sentimento di pietà di fronte alla riunione tra padre e figlia che Julie narra; Saint-Preux si comporta piuttosto come un lettore di romanzi<sup>50</sup>: si identifica a tal punto con la narrazione da sostituire ad essa una scena da lui vissuta. Leggendo, Saint-Preux si ricorda di un'immagine del *proprio* padre. La missiva diviene così lo spazio di una sensibilità condivisa, di una fusione immediata con l'emozione dell'altro, che impedisce però la lettura lucida del contenuto della lettera: il deuteragonista interiorizza la narrazione di Julie e la lettura porta alla superficie sentimenti rimossi o dimenticati del *suo* passato.

Il soffermarsi di Saint-Preux sulle proprie reazioni alle missive di Julie sottolinea così anche il carattere autoriflessivo della passione del deuteragonista e la componente narcisistica del suo desiderio: egli sembra infatti accontentarsi dei sentimenti accesi dal contatto con la lettera, fino a poter fare a meno della Julie *in praesentia*. Appare qui in modo evidente quanto sostiene Lacan sulla natura della lettera: essa è sostituto e schermo della presenza e, pertanto, sventa l'incontro con il “reale”<sup>51</sup>. Infatti, nonostante l'amore

---

<sup>47</sup> *Ibidem*, pp. 477-478.

<sup>48</sup> J.-W. Goethe, «Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A», *op.cit.*, p. 178.

<sup>49</sup> Claude Labrosse, *Lire au XVIII<sup>e</sup> siècle. «La Nouvelle Héloïse» et ses lecteurs*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1985, p. 90. Cfr. *Dictionnaire de la psychanalyse*, préface de Philippe Sollers, Paris, Encyclopædia Universalis-Albin Michel, 2001, «phénoménologie de l'affect», p. 22.

<sup>50</sup> Ricordiamo a questo proposito che durante il suo soggiorno parigino Saint-Preux decide di ricopiare tutte le lettere di Julie per farne un volume “educativo” (XIII, 2): «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, p. 229.

<sup>51</sup> Cfr. Il seminario sulla *lettre volée* in cui Lacan analizza il racconto di Edgar Allan Poe. Lacan dimostra come la lettera giochi un ruolo di primo piano nel racconto senza che si faccia mai riferimento al suo contenuto. Essa ha valenza di simulacro: è al contempo presenza e assenza. Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 57 : «l'essence est que la lettre ait pu porter ses effets au dedans : sur les acteurs, du conte, y compris le narrateur,

corrisposto, nella *Nouvelle Héloïse* gli istanti della felicità carnale sono ben pochi. Saint-Preux, fin quando dura la possibilità dell'unione degli amanti, non gioisce veramente della storia d'amore, ma colleziona gli oggetti con i quali, in seguito, potrà ricostruire una narrazione della propria passione infelice. Si accumulano così i feticci della passione - le lettere, il ritratto, le iscrizioni : «il faut que saint-Preux détienne les gages qui serviront de prétexte à une répétition – imaginaire, remémorée, indestructible – dont sa rêverie disposera solitairement»<sup>52</sup>.

Jean Starobinski ha ben messo in luce la componente feticistica del desiderio di Saint-Preux. È esemplificativa a questo proposito la lettera scritta dal deuteragonista mentre si trova nel cabinet di Julie e ne attende l'arrivo per un incontro amoroso segreto (LIV, 1)<sup>53</sup>. L'emozione dell'attesa si confonde con il godimento che l'eroe prova alla semplice contemplazione delle vesti e degli oggetti che si trovano nella stanza: «C'est le frôlement de la chair qu'ils font sentir, mais d'une chair imaginaire, malgré la vertigineuse proximité»<sup>54</sup>. Un effetto simile hanno le missive, come confermano gli svariati riferimenti di Saint-Preux alle lettere dell'amata: «Quoiqu'il n'y en ait pas une que je ne sache par cœur, et bien par cœur, tu peux m'en croire; j'aime pourtant à le relire sans cesse, ne fût-ce que pour revoir les traits de cette main chérie qui seule peut faire mon bonheur»<sup>55</sup>.

Eppure, a detta dei personaggi, le lettere dell'eroina non dovrebbero costituire soltanto un oggetto di adorazione; al contrario, Saint-Preux sembra convinto che leggendole sia possibile essere convertiti all'amore della virtù. La prima lettera dell'amata è descritta come un oggetto capace di purificare chiunque la legga: «Que je la relise mille fois, cette lettre adorable [...] Quel monstre, après avoir lu cette touchante lettre, pourrait abuser de ton état?»<sup>56</sup>. Le missive di Julie sono sottoposte a continue riletture, come se una frequentazione assidua permettesse di meglio coglierne le proprietà edificanti: «Je n'en étais encore qu'à la seconde lecture de ta lettre...»<sup>57</sup>. Al momento della partenza per Parigi, il deuteragonista farà delle lettere dell'amata un manuale che dovrebbe aiutarlo a mantenere la propria integrità morale e proteggerlo dagli effetti perniciosi della vita nella capitale (XIII, 2):

---

tout autant qu'au dehors : sur nous, lecteurs, et aussi bien sur son auteur, sans que jamais personne ait eu à se soucier de ce qu'elle voulait dire. Ce qui de tout ce qui s'écrit est le sort ordinaire».

<sup>52</sup> Jean Starobinski, *L'Œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961, p. 117.

<sup>53</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, pp. 146-147.

<sup>54</sup> J. Starobinski, *L'Œil vivant*, *op.cit.*, p. 116.

<sup>55</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, p. 229. Il corsivo è nostro.

<sup>56</sup> *Ibidem*, pp. 41-42.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 125.

Je veux les copier toutes dans un livre blanc que je viens de choisir exprès pour cela. Il est assez gros, mais je songe à l'avenir, et j'espère ne pas mourir assez jeune pour me borner à ce volume. [...] Ce précieux recueil ne me quittera de mes jours; il sera mon manuel dans le monde où je vais entrer : il sera pour moi le contrepoison des maximes qu'on y respire ; il me consolera dans mes maux ; il préviendra ou corrigera mes fautes, il m'édifiera dans tous les temps, et ce seront à mon avis les premières lettres d'amour dont on aura tiré cet usage<sup>58</sup>.

Nelle parole di Saint-Preux si può facilmente leggere un riferimento metatestuale al romanzo stesso: per Rousseau le lettere d'amore degli amanti da lui ideati dovevano avere un medesimo effetto educativo sui lettori: quest'ultimi avrebbero ammirato la virtù di Julie e ne sarebbero stati inevitabilmente attirati.

L'effetto edificante delle missive sul deuteragonista sembra tuttavia durare solo fin quando Saint-Preux ricopia le lettere di Julie: una volta il manuale portato a termine, egli viene completamente assorbito dalla vita mondana di Parigi: «Enfin me voilà tout à fait dans le torrent. Mon recueil fini, j'ai commencé de fréquenter les spectacles et souper en ville»<sup>59</sup>. L'effetto della lettura sbiadisce di fronte al contatto con la società cittadina, tanto che lo stesso stile di redazione di Saint-Preux ne risente e il deuteragonista inizia ad esprimersi nello stesso modo di quella società che egli critica; Julie ne constata il cambiamento e non riesce più a comprenderlo: «Dis-moi, je te prie, mon cher ami, en quelle *langue* ou plutôt en quel *jargon* est la relation de ta dernière lettre?»<sup>60</sup>. La conclusione del periodo parigino vede un Saint-Preux trascinato a sua insaputa in un lupanare: il deuteragonista passa la notte con una prostituta (XXVI, 2)<sup>61</sup>, dimostrando così non tanto l'inefficacia dell'effetto edificante della lettura delle missive di Julie, quanto, nuovamente, la superiorità del destino sulla volontà umana. Il suo essersi fatto raggirare da una cattiva compagnia e lo stato di ubriachezza gli consentono infatti di difendersi dalla possibile accusa di tradimento dando luogo a una freudiana “rimozione” della propria colpevolezza.

Le lettere dell'amata sembrano fallire nell'istruzione del deuteragonista anche perché il rapporto di Saint-Preux con esse non è dell'ordine della comunicazione, bensì dell'adorazione. Saint-Preux moltiplica le letture perché, annebbiato dalla relazione feticistica che intrattiene con la lettera-oggetto, non riesce a coglierne il messaggio edificante.

---

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 229.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 245.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 237. Il corsivo è nostro.

<sup>61</sup> *Ibidem*, pp. 294-297.

Le descrizioni delle reazioni alla lettura sono quasi esclusivamente prerogativa dell'eroe maschile. La reazione della figura femminile non appare mai in modo immediato sulla pagina come quella del deuteragonista: essa può essere solo riportata in un secondo momento oppure attraverso il filtro di un personaggio secondario. Julie non parla mai del proprio corpo, è solo per il tramite di Claire che veniamo a conoscenza degli effetti "forti" (svenimenti, malori) che le missive di Saint-Preux provocano sull'eroina.

Se Julie cela o delega ad altri il compito di narrare l'effetto che la lettura ha su di lei, è proprio lei ad apparire, almeno nelle prime tre parti del romanzo, il narratore onnisciente della propria vicenda, sia perché è in possesso del maggior numero di informazioni sia perché vorrebbe governare lei stessa il corso degli eventi. È Julie che decide, ad esempio, quando l'amante deve allontanarsi, è lei che stabilisce gli incontri amorosi, è lei che medita su come far accettare la relazione clandestina ai propri genitori, mentre cela all'amante (e al lettore) tutti quei dettagli che preannunciano l'impossibilità di coronare il sogno d'amore.

La lettura delle missive di Julie da parte di Saint-Preux non consente dunque di comprendere le vere intenzioni dell'eroina e non permette all'amante di seguirne l'evoluzione psicologica. Soltanto con la lettera inviata a Saint-Preux dopo il matrimonio con Wolmar (XVIII, 3)<sup>62</sup>, quasi alla fine della terza parte, Julie riordina i tasselli degli eventi trascorsi sino a quel momento e, per la prima volta, fornisce all'ex-amante una lettura che faccia luce sugli eventi precedenti. Questa missiva, grazie alla sua funzione testuale di analessi completa, assume l'aspetto di una rivelazione postuma: l'eroina chiarifica, ad atto concluso, tutti quei dettagli che avevano ostacolato una lettura "totale" della narrazione fino a quel momento. Il suo riepilogo della vicenda permette di comprendere cosa l'ha portata ad accettare il matrimonio con Wolmar e come è possibile che sia felice vivendo con lo sposo che le è stato imposto dal padre, facendo finalmente coincidere principio del piacere e principio di realtà.

La fine della storia d'amore con Saint-Preux e il passaggio alla seconda parte della vicenda costituiscono dunque anche una prima messa in discussione dell'atto di lettura: la ricostruzione della narrazione da parte di Julie rivela che l'amante non ha saputo leggere, ovvero interpretare le missive dell'eroina. Di conseguenza, la protagonista si presenta come unica detentrica del senso della propria narrazione.

---

<sup>62</sup> *Ibidem*, pp. 340-365.

L'atto di lettura raggiunge un picco di chiarezza tra la fine della terza parte, con le nozze di Julie, e l'inizio della quarta, quando Saint-Preux arriva a Clarens e Wolmar inizia a elaborare il proprio progetto di "guarigione" degli ex-amanti.

Nella prime parti della vicenda, allorché le lettere hanno un effetto importante sul destinatario, l'atto di lettura è rimasto oscuro ai personaggi stessi: è soltanto nella seconda parte della vicenda che il testo ci informa sul significato della lettura. M. de Wolmar afferma: «Si j'ai quelque passion dominante, c'est celle de l'observation. J'aime à lire dans les cœurs des hommes»<sup>63</sup> ed ancora: «Le vrai livre de la nature est pour moi le cœur des hommes, et la preuve que j'y sais lire est dans mon amitié pour vous»<sup>64</sup>. Wolmar è dunque una figura maschile antitetica a quella di Saint-Preux: il marito di Julie si connota proprio per la sua capacità di sondare l'animo degli altri, a differenza dell'amante. Wolmar è ateo, dedito all'osservazione, senza passioni, vorrebbe trasformarsi in un «l'œil vivant»<sup>65</sup>: quanto di più lontano dal passionale e introspettivo Saint-Preux.

La capacità di lettura di cui dà prova Wolmar dopo le nozze con Julie avviene parallelamente al ritorno all'ordine paterno nell'economia narrativa. Con l'accettazione da parte di Julie del matrimonio combinato, l'eros viene sostituito dall'ethos; si passa dall'opacità alla trasparenza, dal caos delle passioni alla Legge. Il risvolto in senso etico della storia d'amore si stabilisce sia al livello della diegesi stessa – tramite le nozze – sia a livello dell'atto narrativo tramite un'inversione dei ruoli. Si scopre infatti che le lettere degli ex-amanti sono state lette non solo dalla madre di Julie, ma anche da M. de Wolmar e, verosimilmente, dal padre di Julie che gliele ha consegnate<sup>66</sup>. Il testo rivela dunque che coloro che inizialmente erano gli antagonisti della narrazione, ne sono ora diventati i narratori onniscienti. Wolmar decide di sposare Julie nella piena consapevolezza dei suoi trascorsi e, anzi, proprio perché vuole compensare gli errori del passato, riportandola alla virtù.

La rappresentazione del padre simbolico come nuovi *deus ex machina* del racconto sembra essere confermata dal fatto che l'enunciazione del barone d'Etange è l'unica in tutto lo scambio epistolare ad avere un effetto ieratico. Essa è la sola ad imporre un cambiamento di situazione determinando il seguito della vicenda; come nota Anne Deneys-Tunney,

---

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 491. Il corsivo è nostro.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 657. Il corsivo è nostro.

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 491.

<sup>66</sup> Scrive infatti Julie che Wolmar mostrerà loro gli originali delle lettere che si erano scambiate: «Ensuite il nous a menés dans son cabinet, où j'ai failli tomber de mon haut en lui voyant sortir d'un tiroir [...] les originaux même de toutes les lettres que je croyais avoir vû bruler autrefois par babi dans la chambre de ma mère»: *Ibidem*, p. 497. Poiché la madre di Julie è morta prima del matrimonio, verosimilmente solo il barone d'Etange può averle consegnate a Wolmar.



«même si la parole du père est parfois désignée à l'intérieur du roman comme irrationnelle, liée aux préjugés dérisoires de la naissance (par Milord Edward par exemple), cette parole du père est la Parole, inflexible, irréfragable, absolue – parole qui figure la loi, sous sa forme première qui est l'interdiction»<sup>67</sup>.

L'unica lettera del barone d'Etange che ci viene mostrata è infatti quella con cui, tramite un gesto autoritario e irremovibile, il padre obbliga la figlia a chiedere a Saint-Preux la revoca della parola data e il permesso di sposarsi con un altro uomo (X,3)<sup>68</sup>. La lettera paterna viene ad annullare la parola di Julie e a dichiararne l'illegittimità recuperando il controllo sul seguito della narrazione.

Il rovesciamento dei ruoli permette anche di spostare il punto focale della narrazione dal basso - la cerchia segreta degli amici e confidenti - all'alto - il Padre, il *deus ex machina*, appunto, della comunità intera, confortando così la visione ideologica propugnata dall'autore in veste di editore, ovvero il passaggio dall'eros (colpevole, basso) all'ethos (glorioso, alto)<sup>69</sup>. Accedendo alla visione dei Padri, gli eroi, e il lettore con essi, sono portati a riconsiderare tutta la prima narrazione e a *rileggere* gli eventi precedenti: gli amanti e i depositari del segreto si guardano ora come le figure che hanno navigato nell'oscurità, ma che, tramite la guida di Wolmar, possono fare luce sul loro passato.

A partire da questo momento ci si aspetterebbe dunque una sempre maggiore chiarezza e la vittoria definitiva del regno della trasparenza. Eppure, come ha messo in evidenza Christophe Martin, nelle ultime tre parti si accumulano le spie di un sistema incrinato dalla presenza dell'eros occultato: «Alors que, dans les trois premières parties, le secret initial des amants se diffusait à un cercle de plus en plus large d'initiés, l'impératif wolmarien de la transparence tend paradoxalement, dans les trois dernières parties du roman, à générer une prolifération de secrets et de dissimulations»<sup>70</sup>. In particolare, la figura di Julie, se già prima delle nozze rimaneva “indecifrabile” all'amato, dopo il matrimonio essa subisce una vera e propria opacizzazione che non consente né agli altri personaggi né al lettore di accedere ai pensieri e ai sentimenti dell'eroina sino alla rivelazione finale. Delle quarantaquattro lettere che compongono le ultime tre parti della *Nouvelle Héloïse* soltanto sette vengono scritte da Madame de Wolmar, mentre le più numerose e le più lunghe sono quelle di Saint-Preux.

---

<sup>67</sup> Anne Deneys-Tunney, « Julie ou le corps abject » in *Écritures du corps. De Descartes à Laclos*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, pp. 232-233.

<sup>68</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, pp. 325-326.

<sup>69</sup> Cfr. Pierre-Paul Clément, *Jean-Jacques Rousseau de l'eros coupable à l'eros glorieux*, Neuchâtel, Editions de la Baconnière, 1976.

<sup>70</sup> Ch. Martin, «Logiques du secret : Julie ou La Nouvelle Héloïse» in Françoise Gevrey, Alexis Lévrier, Bernard Teyssandier (éds.), *Éthiques poétique et esthétique du secret de l'Ancien régime à l'époque contemporaine*, Leuven : Paris : Bristol, Peeters, 2015, p. 413.

Nella seconda parte è quindi il deuteragonista a diventare il produttore dell'atto narrativo, guidato dalla figura illuminata di Wolmar.

Se con i “padri” d'Étanges e Wolmar il punto focale era salito, all'inizio della quarta parte, verso l'alto, con Saint-Preux esso si sposta di nuovo verso il basso, o piuttosto ai “margini”, dal momento che egli non ha alcun legame parentale con la famiglia Wolmar ed è appena tornato da una lunga circumnavigazione marittima. La sua “estraneità” viene però ben presto riportata verso il centro e riconciliata con il Padre: lo conferma la sua integrazione nella società di Clarens e il suo venerare Wolmar come una figura paterna<sup>71</sup>.

Il deuteragonista diviene, dunque, il narratore delegato del microsistema economico, familiare e educativo di Clarens. Oltre alla narrazione eterodiegetica della comunità costruita dagli sposi Wolmar, Saint-Preux scrive all'amico Milord Edouard per rendere conto del proprio stato d'animo nel vivere accanto alla donna da lui amata. Così, anche le vicende della “terapia” wolmariana cui sono sottoposti l'eroe e Julie vengono narrate quasi esclusivamente dal punto di vista maschile. È emblematica di questo procedimento narrativo la celebre passeggiata sul lago degli ex-amanti alla fine della quarta parte. Si tratta di un momento centrale del riavvicinamento tra Julie e Saint-Preux: tuttavia, mentre Julie invia solo un breve biglietto al marito dove accenna vagamente a quanto avvenuto in sua assenza (XVI,4)<sup>72</sup>, è Saint-Preux a condurre una narrazione dettagliata dell'evento (XVII, 4)<sup>73</sup>. Mentre il deuteragonista confida all'amico l'ambiguità dei propri sentimenti e la difficoltà nel superare le tentazioni passionali, il testo cela quanto provato nel frattempo da Julie. Le crisi di Saint-Preux, narrate esclusivamente dal suo punto focale, aprono appena qualche spiraglio sulle vicende psicologiche parallele dell'eroina, senza rivelarle totalmente.

Il ritorno del deuteragonista ha però anche un effetto “centrifugo” sul sistema di Clarens, in quanto scatena una messa in crisi dell'equilibrio familiare che fino a quel momento si era basato sulla rimozione della passione erotica provata da Julie in giovinezza. Le varie crisi narrate da Saint-Preux – la passeggiata sul lago in cui gli ex-amanti rischiano di affogare, il sogno in cui il deuteragonista vede Julie morta (IX, 5)<sup>74</sup> – reintroducono nell'armoniosa comunità della famiglia Wolmar la carica pulsionale dell'eros e la sua componente distruttiva. La narrazione eterodiegetica di Saint-Preux mette inoltre in risalto il fatto che la società di Clarens non è priva di elementi tali per cui la passione riaffiora, benché sotto

---

<sup>71</sup> Esemplificativa di questo rapporto paterno è la missiva VIII, 5 che Saint-Preux scrive a Wolmar «O mon bienfaiteur! O mon père! en me donnant à vous tout entier, je ne puis vous offrir, comme à Dieu même, que les dons que je tiens de vous» : J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, p. 611.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 514.

<sup>73</sup> *Ibidem*, pp. 514-522.

<sup>74</sup> *Ibidem*, pp. 613-619.

forme che ne velano la natura propriamente erotica: è il caso dell'Élysée, il giardino segreto degli sposi Wolmar. Come evidenzia Martin infatti, il giardino costituisce una chiara istanza rimovente dell'eros: Julie ha voluto costruirlo proprio per non dover mettere più piede nel boschetto dove, per la prima volta, ha baciato Saint-Preux. Esso diventa così lo spazio dove può riaffiorare il desiderio femminile rimosso: «L'Élysée : lieu de suppléance, où la jouissance féminine échappe secrètement à l'emprise de la Loi»<sup>75</sup>.

Mentre a livello diegetico la parola maschile, la Legge e l'ordine paterno si affermano ormai incontestati, la parola femminile, condannata al silenzio e confinata nello spazio del segreto, riemerge nel testo attraverso una serie di simboli legati all'eros e al piacere. La parola di Julie si potrà riaffermare, tornando a mettere in crisi il sistema patriarcale, solo con la conclusione della vicenda e il sacrificio.

Secondo Jean Starobinski il finale tragico permette di porre fine alla dialettica tra ostacolo e trasparenza su cui si costruisce l'intera vicenda poiché la morte di Julie risolve le contraddizioni dovute alla permanenza del desiderio tra gli amanti all'interno della comunità amicale ed etica di Clarens<sup>76</sup>. La conclusione determinerebbe il trionfo simultaneo della trasparenza e del velo: entrando nel regno di Dio, Julie entra nel regno della comunicazione immediata, senza ostacoli, ma per farlo deve nascondere per sempre il proprio volto dietro al velo della morte. Al desiderio di onniscienza e onnipotenza del razionale marito di Julie, cui si lega il sogno panottico della divinità si oppone, nella conclusione, la fede dell'eroina nel fatto che la comunicazione immediata – la lettura dell'animo umano – è possibile solo a Dio. Al momento della morte Julie parafrasa il celebre passo paolino: «une communication immédiate, semblable à celle par laquelle Dieu *lit* nos pensées dès cette vie, et par laquelle nous *lirons* réciproquement les siennes dans l'autre, puisque nous le *verrons* face à face»<sup>77</sup>. Le ultime parole di Julie criticano dunque, in nome di un santo che la follia ha redento, la visione di Wolmar basata esclusivamente sul *logos*, inteso come mezzo per decifrare il mistero del mondo e risolverlo come se esso fosse un enigma: a questa prospettiva razionalista, l'eroina oppone un tipo di lettura immediata del mondo, fondata su una comprensione che non conosce più né ostacoli né opacità. Il finale mette dunque in crisi la fiducia, illuminista, nella conoscenza terrena, riservando al mondo dell'aldilà la possibilità di una "lettura" totale.

---

<sup>75</sup> Ch. Martin, «Logiques du secret : *Julie ou La Nouvelle Héloïse*», *op.cit.*, p. 421.

<sup>76</sup> Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*, *op.cit.*, pp. 139-148.

<sup>77</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, p. 728. Il corsivo è nostro. Cfr. Paolo di Tarso, Cor. 13: 12: «videmus nunc per speculum in enigmate, tunc autem facie ad faciem. Nunc cognosco ex parte, tunc autem cognoscam, sicut et cognitus sum».

Leggere le missive “*faciem de facie*” significherebbe essere in grado di capire sino in fondo colui che scrive, cogliendo ciò che si è depositato tra le righe. Leggere vorrebbe dire trionfare sull’ostacolo imposto dalla scrittura stessa, superare la barriera del *logos* e recuperare, al di là del significante, il significato stesso: il senso come sentimento nella sua purezza. Alla fine della *Nouvelle Héloïse* nessuno dei personaggi, né il passionale Saint-Preux né l’illuminato Wolmar, sarà stato capace di superare l’ostacolo della scrittura così come di squarciare il velo dell’opacità posato sulla figura femminile.

Come ha messo in luce Jacques Derrida, la scrittura, nel pensiero rousseauiano, appare proprio come esterioresità e supplemento rispetto alla pienezza immediata della parola, divisione rispetto all’unità originaria: «c’est au moment où la distance sociale qui avait conduit le geste à la parole s’accroît jusqu’à devenir absence que l’écriture devient nécessaire»<sup>78</sup>. La scrittura è un progresso necessario nell’evoluzione della lingua e della cultura, ma non per questo un atto meno violento: «le langage ne naît vraiment que par la disruption et la fracture de cette heureuse plénitude à l’instant où cet instantané est arraché à son immédiateté fictive et remis dans le mouvement»<sup>79</sup>. Nel romanzo, l’istante che ha strappato gli amanti alla felicità piena avviene molto presto e coincide non con il matrimonio di Julie, bensì con il momento della possessione carnale. La prima lettera dell’eroina dopo la notte d’amore annuncia una frattura che viene tematizzata proprio come scisma interno al linguaggio e come perdita della capacità di comprensione tra gli amanti: «Il fut un temps, mon aimable ami, où nos lettres étaient faciles et charmantes ; le sentiment qui les dictait *coulait* avec une élégante simplicité : il n’avait besoin ni d’art ni de coloris, et sa pureté faisait toute sa parure. Cet heureux temps n’est plus : hélas ! Il ne peut revenir ; et pour premier effet d’un changement si cruel, *nos cœurs ont déjà cessé de s’entendre*»<sup>80</sup>.

A partire da questo momento, tutto ciò che avverrà nella vicenda non sarà altro che uno sforzo per riconquistare non la virtù, ma l’immediatezza e la trasparenza della comprensione che gli amanti hanno provato prima della possessione. Si può affermare tuttavia che l’istante veramente felice e pieno nella storia d’amore tra Saint-Preux e Julie precede non tanto l’atto carnale, quanto l’inizio stesso della corrispondenza e risiede in quell’ellissi narrativa immaginaria antecedente alla scrittura del romanzo, quando lo scambio epistolare stesso non aveva ancora avuto inizio. Questo lasso di tempo interno alla diegesi, ma esterno al racconto, viene soltanto evocato brevemente. Alla fine della terza parte, in seguito al

---

<sup>78</sup> J. Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Les éditions de minuit, 1967, p. 399.

<sup>79</sup> *Ibidem*, pp. 396-397.

<sup>80</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, p. 102. Il corsivo è nostro.

matrimonio con Wolmar, Julie ricorda nostalgicamente la pienezza di quegli istanti: « Deux tendres amants passèrent ensemble une année entière dans le plus rigoureux *silence*; leurs soupirs n'osaient s'exhaler, mais *leurs cœurs s'entendaient* ; ils croyaient souffrir et ils étaient heureux. À force de s'entendre, ils se parlèrent»<sup>81</sup>. La passione risulta tanto più comunicativa proprio perché essa si esprime intimamente solo con i gesti; non si è ancora esteriorizzata né nella parola, né nella fredda scrittura. È dunque nell'ellissi prima dell'inizio dello scambio epistolare che risiede il vero momento della comunicazione immediata: il silenzio diventa eloquente, gli sguardi dicono tutto ciò che la bocca non esprime e i cuori si comprendono.

Non è difficile riconoscere in questa lettera di Julie una riformulazione della perdita dello stato di natura originario; le sue parole delineano un processo simile alla crisi esperita dagli uomini al momento dell'invenzione del linguaggio. Nell'*Essai sur l'origine des langues* (scritto prima della *Nouvelle Héloïse*, ma pubblicato solo nel 1781), Rousseau sostiene: «le langage le plus énergique est celui où le signe à tout dit avant qu'on parle. Tarquin, Trasibule abitant les têtes des pavots, Alexandre appliquant son cachet sur la bouche de son favori, Diogène se promenant devant Zenon ne parlaient-ils pas mieux qu'avec des mots ?»<sup>82</sup>. Per Rousseau, il “segno”, come ha ben dimostrato Derrida, è sempre di natura metaforica e figurato rispetto all'oggetto che esso descrive, ma proprio per questo consente di cogliere al meglio il suo significato<sup>83</sup>. L'evoluzione del linguaggio, nel suo progresso verso una maggiore esattezza e giustezza, rimuove la figura; tuttavia, così facendo, esso perde la sua origine metaforica e, con essa, l'immediatezza della comunicazione.

Tali considerazioni ci interessano perché consentono di meglio comprendere il modo in cui Rousseau fa uso della forma epistolare. Ad esempio, l'autore, rispetto ai suoi predecessori (in particolare de Guilleragues, Montesquieu e Richardson) impiega molto più spesso il biglietto come dispositivo narrativo. Il primo scambio tra i due amanti (dopo tre lettere di Saint-Preux che non ricevono risposta) è proprio una veloce corrispondenza attraverso cinque biglietti consecutivi: all'interno di essi Julie tenta di mantenere il controllo e nascondere la propria passione, ma di fronte alla volontà di suicidio del precettore, l'allieva è costretta a dichiarare: «Insensé! Si mes jours te sont chers, crains d'attenter aux tiens. Je suis obsédée, et ne puis ni vous parler ni vous écrire jusqu'à demain. Attendez»<sup>84</sup>.

---

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 352. Il corsivo è nostro.

<sup>82</sup> J.-J. Rousseau, «Essai sur l'origine des langues», *op.cit.*, p. 376.

<sup>83</sup> Cfr. J. Derrida, *De la grammatologie*, *op.cit.*, in particolare «La métaphore originaire», pp. 381-396.

<sup>84</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, pp. 37-38.

Il biglietto, a differenza della prosa lunga e controllata della missiva, non è volto a esplicitare chiaramente i pensieri di colui che scrive: il senso, dietro il significante, rimane volontariamente “criptato”. Il biglietto vorrebbe farsi pura effusione, esprimere senza dire, divenire ciò che Derrida ha chiamato «un langage sans discours, une parole sans phrase, sans syntaxe, sans partie, sans grammaire»<sup>85</sup>. Certo, Rousseau dovrà poi ricorrere alla lunga lettera IV, 1<sup>86</sup> di Julie, un’analessi completiva che consente di far luce su quanto accennato in questo primo breve scambio, tuttavia è proprio nella serie di biglietti che per la prima volta la passione di Julie *affiora*, sfuggendo al controllo e alla volontà. Cosciente del fatto che il suo desiderio è già trapelato dalla prosa concisa del biglietto, nella missiva IV, 1 Julie esprimerà la sua passione attraverso la preterizione: «Que dire? [...] n’ai je pas déjà tout dit, et ne m’as tu pas trop entendue ? Ah ! Tu en as trop vu pour ne pas deviner le reste !»<sup>87</sup>. Nell’impiego del biglietto emerge dunque nuovamente l’espressione di un’inadeguatezza del linguaggio per rendere intelligibile il sentimento: i personaggi, di fronte a tale aporia della lingua, si vedono così costretti a ricorrere a mezzi comunicativi che esprimano più di quello che non dicano.

Sempre per questa ragione, nella seconda metà della vicenda, all’interno della comunità di Clarens, - trasparente solo in apparenza - la comunione delle “belles âmes” si realizzerà unicamente per mezzo della via negativa offerta dal silenzio; Saint-Preux narra che «Après six jours perdus aux entretiens frivoles des gens indifférents, nous avons passé aujourd’hui une matinée à l’anglaise, réunis et *dans le silence*, goûtant à la fois le plaisir d’être ensemble et la douceur du recueillement»<sup>88</sup>. Come nota Starobinski, «Tout le charme de “la matinée à l’anglaise” [...] consistait dans ces tressaillements, dans ces soupirs, dans ces regards échangés plus sûrement, plus rapidement que par tout autre moyen»<sup>89</sup>. Se è vero che il fascino consiste tutto nell’assenza delle parole, rimane da chiedersi se i sospiri e gli sguardi furtivi dei personaggi siano poi così innocenti e “trasparenti” come il testo vorrebbe farci credere.

Saint-Preux descrive il silenzio di questa situazione citando un passo dell’*Adone* di Marino: «ammutiscon le lingue, e parlan l’alme»<sup>90</sup>. L’impiego della citazione italiana

<sup>85</sup> J. Derrida, *De la grammatologie*, *op.cit.*, p. 396.

<sup>86</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, pp. 38-41.

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 39.

<sup>88</sup> *Ibidem*, pp. 557-558.

<sup>89</sup> J. Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l’obstacle*, *op.cit.*, p. 183.

<sup>90</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, p. 560. Cfr. Giambattista Marino, *Adone*, a cura di Marzio Pieri, v. I, Canti I-XI, Bari, G. Laterza, 1975, p. 190, (III, 151): «Con tal lusinghe il lusinghiero amante/la lusinghiera Dea lusinga e prega/ella ardidetta poi la man tremante/gli stende al collo, e dolcemente il lega./Qui mentr’Amor superbo e trionfante/l’amoroso vessillo in alto spiega,/strette a groppi di braccia ambe le

tradisce spesso la volontà di Rousseau di riportare il linguaggio alla sua figuratività originaria: attraverso le parole del poema, l'autore vorrebbe far esprimere all'eroe un contenuto più immediato, in quanto la poesia sarebbe espressione diretta del sentimento. In realtà le citazioni costituiscono un elemento "esotico" all'interno del tessuto narrativo, perché espresse in una lingua *altra* rispetto a quella dei personaggi: esse finiscono così per velare il significato stesso e renderlo opaco agli occhi del lettore. Difatti nel passo citato, in contrasto con l'apparente trasparenza della vita a Clarens, l'intertesto di Marino fa riferimento agli amori di Venere e Adone: il silenzio di cui si parla nel poema non ha nulla di casto, anzi si tratta piuttosto di un vero e proprio silenzio erotico che allude al momento dell'amplesso tra la dea e l'amante. Attraverso la citazione italiana, dunque, l'eroe esprime effettivamente più di quanto non affermi, ma criptando il vero significato delle sue parole. La citazione svela, al lettore attento, la presenza latente di eros nella comunità pacifica di Clarens: il piacere provato dall'eroe durante la *matinée à l'anglaise*, più che dall'amicizia con i due sposi, è provocato dalla contemplazione dell'immagine dell'amata. Il passo è infatti seguito dal perdersi estatico di Saint-Preux nella descrizione di Julie come *imago* materna: «Que d'ardens sentiments se sont communiqués sans la froide entremise de la parole! Insensiblement Julie s'est laissée absorber à celui qui dominait tous les autres. Ses yeux se sont tout à fait fixés sur ses trois enfants, et son cœur, ravi dans une si délicieuse extase, animait son charmant visage de tout ce que la tendresse maternelle eut jamais de plus touchant»<sup>91</sup>. Approfondiremo in seguito la relazione di tipo edipico che l'eroe instaura con la figura femminile; per il momento ci basti mettere in evidenza la contraddizione interna alla missiva di Saint-Preux. Il silenzio consente sì di instaurare una relazione senza mediazione tra i personaggi, ma non per questo dà forma a una comunicazione trasparente tra le anime, piuttosto, esso consente all'eroe un godimento solitario e narcisistico che si soddisfa alla vista dell'amata.

In conclusione, possiamo dire che nella *Nouvelle Héloïse* la prossimità fisica dei corrispondenti esacerba il tentativo di leggersi nella reciproca coscienza. La prima parte della vicenda si conclude con l'affermazione che l'*amour-passion* ha accecato Saint-Preux rendendo Julie opaca ai suoi occhi: l'eroe non ha compreso né il progetto dell'eroina per far accettare il matrimonio grazie a una gravidanza compromettente «Tel était, mon bon ami, le

---

salme/ammutiscon le lingue e parlan l'alme». Nelle lettere XV, 2 e XVI, 2 i personaggi fanno riferimento a Marino stesso (J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, pp. 236-240 e 240-245). Saint-Preux, a detta di Claire, non ama le figure del poeta italiano: «les *trastati* du cavalier Marin, dont tu t'es si souvent moqué»: *Ibidem*, p.237.

<sup>91</sup> *Ibidem*.

mystère que je voulus vous dérober, et que vous cherchiez à pénétrer avec une si curieuse intuiétude»<sup>92</sup> né la decisione del barone sul futuro di sua figlia «je vous cachai toujours avec soin les engagements de mon père»<sup>93</sup>. Julie, un personaggio così poco incline alla dissimulazione, rivela in questa lettera di aver portato da sola il fardello di segrete sofferenze, come la malattia della madre, «Depuis longtemps je pleurais en secret la meilleure des mères»<sup>94</sup>.

Dopo le nozze, la narrazione si rovescia nel sogno panottico e nell'ideale di trasparenza che sembra essere reso possibile dalla presenza di Wolmar, figura illuminata del Padre in grado di "leggere" i cuori. Tuttavia, le relazioni postume di Julie, alla fine della terza parte (XVIII, 3)<sup>95</sup> e alla fine della sesta (XII, 6)<sup>96</sup>, mettono in crisi sia la capacità di lettura dell'innamorato sia quelle dell'occhio demiurgico di Wolmar.

La missiva è dunque, al contempo, risorsa narrativa e principio di degenerazione della narrazione stessa; male e rimedio. La volontà di comprensione dell'Altro quale estensore della missiva si scontra continuamente con l'*impossibilità* della lettura, con l'insondabilità del suo mistero.

La tematizzazione della lettura come atto impossibile sembra anticipare il romanzo epistolare monodico almeno per due ragioni. Mettendo in crisi l'efficacia del principio dialogico, il romanzo rousseauiano mette in luce innanzitutto che, soltanto ripiegando nella propria interiorità, l'individuo può rimanere fedele a se stesso e affermarsi pienamente. La passione di Julie si può esprimere liberamente solo nello spazio privato della lettera, rinunciando all'azione e al tentativo di essere riconosciuta dalla società circostante, ma anche abbandonando il desiderio che gli altri personaggi possano cooperare alla produzione della sua propria narrazione individuale.

In secondo luogo, nella *Nouvelle Héloïse* è soprattutto la figura femminile a rimanere opaca e imperscrutabile, mentre le figure maschili tendono al discorso franco e all'esteriorizzazione del sentimento. L'incapacità, da parte delle figure maschili, di leggere Julie sembra annunciare quanto avverrà nel romanzo epistolare monodico, dove la parola femminile passa sul retroscena e viene rappresentata quasi unicamente attraverso il punto di vista estraniato del protagonista maschile.

---

<sup>92</sup> *Ibidem*, p. 345.

<sup>93</sup> *Ibidem*, p. 346.

<sup>94</sup> *Ibidem*.

<sup>95</sup> *Ibidem*, pp. 340-365.

<sup>96</sup> *Ibidem*, pp. 740-743.



Nei romanzi di Goethe, Foscolo e Senancour sarà proprio il punto di vista dell'eroe a prendere il sopravvento, opacizzando definitivamente la figura e la voce femminile.

### II.1.2. L'eroe scrittore: marginalità e velleità letterarie

La differenza principale tra il romanzo epistolare polifonico e il romanzo monodico, oltre alla riduzione delle voci narranti, è data dal fatto che, mentre il primo mette l'accento sulla lettura della missiva dell'altro, il secondo è focalizzato sulla redazione di essa. Nel primo caso, la lettera diviene il fulcro del legame tra i personaggi: questi ultimi si caratterizzano innanzitutto per il loro essere "lettori" delle missive di altri. Nel secondo, il protagonista, assunto a voce solitaria del racconto, non è più tanto lettore di missive quanto narratore della propria storia attraverso le lettere stesse.

Nella missiva successiva a quella in cui Werther racconta il primo incontro con Lotte, il 19 giugno, l'eroe afferma di essersi soffermato sino a tarda notte a scrivere: «Wo ich neulich mit meiner Erzählung geblieben bin, weis ich nicht mehr; das weis ich, daß es zwey Uhr des Nachts war, als ich zu Bette kam, und daß, wenn ich dir hätte vorschwätzen können, statt zu schreiben, ich dich vielleicht bis an Tag aufgehalten hätte»<sup>97</sup>. Nella *Nouvelle Héloïse*, Saint-Preux si presentava come l'innamorato che passa le giornate parigine chiuso nella propria stanza a leggere e ricopiare le missive di Julie; Werther, al contrario, passa le proprie notti a scrivere all'amico. Mentre Saint-Preux mette in evidenza il suo essere un assiduo lettore delle missive dell'amata, Werther diventa un assiduo narratore della propria storia. Che cosa implica questo slittamento nella costruzione narrativa e nella rappresentazione della figura dell'eroe?

Gérard Genette distingue in *Figures III* il «récit d'événements» dal «récit de paroles»<sup>98</sup>. Il primo sarebbe caratterizzato da un massimo di informazione: esso si basa sulla trasposizione di "fatti" attraverso varie tecniche mimetiche che tendono a non tenere conto di "chi parla". Nel «récit de paroles» viene invece messa in evidenza la voce narrante, ponendo così l'enfasi sullo scarto che sussiste tra eventi diegetici e linguaggio, tra i "fatti" e la loro narrazione attraverso uno stile proprio a colui che parla.

A carattere generale, possiamo dire che nel romanzo epistolare è il «récit de paroles» ad essere dominante perché è la lettera con il suo contenuto discorsivo e la sua prospettiva

---

<sup>97</sup> J.-W. Goethe, «Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A», *op.cit.*, p. 54.

<sup>98</sup> G. Genette, *Figures III*, *op.cit.*, p. 186.

unica ad essere messa in risalto. In questo genere narrativo, il lettore si trova sempre posto di fronte ad una *voce* che, narrando, dà forma al proprio *ethos* più tramite il *modo* in cui si racconta che non attraverso *ciò* che racconta.

Ci si potrebbe allora aspettare che con la riduzione alla focalizzazione unica del romanzo monodico questo aspetto fosse messo meno in evidenza rispetto a quello polifonico, dal momento che qui la focalizzazione è “fissa” mentre quella del polifonico è “multipla”<sup>99</sup> e il lettore si raffronta dunque con modi di narrazione sempre diversi che gli fanno percepire con più evidenza lo scarto tra l’evento in sé e la voce che lo racconta. Tanto più che il romanzo epistolare polifonico impiega spesso il racconto ripetitivo, ossia, lo stesso evento viene narrato da più personaggi, i quali lo inquadrano così a partire da diverse angolature. Tuttavia, nel romanzo monodico la questione non è così semplice come si potrebbe pensare, poiché in esso entra in gioco la questione dello *scarto temporale* che aumenta la distanza tra “evento” e “narrazione” dei fatti.

Nel romanzo epistolare polifonico tutta l’azione drammatica tende a giocarsi a livello dello scambio epistolare: l’evento è il linguaggio stesso. Il personaggio esprime le proprie reazioni alle missive degli altri, commenta ciò che gli altri hanno espresso, chiarifica ciò che è stato mal compreso e attraverso questo “discorrere”<sup>100</sup> si sviluppa la maggior parte dell’azione. È questa la specificità del genere narrativo che, come fa notare Maria Antonietta Terzoli, dà forma a «un libro che sembra costruirsi da solo»<sup>101</sup>. Poiché tutto avviene nelle lettere, l’azione appare sempre *simultanea* alla narrazione e provoca così un appiattimento temporale del racconto. Si potrebbe dire, con Paul Ricoeur, che «un pur roman à voix multiples [...] ne serait plus du tout un roman, mais une sorte d’*oratorio* donné à lire»<sup>102</sup>.

Diverso è quanto avviene nel romanzo epistolare monodico dove, con la riduzione del campo d’azione del destinatario, viene meno la portata evenemenziale della missiva: il racconto non si configura più come un “botta e risposta”, ma si deve nutrire di elementi esterni alla corrispondenza. La storia narrata appare al lettore come una *ricostruzione*

---

<sup>99</sup> «Fixe» e «multiple» sono anch’esse categorie impiegate da G. Genette per parlare di focalizzazione interna. *Ibidem*, pp. 206-207.

<sup>100</sup> Cfr. Roland Barthes, *Fragments d’un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 7: «Dis-cursus, c’est, originellement, l’action de courir ça et là, ce sont des allées et venues, des «démarches», des «intrigues». L’amoureux ne cesse en effet de courir dans sa tête, d’entreprendre de nouvelles démarches [...] Son discours n’existe jamais que par bouffées de langage, qui lui viennent au gré de circonstances infimes, aléatoires».

<sup>101</sup> Maria Antonietta Terzoli, «Strategie narrative e finzione di verità nel romanzo epistolare», in Simona Costa, Monica Venturini (a cura di), *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*, Tomo I, Pisa, Edizioni ETS, 2010, p. 36.

<sup>102</sup> Paul Ricoeur, *Temps et récits II. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984, p. 146.

postuma dell'evento da parte dell'eroe. Il tempo del monodico è un tempo principalmente "intercalato"<sup>103</sup> poiché si sposta continuamente dalla rievocazione di eventi passati al presente di narrazione. Come scrive Genette:

Le journal et la confidence épistolaire allient constamment ce que l'on appelle en langage radiophonique le direct et le différé, le quasi-monologue intérieur et le rapport après coup. Ici, le narrateur est tout à la fois encore le héros et déjà quelqu'un d'autre : les événements de la journée sont déjà au passé, et le « point de vue » peut s'être modifié depuis ; les sentiments du soir ou du lendemain sont pleinement du présent, et ici la focalisation sur le narrateur est en même temps focalisation sur le héros<sup>104</sup>

Ciò che l'analisi di Genette mette in luce è che, nel diario e nella confidenza epistolare, laddove apparentemente vi è una prospettiva unica, la narrazione è in realtà bifocale perché il punto di vista presente si sovrappone a quello del giorno precedente o della mattina. La prerogativa di questi generi narrativi è quella di poter alternare la trasposizione immediata dei pensieri dei personaggi – sorta di *stream of consciousness* – alla rievocazione postuma di fatti in rapporto ai quali è stato già introdotto nella narrazione uno scarto temporale. Sembra essere questa la novità di generi narrativi come il diario o la confidenza epistolare a una voce: benché lo scarto temporale sia minimo (qualche giorno o poche ore), la prospettiva tradisce già una distanza rispetto all'evento. La prerogativa di questi generi è dunque quella di poter registrare l'oscillazione del punto di vista attraverso il tempo, ponendo il personaggio in continua contraddizione con se stesso.

La possibilità di poter mettere in scena questa variabilità della visione è dovuta innanzitutto alla perdita della funzione conativa della missiva. La confidenza con l'amico apre la missiva stessa alla possibilità del *ritorno su di sé* attraverso uno sguardo dell'Altro che si presenta come comprensivo e confortevole. Torneremo in seguito sulla questione dell'amico come *alter ego*; per il momento vorremmo mettere l'accento sul fatto che la diversa funzione del destinatario e la riduzione della corrispondenza a un solo personaggio fa propendere il romanzo epistolare verso le forme narrative memorialistiche dove il narratore ricostruisce eventi passati della propria esistenza. L'eroe non scrive più spinto dal desiderio di avere un effetto sull'Altro-destinatario, quanto per una necessità di riflessione sulle proprie vicende e di ricerca della propria identità.

---

<sup>103</sup> G. Genette, *Figures III*, op.cit., p. 229.

<sup>104</sup> *Ibidem*, p. 230.

Se a livello della costruzione narrativa lo slittamento dell'eroe da lettore a scrittore di missive ha come conseguenza un'enfasi maggiore sullo scarto temporale, qual è l'effetto riguardo alla rappresentazione dell'eroe? Come afferma Terzoli «l'atto stesso dello scrivere e del raccontare viene di continuo messo in scena»<sup>105</sup>. L'atto di redazione delle missive diventa un "evento" che "produce" la storia per mezzo della riflessione metaletteraria che questa suscita: l'eroe appare sempre più ai nostri occhi come scrittore in atto. Il protagonista si narra e dà forma alla propria identità narrativa sotto gli occhi del lettore tematizzando la propria stessa esperienza di scrittura, commentando ed esplicitando continuamente perché, quando e come scrive.

Quali sono le prerogative dell'eroe scrittore? Innanzitutto, l'adozione di un punto di vista marginale rispetto alla società borghese diventa la condizione stessa della nascita dell'opera: secondo Francesco Orlando «il privilegio di smascherare e interpretare sono propri dell'estraneo o dell'escluso»<sup>106</sup>. La figura dell'eroe, esiliato dalla società ma assunto a narratore di una storia personale di interesse collettivo, porta alla luce contraddizioni latenti della società borghese e ne mette in risalto gli elementi conflittuali. Abbiamo visto che la posizione di Saint-Preux come commentatore esterno nelle ultime tre parti della *Nouvelle Héloïse* anticipa quanto avviene nel romanzo monodico. Nei romanzi di Goethe e Foscolo le vicende di una famiglia borghese vengono infatti raccontate tramite la visione di colui che è al contempo dentro e fuori rispetto ad esse. Werther, arrivato da poco nella cittadina in cui Lotte vive, si innamora della giovane e si avvicina così alla famiglia di lei, costituita dal padre, dai fratellini e dal futuro marito Albert. Similmente, poco dopo l'arrivo sui Colli Euganei, Jacopo Ortis fa la conoscenza di Teresa che vive con il padre e la sorellina e che ben presto sposerà Odoardo. In *Oberman*, una situazione simile sembra delinearsi verso la fine della vicenda quando il protagonista eponimo vive accanto a Fonsalbe, il fratello di Mme Del\*\*\* con la quale si accenna ad una possibile storia d'amore che non avrà mai inizio.

Sembra essere proprio questa condizione di marginalità a conferire all'eroe l'autorità per prendere la parola. Come ha ben mostrato René Girard, l'eroe della letteratura romantica è un personaggio che tende ad identificarsi con l'eccezione. In guerra con la norma il personaggio prova «un besoin de justification si pressant qu'il est toujours à la recherche de l'exception; il lui faut s'identifier étroitement à celle-ci *contre* tous les autres hommes. [...]

---

<sup>105</sup> M. A. Terzoli, «Strategie narrative e finzione di verità nel romanzo epistolare», *op.cit.*, p. 36.

<sup>106</sup> Francesco Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1997, p.162.

La «victime» à sauver n'est jamais qu'un prétexte pour s'affirmer glorieusement contre tout l'univers»<sup>107</sup>.

Gli eroi del *corpus* scelto presentano già alcuni tratti che anticipano questa tendenza nella misura in cui si identificano con l'elemento "centrifugo": l'estraneo che si avvicina alla società solo per sovvertirne l'ordine. Nella *Nouvelle Héloïse* l'arrivo di Saint-Preux a Clarens e la narrazione "marginale" da lui intrapresa sembrano indurre il sistema della famiglia Wolmar ad una crisi, portando allo scoperto il desiderio femminile occultato dall'ordine etico e patriarcale. Allo stesso modo, in *Werther*, la società pastorale ed idilliaca di Wahlheim si rovescia ben presto in un teatro di scene lugubri e mortifere e il testo lascia sempre più indovinare che la stessa relazione tra Lotte e Albert viene messa in crisi dalle vicende dell'eroe. In *Jacopo Ortis* e in *Oberman* torna il tema rousseauiano della donna vittima, costretta a sposare un fidanzato che non ama e che è descritto dagli eroi come un uomo "senza passioni". Secondo l'eroe foscoliano, Odoardo, il promesso sposo di Teresa, è emblema della «ragione fredda, calcolatrice»<sup>108</sup>, mentre Oberman descrive il marito di Mme Del\*\*\* come «une sorte de financier fort instruit quand il s'agit de l'or, mais nul dans tout le reste»<sup>109</sup>.

La prossimità del protagonista e del rivale d'amore come rivale *tout court* fanno sì che queste vicende diventino emblematiche delle contraddizioni interne alla società borghese. Come fa notare Girard, nel romanzo romantico e post-romantico da Stendhal fino a Proust, la distanza tra l'eroe e il rivale suo pari, spesso oggetto di una dissimulata venerazione, si fa sempre più esiguo<sup>110</sup>. Nei romanzi epistolari del *corpus* scelto la rivalità tra le due figure è però ancora inserita all'interno di un conflitto tra Padri e Figli. Il marito della donna amata è infatti spesso un uomo più anziano, o, ad ogni modo, è una figura alleata del Padre per ideologia e/o statuto sociale, cosicché l'opposizione che l'eroe dimostra verso questo personaggio assume anche un carattere rivoluzionario. Con la focalizzazione interna da parte dell'eroe, la figura marginale assurge a esemplificazione dell'individuo non emblematico che «trae da sé stesso l'autorità necessaria per la speculazione»<sup>111</sup>: la prospettiva singolare assurge a voce narrante di un destino collettivo.

La nostra ipotesi è che tale capacità di "rivelare" le verità della società con cui l'eroe si confronta venga tematizzata all'interno dei romanzi stessi attraverso la rappresentazione

---

<sup>107</sup> René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Bernard Grasset, 1961, pp. 149-150.

<sup>108</sup> U. Foscolo, «Ultime lettere di Jacopo Ortis [1802]», *op.cit.*, p.144.

<sup>109</sup> Senancour, *Oberman*, *op.cit.*, p. 177-178

<sup>110</sup> R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, *op.cit.*, pp. 50-55.

<sup>111</sup> G. Nicoletti, *La memoria illuminata. Autobiografia e letteratura fra Rivoluzione e Risorgimento*, Firenze, Vallecchi Editore, 1989, p. 28.

della figura del protagonista come artista e/o scrittore alle prime armi: in quanto tale esso si mostra dotato della sensibilità necessaria per cogliere le falle della società borghese contemporanea e l'antagonismo tra arte e società attraverso la fattispecie dei conflitti personali evocati nelle lettere. Tutti i personaggi dei romanzi monodici costituenti il *corpus* presentano infatti velleità artistiche, se non proprio letterarie. Werther disegna e traduce i canti di Ossian. Jacopo Ortis tenta di dedicarsi alla scrittura, ma, a suo dire, con scarsi risultati: «sebbene incominci con la più bella vocazione che mai, non so andar innanzi per più di tre righe. Mi propongo mille argomenti; mi s'affacciano mille idee; scelgo, rigetto, poi torno a scegliere; scrivo finalmente, straccio, cancello, e perdo qualche volta un'intera giornata»<sup>112</sup>. Anche Oberman è un aspirante scrittore e la sua vicenda si conclude proprio con la decisione di intraprendere la carriera letteraria; l'unica che si addice alla sua natura contemplativa<sup>113</sup>.

Le riflessioni artistiche degli eroi sollevano un confronto con l'atto stesso di redazione delle lettere in quanto atto estetico. Se nella *Nouvelle Héloïse* l'editore e i personaggi sottolineano il carattere spontaneo del loro corrispondere, nei romanzi monodici vi è una sempre maggiore riflessione meta-letteraria sull'atto di scrittura dell'epistola. Per Julie è la presenza della barriera sociale a rendere necessaria la scrittura per conversare con l'amato. È dunque l'impossibilità di esteriorizzare la propria passione a spingerla a contenerla all'interno dello spazio privato della missiva: «Tu sais bien, mon ami, que je ne puis t'écrire qu'à la dérobée, et toujours en danger d'être surprise. Ainsi, dans l'impossibilité de faire de longues lettres, je me borne à répondre à ce qu'il y a de plus essentiel dans les tiennes ou à suppléer à ce que je n'ai pu te dire dans des conversations non moins furtives de bouche que par écrit»<sup>114</sup>. Per l'eroina lo spazio dell'interiorità necessita ancora di essere giustificato da un ostacolo che impedisce l'azione sociale. Il ripiegamento interiore può avvenire solo laddove vi sia un elemento di repressione che non lascia altra modalità di affermazione e realizzazione all'io.

Per le figure maschili che dominano la scena nel romanzo monodico, la scrittura delle missive, pur essendo motivata da una condizione di passività dell'eroe, diviene anche uno strumento di riscatto sociale. La scrittura è al contempo spazio dell'intimo, in cui l'eroe è costretto da contingenze esterne, e spazio pubblico, poiché la redazione delle missive assurge allo statuto di letteratura per la sua funzione di testimonianza storica e di riflessione

---

<sup>112</sup> U. Foscolo, «Ultime lettere di Jacopo Ortis [1802]», *op.cit.*, p. 183.

<sup>113</sup> Il progetto è annunciato nella lettera LXXVIII, 16 juillet, IX. Senancour, *Oberman*, *op.cit.*, pp. 356-360.

<sup>114</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, p. 135.

sulla società contemporanea. Va però messo in risalto che il compito di sottolineare lo statuto letterario e esemplare delle missive è riservato all'editore, mentre la riflessione letteraria degli eroi tende a mettere in evidenza l'impossibilità dell'azione, il loro essere bloccati in un'*impasse* che ne vanifica i tentativi creativi.

Oberman sogna di figurare, attraverso la scrittura, nel novero dei Grandi della storia: «Il y a quelque chose qui soutient l'âme dans ce commerce avec les êtres pensants de divers siècles. Imaginer que l'on pourra être à côté de Pythagore, de Plutarque, ou d'Ossian dans le cabinet d'un L\*\*\* futur, c'est une illusion qui a de la grandeur ; c'est un des plus nobles hochets de l'homme»<sup>115</sup>. Tuttavia, ancorato all'idea illuminista e rousseauiana della scrittura come *engagement* e mezzo di istruzione dei popoli, le sue stesse convinzioni morali gli impediscono di intraprendere la scrittura di un libro : «Faire un livre pour avoir un nom, c'est une tâche : elle a quelque chose de rebutant et de servile ; et quoique je convienne des raisons qui semblent me l'imposer, je n'ose l'entreprendre, et je l'abandonnerais»<sup>116</sup>.

L'affermazione della figura dell'eroe come scrittore avviene dunque soltanto per mezzo della negazione e il carteggio diviene il sostituto, se non il surrogato, di una carriera letteraria negata: Jacopo e Oberman vorrebbero fare letteratura, ma i tempi storici, la loro condizione di isolamento, la difficoltà nel mantenere una posizione etica, impediscono loro di riuscire in questa prova. Finiscono così per scrivere lettere, affidando ai potenziali lettori il compito di riconoscerne la validità letteraria: «Né mi stancherò di scriverti; tutt'altro conforto è perduto; né tu, mio Lorenzo, ti stancherai di leggere queste carte ch'io senza vanità e senza rossore ti ho sempre scritto ne' sommi piaceri e ne' sommi dolori dell'anima mia. Serbale. Presento che un dì ti saranno necessarie per vivere, almeno come potrai, col tuo Jacopo»<sup>117</sup>.

La riflessione artistica degli eroi rispecchia inoltre le velleità degli autori stessi dal momento che Goethe, Foscolo e Senancour sono, al momento della stesura dei romanzi, all'inizio della propria carriera letteraria. La tematizzazione dell'eroe come "artista" o "scrittore" sembra dunque far slittare il romanzo epistolare verso la forma del romanzo autobiografico, dal momento che rende esplicita la funzione di controfigura assunta dal protagonista.

È noto il fatto che Goethe, da giovane, avesse veramente riflettuto sul suicidio e, tuttavia, secondo Giuliano Baioni, al momento della stesura del romanzo l'autore «sa benissimo di

---

<sup>115</sup> Senancour, *Oberman*, *op.cit.*, p. 356.

<sup>116</sup> *Ibidem*, p. 365.

<sup>117</sup> U. Foscolo, «Ultime lettere di Jacopo Ortis [1802]», *op.cit.*, p. 239.

non essere Werther o di non essere più Werther»<sup>118</sup>. In tal caso il processo artistico come sublimazione equivale tanto a superamento cronologico dell'età giovanile quanto a superamento della condizione idealistico-illusoria per mezzo della distanziamento introdotta dalla scrittura.

Nella storia editoriale dell'*Ortis*, che è molto travagliata dal momento che l'autore riprese in mano l'opera numerose volte nel corso della propria vita<sup>119</sup>, Jacopo assurge a controfigura di Foscolo: lo sviluppo del romanzo e dell'eroe seguono le tappe della vita dello scrittore. In particolare, si nota una differenza sia nella trama sia nello stile tra il primo *Ortis*, redatto prima della partenza di Foscolo come volontario nell'esercito (1798), e il secondo edito per la prima volta nel 1802. Antonietta Maria Terzoli mette in evidenza questa maturazione dello scrittore tra le due stesure, percepibile anche a livello delle capacità narrative: «L'incremento di pertinenza simbolica e narrativa –che è quanto dire un più maturo controllo del sistema letterario- appare una delle differenze più forti tra primo e secondo *Ortis*, tra il libro di un ragazzo promettente e quello dello scrittore affermato»<sup>120</sup>.

Infine, Senancour, come riporta Arnaldo Pizzorusso, lavorò tutta la propria vita alla redazione di una “grande opera”, di cui *Oberman* non avrebbe dovuto essere che un tassello:

Egli considerava le sue diverse pubblicazioni come frammenti imperfetti di una grande opera, che era stata concepita fino dai tempi della sua giovinezza, e che avrebbe dovuto essere la sua ultima parola, detta per la verità. In una nota, che è del 1822, scrive «J'entreprendrai peut-être une partie du grand ouvrage que je projetais (*La Vérité éternelle*)». [...] In vista di questo libro aveva scritto les *Rêveries* e *Oberman*, preamboli del Libro<sup>121</sup>

La “grande opera” non vedrà mai la luce ma, attraverso questo esercizio, i suoi scritti vengono sottoposti a «continue trasformazioni, che sono determinate da un parziale mutamento di prospettiva»<sup>122</sup>. Nella propria ricerca di verità sul mondo, Senancour finisce per parlare di se stesso: egli mette in pratica la scienza empirista settecentesca attraverso il metodo dell'esame interiore derivato da Rousseau. L'incessante ricerca epistemologica si traduce in una continua indagine della propria variabile personalità.

---

<sup>118</sup> G. Baioni, *Il giovane Goethe*, Torino, Einaudi, 1996, p. 228.

<sup>119</sup> Sulla storia editoriale dell'*Ortis* si rimanda a M. A. Terzoli, *Le prime lettere di Jacopo Ortis. Un giallo editoriale tra politica e censura*, Roma, Salerno editrice, 2004.

<sup>120</sup> *Ibidem*, pp. 160-161.

<sup>121</sup> Arnaldo Pizzorusso, *Senancour*, Messina: Firenze, Casa editrice G. D'Anna, 1950, p. 124.

<sup>122</sup> *Ibidem*.



“Controfigure d’autore” dunque, sì, per riprendere un’espressione di Fausta Garavini<sup>123</sup>, ma innanzitutto perché queste diventano il riflesso di uno scrittore che viene formato dalla propria scrittura nel momento stesso in cui vi dà forma.

### II.1.3. «Kein guter Historienschreiber»: le aporie della rappresentazione

Prima di passare ad analizzare la stretta correlazione tra memoria, scrittura ed identità che si fa sempre più spazio all’interno del romanzo epistolare, ci interesseremo ancora alla tematizzazione del processo redazionale delle missive nel *Werther*. Quest’ultimo costituisce infatti un momento di rottura nella storia del romanzo epistolare: l’opera goethiana rovescia alcune caratteristiche canoniche del genere mettendo in crisi il principio di verosimiglianza e di immediatezza nella rappresentazione dei sentimenti su cui si era basata la tradizione settecentesca.

Abbiamo messo in risalto il fatto che l’assunzione di un punto di vista marginale è prerogativa dell’eroe, cui è affidato il compito di “smascherare” i conflitti della nuova società dominata da interessi individualistici e da rivalità in seno allo stesso gruppo familiare. Nel caso del romanzo di Goethe lo svelamento sembra essere doppio: da un lato la prospettiva unica di Werther porta alla luce le contraddizioni di una società idilliaca solo in apparenza; dall’altro il finale, come suggerisce Ladislao Mittner, conferisce alla storia un significato “antiwertheriano” mettendo in crisi anche il punto di vista estremamente soggettivo del protagonista<sup>124</sup>. Il romanzo diventa così teatro di una doppia critica: quella della società in cui Werther si muove e quella della cultura di derivazione rousseauiana che nell’introspezione e nel ripiegamento dell’eroe su se stesso aveva creduto di trovare la risposta al conflitto tra individuo e società.

Dal nostro punto di vista la tematizzazione di Werther come artista e la maturazione delle capacità artistiche dell’eroe consentono di affermare che Goethe, attraverso la propria controfigura, si interroga sull’idea stessa di un’arte nuova; arte fondata sulla restituzione immediata dei sentimenti e su una soggettività esacerbata. Sembra allora necessario chiedersi quale rapporto vi sia tra Werther artista e Werther scrittore di lettere e in che modo l’estetica del romanzo rifletta o si distanzi da quella propugnata dal protagonista.

---

<sup>123</sup> Fausta Garavini (a cura di), *Controfigure d’autore. Scritture autobiografiche nella letteratura francese*, Bologna, Il Mulino, 1993.

<sup>124</sup> Ladislao Mittner, «Il *Werther*, romanzo antiwertheriano», in Id., *La letteratura tedesca del Novecento e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1960, pp. 44-90.

Come è noto, il romanzo goethiano e la visione artistica di Werther stesso aderiscono alla lezione di Herder. Questo intellettuale invitava gli autori del suo tempo ad emanciparsi dall'espressione standardizzata della cultura illuminista per approdare a un linguaggio più corporeo e "naturale". Secondo Stefania Sbarra, *Werther* «può infatti essere letto come una risposta all'invito che Herder, nei *Fragmente* sulla moderna letteratura tedesca (1767), rivolgeva al poeta perché rinnovasse la sua scrittura strappando la sensazione a una "lingua morta", per restituirla al "linguaggio dei segni del corpo" e a una dimensione di affondo tridimensionale nella realtà dell'esperienza»<sup>125</sup>.

Le parole chiave di quest'estetica sono l'immediatezza della sensazione, lo svincolamento dai codici, la forza espressiva di un linguaggio e di situazioni attinte direttamente dal reale. Lo scrittore, secondo questa visione, dovrebbe diventare solo un mezzo, un operatore di *transfert* tra la natura e la produzione estetica, senza lasciare traccia del proprio passaggio. D'altronde, la scelta stessa del romanzo epistolare è in linea con una visione dell'arte in cui la mano dell'artista deve essere capace di cancellare il proprio operato sull'opera, per lasciare spazio all'espressione immediata offerta dall'imitazione del reale. Delegando la parola ai personaggi, l'autore può "scompare" dalla scena della scrittura lasciando che essi esprimano da sé i propri sentimenti e le proprie passioni e creando nel lettore l'illusione che si tratti di una corrispondenza reale. Il romanzo epistolare si presta dunque in modo particolarmente favorevole alla commistione tra finzione e realtà, arte e natura.

Tuttavia, nel corso del romanzo queste teorie, messe in bocca a Werther e da lui stesso messe in atto in quanto artista, portano a delle conseguenze inaspettate e dimostrano che Goethe, nel corso della propria opera, sperimenta e si interroga lui stesso sulle caratteristiche di questa arte.

Werther non è uno scrittore; egli si dedica principalmente al disegno ed è attraverso il prisma della pittura che possiamo ritrovare le tracce di questa visione "naturalista" dell'arte. Dirk Grathoff ha sottolineato l'importanza che rivestono gli elementi della vita rurale nel romanzo<sup>126</sup>: l'effetto che questi provocano sul protagonista e il modo in cui vengono da lui impiegati ci consentono di illustrare le teorie estetiche a cui aderisce l'eroe e, al contempo, di rilevare se Goethe prenda o meno le distanze dalle affermazioni di Werther.

---

<sup>125</sup> Stefania Sbarra, «L'estetica del primo Herder e il *Werther* di Goethe, o del mondo ritrovato nella poesia», in *Ermeneutica letteraria*, XII, 2016, p. 75.

<sup>126</sup> Dirk Grathoff, «Der Pflug, die Nussbäume und der Bauerbursche: Natur im thematischen Gefüge des „Werthers“», in Hans Peter Herrmann (Hrsg.), *Goethes Werther. Kritik und Forschung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994, pp. 382-402.

Una sintesi della visione estetica dell'eroe è offerta al lettore nelle missive del 26 e 27 maggio<sup>127</sup> che figurano nella prima parte del romanzo. Al loro interno, il protagonista racconta di aver passato la giornata a disegnare e, al contempo, egli espone la propria visione dell'arte; le missive informano dunque il lettore, riguardo alle teorie dell'eroe, sotto due forme: una al primo grado, attraverso le sue stesse parole e una mediata, attraverso allegorie descrittive. Disegnando una scenetta rurale, Werther si rende conto di aver fatto un bel disegno senza aver dovuto aggiungere niente di suo [«ohne das mindeste von dem meinem hinzuzuthun»<sup>128</sup>] e si perde così in un elogio dell'arte senza regole: «Da bestärkte mich in meinem Vorsatze, mich künftig allein an die Natur zu halten. Sie allein ist unendlich reich, und sie allein bildet den großen Künstler»<sup>129</sup>.

L'eroe rappresenta così la personificazione perfetta delle nuove teorie artistiche. All'interno del romanzo la sua arte è tematizzata come un'estetica che si nutre più di natura che di cultura, più del *contatto* con il reale e delle esperienze vissute che non dello studio delle regole (e tra l'altro, Werther non legge nulla all'infuori di Omero e Ossian, autori considerati all'epoca come "primitivi"). Già nella *Nouvelle Héloïse* Saint-Preux dava prova di un certo eclettismo-dilettantismo esponendo all'allieva-amante le sue teorie educative (XII, 1)<sup>130</sup>. A detta del precettore, nelle loro lezioni avrebbero dovuto eliminare la maggior parte delle letture in nome di un insegnamento dettato dalla natura stessa. Il "cuore" di Julie, secondo l'eroe rousseauiano, è un ben più valoroso insegnante di qualsiasi libro: «Qu'apprendrions-nous de l'amour dans ces livres? Ah! Julie, notre cœur nous en dit plus qu'eux et le langage imité des livres est bien froid pour quiconque est passionné lui-même»<sup>131</sup>.

In modo simile Werther, nelle missive del 26 e 27 maggio, descrive un tipo di attività artistica dilettantistica<sup>132</sup> che pare rifiutare ogni canone e tradizione. Grathoff sottolinea tuttavia un elemento centrifugo all'interno di queste lettere: ovvero l'importanza simbolica dell'aratro su cui il protagonista dice di essersi seduto per disegnare. Nel momento in cui l'eroe espone la propria teoria di un'arte che trae ispirazione direttamente dalla verità della

---

<sup>127</sup> J.-W. Goethe, «Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A», *op.cit.*, pp. 26-32.

<sup>128</sup> *Ibidem*, pp. 26-28.

<sup>129</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>130</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, pp. 56-61.

<sup>131</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>132</sup> Sul dilettantismo dell'eroe si veda Giuseppe Bevilacqua, «Bicentenario del Werther», in *Rivista di letterature moderne e comparate*, XXVIII, 4, Dicembre 1975, pp. 283-284 e Rolf Christian Zimmermann, «Die Leiden des jungen Werthers», in Id., *Das weltbild des jungen Goethe. Studien zur hermetischen tradition des deutschen 18. Jahrhunderts*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1979, pp. 186-188.

natura, egli si appropria di un oggetto della vita contadina per farne un oggetto estetico della missiva<sup>133</sup>.

La comparsa di un attrezzo da lavoro all'interno di un'opera letteraria risponde all'importanza che tali oggetti avevano acquistato nel corso del Settecento: in particolare la pubblicazione dell'*Encyclopédie*, con le sue tavole illustranti i vari strumenti tecnici, aveva contribuito a conferire nuova nobiltà al lavoro manuale, che per la prima volta aveva guadagnato il diritto di entrare a pieno titolo in letteratura<sup>134</sup>. Proprio per l'aspetto tecnico che esso rappresenta, secondo Grathoff la presenza dell'aratro inserisce un elemento di ironia nella vicenda e provoca dunque una prima distanziamento rispetto alla visione del personaggio: «Die Erstfassung geht vergleichsweise feinfühlicher, in subtiler Ironie, mit Werther um, wenn dort lediglich der harte materiale Kern jenes Ackerbaugeräts, das Werther unbewusst zur bequemen Sitzgelegenheit wählt, sich sperrig gegen seinen emphatisch ästhetisierenden Umgang mit der Natur verhält»<sup>135</sup>.

Nella lettera del 30 maggio<sup>136</sup>, aggiunta da Goethe alla seconda edizione (1787), la riflessione estetica viene portata ancora più lontano. Qui, infatti, Werther dice di aver disegnato l'aratro stesso; portando così a compimento quel processo di estetizzazione del reale che era accennato nelle due lettere precedenti. Inoltre, la missiva si apre con una riflessione che associa, in accordo con le teorie tardo-illuministe, la sua visione della pittura con quella della poesia: «Was ich dir neulich von der Malerei sagte, gilt gewiss auch von der Dichtkunst; es ist nur, dass man das Vortreffliche erkenne und es auszusprechen wage, und das ist freilich mit wenigem viel gesagt»<sup>137</sup>. Questa missiva, come spesso avviene con le lettere aggiunte nella seconda edizione, sottolinea degli elementi che erano soltanto suggerite nella prima. Secondo Grathoff, questa nuova lettera sottolineerebbe ancora maggiormente la componente ironica portando allo scoperto che l'arte di Werther si nutre non solo di elementi naturali, bensì di uno strumento da lavoro dell'uomo che non ha nulla a che vedere con la natura incontaminata. Attraverso le affermazioni dell'eroe e lo scarto ironico, l'autore lascia percepire sempre più che l'effetto naturalistico è in realtà prodotto di un artificio.

---

<sup>133</sup> D. Grathoff, «Der Pflug, die Nussbäume und der Bauerbursche: Natur im thematischen Gefüge des „Werthers“», *op.cit.*, p. 385.

<sup>134</sup> Cfr. Bertrand Gille, «L'*Encyclopédie*, dictionnaire technique», in *Revue d'histoire et des sciences*, 1952, 5 :1, pp. 26-53.

<sup>135</sup> D. Grathoff, «Der Pflug, die Nussbäume und der Bauerbursche: Natur im thematischen Gefüge des „Werthers“», *op.cit.*, p. 386.

<sup>136</sup> J.-W. Goethe, «Leiden des jungen Werthers. Fassung B», *op.cit.*, pp. 33-37.

<sup>137</sup> *Ibidem*, p. 33.

Un'ulteriore distanziamento dalla propria controfigura sembra essere introdotta da Goethe quando Werther inizia a perdere il proprio talento artistico.

Vi è un momento nelle lettere dell'eroe, poco dopo l'incontro con Lotte, in cui Werther annuncia a Wilhelm di non poter più disegnare. Paradossalmente, sembra esservi una correlazione tra la nascita della passione e la sua incapacità artistica. Come se l'eccesso delle sensazioni provate - quelle lodate appena qualche lettera prima come unica fonte del genio - gli impedissero di dare forma, secondo quanto scrive nella lettera del 24 luglio, a un'opera compiuta:

Noch nie war ich glücklicher, noch nie meine Empfindung an der Natur, bis auf's Steingen, auf's Gräsen herunter, voller und inniger, und doch – Ich weis nicht, wie ich mich ausdrücken soll, meine vorstellende Kraft ist so schwach, alles schwimmt, schwankt vor meiner Seele, daß ich keinen Umriß pakken kann; aber ich bilde mir ein, wenn ich Thon hätte oder Wachs, so wollt ich's wohl herausbilden, ich werde auch Thon nehmen wenn's länger währt, und kneten, und sollten's Kuchen werden.<sup>138</sup>

Dichiarando di non essere più capace di disegnare e desiderando di avere della creta da poter modellare, Werther, ancora una volta, mette in pratica il progetto herderiano di contestazione dell'arte classica: con il sensualismo dei Lumi, e con Diderot e Rousseau in particolare, il senso del tatto si è ormai definitivamente sostituito a quello della vista, tradizionalmente considerato come il più nobile. Come sottolinea ancora Sbarra: «Nel programma estetico di Herder la scultura assurge a forma artistica più compiuta e vitale proprio in quanto realizza nello spazio la creatività del tatto, ed è pertanto azione che conosce e quindi produce una verità immanente»<sup>139</sup>. Già Lessing, nel suo saggio *Laoconte* (1766), aveva messo in evidenza i limiti dell'arte pittorica nella misura in cui essa non può rappresentare il *divenire* delle cose: la staticità morta del quadro si oppone all'infinità della vita.

Tuttavia anche rispetto a queste teorie *Werther* introduce un elemento nuovo. Il *Gefühl*, - e qui risiede il primo elemento problematico della tragedia wertheriana - ha finito anche con l'assorbire tutte le potenzialità artistiche dell'eroe. La missiva del 24 luglio riprende così una tematica che era stata brevemente introdotta nella lettera del 10 Maggio, quando

---

<sup>138</sup> J.-W. Goethe, «Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A», *op.cit.*, p. 82.

<sup>139</sup> S. Sbarra, «L'estetica del primo Herder e il *Werther* di Goethe, o del mondo ritrovato nella poesia», *op.cit.*, p. 72. A sua volta, Herder era giunto a tali conclusioni grazie allo studio dei testi tardo-illuministi francesi, tra cui un posto importante è occupato dalle *Lettre sur les aveugles* e *Lettre sur les sourds et les muets* di Diderot e dall'*Émile* di Rousseau. Quest'ultimo dello sviluppo del tatto fa un elemento centrale nell'educazione del bambino e nella realizzazione dell'uomo.

Werther, sopraffatto dall'immensità naturale che lo circonda, in un estatico momento di *plénitude* vitale afferma: «Ich könnte jetzo nicht zeichnen, nicht einen Strich, und bin niemalsen ein grösserer Mahler gewesen als in diesen Augenblicken»<sup>140</sup>. Parole che nel loro tematizzare una separazione tra l'artista in erba e l'artista in atto sembrano ripetere quelle del pittore Conti nella tragedia *Emilia Galotti* (non a caso il volume che Werther ha sulla scrivania al momento del suicidio): «Das ich wirklich ein großer Maler bin, dass es aber mein Hand nur nicht immer ist»<sup>141</sup>. L'*impasse* artistica pare dunque essere una questione centrale del romanzo goethiano che ha le sue radici nel *Trauerspiel* di Lessing.

Un altro elemento della missiva del 24 luglio è interessante ai fini della nostra analisi perché avvicina le teorie sull'arte dell'eroe allo stile di redazione delle missive. Werther fa riferimento al profilo di Lotte; nell'impossibilità di dare forma a un ritratto dell'amata, egli deve rassegnarsi a tracciarne una *silhouette*: «Lottens Porträt habe ich dreymal angefangen, und habe mich dreymal prostituiert; das mich um so mehr verdriest, weil ich vor einiger Zeit sehr glücklich im Treffen war, darauf hab ich denn ihren Schattenriß gemacht, und damit soll mir genügen»<sup>142</sup>.

Il motivo del ritratto della donna, costudito gelosamente dall'eroe, non è nuovo: anche nella *Nouvelle Héloïse* Saint-Preux tratta con estatica ammirazione il ritratto di Julie (XXII, 2)<sup>143</sup>. In entrambe le opere il rapporto tra realtà e rappresentazione, tra esperienza e riproduzione artistica è però reso problematico dall'atteggiamento dei rispettivi eroi. Già il personaggio rousseauiano, dopo la gioia iniziale nel ricevere il ritratto, lamenta la poca somiglianza tra esso e la Julie reale, tra la riproduzione pittorica di un ideale artista e la presenza reale dell'amata pur con le sue imperfezioni (XXV, 2)<sup>144</sup>. Nel caso della *Nouvelle Héloïse* il pittore non coincide con l'eroe, ma è un'entità "superiore", classica, a cui Saint-Preux stesso vorrebbe sostituirsi, chiedendogli di rifare *ex-novo* il ritratto di Julie secondo la sua idea. Julie è infatti "infinita" nella inesauribile aspettualità data dalla sua presenza, ma è finita nel ritratto classico, che la consegna all'immutabilità e alla morte. Ne risulta una svalutazione del senso della vista a cui Saint-Preux rimedia soltanto velando il seno di Julie;

---

<sup>140</sup> J.-W. Goethe, «Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A», *op.cit.*, p. 14.

<sup>141</sup> Gotthold Ephraim Lessing, «Emilia Galotti», in Id., *Werke*, herausgegeben von Herbert G. Göpfert in Zusammenarbeit mit Karl Eibl et al., Band 2, *Trauerspiele. Nathan. Dramatische Fragmente*, Kommentar von Gerd Hillen, München, Carl Hanser Verlag, 1971, p. 134 (I/4). Sui rapporti tra l'*Emilia Galotti* di Lessing e il *Werther* di Goethe cfr. Ilse Appelbaum Graham, «Minds without Medium. Reflections on *Emilia Galotti* and *Werthers Leiden*», in *Euphorion*, Band 56, 1962, pp. 3-22.

<sup>142</sup> J.-W. Goethe, «Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A», *op.cit.*, p. 82.

<sup>143</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, pp. 278-280. Sul rapporto tra scultura, pittura e poesia nelle opere di Lessing cfr. Gianluca Paolucci, «Urla a corte. Dal *Laoconte* all'*Emilia Galotti*», in *Cultura tedesca*, 39, luglio-dicembre 2010, pp. 81-95.

<sup>144</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, pp. 290-293.

lasciando, così, più spazio all'immaginazione che non all'occhio: «l'émotion s'oppose à la saisie picturale»<sup>145</sup>.

Werther, che invece è disegnatore, potrebbe non riuscire a fare il ritratto di Lotte per un motivo simile: le sensazioni dell'eroe sono tali da non poter essere tradotte in un ritratto compiuto dell'amata, ma soltanto in una forma simile allo schizzo, quale sembra essere quella del profilo. Questo principio aniconico, che impedisce all'eroe di rappresentare l'amata, anticipa un tema che sarà particolarmente caro all'estetica romantica. In particolare, in Hoffman e Balzac si ritroveranno uniti il tema del femminile e quello dell'impossibile figuratività. L'*impasse* del balzachiano Frenhofer di *Le Chef-d'œuvre inconnu* è infatti anticipata dalla tela bianca del pittore Berklinger in *Der Artushof*. In entrambi i casi, sottolinea Patrizio Collini, «la perfezione del compimento figurativo si accompagna ad una cancellazione “conservativa” che sottrae l'immagine all'usura e al consumo del godimento estetico che minaccia di reificarla e di tradurla in merce»<sup>146</sup>.

Prima dell'avvento dell'epoca romantica, Rousseau e Goethe intuiscono che, soltanto svuotando la forma artistica, privandola di un chiaro mimetismo con il reale, essa può rendere conto della pienezza del sentimento. Sollevando la questione della *somiglianza*, il tema del ritratto nella *Nouvelle Héloïse* e nel *Werther* porta anche a riflettere, parallelamente, sulla *verosimiglianza* del romanzo stesso. È possibile dar forma a figure e sentimenti reali attraverso l'imitazione artistica? Semplicemente mettendo in risalto la questione gli autori mettono in crisi il principio di rappresentazione, inserendo un elemento centrifugo all'interno del genere epistolare che si basa proprio sull'effetto illusivo.

La questione è già anticipata nella *Seconde Préface* della *Nouvelle Héloïse*. Il personaggio fittizio N. insiste nel voler sapere se i personaggi che scrivono le lettere sono dei «portraits» o dei «tableaux»<sup>147</sup>: sono dei “ritratti” della realtà o delle figure immaginarie? L'editore fittizio, rifiutando di rispondere alla domanda di N., instilla nel lettore il dubbio riguardo allo statuto reale o fittizio del romanzo, mettendo in crisi il sistema delle prefazioni fino ad allora impiegato nel *roman par lettres*.

Allo stesso modo, nel *Werther* l'insufficienza dell'arte nel rappresentare l'esperienza reale è tematizzata attraverso lo stile stesso delle missive dell'eroe. Stefania Sbarra, a

---

<sup>145</sup> Claude Habib, «Rousseau et la peinture», in Jean-Pierre Guillermin (éd.), *Récits/Tableaux*, avec la collaboration de Frank Lestringant e Jean-Claude Dupas, Lille, Presses universitaires de France, 1994, p. 147.

<sup>146</sup> Patrizio Collini, «Iconolatria e iconoclastia: “Le chef-d'œuvre inconnu” e il romanticismo tedesco» in Id., *Iconolatria e iconoclastia nella letteratura romantica*, Pisa, Pacini editore, 2004, p. 155.

<sup>147</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, p. 11: «Un portrait a toujours son prix, pourvu qu'il ressemble, quelque étrange que soit l'original. Mais, dans un tableau d'imagination, toute figure humaine doit avoir les traits communs à l'homme ou le tableau ne vaut rien. Tous deux supposés bons, il reste encore cette différence, que le portrait intéresse peu de gens ; le tableau seul peut plaire au public».

proposito della poetica delle lettere di Werther, afferma che l'eroe suggerisce continuamente al lettore un «supplemento di realtà»<sup>148</sup>. A suffragio di questa teoria, la studiosa rimanda alla missiva del 10 maggio, dove il protagonista «steso nell'erba alta, penetra nella natura con tutto il suo corpo e raggiunge un apice di felicità immediata cui non riesce a dare espressione, se non dichiarando l'impossibilità che essa sia adeguata»<sup>149</sup>. Lo stile di redazione delle lettere si baserebbe dunque sulla continua messa in evidenza di uno scarto tra le parole e le cose, tra le emozioni provate e la possibilità effettiva di poterle esprimere sulla carta: «Questa eccedenza di realtà, paradossalmente, è tanto più plastica nella percezione del lettore quanto più si enfatizza l'impossibilità di rappresentarla, di esprimerla con le parole: è una plasticità *in absentia*, potenziata proprio dalla sua assenza sulla pagina»<sup>150</sup>. L'espressività dell'emozione reale e l'illusione dell'autentico vengono introdotti nelle missive facendo appello a un *surplus* di senso che rimane ineffabile, esattamente come Werther non può fare un ritratto di Lotte se non riducendo la forma rappresentativa alle sue linee essenziali.

Anche nella stesura dell'*Ortis*, Foscolo dimostra di aver interiorizzato la lezione dei suoi modelli: Jacopo tematizza continuamente l'impossibilità di riprodurre sulla pagina il sentimento nella sua immediatezza, così come il pittore non riuscirà mai a rappresentare la grande natura nella sua totalità immanente.

Se potessi *dipingerti* la sua pronunzia, i suoi gesti, la melodia della sua voce, la sua celeste fisionomia, o trascrivere almeno tutte le sue parole senza cangiarne o tra-slocarne sillaba, certo che tu mi sapresti grado; diversamente, incresco perfino a me stesso. Che giova *copiare imperfettamente un inimitabile quadro*, la cui fama soltanto fa più impressione che la tua misera copia? E non ti par ch'io somigli i traduttori del divo Omero? Giacchè tu vedi che io non mi affatico, che per innacquare il sentimento che m'infiamma e stemprarlo in un languido fraseggiamento<sup>151</sup>

---

<sup>148</sup> S. Sbarra, «L'estetica del primo Herder e il *Werther* di Goethe, o del mondo ritrovato nella poesia», *op. cit.*, p. 75.

<sup>149</sup> *Ibidem*, p. 75.

<sup>150</sup> *Ibidem*, p. 76.

<sup>151</sup> U. Foscolo, «Ultime lettere di Jacopo Ortis [1802]», *op.cit.*, pp. 147-148. Il corsivo è nostro. Si veda anche la lettera del 13 Maggio: «Ma... se anche fossi pittore? Ho veduto ne' pittori e ne' poeti la bella e talvolta anche la schietta natura, ma la natura somma, immensa, inimitabile non l'ho veduta dipinta mai. [...] Lorenzo... non oserei, se anche si trasfondesse in me Michelangelo, tirarne le prime linee»: *Ibidem*, pp. 195-196. E la scena del bacio: «O quante volte ho ripigliata la penna, e non ho potuto continuare... mi sento un po' calmato e torno a scriverti. – Teresa giacea sotto il gelso... io le recitavo le odi di Saffo... ma come poss'io *dipingerti* quell'istante divino?»: *Ibidem*, p. 199. Il corsivo è nostro.



Tornando, al *Werther*, ne possiamo concludere che Goethe porta avanti quella rivoluzione del linguaggio poetico e quella messa in crisi delle effettive possibilità comunicative della scrittura che Rousseau suggeriva già con il proprio romanzo. Abbiamo visto infatti che Julie afferma che il momento più felice tra gli amanti è quello che ha preceduto l'inizio della corrispondenza, altrimenti detto, una porzione di diegesi assente dalla narrazione. Allo stesso modo, una delle tecniche con cui le lettere di Werther "producono" la storia è quella di suggerire al lettore di immaginare qualcosa che nel testo non è presente, che esorbita dal contenuto della missiva. Quest'estetica fondata sulla "mancanza" come principio valorizzante fa sì che si rinunci a inseguire una perfetta mimesi del reale; anzi, proprio per la necessità di essere il più possibile "vera", la narrazione tende alla pagina bianca, ad un'estetica del silenzio e del vuoto.

Se il limite estremo dell'*impromptu* herderiano è l'assenza e l'incompiuto, ci sembra che Goethe, nel momento stesso in cui impiega una tecnica letteraria basata sulla rappresentazione immediata di sensazioni reali, ne ponderi i limiti facendone sperimentare le conseguenze al proprio eroe. Rappresentare un oggetto o una situazione densi di carica emotiva, come il ritratto di Lotte per Werther, significa anche rinunciare all'opera compiuta: non visione d'insieme, ma prospettiva particolare; non ritratto finito, ma profilo, schizzo, abbozzo, che l'immaginazione può catalizzare all'infinito.

Veniamo ora ad analizzare la questione della distanza tra "evento" e "narrazione" introdotta dal romanzo epistolare monodico tramite una comparazione con il romanzo rousseauiano.

Nella *Nouvelle Héloïse*, Saint-Preux scrive spesso impiegando la forma del presente: la tecnica del *writing to the moment* consente di trasportare sulla pagina scritta l'immediatezza della sensazione. Esemplificativa di questo procedimento è la missiva che il deuteragonista redige nel *cabinet* di Julie attendendo l'arrivo dell'amata (LIV, 1)<sup>152</sup>. L'effetto mimetico ricercato è appunto quello di una contemporaneità tra l'accaduto, la diegesi, la produzione verbale e la stesura della lettera abolendo così, con lo scarto temporale, il male della mediazione. Al contempo, la lettera fissa l'istante nella pagina; rende duratura la sensazione in modo che questa possa avere effetti postumi sugli altri personaggi.

Werther, invece, si cura sempre di segnalare una differenza tra l'evento in sé e la redazione della missiva. Le sue lettere vengono scritte poco dopo l'accaduto, ma è la

---

<sup>152</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, pp. 146-147.

ricostruzione narrativa da parte dell'eroe a dare forma alle emozioni di cui il testo rende conto, più che l'evento in sé. C'è sempre una prospettiva bifocale nelle missive di Werther: una proiettata sul passato, sui fatti narrati, e una proiettata sul presente, sulle emozioni che la *rievocazione* delle vicende provoca nell'eroe. È la narrazione di sé che conferisce identità e spessore al personaggio: nell'atto di scrittura della missiva egli dà forma al proprio Io ancor più che negli eventi narrati.

Ad esempio, nella missiva in cui racconta il primo incontro con Lotte, Werther fa uso di svariati indicatori di affettività e di oralità: trattini, sospensioni e frasi spezzate. Al contempo, l'eroe fa del racconto una narrazione "velata": l'evento in sé si sottrae alla vista del lettore, quest'ultimo ha accesso soltanto alla ricostruzione appassionata del protagonista. È nello *scarto* tra il momento autodiegetico del personaggio e l'esperienza reale, che rimane ineffabile, che si costruisce, ben più che nell'evento in sé, l'identità dell'eroe.

Nella lettera del 19 giugno<sup>153</sup> Werther rivela di non aver scritto da qualche tempo all'amico perché ha fatto una conoscenza interessante; poco dopo interrompe la narrazione per andare a trovare Lotte; infine, racconta, ma precisando che non sarà facile essere fedele ai fatti, perché l'emozione gli impedisce di essere un *buon storiografo*. La missiva si compone dunque di tre momenti: uno in cui l'eroe mette in scena l'atto stesso di redazione (come Saint-Preux quello di lettura), un'interruzione della narrazione che sottolinea la separazione tra atto di scrittura e azione e, infine, uno di rievocazione dei momenti passati, la cui ricostruzione è però ostacolata dall'emozione presente:

Warum ich dir nicht schreibe? – Fragst du das und bist doch auch der Gelehrten einer. Du solltest rathen, daß ich mich wohl befinde, und zwar – Kurz und gut, ich habe eine Bekanntschaft gemacht, die mein Herz näher angeht. Ich habe- ich weis nicht.

Dir in der Ordnung zu erzählen, wie's zugegangen ist, daß ich ein's der lebenswürdigsten Geschöpfe habe kennen lernen, wird schwer halten, *ich bin vergnügt und glücklich, und so kein guter Historienschreiber*. [...] Ich hab's nicht überwinden können, ich mußte zu ihr hinaus. Da bin ich wieder, Wilhelm, und will mein Butterbrod zu Nacht essen und dir schreiben. [...] Wenn ich so fortfahre, wirst du am Ende so klug seyn wie am Anfange, höre denn, ich will mich zwingen ins Detail zu gehen<sup>154</sup>

Quest'insistenza sull'atto stesso della scrittura e la estesa tematizzazione del momento redazionale, prima dell'inizio del racconto, fanno della missiva del 16 giugno una sorta di

---

<sup>153</sup> J.-W. Goethe, «Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A», *op.cit.*, pp. 36-54.

<sup>154</sup> *Ibidem*, p. 38.

mini-racconto all'interno del romanzo e del protagonista un "narratore" che dubita della propria oggettività riguardo alle vicende narrate, assumendo una prospettiva parziale. L'eccessiva prossimità tra la sensazione esperita e il momento del racconto rende impossibile la riproduzione esatta dell'evento: la narrazione può prendere forma soltanto attraverso una negatività, per mezzo della constatazione di una storia impossibile a dirsi.

Con la nota *Abends*, anch'essa nella prima parte, ma aggiunta solo alla seconda edizione, lo scarto tra eventi e narrazione di essi viene ancor maggiormente evidenziato. L'autore, con questa breve lettera, inserisce il tema della scrittura diaristica all'interno del romanzo: «Mein Tagebuch, das ich seit einiger Zeit vernachlässiget, fiel mir heut wieder in die Hände, und ich bin erstaunt, wie ich so wissentlich in das alles, Schritt vor Schritt, hineingegangen bin! Wie ich über meinen Zustand immer so klar gesehen und doch gehandelt wie ein Kind, jetzt noch so klar sehe, und es noch keinen Anschein zur Besserung hat»<sup>155</sup>.

Ora, la vicenda di Werther appare all'eroe stesso come una narrazione: il protagonista è divenuto narratore e lettore della propria storia, sebbene il *possedere* l'autorialità narrante non abbia, da parte del protagonista (ovvero del narrato), alcun effetto per il seguito della vicenda. La narrazione potrebbe essere infatti la sua propria come quella di un altro: la visione lucida sulle proprie vicende non cambierà il corso degli eventi. È, questa, la negazione più assoluta dell'atto di lettura, che abbiamo visto ancora funzionare in *Pamela* ed essere parzialmente messa in crisi nella *Nouvelle Héloïse*. Non solo chi legge le lettere - l'amico Wilhelm ad esempio - non interviene direttamente nella diegesi per impedire il finale tragico, ma Werther stesso, pur leggendo la propria storia, è incapace di modificarla. La lettura porta dunque alla luce la *coazione a ripetere* del protagonista, senza dare inizio a un lavoro della memoria (in termini freudiani: un lavoro del lutto).

Il secondo libro del romanzo, con il ritorno di Werther dall'ambasciata in seguito alla delusione provata nella società cittadina, determina una totale perdita del controllo narrativo da parte dell'eroe. Il ritorno a Wahlheim, dove Werther trova una Lotte ormai sposata, riproduce in apparenza una struttura simile a quella della *Nouvelle Héloïse* con il rientro di Saint-Preux dalla circumnavigazione marittima. Il ritorno di Werther, come quello dell'eroe rousseauiano, dà luogo, nel secondo libro, a una narrazione retrospettiva, ossia a una *risrittura* degli eventi del primo libro. Tuttavia, a differenza del lavoro costruttivo sulla memoria che intraprende Saint-Preux sotto la guida di Wolmar, il secondo libro del *Werther* mette in scena una dissoluzione della progressione narrativa e un venir meno della visione

---

<sup>155</sup> J.-W. Goethe, «Leiden des jungen Werthers. Fassung B», *op.cit.*, p. 89.

lucida dell'eroe sulla propria storia. Tutte le scene idilliche del primo libro vengono rovesciate in una serie di immagini lugubri e mortuarie: la donna conosciuta a Wahlheim ha perso il bambino, gli alberi di noce sono stati abbattuti... Se vi è una *rilettura* delle proprie vicende, questa avviene nei termini di un passaggio dall'estetica del *locus amoenus* a quella del *locus horridus*: come conferma anche la diversa rappresentazione dei paesaggi e la sostituzione della lettura di Omero con quella di Ossian.

Secondo Patrizio Collini, nella seconda parte del romanzo, si assisterebbe a una serie di immagini di *fading*; le immagini si dissolvono, risucchiate dal paesaggio invernale dominante, come spesso avverrà nella letteratura romantica, che predilige «il *topos* invernale e la *tabula rasa* innevata»<sup>156</sup>. Una tendenza che si spiega «alla luce dell'antimimetismo, aniconicità, distacco dal principio di imitazione che la animano; con la concezione cioè della poesia come antinatura, espressione di un contromondo e di una controrealtà: "antipoesia". Il non-luogo invernale diviene il luogo utopico della poesia stessa, metafora della pagina bianca, del grado zero della scrittura»<sup>157</sup>. Difatti, a livello della struttura stessa del romanzo, le lettere e i biglietti del protagonista assumono un carattere sempre più sconnesso e frammentario, velocizzando il ritmo della vicenda e facendola tendere rovinosamente verso la catastrofe finale.

Come abbiamo già visto per la *Nouvelle Héloïse*, anche nel *Werther* il biglietto, con la sua concisione disarmante, viene impiegato per esprimere in modo immediato il desiderio del personaggio: esso non è teso né a rappresentare, né a narrare, ma dà semplicemente conto di un'emozione che sfugge al controllo razionale. Rispetto alla lettera (dialettica, ponderata), nel biglietto emerge una parola ieratica che non si lascia inquadrare da alcuna logica precisa, ma che risponde unicamente alla legge del soggetto amoroso. Si veda, ad esempio, il 18 giugno, «Wo ich hin will? Das laß Dir im Vertrauen eröffnen. Vierzehn Tage muß ich doch noch hier bleiben, und dann habe ich mir weis gemacht, daß ich die Bergwerke in \*\*\*schen besuchen wollte; ist aber im Grunde nichts dran, ich will nur Lotten wieder näher, das ist alles. Und doch ich lache über mein eigen Herz – und thu ihm seinen Willen»<sup>158</sup>.

Il secondo libro è dunque caratterizzato da una graduale dissoluzione della forma epistolare: l'evolvere della narrazione in frammenti sparsi, biglietti e note mettono in crisi

---

<sup>156</sup> P. Collini, «L'abito bianco di Lotte» in Id., *Iconolatria e iconoclastia*, op.cit., p. 15.

<sup>157</sup> *Ibidem*.

<sup>158</sup> J.-W. Goethe, «Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A», op.cit., p. 156.

questo genere e rappresentano il limite estremo dell'estetica dell'immediatezza che, nel suo tentativo di cogliere l'effimero, si svuota.

Per poter rendere conto del finale sarà infatti necessario ricorrere all'intervento del narratore eterodiegetico, senza il quale l'opera non potrebbe offrire al lettore una visione *super partes* della vicenda né rendere conto dei sentimenti degli altri personaggi. Nel *Werther*, dunque, la tematizzazione della figura dell'eroe come artista "dilettante" e la graduale disgregazione della forma sono la conseguenza di un soggettivismo portato alla sua esasperazione.

Quanto più nel romanzo epistolare si è tentato, tramite la rappresentazione immediata della passione, di cogliere il sentimento nel suo attimo fugace, tanto più la forma narrativa e, con essa, l'eroe vanno incontro ad uno "svuotamento" e a una dissoluzione.

Al contempo, attraverso la scomparsa definitiva dell'atto di lettura, nel romanzo monodico si assiste a una perdita definitiva della performatività della parola epistolare. Dalle analisi fin'ora condotte possiamo tuttavia reperire una nuova funzione acquisita dalla missiva nel romanzo epistolare di fine Settecento. La lettera, il cui scopo principale non è più quello di comunicare, diviene sostituto e feticcio: nella *Nouvelle Héloïse* essa si sotituisce al corpo dell'amato/a mentre nel romanzo monodico, dove l'eroe assurge a figura di scrittore, diviene il sostituto della carriera artistica mancata del personaggio principale. Al fine di identificare le altre funzioni acquisite dalla lettera nel romanzo epistolare del *tournant des Lumières*, sarà ora necessario indagare la questione della rappresentazione dell'identità del personaggio nel romanzo epistolare.

## II.2. Monumenti, specchi e feticci: l'identità dell'eroe

La questione dell'identità narrativa sarà qui sviluppata alla luce delle teorie di Paul Ricoeur, con particolare riferimento allo studio intitolato *Soi-même comme un autre*<sup>159</sup>. Secondo lo studioso, il concetto di identità è ambiguo perché esso non tiene conto di una differenziazione che era invece presente nella lingua latina per parlare dell'identico: quella

---

<sup>159</sup> P. Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

tra *idem* (medesimo) e *ipse* (stesso)<sup>160</sup>. Egli propone dunque una distinzione tra «*mêmeté*» e «*ipséité*» dove la prima corrisponderebbe all'*idem*, all'immutabile e al fisso, caratterizzandosi, dunque, per una permanenza nel tempo; mentre la seconda sarebbe, in principio, mobile: «l'*identité*, au sens d'*ipse* n'implique aucune assertion concernant un prétendu noyau non changeant de la personnalité»<sup>161</sup>. La distinzione tra le due nozioni dipende dunque dalla relazione che l'identità intrattiene con il tempo: laddove vi è permanenza essa si sposta verso il polo dell'*idem*, mentre quando vi è variabilità essa propende verso l'*ipse*.

Per quanto riguarda più strettamente la questione dell'identità narrativa questa è costituita, secondo Ricoeur, da un continuo oscillare tra il polo della “*mêmeté*” e quello della “*ipseité*”; a seconda dei generi letterari, l'eroe propenderà verso una categoria piuttosto che verso l'altra. Ad esempio, nelle fiabe o nel folklore, il personaggio è generalmente identificabile e re-identificabile come “medesimo”; all'estremo opposto si avrà invece l'eroe del romanzo di formazione che tende a non avere un'identità fissa nel tempo<sup>162</sup>. Sono proprio i dubbi, la confusione e le difficoltà dell'eroe nel costituirsi come un'entità definita a costituire la trama, determinando una *deriva* della figura classica dell'eroe come carattere o tipo.

Cosa possiamo dire dell'eroe del romanzo epistolare? Nel romanzo epistolare della crisi dei Lumi, con maggiore rilievo nelle opere di Foscolo e Senancour, la storia si incentra sempre meno sullo scambio epistolare e sempre più sul ritratto dell'eroe per mezzo dello strumento della memoria. Ponendo l'attenzione sul ricordo, sulla rimemorazione di vicende passate, sulla visita e il pellegrinaggio ai monumenti o ai luoghi di un'epoca conclusa, i romanzi epistolari del *corpus* scelto sembrano dare forma a un modo di narrare l'identità dell'eroe come entità che *rimane* nel tempo grazie alla memoria. Vediamo alcuni esempi testuali di questa tendenza.

Nella lettera XVII, 4<sup>163</sup> della *Nouvelle Héloïse* Saint-Preux e Julie rendono visita ai “monumenti” della loro antica passione. «Monuments des anciennes amours»<sup>164</sup> è anche il titolo che Rousseau diede all'illustrazione che fa riferimento a questa lettera e che fu commissionata a Gravelot nei *Sujets d'estampes*.

---

<sup>160</sup> *Ibidem*, pp. 12-13.

<sup>161</sup> *Ibidem*.

<sup>162</sup> *Ibidem*, p. 176.

<sup>163</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, pp. 514-522.

<sup>164</sup> J.-J. Rousseau, «Appendices II. Sujets d'estampes» in Id., *Oeuvres complètes*, t. II, *La Nouvelle Héloïse. Théâtre. Poésies. Essais littéraires*, *op.cit.*, p. 768.

Nel caso di Foscolo e Senancour, il termine “monumento” viene invece impiegato per designare la serie stessa delle lettere. L’editore Lorenzo Alderani, nell’avvertenza «Al lettore», che precede le lettere di Jacopo Ortis, afferma di voler «erigere un monumento alla virtù sconosciuta»<sup>165</sup>. Allo stesso modo, l’editore delle missive di *Oberman* nelle «Observations» dichiara di pubblicare «cette espèce de monument privé qui laisse un homme»<sup>166</sup>. Il riferimento al “monumento” va inteso qui nella sua accezione di “atto del ricordare” poiché, fino alla metà dell’Ottocento, come ha mostrato Jacques Le Goff, non vi era una vera e propria distinzione tra i termini “monumento” e “documento”:

La parola latina *monumentum* va ricollegata alla radice indoeuropea *men* che esprime una delle funzioni fondamentali della mente (*mens*), la memoria (*memini*). Il verbo *monere* significa ‘far ricordare’, donde ‘avvisare’, ‘illuminare’, ‘istruire’. Il *monumentum* è un segno del passato. Il monumento, se si risale alle origini filologiche, è tutto ciò che può richiamare il passato, perpetuare il ricordo (per esempio gli atti scritti)<sup>167</sup>

La formula “monumento” sembra dunque inserirsi all’interno di quella vocazione alla “storicità” per cui, nel romanzo epistolare, gli autori si premurano di sottolineare il carattere “documentario” della corrispondenza pubblicata e la sua non appartenenza al regime del “romanzesco”. La stessa dicitura era stata usata da Rousseau nelle *Confessions* - «le seul monument sûr de mon caractère qui n’ait pas été défiguré par mes ennemis»<sup>168</sup> - e diventerà una metafora ricorrente nei *Mémoires d’outre-tombe* di Chateaubriand<sup>169</sup>. Il concetto consente dunque di porre l’enfasi sulla centralità sempre maggiore che, nel romanzo epistolare, assume la costruzione dell’identità del protagonista attraverso un graduale processo di “monumentalizzazione” della sua vicenda.

Ciò significa, dunque, che nel romanzo epistolare l’identità è un’entità fissa, invariabile, immutabile? In realtà, vedremo che i romanzi tendono a rendere problematico il concetto di identità piuttosto che risolverlo, mettendo in scena una continua oscillazione tra i poli individuati da Ricoeur. La stessa struttura del *roman par lettres*, infatti, rende l’identità

---

<sup>165</sup> U. Foscolo, «Ultime lettere di Jacopo Ortis [1802]», *op.cit.*, p. 135.

<sup>166</sup> Senancour, *Oberman*, *op.cit.*, p. 53.

<sup>167</sup> Jacques Le Goff, «Documento/monumento», in *Enciclopedia Einaudi*, vol. V, Torino, Einaudi 1978, p. 38.

<sup>168</sup> J.-J. Rousseau, «Les confessions», texte établi et annoté par Bernard Gagnebin, Marcel Raymond, in Id., *Œuvres complètes*, t. 1, *Les confessions. Autres textes autobiographiques*, éd. par Bernard Gagnebin, Marcel Raymond avec la collaboration de Robert Osmont, Paris, Gallimard, 1991, p. 3.

<sup>169</sup> Cfr. Michael Riffaterre, «Chateaubriand et le monument imaginaire», in Richard Switzer (éds), *Chateaubriand Today. Actes du congrès de Wisconsin*, Ginevra, Droz, 1970, pp. 63-81.

narrativa soggetta a continui mutamenti: le missive descrivono una serie di stati d'animo tutti diversi tra loro che complicano la funzione ritrattistica affidata alla serie delle lettere.

A questa ambiguità tra identità come entità fissa e invariabile e identità come entità mobile si allaccia anche la nostra scelta di indagare la questione attraverso la simbologia del monumento. Esso, come vedremo nel corso dell'analisi, ha un carattere duplice: se da un lato vi è la connotazione positiva - desiderio di edificare e di elevare l'immagine dell'eroe rendendola imperitura-, dall'altro il monumento assume anche il significato di "tomba", mettendo dunque l'accento sulla *vanitas* di tutte le cose, sul loro carattere effimero.

Presentandole come la testimonianza di una parola pronunciata *in articulo mortis*, l'editore fittizio conferisce alle missive lo statuto di un mausoleo eretto per l'eroe. È possibile che vi sia una correlazione tra la questione identitaria a cui il romanzo epistolare dà luogo e il fatto che la storia dell'eroe venga offerta al lettore solo *post mortem*? Dare forma all'identità dell'eroe sembra possibile solo laddove la morte sia venuta già a *fissare* l'immagine del personaggio, rendendola immobile, "medesima", perché già deceduta, passata.

D'altronde, Paul de Man ha suggerito che l'autobiografia stessa, questa forma del ritratto di sé, non sia altro che una figura della prosopopea: «the fiction of an apostrophe to an absent, deceased or voiceless entity, which posits the possibility of the latter's reply and confers upon it the power of speech»<sup>170</sup>. Parlare di sé secondo lo studioso non può essere altro che dare voce ad un'istanza già morta; produrre una maschera, un *de-facemnt*.

### **II.2.1. Mausolei maschili**

Come è noto, gli scavi archeologici di Winckelmann così come la poesia elegiaca e sepolcrale di Young avevano contribuito alla diffusione in tutta Europa di un vero e proprio culto per le tombe e per le rovine. Vorremmo qui mettere in risalto come, all'interno del romanzo epistolare di fine Settecento, questa predilezione si leghi intimamente con la narrazione identitaria dell'eroe e, nel caso dell'ipotesi autobiografica, con quella dell'autore stesso.

Dalla *Nouvelle Héloïse* in poi, la morte è un tema onnipresente nei romanzi epistolari del *corpus* scelto; parenti, amici, conoscenze o anche figure a cui si accenna rapidamente, sono numerosissimi i personaggi deceduti che vivono nel ricordo o che decidono nel corso della

---

<sup>170</sup> Paul de Man, «Autobiography as De-facemnt», in *MLN*, Vol. 94, N. 5, Dicembre 1979, p. 926.



narrazione. Se è vero che, come ha messo in luce Stefania Buccini, nel Settecento era nata una sensibilità tutta nuova verso la morte dell'Altro<sup>171</sup>, questa predilezione del romanzo epistolare potrebbe allora essere interpretata come rappresentazione di una nuova forma di vivere il lutto. La narrazione epistolare pone infatti il lettore di fronte a un personaggio di cui il pubblico è a conoscenza del decesso sin dalla prima pagina, e, peraltro, questo stesso personaggio racconta il proprio dolore di fronte alla perdita di persone a lui care. La narrazione finisce col favorire per rispecchiamento un atteggiamento simile da parte del lettore verso l'eroe.

Inoltre, la questione della morte dell'Altro è intimamente legata alla costruzione di un'immagine di sé. Massimo Riva, a partire da assunti freudiani, ha osservato che il culto della *mort de toi* non è esente da forti componenti narcisistiche<sup>172</sup>. La malinconia provocata dalla morte altrui si connota come una «devozione assoluta e patologica al lutto» e tradisce «il paradossale desiderio di unirsi “agli uomini e alle cose che non sono più” [...] in un atto supremo di riappropriazione vitale che è anche per l'individuo un atto supremo di identificazione luttuosa»<sup>173</sup>.

La stessa passione d'amore è rappresentata nei romanzi scelti come un lutto impossibile: i personaggi non elaborano la fine della storia, al contrario, essi non fanno altro che rievocarla e rimemorarla, prolungando così lo stato luttuoso e malinconico e l'identificazione con un'immagine di sé “piangente” e dolorosa. La narrazione di sé appare così come un atto narcisistico che innesca un processo infinito di re-identificazione con il mausoleo, con la pietra tombale che consente al soggetto di ripetere il Medesimo, nonostante questo sia oggetto di dolore e sofferenza. La mortificazione, come mostra la psicoanalisi, consente infatti di neutralizzare il desiderio in uno sterile godimento ripetitivo e sempre uguale sé.

Nella *Nouvelle Héloïse* e nel *Werther*, il tema dell'identificazione luttuosa emerge principalmente nella seconda parte, dopo la fine della storia d'amore. Entrambi i romanzi si costruiscono infatti attraverso due momenti narrativi che possono essere riassunti secondo il seguente schema: 1) nascita, apogeo e fine della storia d'amore; 2) rilettura/rimemorazione

---

<sup>171</sup> Cfr. Stefania Buccini, *Sentimento della morte dal Barocco al declino dei Lumi*, Ravenna, Longo Editore, 2000. In particolare «La morte dell'altro tra Sette e Ottocento», pp. 155- 192. Si veda anche Lionello Sozzi, «I Sepolcri e le discussioni francesi sulle tombe negli anni del direttorio e del consolato», in *Giornale storico della letteratura italiana*, Vol. CXLIV, Fasc. 448, 4° trimestre 1967, pp. 567-588. Lo studioso ha messo in evidenza come il discorso foscoliano sulle sepolture si inserisca all'interno di un clima europeo in cui il culto delle tombe e le onoranze alle spoglie dei defunti sono al centro del dibattito intellettuale.

<sup>172</sup> Massimo Riva, «Ortis, o dell'ombra amorosa: le *Ultime lettere* e la genesi del simbolismo sepolcrale», in *Italian quarterly*, 29, n. 111-114, 1988, p. 18.

<sup>173</sup> *Ibidem*, p. 16.

della vicenda. Nella *Nouvelle Héloïse*, le nozze di Julie alla fine della terza parte<sup>174</sup> mettono fine alla storia d'amore con Saint-Preux; allo stesso modo, in *Werther*, l'ultima lettera del primo libro, il 10 settembre<sup>175</sup>, narra una scena di commiato tra il protagonista e i due futuri sposi. Questa cesura segna il punto in cui la storia passionale si trasforma in una narrazione che non partecipa più veramente alle prerogative del romanzo sentimentale, per spostarsi verso i territori dell'indagine identitaria che saranno al centro delle opere di Foscolo e Senancour.

## II.2.2. Saint-Preux o il novello Narciso

Nella *Nouvelle Héloïse* un evento che rivela la tendenza all'identificazione con un'immagine di sé luttuosa è la celebre passeggiata sul lago degli amanti narrata dall'eroe (XVII, 4)<sup>176</sup>. Come è noto, il lago Lemano, di cui è questione nel romanzo, costituisce per Rousseau un luogo di predilezione: vero e proprio centro gravitazionale intorno alla quale prendono forma i contorni identitari dell'autore<sup>177</sup>. Nelle *Confessions*, narrando la genesi dell'*Nouvelle Héloïse*, Rousseau afferma: «Il me fallait cependant un lac, et je finis par choisir celui autour duquel mon cœur n'a jamais cessé d'errer»<sup>178</sup>. Solo il lago, con le sue acque calme e ritmate - «une fluidité immobilisée et arrachée au temps»<sup>179</sup> -, acque che invitano alla stasi, ma che hanno anche un forte valore onirico e sensuale, consentono all'autore di accedere a quel mondo immaginario in cui ritrova la pienezza dell'esistenza<sup>180</sup>.

<sup>174</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, pp. 340-365.

<sup>175</sup> J.-W. Goethe, «Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A», *op.cit.*, pp. 114-122.

<sup>176</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, pp. 514-522.

<sup>177</sup> Come nota Nouchine Behbahni esso è un «'lac de souvenirs', un 'lieu-mémoire', 'lieu de jonction', 'un lieu trait-d'union' [...] il semble surtout constituer son 'port d'accueil', le lieu fixe de ses amours et des désirs»: N. Behbahni, *Paysages rêves, paysages vécus dans «La Nouvelle Héloïse» de J.J. Rousseau*, Oxford, The Voltaire foundation at the Taylor institution, 1989, p. 68.

<sup>178</sup> J.-J. Rousseau, «Les confessions», *op.cit.*, p. 431.

<sup>179</sup> J. Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*, *op.cit.*, p. 305.

<sup>180</sup> Nelle *Confessions* l'autore afferma che il lago è particolarmente legato al ricordo della sua infanzia e a quello di Madame de Warens «L'aspect du lac de Genève et de ses admirables côtes eut toujours à mes yeux un attrait particulier que je ne saurais expliquer, et qui ne tient pas seulement à la beauté du spectacle, mais à je ne sais quoi de plus intéressant qui m'affecte et m'attendrit. Quand l'ardent désir de cette vie heureuse et douce qui me fuit et pour laquelle j'étais né vient enflammer mon imagination, c'est toujours au pays de Vaud, près du lac, dans des campagnes charmantes, qu'elle se fixe. Il me faut absolument un verger au bord de ce lac et non pas d'un autre; il me faut un ami sûr, une femme aimable, une vache et un petit bateau. Je ne jouirai d'un bonheur parfait sur la terre que quand j'aurai tout cela» (*Ibidem*, p. 152). Il tema del lago, come è noto, tornerà anche nelle *Rêveries*: «De toutes les habitations où j'ai demeuré (et j'en ai eu de charmantes), aucune ne m'a rendu si véritablement hereux et ne m'a laissé de si tendre regrets que l'Isle de St Pierre au milieu du lac de Biènné»: J.-J. Rousseau, «Les rêveries du promeneur solitaire», texte établi et annoté par Marcel Raymond, in Id., *Œuvres complètes*, t. 1, *Les confessions. Autres textes autobiographiques*, éd. par Bernard Gagnebin, Marcel Raymond avec la collaboration de Robert Osmond, Paris, Gallimard, 1991, p. 1040.

Tuttavia, nel romanzo il lago appare come un simbolo dell'ostacolo e della distanza<sup>181</sup>: esso è il veicolo dell'opacità, il punto cieco della storia d'amore tra Julie e Saint-Preux. Nella lettera XXVI, 1<sup>182</sup> fa da ostacolo all'unione degli amanti, in seguito fa rischiare loro la vita durante la gita in barca e, infine, Julie morirà proprio per annegamento nel lago. Il lago è anche, come fa notare Jacques Berchtold, «l'élément majeure qui permet de donner figure à la composante narcissique de Saint-Preux»<sup>183</sup>: esso ricorda infatti per vari motivi la fontana in cui si specchia Narciso. Veniamo ora ad analizzare il rapporto tra l'acqua limpida del lago, il monumento della passione e il tragico problema identitario dell'eroe.

Nella lettera XVII, 4 dopo essere sopravvissuti all'incidente sulla barca, Saint-Preux coglie l'occasione per fare ritorno, insieme a Mme de Wolmar, a Meillerie, sull'altra sponda del lago: un luogo che nella prima parte della vicenda era stato teatro delle sue pene d'amore. Il progetto dell'ex precettore di Julie è quello di invitare l'amata a *ricordare* la loro antica passione: «Je me faisais un plaisir de lui montrer d'anciens *monuments* d'une passion si constante et si malheureuse»<sup>184</sup>. Tuttavia, il luogo che Saint-Preux indica a Julie fa riferimento a un momento solitario della passione del deuteragonista, che l'eroina non può aver condiviso se non attraverso le lettere da lui scritte. Il luogo della memoria ha dunque un'egemonia tutta maschile; come fa notare Jacques Berchtold:

En présence d'une Julie mariée et quasi fantomale, Saint-Preux élabore un scénario qui le met en position complexe. Il convie la « Julie nouvelle » à accompagner son pèlerinage nostalgique et à l'assister dans les émotions qu'il ressentira à retourner dans les lieux où son séjour reçut des contours identitaires si forts et si durables – notamment parce que la composante solitaire et *narcissique* participait à le constituer<sup>185</sup>

Tutto avviene come se Mme de Wolmar fosse chiamata al semplice ruolo di testimone oculare: l'eroina è inclusa nella scena solo in qualità di *osservatrice* sia dello slancio

---

<sup>181</sup> Jacques Berchtold ha notato come il lamento di Saint-Preux lontano da Julie, separato da lei proprio dal lago, ricorda quello dell'eroine nelle *Eroidi* ovidiane; i motivi sono infatti simili: disperazione amorosa, *lamentatio*, ostacolo acquatico che separa dell'amato, evocazione dell'amore, ricordo dell'amato assente. Nella nostra analisi cercheremo invece di avvicinare la situazione di Saint-Preux a quella del mito stesso di Narciso. Cfr. Jacques Berchtold, «Rousseau au miroir. La composante narcissique du désir dans *La Nouvelle Héloïse*», in Peter André Bloch, Peter Schnyder (éds.), *Miroirs-Reflets. Esthétiques de la duplicité*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2003, p. 100.

<sup>182</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, pp. 89-93.

<sup>183</sup> J. Berchtold, «Rivages d'oubli, lac de mémoire : lire Rousseau sous l'éclairage d'Ovide», in Olivier Collet, Yasmina Foher-Janssens e Sylviane Messerli (a cura di), « *Ce est li fruits selonc la letre* ». *Mélanges offerts à Charles Méla*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 177.

<sup>184</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, pp. 517-518.

<sup>185</sup> Jacques Berchtold, «Rousseau au miroir. La composante narcissique du désir dans *La Nouvelle Héloïse*», *op.cit.*, p. 109.

passionale e sublime del Saint-Preux di allora sia della rinnovata emozione del Saint-Preux di oggi. Al centro della missiva non vi è tanto la questione dell'antica passione quanto la centralità di quei luoghi nella costituzione identitaria della figura maschile. Che cosa simboleggiano, allora, i “monumenti” della passione?

Si tratta di alberi e rocce dove il deuteragonista ha effettuato delle incisioni: «je la conduisis vers le rocher, et lui montrai son chiffre gravé dans mille endroits, et plusieurs vers de Pétrarque ou du Tasse relatifs, à la situation où j'étais en les traçant»<sup>186</sup>. Il monumento conferma una predilezione per l'affermazione del lato solipsistico, maschile e libresco della passione; più che l'immagine di Julie domina nei monumenti la raffigurazione dello stato d'animo di allora dell'eroe. L'identificazione con le grandi figure della poesia amorosa rafforza l'immagine del deuteragonista come soggetto sofferente per la propria passione. Vi è un altro particolare ancora più rivelatore: il nome dell'amata inciso dappertutto sembra essere nient'altro che un'ulteriore immagine di sé, dal momento che le iniziali di Julie d'Étange sono proprio “J.E.”<sup>187</sup>. Che Julie stessa dunque non sia altro che lo specchio dell'anima dell'eroe: un fantasma immaginario dell'Altro che consente elaborazione letteraria e eternizzazione del Sé? Saint-Preux stesso scrive: «mon coeur; qu'on le perce, qu'on le déchire, qu'on brise *ce fidèle miroir de Julie*, sa pure image ne cessera de briller jusque dans le dernier fragment ; rien n'est capable de l'y détruire»<sup>188</sup>.

Jean Starobinski ha parlato, a proposito dell'opera rousseauiana, di un narcisismo “senza specchio”, dal momento che l'io si riflette sempre in un'immagine “altra da sé”: «l'amour s'aliène [...] ce qui triomphe de la sorte c'est moins la faculté de se voir, que le don de se voir autre que soi»<sup>189</sup>. Nella commedia di Rousseau *Narcisse*, Valère non si innamora della propria immagine riflessa come nel mito classico, bensì del proprio ritratto mascherato da donna. L'immagine di sé è talmente contraffatta che l'io si può amare, senza sensi di colpa, nell'altro da sé. Lo stesso si potrebbe allora dire di Saint-Preux che si ama nel riflesso sublimato dell'io, costituito dalla figura di Julie.

---

<sup>186</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, p. 519.

<sup>187</sup> Dobbiamo questo dettaglio a un articolo di Maria Leone. La studiosa, comparando la lettera XXVI, 4 al quadro di Nicolas Poussin *Les Bergers d'Arcadie* sviluppa una tesi che va in una direzione simile a quella qui ipotizzata (il monumento come *memento mori*). Maria Leone, «Face à ce qui se dérobe : Rousseau avec Poussin», in *Annales de la société Jean-Jacques Rousseau*, n.45, 2003, p. 422 : «l'inscription du rocher était celle-ci: J.E. – JE, EGO en latin, et le rocher, monument qui dans cette nature idyllique attire le regard et interroge le promeneur, devient l'étrange réplique de celui qui trône au centre du tableau si énigmatique de Poussin, *Les Bergers d'Arcadie*».

<sup>188</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, p. 230.

<sup>189</sup> J. Starobinski, *L'Œil vivant*, *op.cit.*, p. 179.

Per comprendere appieno il significato del monumento e della questione identitaria ad esso correlata dobbiamo però risalire al momento in cui esso è stato edificato: la missiva XXVI, 1<sup>190</sup>. Saint-Preux si trova nel paese di Vaud, dove Julie gli ha chiesto di recarsi, in modo da allontanarlo da Vevey per un periodo. Dopo aver visitato la zona e osservato i costumi locali, l'eroe si insedia a Meillerie in modo da essere più vicino all'amata. La missiva redatta in questo luogo si conclude però con dei proponimenti funesti: «vous connaissez l'antique usage du rocher de Leucate, dernier refuge de tant d'amants malheureux. Ce lieu ci lui ressemble à bien d'égards : la roche est escarpée, l'eau est profonde et je suis au désespoir»<sup>191</sup>. Importa mettere in risalto questo dettaglio: perché l'eroe prova un desiderio di suicidio in questo momento, ora che è vicino a Julie, e non quando, ad esempio, Julie gli chiede di allontanarsi?

L'elemento centrale e rivelatore della pulsione suicidaria di questa lettera è proprio la *posizione* di Saint-Preux rispetto all'amata. Egli si trova sull'altra riva del lago Lemano, esattamente di fronte a Vevey; è talmente vicino da illudersi che con un telescopio riuscirebbe a vedere la casa di Julie. Non è dunque l'eccessiva lontananza a provocare il desiderio di suicidio, ma la *prossimità*, e dunque la riduzione della distanza stessa fino all'annullamento di questa: «Que mon état est changé dans peu de jours! Que d'amertume se mêlent à la douceur de me rapprocher de vous! Que de tristes réflexions m'assiègent ! Que de traverses mes craintes me font prévoir !»<sup>192</sup>.

Il ruolo fondamentale della distanza o dell'ostacolo che separa gli amanti nel corso della vicenda è stato già rilevato<sup>193</sup>: in generale, pur differendo nel metodo d'indagine, gli studiosi

---

<sup>190</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, pp. 89-93.

<sup>191</sup> *Ibidem*, p. 93.

<sup>192</sup> *Ibidem*, p. 89.

<sup>193</sup> Dopo gli ormai classici di J. Starobinski, *L'Œil vivant, op.cit.* e *La transparence et l'obstacle, op.cit.*, molti studiosi si sono chiesti come venga rappresentata la passione amorosa nel romanzo rousseauiano, instaurando un confronto con la rappresentazione occidentale dell'eros. Tra i più eminenti studi ricordiamo almeno il saggio di Elena Pulcini che pone l'accento sulla nuova categoria borghese di "auto-conservazione", in opposizione alla visione erotica dell'amore come stato di fusione e spesa di sé tipica della tradizione del *fin'amors*: Elena Pulcini, "Amour-passion" e amore coniugale. *Rousseau e l'origine di un conflitto moderno*, Venezia, Marsilio editori, 1990. Michel Brix considera che il romanzo sia in continuità con la visione platonico-medievale dell'amore: come in questa tradizione infatti la possessione carnale nella *Nouvelle Héloïse* è considerata come un momento di indebolimento del sentimento: Michel Brix, «La Nouvelle Héloïse et l'Eros platonicien», in Jacques Berchtold et François Rosset (éds.) *Annales de la société Jean-Jacques Rousseau. L'amour dans la Nouvelle Héloïse. Texte et intertexte*, Ginevra, Droz, 2002, XLIV, pp. 25-45. Invece, Georges Benrekassa evidenzia la necessità per i personaggi di superare le pulsioni egoistiche della passione al fine di realizzare la fiducia delle belle anime nella comunità di Clarens: Georges Benrekassa, «Le désir d'Héloïse» in Jean-Louis Jam (éds.) avec une préface de René Pomeau, *Eclectisme et cohérences des Lumières. Mélanges offerts à Jean Ehrard*, Pariz, Nizet, 1992, pp. 55-68. In generale gli studi concordano sulla necessità di mantenere una distanza e un ostacolo tra gli amanti per poter sublimare la passione e questo in continuità, dunque, con la tradizione della rappresentazione occidentale dell'amore sin dall'epoca medievale, come illustrato da Denis de Rougemont, *L'amour et l'Occident*, Paris, Librairie Plon, 1972.

concordano nel considerare l'impossibilità dell'unione tra Julie e Saint-Preux un mezzo per neutralizzare il desiderio erotico e sublimarlo. *La Nouvelle Héloïse* rientrerebbe così nel canone occidentale della rappresentazione dell'amore da Tristano e Isotta in poi, in cui la separazione è segretamente desiderata per rendere eterna la passione. Nella missiva XXVI, 1 emerge tuttavia una diversa prospettiva sulla questione della *necessità della distanza* che sembra essere legata alla questione dell'*identità* stessa del personaggio. Soltanto facendo riferimento al mito di Narciso e al suo dilemma amoroso sembra possibile comprendere la situazione delineata da Saint-Preux in questa lettera.

Considerato che le affermazioni dell'eroe portano a pensare che Julie sia l'Io ideale di Saint-Preux, nella missiva XXVI,1 possiamo ritenere che il deuteragonista mantiene volontariamente la distanza perché attraversare il lago e unirsi a Julie vorrebbe dire sporgersi troppo verso la propria immagine, come fa il Narciso di Ovidio, con il rischio di annullarsi in essa.

Il lago Lemano che divide i personaggi è qui al contempo una lontananza irrisoria e un limite inespugnabile; essa è il sottile velo d'acqua («esigua prohibemur aqua!»<sup>194</sup>) che divide Narciso dal proprio riflesso; è la barriera che illude il personaggio mitico facendolo innamorare di un simulacro che è al contempo vicinissimo e irraggiungibile<sup>195</sup>.

Giovanni Bottirolì ha messo in risalto che nel mito ovidiano è proprio la *manca*za di distanza, non la presenza di essa, a causare la disperazione del personaggio: «la somiglianza è l'abolizione di una distanza qualsiasi. Lo scacco di Narciso consiste proprio in ciò, che la figura amata è troppo vicina. Egli si strugge per la lontananza»<sup>196</sup>. Narciso infatti esclama che, contrariamente a quanto ci si aspetterebbe da un innamorato, il suo desiderio è proprio che la cosa amata sia più *distante*: «Votum in amante novum: vellem, quod amamus abesset!»<sup>197</sup>.

Questo aspetto del mito ovidiano, secondo Bottirolì, mette in risalto il fatto che rispecchiandosi e innamorandosi della propria immagine, Narciso fa la scoperta della

---

<sup>194</sup> Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, a cura di Nino Scivoletto, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 2000, p. 172, III, v. 450.

<sup>195</sup> Jacques Berchtold nota inoltre che Saint-Preux, nella lettera XVII, 4 descrive il lago proprio impiegando le stesse parole usate da Ovidio per parlare della fontana di Narciso: «Je lui montrai de loin les embouchures du Rhône, dont l'impétueux cours s'arrête tout à coup au bout d'un quart de lieue, et semble craindre de souiller de ses eaux bourbeuses le cristal azuré du lac [...] le frémissement argenté dont l'eau brillait autour de nous»: J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, p. 515-520. Nelle *Metamorfosi* di Ovidio, la fontana è descritta come «fons inlimis, nitidis argentus undis» (P. Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, *op.cit.*, p. 170, III, v. 407). Cfr. J. Berchtold, «Rousseau au miroir. La composante narcissique du désir dans *La Nouvelle Héloïse*», *op.cit.*, p. 108.

<sup>196</sup> Giovanni Bottirolì, «Narciso senza specchio. Un esercizio di tri-logica», in *La Psicoanalisi*, 36, 2004, p. 93.

<sup>197</sup> P. Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, *op.cit.*, p. 172, III, v. 468.

propria identità e della tragica scissione dell'io; la scoperta, ossia, che l'identità è duplice: «Questa relazione di eguaglianza o di identità, che a prima vista non presenta alcun aspetto problematico, si rivela subito, in realtà, come *il problema* stesso dell'identità: l'identità dovrebbe essere coincidenza, ma non è così»<sup>198</sup>.

Alla luce del mito di Narciso, si può re-interpretare la situazione di Saint-Preux nella lettera XXVI, 1: la vicinanza-distanza permette al deuteragonista di conoscersi come entità scissa, divisa tra sé e l'immagine di sé; scissione che è rappresentata metaforicamente attraverso le *due rive opposte e speculari del lago*. È dunque l'impossibilità di essere contemporaneamente *qui e là*, a Meillerie e a Vevey, ridando così unità alla propria identità, a causare la disperazione e la pulsione suicidaria.

Il paradosso di questa scena nella *Nouvelle Héloïse* è il fatto che Saint-Preux, come dicevamo, non attraversa il lago, né si annega in esso. L'eroe non si sporge verso l'immagine di sé come Narciso; egli tenta piuttosto di riunire le due rive attraverso l'uso del telescopio. L'immagine a cui ha accesso è però più un'illusione che non una visione reale: «je vis ou *crus* voir votre maison»<sup>199</sup>. Come afferma Jean Starobinski, «le télescope devient l'instrument paradoxal d'une évocation rétrospective et d'une contemplation tout entière»<sup>200</sup>; tramite esso, Saint-Preux «devient vite le spectateur de ses propres visions»<sup>201</sup>.

Rousseau aggiunge quindi un elemento che non era presente nel mito ovidiano: quello della *rêverie* innocente che consente, attraverso l'immaginazione, di ridare forma a un'idea di completezza dell'io. La *rêverie* consente a Saint-Preux di riunire le due immagini senza buttarsi nel lago.

Il monumento, di cui veniamo a conoscenza nella missiva XVII, 4, potrebbe allora essere l'effetto di questa presa di coscienza. Saint-Preux, come Narciso, conosce se stesso come essere scisso: ma anziché seguire la pulsione suicidaria che la problematica scissione comporta per il giovinetto del mito, fa ricorso al processo immaginativo che, a sua volta, si sublima in un processo artistico. Trasfigurazione che porta in sé tutti i connotati della morte simbolica esperita dall'eroe: il «monument des anciennes amours».

Nella lettera XVII, 4, Saint-Preux torna a osservarsi nel mausoleo, ma a questo punto della vicenda Julie, lo specchio fedele dell'anima, è ormai diventata Mme de Wolmar, uno specchio difforme. Il monumento diviene così l'oggetto di una contemplazione malinconica.

---

<sup>198</sup> G. Bottioli, «Narciso senza specchio. Un esercizio di tri-logica», *op.cit.*, p. 94.

<sup>199</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, p. 90.

<sup>200</sup> J. Starobinski, *L'Œil vivant*, *op.cit.*, p. 114.

<sup>201</sup> *Ibidem*.

Se, come ha mostrato Giorgio Agamben consideriamo la malinconia non tanto come «la reazione regressiva alla perdita dell'oggetto d'amore, quanto la capacità fantasmatica di far apparire come perduto un oggetto inappropriabile»<sup>202</sup>, il monumento è ciò che permette la sostituzione della Julie nuova, l'oggetto inappropriabile, con la Julie perduta. Saint-Preux mostra una fedeltà maggiore alla Julie “morta” (identificata con il mausoleo) che non a quella viva che gli sta accanto: «Je partis avec elle en gémissant, mais sans lui répondre, et je quittai pour jamais ce triste réduit comme j'aurais quitté Julie elle-même»<sup>203</sup>.

Una simile trasformazione in feticcio, oggetto di contemplazione malinconica, avviene per il ritratto di Julie, la cui funzione subisce un'evoluzione nel corso della vicenda: al momento della ricezione del ritratto (XXV, 2)<sup>204</sup>, Saint-Preux è insoddisfatto dall'immagine dell'amata proprio perché essa è incapace di riprodurre la vita: «Il est vrai que ton portrait ne peut passer du sérieux au sourire. Ah! C'est précisément de quoi je me plains : pour pouvoir exprimer tous tes charmes, il faudrait te peindre dans tous les instants de ta vie»<sup>205</sup>. Nella seconda metà del romanzo esso diventa invece un oggetto da cui il deuteragonista non vuole più separarsi e che potrebbe persino sostituire la Julie *in praesentia*: «il a poussé l'humeur et l'opiniâtreté jusqu'à jurer qu'il consentirait plutôt à ne te plus voir qu'à se dessaisir de ton portrait»<sup>206</sup>. Il ritratto assume dunque la funzione evidente del feticcio: oggetto d'amore sostitutivo a cui è rimasta indissolubilmente attaccata una parte della propria identità.

Ci si può allora chiedere se nell'ostentare il dolore e la perdita il deuteragonista, in realtà, non mostri una preferenza per la propria condizione solitaria, per la conservazione, piuttosto che per l'elaborazione del lutto. La permanenza in questo stato “vedovile” gli consente infatti di ovviare alle problematiche che potrebbe offrirgli una relazione matrimoniale (con Claire, ad esempio). L'apertura all'Altro espone al pericolo dell'identità come “ipséité” - per tornare alla definizione di Ricoeur - come entità, cioè, in continuo cambiamento: essa mette il soggetto di fronte alla perturbante realtà dell'impossibile coincidenza e unità del sé. L'identificazione con l'immagine del mausoleo o del feticcio produce invece una fissazione malinconica che ha la prerogativa di mantenere l'identità del soggetto nello spazio confortante del medesimo.

---

<sup>202</sup> Giorgio Agamben, *Stanze*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 25-26.

<sup>203</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, p. 520.

<sup>204</sup> *Ibidem*, pp. 290-293.

<sup>205</sup> *Ibidem*, p. 291.

<sup>206</sup> *Ibidem*, p. 437.



Si comprende allora la necessità di non portare a compimento la passione, ma mantenerla ad uno stadio fantomatico: la presenza/assenza dell'Altro è pretesto per una permanenza del personaggio nella fase luttuosa e malinconica. La possibilità di rinnovare continuamente i tributi alla propria antica passione consente al deuteragonista di moltiplicare le identificazioni di sé con questo stato patologico e masochistico.

Vi è un altro importante evento che simboleggia la morte della passione nel corso della vicenda: si tratta dell'aborto provocato dalla caduta di Julie, in seguito alle percosse del padre (LXIII, 1)<sup>207</sup>. Il commento di Saint-Preux, quando viene a conoscenza dell'accaduto, mette in risalto la tematizzazione della passione come chimera irrealizzabile, sogno che si tramuta ben presto in "fantasma" di felicità: «Ainsi, m'a-t-il dit en soupirant, il ne restera sur la terre aucun *monument de mon bonheur*; il a disparu comme un songe qui n'eut jamais de réalité»<sup>208</sup>. La nascita del bambino sarebbe stata una possibilità di realizzazione della storia d'amore, avrebbe potuto rendere "reale" la passione: ma questo è proprio ciò che i personaggi sembrano evitare a tutti i costi per poter continuare a intrattenere il fantasma erotico. Come scrive ancora Agamben: «La perdita immaginaria che occupa così ossessivamente l'intenzione malinconica non ha alcun oggetto reale, perché è all'impossibile captazione del fantasma che è diretta la sua funebre strategia»<sup>209</sup>.

Nella *Nouvelle Héloïse* due sembrano essere le figurazioni del fantasma dell'eros: il monumento edificato da Saint-Preux e l'Élysée, il boschetto fatto costruire da Julie. Il giardino, come il mausoleo per il deuteragonista, non sembra aiutare Julie a elaborare il lutto della propria passione, al contrario, esso le consente di continuare a coltivarla in uno spazio tutelato dalla figura stessa del marito. Come nota Christophe Martin, «si l'Élysée porte dans son même nom l'empreinte de la mort, tout en lui porte aussi les signes d'une pulsion désirante détournée de son objet. Car dans l'incontestable sensualité du jardin, c'est sans doute la jouissance interdite du périlleux bosquet qui fait retour»<sup>210</sup>. Le figurazioni di *eros* permettono sì di rendere eterna la passione, ma solo sotto il segno di *thanatos*, come dichiara Claire stessa: «vos cœurs, unis jusqu'au tombeau, prolongeront dans une illusion charmante votre jeunesse avec vos amours»<sup>211</sup>.

Ma, forse, si può dire che questo aspetto luttuoso/malinconico della *Nouvelle Héloïse* fosse rivelato sin dall'*incipit* del romanzo in quella citazione di Petrarca posta da Rousseau

---

<sup>207</sup> *Ibidem*, pp. 173-178.

<sup>208</sup> *Ibidem*, p. 186.

<sup>209</sup> G. Agamben, *Stanze*, *op.cit.*, p. 32.

<sup>210</sup> Ch. Martin, «*Les monuments des anciennes amours : lieux de mémoire et art de l'oubli dans La Nouvelle Héloïse*», *op.cit.*, p. 345.

<sup>211</sup> J.-J. Rousseau, «*La Nouvelle Héloïse*», *op.cit.*, p. 321.

nella pagina di titolo: «Non la conobbe il mondo, mentre l'ebbe:/Conobill'io ch'a pianger qui rimasi»<sup>212</sup>. Questo passo del *Canzoniere*, rende esplicita la funzione luttuosa che l'eroe è chiamato a svolgere, ma, soprattutto, avvicina la tematica e lo scopo poetico del romanzo ai *Rerum vulgarium fragmenta* che, al di là di una storia d'amore infelice, costituiscono un esempio illustre di narrazione di sé<sup>213</sup>.

Una volta fatta luce sulla questione identitaria che fa da sostrato alla storia d'amore, rimane da chiedersi se l'operazione di identificazione di Saint-Preux con Julie non sia a sua volta specchio di quella compiuta dall'autore stesso con i personaggi da lui ideati. Questa ipotesi potrebbe essere confermata dal fatto che il deuteragonista è l'unico personaggio nella vicenda di cui non conosciamo il nome: il soprannome Saint-Preux gli viene infatti attribuito da Claire<sup>214</sup>. Possibile che, in un continuo gioco di rispecchiamenti, con le figure di Saint-Preux e Julie si voglia dare forma all'interiorità stessa dell'autore? Come evidenzia Starobinski, in Rousseau «l'intériorité humaine ne se constitue et ne commence à devenir consciente d'elle-même qu'au contact de la résistance du monde extérieur»<sup>215</sup>. Nell'immagine dei due amanti che, nonostante tutte le avversità, rimangono fedeli alla propria passione giovanile, si potrebbe leggere un doppio dell'immagine che Rousseau propugna di sé negli scritti autobiografici. Un Io che, nonostante i continui attacchi del mondo esteriore, rimane fedele all'immagine che la propria memoria gli offre di una continuità del proprio sé; in altri termini, un Io monumentale. In fondo, un anno dopo *La Nouvelle Héloïse* Rousseau scriveva la commedia *Pygmalion*, mettendo in scena un artista che si innamora della propria opera d'arte, una «statua ideale»<sup>216</sup> dell'Io...

---

<sup>212</sup> *Ibidem*, p. 2. Cfr. Francesco Petrarca, *Canzoniere*, introduzione di Roberto Antonelli, testo critico e saggio di Gianfranco Contini, note al testo di Daniele Ponchiroli, Torino, Einaudi, 1992, p. 421, CCCXXXVIII: «Lasciato ài, Morte, senza sole il mondo».

<sup>213</sup> Cfr. Jean-Paul Sermain, «*La Nouvelle Héloïse* et les *Rerum vulgarium fragmenta* de Pétrarque», in Philippe Audegan, Magda Campanini, Barbara Carnevali (éds.), *Rousseau et l'Italie : littérature, morale et politique*, Paris, Hermann éditeurs, 2017, pp. 117-133.

<sup>214</sup> «Bien arrivé! cent fois le bien arrivé, cher Saint-Preux! car je prétends que ce nom vous demeure, au moins dans notre société»: J.-J. Rousseau, «*La Nouvelle Héloïse*», *op.cit.*, p. 417.

<sup>215</sup> J. Starobinski, *L'Œil vivant*, *op.cit.*, p. 161.

<sup>216</sup> Così Massimo Recalcati definisce l'Io del soggetto narcisistico in opposizione alla visione dialettica del soggetto che implica, invece, in termini lacaniani, la sua «divisione costituente»: «La negazione di ogni metafisica dell'io, è la negazione di ogni metafisica della coincidenza. In effetti, la coincidenza narcisistica che installa il soggetto come statua ideale è insufficiente a dire la nozione di soggetto». Massimo Recalcati, *Un cammino nella psicoanalisi. Dalla clinica del vuoto al padre della testimonianza (Inediti e scritti rari 2003-2013)*, Milano: Udine, Mimesis, 2016, p. 166.

### II.2.3. Werther e la caduta delle immagini-riflesso

È probabilmente superfluo mettere in evidenza il narcisismo di Werther su cui la critica si è già spesso soffermata<sup>217</sup>. Vorremmo allora sviluppare la questione del narcisismo in relazione a quella dell'identità, mettendo così in evidenza aspetti meno frequentemente evocati dell'opera goethiana. Dal nostro punto di vista Werther fa esperienza di tutta una serie di false identificazioni e di riflessi illusori nel corso del breve anno e mezzo che lo conduce al suicidio. Sembra che Goethe abbia messo in scena solo il parossismo della malattia narcisistica di Werther: il momento in cui l'eroe è costretto a constatare lo smacco dell'io come identità *medesima*. L'amore per Lotte appare solo l'ultima di una serie di identificazioni alienanti che lo fa infine sprofondare nel baratro del proprio nulla.

A differenza di Saint-Preux, Werther è ben consapevole della propria incostanza, come testimonia una delle prime lettere inviate a Wilhelm, il 13 maggio: «Ich will nicht mehr geleitet, ermuntert, angefeuret seyn, braust dieses Herz doch genug aus sich selbst, ich brauche Wiegengesang, und den habe ich in seiner Fülle gefunden in meinem Homer. Wie oft lull ich mein empörendes Blut zur Ruhe, denn *so ungleich, so unstet* hast Du nichts gesehn als dieses Herz»<sup>218</sup>.

Provocatorio sin da subito, Werther non afferma, come Saint-Preux, che il proprio cuore è un fedele specchio dell'immagine dell'amata; bensì esso è *ungleich*. Il suo cuore è inuguale, non medesimo, non coincidente<sup>219</sup>. Werther, dunque, sa già, quando inizia a scrivere all'amico, che la propria identità non è una totalità immutabile: la dialettica tra «mêmeté» e «ipséité» pende già in favore della seconda. Eppure, nel corso della vicenda, l'eroe si comporta come se *non sapesse* o volesse dimenticare che il suo cuore è incostante,

---

<sup>217</sup> Uno studio fondamentale sulla questione è quello di Wolfgang Kaempfer, «Das Ich und der Tod in Goethes Werther», in *Recherches germaniques*, 9, 1979, pp. 55-79. Lo studioso prende le mosse, per il suo studio, dalla teoria freudiana secondo cui l'amore ha sempre uno sfondo narcisistico: l'altro è lo specchio che dà unità al sé. Anche Stefania Sbarra analizza il narcisismo wertheriano mettendolo in relazione con la vita dell'autore e con l'influenza rousseauiana sull'opera di Goethe. Cfr. S. Sbarra, *La statua di Glauco*, *op.cit.*, in particolare il capitolo «Goethe e Rousseau: desiderio e colpa», pp. 144-178. Riportiamo qui un passo saliente: «La madre, amante della vita di corte, si sottrae così al figlio: l'interruzione traumatica della simbiosi con la madre provoca una fissazione nella fase narcisistica e di conseguenza un disturbo della personalità che impedisce al soggetto di distinguere tra rapporti soggettivi e rapporti oggettivi, condannandolo a una dimensione di assoluta autoreferenzialità. Questo narcisismo è la radice del rapporto di Werther con la natura, legittimata esclusivamente come fonte di piacere, e nasconde una tendenza autodistruttiva che si esplicita nel romanzo come la storia di una regressione»: *Ibidem*, p. 159.

<sup>218</sup> J.-W. Goethe, «Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A», *op.cit.*, p. 16. Il corsivo è nostro.

<sup>219</sup> La lingua tedesca è più rigorosa rispetto a quella francese nel concetto di "stesso": *gleich* indica infatti medesimo, uguale a sé, mentre *selbst* significa stesso rispetto all'altro.

poiché nella narrazione si tratterà continuamente di ricercare un'immagine di sé come medesimo<sup>220</sup>.

Il primo riflesso del sé è costituito certo da Omero: l'eroe si rifugia nella lettura per trovare riparo dalla propria stessa mutevolezza. L'identificazione di sé con il mito letterario è identificazione con il "monumento" nella misura in cui nella poesia arcaica l'eroe trova il riflesso dei propri sentimenti e dei propri desideri, sublimati attraverso il destino illustre degli eroi del passato.

Il secondo riflesso di sé del protagonista è costituito, come nella *Nouvelle Héloïse*, dall'immagine dell'amata. Werther si innamora di Lotte perché, come ha mostrato Wolfgang Kaempfer, l'eroina rappresenta l'immagine della purezza e della completezza («Ideal der Vollkommenheit»<sup>221</sup>). Tuttavia, ciò che va forse messo in rilievo è il fatto che anche nel caso dell'innamoramento, l'immagine dell'amata prende forma solo attraverso il filtro letterario. Ciò che permette all'eroe il riconoscimento di sé nell'immagine di Lotte - l'eliminazione della differenza tra l'Io e l'Altro - è il sentire pronunciare da lei un nome che produce un'eco immediata nel cuore dell'eroe: «sie legte ihre Hand auf die meinige und sagte - Klopstock! Ich versank in dem Strome von Empfindungen, den sie in dieser Loosung über mich ausgoß»<sup>222</sup>». Richard Alewyn ha giustamente sottolineato l'importanza di questa particolare scena affermando che il dialogo tra Lotte e Werther pare essere una comunicazione tra "iniziati": il loro è un linguaggio che non può essere compreso se non da chi ne percepisce il significato in modo immediato e spontaneo come fanno i personaggi stessi<sup>223</sup>. Klopstock, è, in un certo senso, un riferimento "parlante": qualcosa che dice molto più di quanto effettivamente non esprima e che proprio per questo produce una

---

<sup>220</sup> Wolfgang Kaempfer interpreta questa ricerca di completezza e di perfetta unità nel *Werther* attraverso una visione psicoanalitica. Sarebbe il traumatico distacco dalla madre ad aver provocato la fissazione malinconica dell'eroe: «Wenn solche älteste, wesentlich symbiotische Erfahrung nicht völlig aufgegeben werden konnte, wenn am frühen Introjekt (der Mutter) festgehalten werden musste, weil diese sich zu früh oder zu abrupt (jedenfalls „traumatisierend“) aus der Symbiose löste und die tief enttäuschenden Züge eines normalen Menschen annahm, dann bildet sie sich nur mangelhaft in die Strukturen um, welche das Über-Ich konstituieren, oder mit anderen Worten: aus der archaischen Erfahrung der Vollkommenheit. Diese bleibt an jene gebunden, so dass sekundär Erfahrungen (Objekte) gesucht (und gefunden) werden müssen, welche der „idealen Erfahrung“ oder dem „erfahrenen Ideal“ entsprechen»: W. Kaempfer, «Das Ich und der Tod in Goethes *Werther*», *op.cit.*, p. 66.

<sup>221</sup> *Ibidem*.

<sup>222</sup> J.-W. Goethe, «Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A», *op.cit.*, pp. 52-54.

<sup>223</sup> Secondo Richard Alewyn con questo riferimento *Werther* inaugurerebbe una nuova epoca letteraria: «Darum kann es von Werther eine *Losung* genannt werden, ein Wort also, an dem zwei Eingeweihte sich erkennen und das dem nichts sagt, dem es nicht alles sagt. Werthers Verstehen muss sich also auf das Ungesagte zu verstehen, das sich auf Lottes Lippen zu den zwei unansehnlichen Silben formt, wem es also gelange, Werthers Verstehen zu verstehen, der hatte mehr erhellt als nur ein Episode von Goethe Roman sondern zugleich eine geschichtliche Umwälzung, durch die das Wesen und die Funktion von Dichtung starker verändert worden ist als jemals zuvor»: Richard Alewyn, «„Klopstock!“», in *Euphorion*, 73. Band, 4. Heft, 1979, p. 359.

comunicazione senza parole. Il fenomeno ricorda così quei sospiri e quegli sguardi silenziosi di cui parla Julie quando ricorda il primo anno vissuto accanto a Saint-Preux, quando la loro passione era ancora protetta dal non-detto e dall'implicito. In modo simile, Jacopo e Teresa nell'*Ortis* scopriranno la loro intima intesa e la condivisione di una stessa sensibilità grazie alla loro comune passione per Petrarca<sup>224</sup>.

Tornando al *Werther*, nella seconda edizione del romanzo l'effetto di immediatezza è ancor maggiormente enfatizzato con l'aggiunta della seguente frase dopo il nome del poeta: «Ich erinnerte mich *sogleich* der herrlichen Ode, die ihr in Gedanken lag»<sup>225</sup>. La rimemorazione dell'elemento condiviso, il nome di Klopstock che rimanda alla poesia sentimentale tedesca, provoca un effetto di *immediato* («sogleich») riconoscimento nell'Altro: un'illusione di *medesimezza*.

L'innamoramento va dunque compreso e interpretato, nel *Werther*, tramite il prisma del *ricordo*. Il mito di Narciso non è più sufficiente a spiegare quanto avviene nel romanzo goethiano perché Werther conosce già se stesso quando incontra Lotte: sa già di essere un'entità scissa e incostante. Il riconoscimento nell'Altro avviene allora solo attraverso la rimemorazione della traccia mnemonica comune: è il *ricordo dell'illusione* di unità e completezza che riaffiora. Nel momento stesso in cui l'eroe si abbandona all'illusione questa è incrinata dalla sua consapevolezza dell'impossibilità di essere uguale a sé. Per questo le immagini di *eros* nel romanzo si convertono immediatamente in immagini di *thanatos*: l'eroe goethiano celebra in realtà una gioventù *désabusée* sin dalla prima riga del romanzo. La voce solitaria del protagonista assume la forma di una *lamentatio* tesa ad esprimere la fugacità di tutte le cose, come mostra la lettera del 28 agosto appena due mesi dopo il primo incontro con Lotte:

Ich küsse diese Schleife tausendmal, und mit jedem Athemzuge schlürfe ich die Erinnerung jener Seligkeiten ein, mit denen mich jene wenige, glückliche, unwiederbringliche Tage überfüllten. Wilhelm es ist so, und ich murre nicht, die Blüthen des Lebens sind nur Erscheinungen! Wie viele gehn vorüber, ohne eine Spur hinter sich zu lassen, wie wenige sezen Frucht an, und wie wenige dieser Früchte werden reif.<sup>226</sup>

---

<sup>224</sup> Il primo e unico bacio tra Jacopo e Teresa avviene proprio sotto l'aura di Petrarca, da loro invocato come protettore dell'amore puro; nella sua casa i due amanti si erano recati in visita qualche lettera prima. U. Foscolo, «Ultime lettere di Jacopo Ortis [1802]», *op.cit.*, pp. 195-196.

<sup>225</sup> J.-W. Goethe, «Leiden des jungen Werthers. Fassung B», *op.cit.*, pp. 53-55.

<sup>226</sup> J.-W. Goethe, «Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A», *op.cit.*, pp. 110-112.

La storia di Werther è la storia dello sfacelo subitaneo di ogni cosa; di un *cupio dissolvi*: «Meine Großmutter hatte ein Mährgen vom Magnetenberg. Die Schiffe die zu nahe kamen, wurde auf einmal alles Eisenwerks beraubt, die Nägel flogen dem Berge zu, und die armen Elenden scheiterten zwischen den übereinander stürzenden Brettern»<sup>227</sup>.

La nostra ipotesi è che la dissoluzione dell'eroe nel *Werther*, messa in risalto dal dissolversi di tutte le immagini idilliache e dalla disgregazione formale della narrazione nel secondo libro, sia dovuta alla caduta progressiva di tutte le false identificazioni a cui il protagonista cede o finge di cedere nella prima parte. Secondo Ricoeur nei romanzi che mettono in scena una perdita di identità dell'eroe si assiste a una perdita contestuale di configurazione narrativa: «ces cas déroutants de la narrativité se laissent réinterpréter comme mise à nu de l'ispéité par perte de support de la mêmété»<sup>228</sup>.

Potremmo dire che in *Werther* il processo dissolutivo è un processo di “messa a nudo” della propria ipseità, man mano che tutte le immagini-riflesso dell'eroe - le immagini di medesimezza- cadono o si trasformano in qualcos'altro. Si comprende allora perché la grande natura del 10 maggio diventi già il 18 agosto un “mostro che eternamente divora” [«ein ewig verschlingendes, ewig wiederkäuendes Ungeheur»<sup>229</sup>]; perché tutte le immagini del primo libro si rovescino nel secondo in scenari di morte e desolazione; perché, infine, anche l'atmosfera primaverile venga sostituita da scenari invernali: «Es geht mir nicht allein so. Alle Menschen werden in ihren Hofnungen getäuscht, in ihren Erwartungen betrogen»<sup>230</sup>. Persino il primo di tutti i riflessi, quello di Omero, viene ad essere soppiantato da un altro: «Ossian hat in meinem Herzen den Homer verdrängt»<sup>231</sup>. È quella che Ricoeur definisce «la mise en échec d'une suite indéfinie de tentatives d'identification, lesquelles sont la matière de ces récits à valeur interprétative au regard du retrait du soi»<sup>232</sup>.

Questa perdita d'identità diviene centrale in occasione del pellegrinaggio che Werther compie nella propria terra natale il 9 Maggio<sup>233</sup>, episodio narrato nel secondo libro. Il viaggio avviene in un momento cruciale della vicenda: subito dopo la fine del periodo cittadino - che ha provocato una ferita narcisistica e, con essa, la caduta dell'ultima delle illusioni, - e appena prima di fare ritorno a Wahlheim, dove avrà inizio la fase del *cupio dissolvi*. La centralità dell'identità dell'eroe rispetto alla passione amorosa è ancora più

---

<sup>227</sup> *Ibidem*, p. 84.

<sup>228</sup> P. Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, *op.cit.*, p. 178.

<sup>229</sup> J.-W. Goethe, «Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A», *op.cit.*, p. 108.

<sup>230</sup> *Ibidem*, p. 158.

<sup>231</sup> *Ibidem*, p. 170.

<sup>232</sup> P. Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, *op.cit.*, p. 197.

<sup>233</sup> J.-W. Goethe, «Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A», *op.cit.*, pp. 150-154.

marcata nel *Werther* rispetto alla *Nouvelle Héloïse*, dal momento che il pellegrinaggio si configura proprio come desiderio dell'origine: *nostos*.

La rivisitazione dei luoghi della propria infanzia avviene in *Werther* sotto il doppio segno della memoria affettiva e letteraria; i temi dell'innocenza e della fabulazione tipica della prima gioventù si intrecciano infatti con la celebrazione di Omero e del mondo antico. La terra del padre, come il monumento della passione nella *Nouvelle Héloïse*, offre all'eroe un'immagine di immutabilità. L'atteggiamento del protagonista, restio ad accettare tutti i cambiamenti che sono avvenuti, conferma quest'interpretazione: «Ich kam der Stadt näher, alle alte bekannte Gartenhäusgen wurden von mir begrüßt, die neuen waren mir zuwider, so auch alle Veränderungen, die man sonst vorgenommen hatte»<sup>234</sup>.

Tuttavia, il pellegrinaggio ha per Werther una funzione in parte diversa rispetto a quella che si è riconosciuta al monumento della passione in Saint-Preux. Mentre per quest'ultimo si tratta di rinnovare l'identificazione con un'immagine di sé passata, l'eroe goethiano constata con lucidità la non coincidenza tra il suo io presente e quello dell'infanzia: «Wie anders! Damals sehnt ich mich...»<sup>235</sup>. Il ritorno mette in evidenza che la medesimezza è impossibile e il pellegrinaggio si trasforma in commiato a un'immagine di sé in cui Werther non si riconosce più.

Ma se la vicenda di Werther è una storia di dissoluzione, di progressiva messa a nudo dell'ipseità, è lecito chiedersi che cosa rimanga dell'identità narrativa del personaggio una volta che questo si è spogliato di tutte le proprie false identificazioni. La storia di un'identità che perde consistenza è una storia che avanza verso il nulla: «Le soi ici refiguré par le récit est en réalité confronté à l'hypothèse de son propre néant»<sup>236</sup>. Con la morte di *Werther* che cosa rimane della storia di questa identità?

Per rispondere dobbiamo risalire a quanto detto riguardo alla doppia funzione del monumento in letteratura: esso esprime al contempo l'edificazione e la tomba; l'erosione determinata dal tempo e la vittoria su di esso. Come afferma Michel Riffaterre: «Le fait même de l'écriture, dans le moment même qu'elle énonce une destruction, représente la victoire du monument sur la ruine»<sup>237</sup>. La distruzione di Werther è, nel momento stesso in cui egli mette in scena la propria auto-dissoluzione, anche elevazione di un monumento alla propria memoria, come dimostrano le ultime lettere. L'ultima identificazione di Werther è quella con l'immagine stessa della propria tomba. Il desiderio di distruzione si traduce allora

---

<sup>234</sup> *Ibidem*, p. 150.

<sup>235</sup> *Ibidem*.

<sup>236</sup> P. Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, *op.cit.*, p. 196.

<sup>237</sup> M. Riffaterre, «Chateaubriand et le monument imaginaire», *op.cit.*, p. 151.

in una “pietrificazione” dell’Io: «Ach ich wollte, ihr begrübt mich am Wege, oder im einsamen Thale, daß Priester und Levite vor dem bezeichnenden *Steine* sich segnend vorüberging, und der Samariter eine Thräne weinte»<sup>238</sup>. La pietra tombale diventa al contempo il segnale della caduta finale di tutte le illusioni, rappresentazione della *vanitas* di tutte le cose, e il simbolo di una *permanenza nel tempo*. Si può allora pensare che la *mort de toi* che Goethe mette in scena sia quella dell’eroe stesso, la cui progressiva perdita d’identità è al contempo una strategia di trasformazione delle lettere dell’eroe in opera d’arte. La volontà di Werther di essere seppellito con i feticci della propria passione - il frac azzurro che aveva indosso quando ha conosciuto Lotte e i nastri rosa che portava lei in quella stessa occasione<sup>239</sup> - confermano la simbologia della morte come reificazione dell’identità dell’eroe, come sublimazione di sé in oggetto simbolo della passione amorosa.

In uno studio sulle opere giovanili di Goethe, Giuliano Baioni ha affermato che Werther rappresenta il primo esteta e *dandy* della letteratura europea, poiché le sue azioni sono regolate soltanto dalla moderna categoria del consumo<sup>240</sup>. La tematizzazione dell’eroe come esteta, insieme all’assenza di uno scopo didattico esplicito dell’opera, sembrano fare del *Werther* un romanzo precursore della teoria dell’*art pour l’art*. Ora, secondo Giorgio Agamben, che si è interessato al rapporto tra l’artista esteta e la “cosa”, tra il *dandy* e la mercificazione della modernità, «la redenzione che il *dandy* e il poeta portano alle cose è la loro evocazione nell’attimo imponderabile in cui si realizza l’epifania estetica [...] la condizione della riuscita di questo compito sacrificale è che l’artista porti fino alle sue estreme conseguenze il principio della perdita e dello spossessamento di sé»<sup>241</sup>. *Werther* dunque è la storia di una progressiva perdita della propria identità del protagonista eponimo, man mano che tutti i riflessi del suo sé cadono, finché dell’io dell’eroe non rimane altro che quella pietra tombale, quella serie di lettere monumento, al quale il buon samaritano (figura, forse, del lettore sensibile?) renderà, passando, l’omaggio di una lacrima. La metamorfosi dell’eroe nella propria tomba, nel “sasso”, può essere interpretata nel *Werther* come un omaggio all’arte *tout court* esattamente come compito dell’artista *dandy* è identificarsi con l’anti-umano: «la *quête* della poesia moderna fa segno verso questa regione inquietante in cui non vi sono più uomini né dei, e dove solo si leva incomprensibilmente su se stessa come un idolo primitivo una presenza che è insieme sacra e miserabile, fascinosa e

---

<sup>238</sup> J.-W. Goethe, «Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A», *op.cit.*, p. 262.

<sup>239</sup> «In diesen Kleidern, Lotte, will ich begraben seyn. Du hast sie berührt, geheiligt. Ich habe auch darum deinen Vater gebeten. Meine Seele schwebt über dem Sarge. Man soll meine Taschen nicht aussuchen. Diese blaßrote Schleife, die du am Busen hattest, als ich dich zum erstenmale unter deinen Kindern fand»: *Ibidem*.

<sup>240</sup> G. Baioni, *Il giovane Goethe*, *op. cit.*, p. 231.

<sup>241</sup> G. Agamben, *Stanze*, *op.cit.*, p. 59.



tremenda, una presenza che ha a un tempo la fissa materialità del corpo morto e la fantomatica inafferrabilità del vivente»<sup>242</sup>.

Sotto il segno di questa reificazione avviene dunque la rinascita dell'eroe, le cui lettere, *post mortem*, diventeranno oggetto "memorabile" per i posteri, come afferma l'editore: «Die ausführliche Geschichte der letzten *merkwürdigen* Tage unsers Freundes»<sup>243</sup>.

#### II.2.4. «Naturae clamat ab ipso vox tumulo»: Jacopo e l'etica sepolcrale

È certamente l'aspetto sepolcrale delle ultime lettere di Werther, così come l'accento che viene posto dall'editore sulla necessità di ricordare la vicenda dell'eroe, ad essere dominante nell'opera foscoliana.

Le *Ultime lettere*, come annuncia già il titolo dell'opera, non sono altro che la pietra tombale dell'eroe; il mausoleo che ne commemora la storia. La predominanza dell'aspetto sepolcrale nell'*Ortis* si palesa sin dal peritesto: in tutte le edizioni si trova infatti l'epigrafe «Naturae clamat ab ipso vox tumulo»<sup>244</sup> che Foscolo aveva trascritto dalla traduzione latina di Giovanni Costa di *Elegy written in a country churchyard* di Young. Tra le varie fonti e influenze del romanzo foscoliano vi era infatti, come è noto, la scuola di Cesarotti che aveva acclimatato in Italia la poesia melanconico-sepolcrale di provenienza nord-europea<sup>245</sup>. Inoltre, come già *La Nouvelle Héloïse*, il romanzo foscoliano si pone sotto la figura guida di Petrarca: il *Canzoniere* è anche qui assunto come ipotesto di una narrazione malinconico-luttuosa dell'amore. A Petrarca, Foscolo si richiama peraltro direttamente in varie lettere<sup>246</sup> e tramite l'ambientazione stessa dei Colli Euganei.

Lorenzo Alderani, nella premessa «Al lettore», conferma la vocazione dell'opera a culto della *mort de toi* affermando che la pubblicazione delle lettere risponde al desiderio di «consecrare alla memoria del solo amico quelle lagrime, che ora mi si vieta di spargere sulla

---

<sup>242</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>243</sup> J.-W. Goethe, «Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A», *op.cit.*, p. 198. Oggi l'aggettivo significa "strano", "singolare"; all'epoca, invece, era usato per significare "notevole", "memorabile", "degnò di essere ricordato". Cfr. le note di S. Sbarra in J. W. Goethe, *Die Leiden des jungen Werther. I dolori del giovane Werther*, *op.cit.*, p. 164.

<sup>244</sup> Nell'*Edizione Nazionale* curata da Giovanni Gambarin, già citata, sono presenti i frontespizi di tutte le edizioni: in ognuno di essi si trova l'epigrafe.

<sup>245</sup> Cfr. Claudio Chiancone, «L'enseignement de Cesarotti dans la culture européenne du jeune Foscolo : du *Piano di studj* à l'*Ortis*», in *Cahiers d'études italiennes. Novecento... e dintorni*, n. 20, 2015, pp. 37-48.

<sup>246</sup> Ricordiamo i richiami più espliciti: nella lettera del 20 novembre Jacopo, Teresa e la famiglia di lei si recano in visita proprio alla casa di Petrarca ad Arquà. Cfr. U. Foscolo, «Ultime lettere di Jacopo Ortis [1802]», *op.cit.*, pp. 146-153. Inoltre, a Petrarca e al suo amore per Laura, Jacopo e Teresa fanno riferimento anche prima del loro primo bacio: *Ibidem*, pp. 195-196.

sua sepoltura»<sup>247</sup> e facendo appello alla *pietas* del proprio lettorato perché condivida con lui la perdita dell'amico. L'uso del pronome allocutivo "tu", in queste righe di Lorenzo, diventa elemento necessario per l'elaborazione di una poetica del lutto. Esso infatti consente di implicare anche l'io del narratore nell'esperienza di morte, che è sentita come presente, mentre la terza persona implicherebbe referenzialità e distanza.

Jacopo Ortis è un romanzo-tragedia che, come aveva già messo in evidenza Francesco De Sanctis, inizia dall'ultimo atto: «la tragedia non è la materia del libro, è il suo antecedente. Siamo alla fine del quinto atto: la catastrofe è succeduta, pubblica e privata; al protagonista non resta che puntarsi una spada sul petto come Catone o come un personaggio di Alfieri»<sup>248</sup>. Il romanzo foscoliano è dunque la narrazione di un lutto che, come ha mostrato Massimo De Riva, oscilla tra due simbolismi diversi: quello della «fossa, l'oblio, l'oscurità irreversibile di un ritorno al grembo materno della Natura, visto come ritorno, radicalmente demitizzante, all'indistinto, alle "nude reliquie"»<sup>249</sup> e quello del «sepulcro, segno di un culto (paterno), un cimitero della memoria in cui si erigono le marmoree vestigia della mito-poietica neo-classica»<sup>250</sup>. Il primo è il simbolismo sepolcrale ancora vigente nel *Werther*: qui la tomba, come abbiamo visto, appare come la tappa finale di una dissoluzione identitaria; la pietra come una "messa a nudo" del soggetto, che demistifica tutte le false identificazioni. Il secondo tipo, invece, mette l'accento sulla memoria, ma non più nel senso di una riduzione dell'eroe a oggetto d'arte come avviene nel *Werther*, bensì memoria nel suo significato etico-civile e classico quale se ne troverà una più compiuta rappresentazione nel carme foscoliano *Dei Sepolcri* (1807). Jacopo desidera infatti essere

---

<sup>247</sup> *Ibidem*, p. 135. La postura qui rivendicata da Lorenzo è la stessa che assumerà Foscolo nel sonetto *In morte del fratello Giovanni* (1803). Anche Foscolo, come Lorenzo, è condannato a una peregrinazione perenne che non gli consente di rendere visita alla tomba del fratello: la poesia come il romanzo assume una precisa vocazione al culto della *mort de toi*. Da notare, però, che nel sonetto tanto Foscolo quanto la madre parlano "con il cenere muto" di Giovanni: la situazione enunciativa ricorda dunque quella di Jacopo stesso che, nelle proprie missive, si rivolge ad un amico silenzioso: «Un dì, s'io non andrò sempre fuggendo/ di gente in gente, me vedrai seduto/ su la tua pietra, o fratel mio, gemendo/ il fior de' tuoi gentili anni caduto./La madre or sol suo di tardo traendo/ parla di me col tuo cenere muto,/ ma io deluse a voi le palme tendo/ e sol da lunge i miei tetti saluto./ Sento gli avversi numi, e le secrete/ cure che al viver tuo furon tempesta,/ e prego anch'io nel tuo porto quiete./ Questo di tanta speme oggi mi resta!/Straniere genti, almen le ossa rendete/ allora al petto della madre mesta»: U. Foscolo «Poesie», Id., *Poesie e Carmi. Poesie- Dei Sepolcri- Poesie postume – Le Grazie*, a cura di Francesco Pagliai, Gianfranco Folena, Mario Scotti, *Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo*, v. I, Firenze, Le Monnier, 1987, p. 96.

<sup>248</sup> Francesco De Sanctis, *Saggi critici*, a cura di Luigi Russo, vol. III, Bari, Laterza, 1957, p. 90.

<sup>249</sup> M. Riva, «Ortis, o dell'ombra amorosa: le *Ultime lettere* e la genesi del simbolismo sepolcrale», *op.cit.*, p. 19.

<sup>250</sup> *Ibidem*. Sul binomio fossa (immagine materna) e tomba (figura classica) si veda anche Franco Betti, «Primitivismo e morte nell'Ortis e nei Sepolcri. Nota junghiana», in *Italianistica. Rivista di letteratura italiana*, IX, n.3, settembre-dicembre 1980, pp. 491-495. Raffaele de Luca nota che Foscolo nelle sue opere ricorre a due vocaboli che ricordano il binomio sepolcro-fossa di cui parla Massimo Riva: il "sepulcro" da un lato e l'"urna" oppure l'"antro" dall'altro: Raffaele de Luca, «La tomba nel Foscolo come immagine ossessiva e mito personale», in *Italica*, v. 58, n. 1, spring 1981, p. 19.

ricordato dai contadini dei Colli Euganei, gli stessi che se ne stanno a bocca aperta ad ascoltare le sue storie, e spera che un giorno essi si ricorderanno di lui: «se talvolta lo stanco mietitore verrà a ristorarsi dall'arsura di giugno, esclamerà guardando la mia fossa: *egli, egli innalzò queste fresche ombre ospitali*»<sup>251</sup>. L'uso del corsivo nella missiva di Jacopo mette l'accento su una parola altrui, postuma, che ricordi la figura benefattrice del protagonista.

Dal periodo pre-rivoluzionario a quello post-rivoluzionario la simbologia del monumento nel romanzo epistolare sembra dunque oscillare da un significato privato ad uno di carattere pubblico. Nella *Nouvelle Héloïse* il "monumento della passione" appare ancora come un feticcio: esso permette all'eroe di cristallizzare la morte della propria passione in un oggetto che gli consentirà di rinnovare continuamente l'identificazione di sé con l'immagine luttuosa. Il monumento è il segno della *mort de toi*, cifra di un lutto impossibile, e dell'io come entità narcisistica. Nel romanzo goethiano, il finale si arresta su un'immagine perturbante: il lettore e il protagonista stanno ancora contemplando il rovesciamento di tutte le immagini idilliache in immagini mortuarie (la scena del bacio è infatti avvenuta poco prima del suicidio). Lo sguardo dell'eroe, come Narciso davanti al proprio riflesso, è catturato dalla contemplazione del repentino volgere di *eros* in *thanatos*.

Jacopo Ortis, invece, nell'immagine della propria tomba si confronta sì con il riflesso del nulla di tutte le cose terrene, ma dà al contempo forma al mito di una «patria ideale [...] che riemerge sia come enigmatica effigie di uno stato di natura irrimediabilmente perduto che come l'emblema profetico di una utopia a venire: l'Antichità come futuro»<sup>252</sup>.

La missiva del 25 Maggio rende conto di questo slittamento verso una dimensione etica e civile del lutto. Venuto a conoscenza della morte dell'amica Lauretta, la *mort de toi* diventa il nucleo per una riflessione sulla fugacità della vita umana: «Tutto, tutto quello che esiste per gli uomini non è che la lor fantasia»<sup>253</sup>. È in questa occasione che Jacopo conferisce all'immagine della sepoltura anche una dimensione affettiva:

Eppur mi confortano nella speranza di essere compianto. Su l'aurora della vita io cercherò forse invano il resto della mia età che mi verrà rapita dalle mie passioni e dalle mie sventure; ma la mia sepoltura sarà bagnata dalle tue lagrime, dalle lagrime di quella fanciulla celeste. [...] Le persone a noi care che ci sopravvivono, sono parte di noi. I nostri occhi morenti chiedono altrui qualche stilla di pianto, e il nostro cuore ama che il recente cadavere sia sostenuto da braccia amorose, e cerca un petto dove trasfondere l'ultimo nostro respiro. Geme

---

<sup>251</sup> U. Foscolo, «Ultime lettere di Jacopo Ortis [1802]», *op.cit.*, p. 146.

<sup>252</sup> M. Riva, «Ortis, o dell'ombra amorosa: le *Ultime lettere* e la genesi del simbolismo sepolcrale», *op.cit.*, p. 15.

<sup>253</sup> U. Foscolo, «Ultime lettere di Jacopo Ortis [1802]», *op.cit.*, p. 205.

la Natura perfin nella tomba, e il suo gemito vince il silenzio e l'oscurità della morte<sup>254</sup>

In questo passo, che è da considerarsi come il nucleo germinale del carne *Dei Sepolcri*, la simbologia della tomba appare come indissociabile dalla funzione di ristabilire un contatto tra i vivi e i morti, e di garantire una continuità storica alla vicenda del singolo. Come ha messo in luce Raffaele de Luca è proprio all'interno della visione immanentistica ortisiana che «incomincia a prendere corpo quella immagine particolare della tomba come sacrario della vita degli affetti»<sup>255</sup>.

Ne possiamo dedurre la presenza di un nuovo elemento rispetto ai suoi predecessori riguardo alla questione identitaria. Da un lato, la devozione di Jacopo per il lutto sembra tradire, come nel caso del romanzo rousseauiano, una predilezione per l'oggetto perduto (Teresa, la Patria), piuttosto che per le relazioni realizzabili. Dall'altro, in *Jacopo Ortis*, la pietra tombale non costituisce più il feticcio di cui fruisce la contemplazione solitaria dell'eroe, ma diventa il segno in cui avviene il riconoscimento dell'Io da parte dell'Altro. La tomba assicura una *permanenza del tempo* che avviene attraverso il passaggio della testimonianza. Dal nostro punto di vista l'emergere di questo simbolismo sepolcrale, con una precisa funzione etico-civile, corrisponde a una diversa trattazione della questione identitaria nel romanzo foscoliano rispetto ai suoi modelli e, in particolare, rispetto a *Werther*.

Nel romanzo di Goethe, come abbiamo visto, la caduta delle immagini-riflesso provoca una *chute* dell'eroe verso la nudità dell'immagine della tomba: l'eroe guarda in faccia il proprio nulla, come Narciso, e ne viene risucchiato. In *Jacopo Ortis*, invece, l'eroe si suicida per ragioni etiche e politiche, annunciate sin dalla prima lettera del romanzo «il mio nome è nella lista di proscrizione»<sup>256</sup>.

Secondo Ricoeur, l'identità può sganciarsi dall'illusione di un "carattere" che resti fisso e invariabile, e, al contempo, mantenersi come identità etica grazie alla promessa: «La parole tenue dit un *maintien de soi*. [...] Une chose est la persévération du caractère ; une autre, la persévérance de la fidélité à la parole donnée. Une chose est la continuation du caractère ; une autre, la constance dans l'amitié»<sup>257</sup>. È dunque nel rapporto con l'Altro che si svela la componente etica dell'identità.

---

<sup>254</sup> *Ibidem*, p. 206.

<sup>255</sup> Raffaele de Luca, «La tomba nel Foscolo come immagine ossessiva e mito personale», *op.cit.*, pp. 17.

<sup>256</sup> U. Foscolo, «Ultime lettere di Jacopo Ortis [1802]», *op.cit.*, p. 137.

<sup>257</sup> P. Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, *op.cit.*, p. 148.

Il rapporto che Jacopo ha con Lorenzo sembra proprio propendere per questa costanza e fedeltà alla parola data. Nella seconda missiva all'amico, l'eroe scrive: «Ho deliberato di non allontanarmi da questi colli»<sup>258</sup> ed, effettivamente, alla fine della vicenda e in seguito alle sue diverse peregrinazioni, tornerà sui Colli Euganei, rifiutando quella che avrebbe potuto essere la soluzione alternativa al suicidio: l'esilio. L'eroe, suicidandosi, non deroga rispetto alle aspettative né del destinatario intra-diegetico (Lorenzo) né di quello extra-diegetico che con l'amico si identifica (il lettore), ma, al contrario, *mantiene la promessa* fatta all'inizio della corrispondenza: «Per me segua che può. Poiché ho disperato della mia patria e di me stesso, aspetto tranquillamente la prigionia e la morte»<sup>259</sup>.

Questa fedeltà alla parola data è assente in Werther, il quale, invece, è indotto a tradire le aspettative di chi gli sta intorno e quelle del lettore<sup>260</sup>. Non vi è costanza nel *Werther*: l'eroe ama rovesciare tutti i partiti presi. Come ha mostrato Ladislao Mittner, *Werther* mette in scena un rovesciamento dell'ideale pietistico di amicizia e fratellanza; l'eroe «perfetto dilettante di tutti i sentimenti, si fa, com'egli crede, sinceramente amico di Alberto per poter stare vicino a Lotte che tenterà poi di sedurre, quando sarà già sposa di Alberto»<sup>261</sup>. Nei versi di Ossian, che il protagonista legge al momento del bacio, appare «un'implicita confessione di voler uccidere il "fratello", cioè il fidanzato, dell'amata»<sup>262</sup>.

Il rovesciamento dei valori sentimentali espresso dal romanzo goethiano è assente in quello di Foscolo perché diverso è lo scopo dell'opera. Come mette in risalto Giorgio Manacorda, «Ortis è un rivoluzionario che combatte con i fratelli contro i padri»<sup>263</sup>;

Foscolo non aveva il problema di Goethe, Foscolo non doveva guarire, doveva, in qualche modo, fare propaganda alla causa della rivoluzione mediante la descrizione del destino tragico ed eroico degli sconfitti. Per questo non può prendere le distanze da Jacopo e 'sacrificarlo' sull'altare della guarigione. Jacopo che muore doveva lasciare il testimone ad un suo identico che avrebbe seguito la lotta eroicamente soffrendo<sup>264</sup>

---

<sup>258</sup> U. Foscolo, «Ultime lettere di Jacopo Ortis [1802]», *op.cit.*, p. 137.

<sup>259</sup> *Ibidem*.

<sup>260</sup> Si veda, ad esempio, la scena del bacio nel *Werther*: l'eroe si reca, inatteso, a casa di Lotte che gli aveva fatto promettere di non andare a trovarla fino alla vigilia di Natale: «'Sie haben nicht Wort gehalten! Rief sie ihm entgegen. Ich habe nichts versprochen, war seine Antwort» J.-W. Goethe, «Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A», *op.cit.*, p. 230.

<sup>261</sup> Ladislao Mittner, «L'amicizia e l'amore nella letteratura tedesca del Settecento», *Annali di Ca' Foscari*, I, 1962, p. 93.

<sup>262</sup> *Ibidem*.

<sup>263</sup> Giorgio Manacorda, *Materialismo e masochismo. Il «Werther», Foscolo e Leopardi*, Roma, Artemide edizioni, 2001, p. 17.

<sup>264</sup> *Ibidem*, p. 20.

Dal nostro punto di vista la diversa trattazione della figura di Lorenzo consente a Foscolo di instaurare con il lettore una relazione basata essenzialmente sulla “promessa” e sulla “fedeltà” come quella con l’amico-fratello Lorenzo. La fiducia che Jacopo ripone nell’amicizia di Lorenzo costituisce proprio la cifra e l’originalità rispetto ai modelli del romanzo foscoliano, come sottolinea Foscolo stesso nella *Notizia bibliografica* che accompagna l’edizione zurighese del 1816: «Lorenzo invece è uomo, che [...] consiglia nondimeno e compiangere e rispetta il suo misero amico; ne riceve le lettere, le conserva, le dispone, le pubblica; [...] finalmente *giustifica la fiducia che l’Ortis aveva in lui*»<sup>265</sup>.

Lorenzo Alderani, con il suo carattere più calmo e pacato, eppure condannato allo stesso destino tragico di Jacopo, appare come un doppio complementare alla figura del protagonista<sup>266</sup>. La specularità tra le due figure si mostra con chiarezza nella seconda parte: Jacopo parte per un viaggio attraverso le città italiane; contemporaneamente, Lorenzo si reca sui Colli Euganei, come richiestogli dall’eroe stesso. Mentre il protagonista rende il proprio omaggio alle figure letterarie con cui si è identificato al cimitero di Santa Croce a Firenze, a Lorenzo viene chiesto di compiere un pellegrinaggio attraverso i luoghi rappresentativi dell’identità di Jacopo:

Spalanca le finestre, o Lorenzo, e saluta dalla *mia* stanza i *miei* colli. In un bel mattino di settembre saluta in *mio* nome il cielo, i laghi, le pianure, che si ricordano tutti della *mia* fanciullezza, e dove io per alcun tempo ho riposato dopo le ansietà della vita. Se passeggiando nelle notti serene i piedi *ti* conducessero verso i viali della parrocchia, io *ti* prego di salire sul monte de’ pini che serba tante dolci e funeste *mie* rimembranze<sup>267</sup>

Il passaggio dei pronomi personali possessivi dalla prima persona alla seconda rende esplicita la funzione di passaggio del testimone che Lorenzo è chiamato a svolgere. Jacopo fa compiere all’amico, suo intermediario ed emissario, una visita ai luoghi della propria

---

<sup>265</sup> U. Foscolo, «Notizia bibliografica intorno alle Ultime lettere di Jacopo Ortis per l’edizione di Londra MDCCCXIV», in Id., *Edizione Nazionale delle opere di Ugo Foscolo*, v. IV, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, *op.cit.*, p.511. Il corsivo è nostro.

<sup>266</sup> L’identificazione con controfigure dai caratteri diversi è sistematica in Foscolo. All’epoca in cui preparava la prima edizione dell’*Ortis* l’autore aveva abbozzato la redazione del *Sesto tomo dell’io*. Quest’opera «pseudo-autobiografica», come la definisce Maria Antonietta Terzoli, ha come protagonista un personaggio di nome Lorenzo ed è caratterizzata da un tono leggero e ironico, in totale opposizione con quello dell’*Ortis*: M.A. Terzoli, *Foscolo*, Bari: Roma, Laterza, 2000, p. 42. Con un procedimento analogo, nel 1813 Foscolo pubblica la traduzione di *A sentimental journey* dove appare la figura di Didimo Chierico come traduttore fittizio. Si tratta di un personaggio che, all’opposto di Jacopo, è aperto al compromesso; attraverso la sua figura si esprime «un progetto poetico che consapevolmente trascende i furori ideali della soggettività»: Matteo Palumbo, *Saggi sulla prosa di Ugo Foscolo*, Napoli, Liguori Editore, 1994, p. 143. Sulle questioni evocate cfr. Mario Fubini, *Ortis e Didimo. Ricerche e interpretazioni foscoliane*, Milano, Feltrinelli, 1963.

<sup>267</sup> U. Foscolo, «Ultime lettere di Jacopo Ortis [1802]», *op.cit.*, p. 228.

infanzia, ma il pellegrinaggio è anche la figurazione della futura tomba dell'eroe: è infatti proprio sotto il monte dei pini che il protagonista vorrà essere sepolto<sup>268</sup>.

In questo momento della narrazione l'identità dell'eroe si sdoppia nella figura di Jacopo che guarda al passato - attraverso le tombe dei grandi letterati - e in quella di Lorenzo che guarda al futuro - attraverso la sepoltura di Jacopo, simbolo del sacrificio e della redenzione. Si comprende allora perché è così importante che la figura di Lorenzo non sia sbiadita e inefficace all'interno del tessuto narrativo come quella di Wilhelm nel *Werther*. Maria Antonietta Terzoli, nel suo studio sull'intertesto biblico dell'*Ortis*, ha messo in evidenza l'importanza della figura di Lorenzo specialmente nelle fasi finali della vicenda<sup>269</sup>. Secondo la sua interpretazione, la tematizzazione della figura dell'eroe come emblema del Cristo corrisponderebbe a un'identificazione di Lorenzo con la figura di Giovanni Evangelista. Come quest'ultimo, Lorenzo simbolizza infatti l'«amico privilegiato, il testimone e il narratore fedele»<sup>270</sup>.

La dimensione etica dell'identità si svela dunque nel romanzo foscoliano attraverso la simbologia della tomba che lega il passato al futuro e svolge il ruolo di una testimonianza che passa attraverso l'ideologia dell'amicizia e della fratellanza, esemplarmente simboleggiata dall'unione di Cristo con l'apostolo prediletto.

La nostra analisi non mira a mettere in risalto un presunto significato etico dell'*Ortis* che sarebbe invece assente nel *Werther*. Come afferma Ricoeur, che si interroga appunto anche sulla questione etica, il *plaidoyer* per l'ipseità, ossia, per la caduta di tutte le false identificazioni, si trasforma, per il lettore, in un interrogarsi sulla *propria* identità che non ha come unico scopo quello di approdare al mero nichilismo poiché: «En ces moments de dépouillement extrême, la réponse nulle à la question qui suis-je? renvoie, non point à la nullité, mais à la nudité de la question elle-même»<sup>271</sup>. Se nel *Werther* è dunque l'opera nel suo insieme ad assumere un significato etico perché, come afferma Hans Robert Jauss, il romanzo esige un lettore già adulto («der Verzicht auf jeglichen moralischen Kommentar und die meist nur unterschwellige Gesellschaftskritik forderten einen schon mündigen Leser, der imstande war, sich auf die empathische Lektüre einzulassen und gleichwohl

---

<sup>268</sup> Come annuncia nell'ultimo biglietto scritto a Lorenzo per predisporre la propria sepoltura: «Fa' ch'io sia sepolto, così come sarò trovato, in un sito abbandonato, di notte, senza esequie, senza lapide, sotto i pini del colle che guarda la chiesa»: *Ibidem*, p. 286.

<sup>269</sup> M. A. Terzoli, *Il libro di Jacopo: scrittura sacra nell'Ortis*, Roma, Salerno Editore, 1988, p. 182

<sup>270</sup> *Ibidem*.

<sup>271</sup> P. Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, *op.cit.*, p. 197.

durch sie hindurch sein eigenes ästhetisches und moralisches Urteil zu bilden»<sup>272</sup>), in *Jacopo Ortis* sono l'eroe stesso e l'amico-lettore ad essere mostrati come figure etiche e degne di stima.

Il rapporto adelfico che unisce Jacopo a Lorenzo, secondo il modello della consanguineità che si ritroverà spesso nell'epoca romantica, potrebbe rappresentare nel romanzo foscoliano il nucleo di un «atto rituale, in cui i sospiri amorosi si confondono con i gemiti luttuosi»<sup>273</sup>. La voce di Jacopo è già una parola che dalla tomba richiama l'attenzione dei vivi, esigendo di essere ascoltata: «Lorenzo, non odi? T'invoca l'amico tuo, qual sonno!»<sup>274</sup>. Sdoppiandosi nelle controfigure dell'eroe e dell'editore, immedesimandosi al contempo con la figura tragica e con il peccato testimone, Foscolo fa del lutto un *modus operandi* della narrazione come lui stesso affermerà nel carme *Dei Sepolcri*: «tutta narrerà la tomba/ Ilio raso due volte e due risorto»<sup>275</sup>.

### **II.2.5. Oberman: il monumento e la lettera come vita perduta**

Abbiamo visto che la simbologia del monumento e quella della tomba sono strettamente legate al concetto di identità. Ciò che è emerso dalla nostra analisi è la predilezione dei protagonisti per l'identificazione luttuosa: lo sguardo portato sul mausoleo che porta incisa la traccia dell'Io. Il monumento consente dunque l'identificazione narcisistica, eroica, con un'immagine di sé monumentalizzata. Essa dà forma a uno stadio adelfico in cui l'Altro è riflesso narcisistico del soggetto. Nel caso di Oberman la fase della monumentalizzazione di sé pare non poter essere portata a termine: l'identificazione con un'entità fissa e immutabile si scontra, in ogni lettera del personaggio, con la constatazione del carattere effimero di ogni cosa.

*Oberman* costituisce infatti un'eccezione tra i romanzi del *corpus* selezionato: il protagonista eponimo rinuncia all'esperienza dell'amore, a cui si accenna soltanto in alcuni fugaci incontri. *Eros* e *thanatos* appaiono nel romanzo di Senancour come possibilità latenti, tentazioni sempre presenti, ma annullate all'interno dell'indecisionismo radicale del personaggio e della sua rinuncia alla vita in favore di un "guardarsi vivere". Forse proprio

---

<sup>272</sup> H. R. Jauss, «Rousseaus *Nouvelle Héloïse* und Goethes *Werther* im Horizontwandel zwischen französischer Aufklärung und deutschem Idealismus», *op.cit.*, pp. 630-631.

<sup>273</sup> M. de Riva, «Ortis, o dell'ombra amorosa: le *Ultime lettere* e la genesi del simbolismo sepolcrale», *op.cit.*, p. 25.

<sup>274</sup> U. Foscolo, «Ultime lettere di Jacopo Ortis [1802]», *op.cit.*, p. 215.

<sup>275</sup> U. Foscolo, «Dei Sepolcri», in Id., *Poesie e Carmi*, *op.cit.*, p. 133, v. 284-285.



per questo *échec* del personaggio, anche l'opera pare non potersi in alcun modo concludere, né tantomeno lasciare la parola a un editore-testimone che, nonostante i suoi interventi nel peritesto, non assume su di sé la responsabilità di tenere le fila del narrato come avviene nel *Werther* e nell'*Ortis*.

Nelle lettere di Oberman tutta la vicenda sembra ruotare tra i poli opposti dell'identità come *idem* e come *ipse*: da un lato il protagonista vorrebbe potersi affidare al proprio io come a un'entità fissa, una continuità che lo protegga dal trascorrere frenetico di tutte le cose nella vita mondana, dall'altro egli deve constatare il *perpetuum mobile* che caratterizza i propri stati d'animo. La prima lettera di Oberman si apre sotto il segno di un "Je" che, sulla scia rousseauiana, sembra imporsi in modo statuario come rifiuto della società e ripiegamento nella propria interiorità: «J'interrogeai mon être, je considérais rapidement tout ce qui m'entourait; je demandai aux hommes s'ils sentaient comme moi; je demandai aux choses si elles étaient selon mes penchants; et je vis qu'il n'y avait pas d'accord entre moi et la société, ni entre mes besoins et les choses qu'elle a faites»<sup>276</sup>.

Tuttavia, man mano che la narrazione avanza per il medio delle lettere, più che il metodo delle *Confessions* rousseauiane è quello delle *Rêveries* che sembra avere presa sulla riflessione identitaria del protagonista. L'eroe di Senancour torna infatti a chiedersi a più riprese quella "domanda nuda" che sembra costituire il nucleo di ogni riflessione identitaria: «Qui suis-je donc, me disais-je ? »<sup>277</sup>; «Quel homme suis-je maintenant?»<sup>278</sup>; «Que veux-je ? Que suis-je ?»<sup>279</sup>. Per il continuo interrogarsi sulla propria natura e per l'impiego di una narrazione frammentaria, sinuosa, nelle cui maglie il soggetto sembra disfarsi, più che prendere forma, la prosa di Senancour si avvicina anche agli *Essais* di Montaigne (1588). In *Oberman* vi è certo una forma di nichilismo e di alienazione dalla società sconosciuta all'autore degli *Essais*, ma i due autori si incontrano nella loro visione dell'esistenza come istante fugace.

La domanda identitaria in *Oberman* sembra assumere senso solo nell'atto stesso della scrittura che, descrivendo stati d'animo e riflessioni dell'eroe, dà forma alla sua identità nello *scarto* tra gli eventi della vita e la narrazione di essi. Da un lato vi è infatti la trama: la conquista della libertà e dell'indipendenza attraverso la *Wanderung* del protagonista in Svizzera, una terra franca lontana sia dai tumulti rivoluzionari sia dalla presenza del Padre; dall'altro vi è la redazione: il rimuginare dell'eroe attraverso le missive che differisce il

---

<sup>276</sup> Senancour, *Oberman*, op.cit., p. 61.

<sup>277</sup> *Ibidem*, p. 76.

<sup>278</sup> *Ibidem*, p. 282.

<sup>279</sup> *Ibidem*, p. 290.

compimento del suo progetto. Saranno necessarie ben ottantanove lettere e svariati ritorni alla città detestata, Parigi, prima che l'eroe possa trovare compimento al proprio destino di esule insediandosi a Imenstròm, una città immaginaria in Svizzera, e decida di farsi scrittore. E tuttavia anche questo finale viene presentato come un non-finale, un'impossibile chiusura della trama che coincide con l'impossibile risposta alla domanda sulla propria identità: alla fine del suo vagare, nella lettera LXXXIX<sup>280</sup> che chiude l'edizione del 1804, l'eroe torna a rimuginare sull'amore non vissuto con Mme Del\*\*\*, come se in questo indecisionismo risiedesse il fulcro della sua propria personalità.

*Oberman* è un romanzo dell'insuccesso, del perpetuo allontanamento da sé di ogni speranza di realizzazione nella vita terrena; tuttavia, il lettore si domanda lungo tutto il romanzo quale sia l'ostacolo fatale che impedisce all'eroe di agire dal momento che nessun impedimento "reale" sembra allontanarlo né dal suo oggetto d'amore, né da altre possibili forme di vita in società. Giorgio Agamben, nella sua riflessione sulla malinconia ha supposto che «l'oggetto perduto non è che la parvenza che il desiderio crea al proprio corteggiamento del fantasma»<sup>281</sup>. Nell'*Oberman*, dove la vicenda amorosa non ha un'importanza di primo piano, la "libido" dell'eroe è concentrata non tanto sulla figura della donna, ma sull'immagine ideale della sua vita; di come questa come *avrebbe potuto essere*. È nella mancata realizzazione della propria esistenza (mancato matrimonio, mancata professione, mancato inserimento in società) che prende forma l'oggetto perduto rinchiudendo l'eroe all'interno di un circolo luttuoso-malinconico di contemplazione perenne.

A questo fantasma viene data consistenza man mano che le lettere intrattengono il lettore sulla contemplazione luttuosa della vita, come un qualcosa a cui il protagonista sarebbe passato accanto senza poterlo afferrare: «je ne puis chercher quelque chose en moi, sans y trouver le fantôme de ce qui ne me sera jamais donné»<sup>282</sup>. Lo stato a cui Oberman sente ridotta la propria esistenza è una condizione di stagnazione e di oblio simile a quella sperimentata da Rousseau sull'isola di Saint-Pierre: «Il m'est arrivé, rarement mais quelquefois, d'oublier que je suis sur la terre comme une ombre qui s'y promène, qui voit, et ne peut rien saisir»<sup>283</sup>. A questa situazione interiore corrisponde una predilezione per le

---

<sup>280</sup> *Ibidem*, pp. 405-412.

<sup>281</sup> G Agamben, *Stanze*, *op.cit.*, p. 32.

<sup>282</sup> Senancour, *Oberman*, *op.cit.*, p. 408.

<sup>283</sup> *Ibidem*, p. 409.

atmosfere biancheggianti e invernali, per i paesaggi che tendono all'immagine di *fading*: «tout se décolore insensiblement [...] prestige d'un monde déjà quitté»<sup>284</sup>.

Attraverso le lettere di Oberman prende dunque forma una ricerca identitaria sul modo della negazione: è nella condizione intrinseca dell'esilio – dalla propria patria, dalla famiglia e, in generale, dalla società degli uomini – che risiede la ragione profonda della scrittura. L'atto creativo appare come la conseguenza di una mancanza e del continuo confronto con il proprio nulla. Solo sul modo del negativo può prendere forma la conoscenza di sé. Oberman, l'uomo che è già disgustato della vita prima ancora di averla vissuta, si trova a scrivere lettere suo malgrado: «Poursuivi jusque dans le triste repos de mon apathie habituelle, forcé d'être quelque chose, je fus enfin moi-même : et dans ces agitations jusqu'alors inconnues, je trouvai une énergie, d'abord contrainte et pénible, mais dont la plénitude fut une sorte de repos que je n'avais pas encore éprouvé»<sup>285</sup>.

Per Oberman l'unica verità possibile e conoscibile all'uomo è quella dell'istante e della sensazione pura: «Je sens est le seul mot de l'homme qui ne veut que des vérités»<sup>286</sup>. Allo stesso tempo però questa verità è accessibile soltanto a una ristretta cerchia di uomini che non si accontentano di sistemi prestabiliti, ma cercano di cogliere la vita in tutta la sua variabilità e mutevolezza: «Ce n'est pas à l'homme froid à juger les différences des sensations humaines ; puisqu'il n'en connaît pas l'étendue, il n'en connaît pas la versatilité»<sup>287</sup>. Montaigne aveva già mostrato la via affermando «c'est un sujet merveilleusement vain, divers, et ondoyant, que l'homme»<sup>288</sup> e forse proprio per questo stesso motivo dichiarava: «Je ne peint pas l'être, je peins le passage»<sup>289</sup>.

L'io moderno è ormai sottomesso alla variabilità delle sensazioni, ragione per cui il mausoleo di Oberman non può essere altro che quel cumularsi di giorni, fedelmente registrati all'interno del carteggio: «Mes jours perdus s'entassent derrière moi: ils replissent l'espace vague de leurs ombres sans couleur; ils amorcèlent leurs squelettes atténués : c'est le ténébreux simulacre d'un *monument funèbre*»<sup>290</sup>.

Il monumento, la pietra tombale, il pellegrinaggio ai luoghi della propria infanzia: questi temi, che abbiamo visto essere centrali nelle opere del *corpus*, hanno in comune con la

---

<sup>284</sup> *Ibidem*, p. 274-275.

<sup>285</sup> *Ibidem*, p. 62.

<sup>286</sup> *Ibidem*, p. 290.

<sup>287</sup> *Ibidem*, pp. 54-55.

<sup>288</sup> Montaigne, *Les Essais*, éd. établie par Jean Balsamo, Michel Magnien et Catherine Magnien-Simonin, Paris, Gallimard, 2007, p. 33.

<sup>289</sup> *Ibidem*, p. 845.

<sup>290</sup> Senancour, *Oberman, op.cit.*, p. 227

lettera il fatto di rendere possibile la costruzione di un'identità concreta dell'eroe che, attraverso di essi, viene presentata come immutabile e medesima. Possiamo dunque qui distinguere una seconda funzione assunta dalla lettera, o meglio, dalla raccolta di lettere del romanzo epistolare di fine Settecento: una funzione commemorativa, volta a fare della vita dell'eroe un "monumento", offerto dall'editore al lettore per consacrare l'immagine dell'eroe nella sua immutabilità, riunendo così la comunità dei lettori intorno all'adorazione di un eroe, la cui vita, feticizzata, diviene oggetto d'arte.

Possibile che quest'identificazione di sé con il monumento possa trasformarsi in un benefico rimedio, dando luogo a una forma di terapia da quello stesso narcisismo che lo ha innalzato?

Abbiamo già riportato un passo del *Werther*, la nota *Abends*, in cui il protagonista afferma di aver riletto il proprio diario e di essersi accorto che, pur vedendo in modo chiaro la mancanza di sbocchi della propria situazione, non riesce a cambiare atteggiamento. Ma constatare l'assenza del mutamento implica comunque il fatto che l'eroe possa vedere la propria scrittura come un corpo diverso da sé, con il quale confrontarsi e compararsi: essa determina, dunque, una possibilità di salvifica scissione dell'io.

La questione del passaggio, nel romanzo epistolare, dalla forma polifonica alla forma monodica si è spesso ricondotta al semplice solipsismo del personaggio narrante: essa consentirebbe all'eroe una totale chiusura nella propria interiorità<sup>291</sup>. Dal nostro punto di vista, invece, ciò che emerge nel romanzo epistolare monodico è proprio la labilità della divisione tra esteriorità oggettiva e interiorità soggettiva; la lettera è il luogo per eccellenza dell'identificazione *alienante* - dal latino, appartenente ad *altri* - perché la scrittura consente al personaggio di guardarsi al contempo come colui che scrive e come il destinatario della propria scrittura, come narratore e come il lettore della propria storia. Come nota Magda Campanini, «Il contatto epistolare è [...] prima di tutto un contatto tra le proiezioni di due identità, tra l'idea di sé e l'idea dell'altro»<sup>292</sup>.

La lettera è un'unità dai confini *permeabili* che lascia la parola dell'altro insinuarsi segretamente al suo interno, identificarsi con l'istanza del mittente, fino a fare della voce del personaggio scrivente una voce plurale, che passa attraverso lo sguardo dell'Altro.

---

<sup>291</sup>Ad esempio, Eric Albert Blackall afferma che il romanzo di Goethe non è la storia di conflitto, bensì quella di un'ossessione dove il protagonista avrebbe perso il contatto oggettivo con il mondo esterno. Cfr. Eric Albert Blackall, *Goethe and the novel*, Ithaca and London, Cornell university press, 1976. In particolare «Soliloquy in the epistolary mode», pp. 18-43.

<sup>292</sup> Magda Campanini, *In forma di lettere La finzione epistolare in Francia dal Rinascimento al Classicismo*, Venezia, Supernova, 2011, p. 186.

Nel romanzo epistolare l'interiorità appare come un'entità che sfugge al controllo di colui che si osserva: è un'interiorità che si avvicina al concetto lacaniano di «extimité»:

Con questa categoria Lacan definisce il soggetto dell'inconscio non come il luogo di un'interiorità chiusa su se stessa, solipsistica, sotterranea, opposta alla realtà esterna [...] ma come un'esteriorità interiore, un "territorio straniero interno", per ricordare una felice definizione di Freud stesso o, come direbbe Lacan, un "centro escluso", "qualcosa che è straniero in me pur essendo al centro di me stesso", un'"esteriorità intima"<sup>293</sup>.

Al centro della lettera, come al centro di ogni soggetto, si insedia questo ospite indesiderato, questo straniero, che è un amalgama di represso e di istanze repressive: è il più intimo dell'io, *interior intimo meo*, che è anche inestricabilmente avvinghiato alle ingiunzioni della società. La nostra ipotesi è che alla rappresentazione dell'interiorità come entità sfuggibile e instabile corrisponda, nel romanzo epistolare, una narrazione caratterizzata da movimenti centrifughi e centripeti e un tessuto romanzesco che si mantiene in bilico tra due forze discordanti: la tendenza all'unità e la spinta eccentrica. Ma quali sono gli elementi che nel romanzo epistolare di fine Settecento tematizzano quest'impossibile unità?

## II.3. *Fragmenta epistolari*

### II.3.1. Feticci e frammenti

Nella nostra analisi sull'identità narrativa dei personaggi, il feticcio è apparso come un elemento ricorrente e importante per la rappresentazione della passione: ritratti, nastri e vestiti sono tutti elementi che si sostituiscono all'oggetto amato, nel quale l'eroe trova altrettanti rispecchiamenti di sé. Vorremmo ora argomentare in modo più preciso la correlazione tra l'oggetto- feticcio e la lettera come "frammento" in modo da mettere in risalto il rapporto tra la scissione identitaria e la progressiva disgregazione formale nel romanzo epistolare della crisi dei Lumi.

---

<sup>293</sup> M. Recalcati, *Un cammino nella psicoanalisi. Dalla clinica del vuoto al padre della testimonianza (Inediti e scritti rari 2003-2013)*, op.cit., p. 164.

Giorgio Agamben, a partire da assunti freudiani, ha affermato che il feticcio, «che si tratti di una parte del corpo o di un oggetto inorganico, è [...] nello stesso tempo, [...] simbolo di qualcosa e, insieme, della sua negazione, esso può mantenersi solo a patto di una lacerazione essenziale, nella quale le due reazioni contrarie costituiscono il nucleo di una vera e propria frattura dell'Io (*Ichspaltung*)»<sup>294</sup>. Il feticcio è dunque l'oggetto simbolo di una coscienza tormentata tra il desiderio e la negazione di esso. A partire da questa formulazione, il filosofo estende il concetto di feticcio anche ad alcuni procedimenti letterari, affermando che alcuni tropi del linguaggio poetico sembrano presentarsi come particolari forme di feticismo. Tra gli esempi più evidenti si collocherebbero la sineddoche o la metonimia dove: «il termine sostituito è a un tempo negato e evocato dal sostituto con un procedimento la cui ambiguità ricorda da vicino la *Verleugnung* freudiana»<sup>295</sup>. Proprio per la presenza di queste figure in letteratura, Agamben propone di applicare il concetto anche a una «specie particolare di procedimento metonimico»<sup>296</sup>, ovvero, il riconoscimento artistico accordato – nella letteratura moderna e post-moderna - al non-finito, all'opera frammentaria e allo schizzo, attraverso i quali si possono intravedere i tratti di un «qualcosa (il poema assoluto) che non può mai essere evocato integralmente, ma solo reso presente attraverso la sua negazione»<sup>297</sup>. Il frammento, come il feticcio, consisterebbe nel sostituire una “parte” al tutto: attraverso l'opera incompiuta la letteratura tenta di accedere, sotto il segno della negazione, alla trascendenza dell'Uno. Come ha messo in evidenza anche Lucia Omacini in un saggio recente sul frammento in letteratura, «emblème de la finitude de l'homme et de son aspiration de complétude, le fragment est le lieu où s'inscrivent la séparation et l'unité reconquise, l'œuvre inachevée et l'œuvre totale tout aussi vouée à l'inachèvement par un mouvement progressif infini»<sup>298</sup>.

Come non accostare questa teoria del frammento al procedimento messo in atto nel romanzo epistolare dove la lettera si sostituisce all'oggetto d'amore, negando l'unione assoluta con l'amato/a nel momento stesso in cui afferma il suo desiderio di possederlo? La lettera, come il feticcio, è un'*assenza presente* per la sua capacità di evocare e negare, di avvicinare virtualmente e distanziare fisicamente. La peculiarità della lettera nel romanzo

---

<sup>294</sup> G. Agamben, *Stanze*, op.cit., p. 40.

<sup>295</sup> *Ibidem*.

<sup>296</sup> *Ibidem*.

<sup>297</sup> *Ibidem*.

<sup>298</sup> L. Omacini, *Théorie et pratique du fragment, Actes du colloque international de la Société Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese (SUSLLF). Venise 28-30 nov. 2002*, Ginevra, Slatkine, 2004, p. 12.

epistolare è che essa suggerisce questo rapporto feticistico sia a livello intra-diegetico sia a quello extra-diegetico. Vediamo perché.

A livello della storia, la missiva nega la presenza dell'oggetto d'amore: scrivere *all'amato/a* o *dell'amato/a* implica, necessariamente, una distanza da lui/lei. Roland Barthes ha scritto che la lettera d'amore è un processo *metonimico* poiché l'innamorato fa riapparire l'immagine dell'amato/a, per associazione, in tutto ciò che gli ricorda la figura di lui/lei:

Qu'est-ce que ça veut dire, « penser à quelqu'un » ? Ça veut dire : l'oublier (sans oublier, pas de vie possible) et se réveiller souvent de cet oubli. Beaucoup de choses, par association, te ramènent dans mon discours. « Penser à toi » ne veut rien dire d'autre que cette métonymie. Car, en soi, cette pensée est vide : je ne te pense pas ; simplement je te fais revenir (à proportion que je t'oublie)<sup>299</sup>

È questo processo che consente alla lettera d'amore di essere al contempo espressiva, perché carica della volontà di rendere intelligibile il desiderio, e vuota perché rende conto di un'assenza, di una dimenticanza, di una lontananza dall'oggetto amato. All'interno della *Nouvelle Héloïse* questo procedimento è costante: ad esempio, la descrizione di Saint-Preux del paesaggio del Valais nella missiva XXIII, 1<sup>300</sup> è influenzata dal ricordo delle forme del corpo dell'amata. Attraverso le colline e le campagne, viene rievocata la figura di Julie. La narrazione si sostituisce all'oggetto desiderato, ricostruendo il corpo dell'amata nello spazio virtuale della lettera.

E a livello extra-diegetico? La missiva a cui il lettore ha accesso non si presenta essa stessa come *sostituzione* e negazione di qualcos'altro? Le lettere appaiono come *parti* di un manoscritto di cui soltanto l'editore è in possesso, mentre chi legge deve accontentarsi della versione copiata dall'editore, modificata, ritoccata e, forse, corrotta rispetto all'originale.

È noto come Rousseau, nella *Seconde Préface* alla *Nouvelle Héloïse*, crei volontariamente confusione riguardo allo statuto dello scambio epistolare costituito dalle lettere dei personaggi in modo da mantenere il lettore nell'impossibilità di discernere la verità, «à quoi tient une large part de la réussite esthétique et philosophique du roman»<sup>301</sup>. Riprendiamo il passo della prefazione e vediamo come Rousseau non voglia né *negare* né *affermare* l'esistenza del manoscritto:

---

<sup>299</sup> R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, *op.cit.*, p. 187.

<sup>300</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, pp. 76-84.

<sup>301</sup> Yannick Séité, *Du livre au lire. La Nouvelle Héloïse roman des lumières*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2002, p. 250.

N. Quand je vous demande si vous êtes l'auteur de ces lettres pourquoi donc éludez-vous ma question ?

R. Pour cela même que je ne veux pas dire un mensonge.

N. Mais vous refusez aussi de dire la vérité.

R. C'est encore lui rendre honneur que de déclarer qu'on la veut taire.

[...]

N. Je ne conclus pas ; je doute, et je ne saurais vous dire combien ce doute m'a tourmenté durant la lecture de ces lettres. Certainement, si tout cela n'est que fiction, vous avez fait un mauvais livre ; mais dites que ces deux femmes ont existé, et je relis ce recueil tous les ans jusqu'à la fin de ma vie.

R. Eh ! Qu'importe qu'elles aient existées ? Vous les chercheriez en vain sur la terre ; elles ne sont plus.

N. Elles ne sont plus ? Elles furent donc ?

R. Cette conclusion est conditionnelle : si elles furent, elles ne sont plus.

[...]

N. Ma foi, vous aurez beau faire, on vous devinera malgré vous. Ne voyez-vous pas que votre épigraphe seule dit tout ?

R. Je vois qu'elle ne dit rien sur le fait en question : car qui peut savoir si j'ai trouvé cette épigraphe dans le manuscrit, ou si c'est moi qui l'y ai mise ? Qui peut dire si je ne suis point dans le même doute où vous êtes, si tout cet air de mystère n'est pas peut-être une feinte pour vous cacher ma propre ignorance sur ce que vous voulez savoir ?<sup>302</sup>

Rousseau rifiuta di affermare o negare la presenza di un *referente reale*, dietro al significante del testo, ossia, la serie di lettere. Importa sottolineare l'ultima parte di questo dialogo fittizio: facendo appello all'epigrafe (la citazione di Petrarca posta nella prima pagina) N. sembra convinto di poter smascherare la verità poiché essa rivela che Rousseau ha veramente conosciuto Julie<sup>303</sup>. Tuttavia, R. tradisce ancora una volta le aspettative del lettore comune, affermando che la citazione era forse stata aggiunta nel manoscritto da lui trovato. Così facendo, l'autore inserisce una distanza ancora maggiore tra l'oggetto e il lettore: non solo il manoscritto è stato modificato da Rousseau, ma, forse, prima di lui qualcun altro vi ha già apportato delle variazioni in una serie infinita di rinvii che collocano l'origine di esso in un punto temporale indefinito. Il messaggio di Rousseau è che, in ogni caso, l'autografo originale è un *oggetto perduto* per il lettore. L'autore sembra aver compreso che il *processo fantasmatico* indotto dal romanzo epistolare per mezzo della finzione del manoscritto va conservato *in quanto tale e perché tale*: il procedimento è

---

<sup>302</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, pp. 27-29.

<sup>303</sup> Su questo aspetto si veda anche Paul de Man, «Allegory (Julie)», in Id., *Allegories of reading. Figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, New Haven: London, Yale university press, 1979, p. 204.



necessario proprio per la sua possibilità di rimandare all'infinito a un'origine irraggiungibile, a un oggetto perduto dietro all'oggetto posseduto, a un referente irrecuperabile dietro il significante.

Dunque, già nel processo stesso del romanzo epistolare, in generale, è iscritta una marca di incompiutezza. Come nota Magda Campanini, «Il *topos* del manoscritto ritrovato si fonde con la frammentazione del testo e con l'esibizione della sua decostruzione, situata proprio nel momento di apertura della narrazione, posta fin dall'inizio sotto il segno dell'incompletezza e della disorganicità»<sup>304</sup>. Grazie alla finzione del manoscritto infatti, il supposto referente reale, ossia la presunta corrispondenza "storica", viene dato come irrecuperabile e la serie di lettere si presenta così agli occhi del lettore come rifacimento, copia, frammento parziale di un'origine perduta.

Gli studi di Georges May sul romanzo hanno da tempo messo in evidenza come gli autori, fino al 1750, al fine di eludere la censura, facessero apparire le storie fittizie da loro narrate come dei documenti reali<sup>305</sup>. Tuttavia, se la necessità di giustificare l'esistenza stessa del romanzo come genere, è un'ipotesi ancora valida per la prima parte del secolo dei Lumi, essa non spiega il motivo per cui la pratica del manoscritto ritrovato verrebbe impiegata così frequentemente fino alle soglie del Romanticismo.

Dal nostro punto di vista la finzione degli "autografi" assume nel periodo della crisi dei Lumi un'attrazione simile a quella esercitata dalle rovine, dai resti e dalle tracce: la loro capacità di evocare una completezza perduta fa assumere alle lettere la stessa funzione dell'oggetto feticcio, suggerendo al lettore l'esistenza di un'archè sempre remota o rimossa. Come ha affermato Jean-Louis Lecercle: «Le plus grand avantage esthétique du roman par lettres est le mystère où s'enveloppe chacun des personnages. Le lecteur ressent une impression de profondeur insondable. Il lui reste toujours quelque chose à deviner»<sup>306</sup>.

### II.3.2. Ambiguità della funzione tempo nel romanzo epistolare

Se la presenza del manoscritto perduto iscrive già la forma del romanzo epistolare all'interno di una poetica del frammento, la configurazione narrativa della storia conferma

---

<sup>304</sup> M. Campanini, *In forma di lettere*, op.cit., p. 254.

<sup>305</sup> Cfr. Georges May, *Le dilemme du roman au XVIII<sup>e</sup> siècle. Etude sur les rapports du roman et de la critique (1715-1761)*, Yale : Paris, Yale University Press : Presses universitaires de France, 1963. Cfr. Hans Rudolf Picard, *Die Illusion der Wirklichkeit im Briefroman des 18. Jahrhunderts*, Heidelberg, Winter, 1971 e Annette C. Anton, *Authentizität als Fiktion. Briefkultur im 18. und 19. Jahrhundert*, Stuttgart: Weimar, Metzler, 1995.

<sup>306</sup> Jean-Louis Lecercle, *Rousseau et l'art du roman*, Paris, Librairie Armand Colin, 1969, p. 128.

questa ipotesi di lettura. Il romanzo epistolare pone il lettore di fronte a una *parte* della storia della vita dell'eroe che può avere una durata più o meno lunga: da qualche mese (come avviene nel *Werther* e nell'*Ortis*) a numerosi anni (come nella *Nouvelle Héloïse* e nell'*Oberman*). Ma, se la concentrazione della *fabula* intorno a un evento singolo del vissuto del protagonista può essere considerata come un'eco del *muthos* aristotelico<sup>307</sup>, resta il fatto che la configurazione temporale del racconto invita il lettore a continui spostamenti nel tempo che smembrano l'unità narrativa.

Innanzitutto, la narrazione delle lettere appare come una lunga analepsi rispetto alla prefazione dell'editore: vi è infatti uno scarto temporale nel passaggio dalla prefazione che comincia "dalla fine" alla prima lettera della corrispondenza che provoca un salto all'indietro all'inizio della vicenda. Questo scarto può essere considerato come un tipo particolare di quel procedimento tradizionale della narrazione occidentale che è l'inizio *in medias res* e che prevede una ricostruzione postuma degli eventi i quali hanno portato la narrazione alla situazione di partenza. La peculiarità del romanzo epistolare è il fatto che, nel passaggio dalla prefazione dell'editore alla serie di missive, si torna a un tempo di narrazione al presente: allorché l'eroe non conosce il seguito degli eventi della propria storia, il lettore è già stato informato del finale. La studiosa Adelia Noferi ha individuato una funzione molto simile a quella che stiamo delineando all'interno dei *Rerum vulgarium fragmenta* di Petrarca<sup>308</sup>. Il sonetto cornice, che indica il momento della scrittura, è al presente ed in esso è racchiuso tutto il *Canzoniere* come esperienza trascorsa, provocando un': «azione del "rovesciamento", per cui tutto il *Canzoniere* si presenta nella prospettiva ambigua del *flash back*: la storia di un amore, detta come presente, ma vissuta come passato»<sup>309</sup>.

Allo stesso modo, la prefazione del romanzo epistolare, al presente in quanto momento dell'edizione del carteggio, ingloba in sé la vicenda dell'eroe come evento passato. Grazie a questo procedimento, le lettere dell'eroe nel romanzo epistolare appaiono come un'*insorgenza* del passato nel presente.

Il romanzo epistolare, inoltre, mette in scena una *duplice* apertura *in medias res* poiché la stessa situazione che determina lo scambio epistolare affonda le sue radici in un passato che, benché omesso dalla narrazione, costituisce le fondamenta del racconto. L'ambiguità del genere narrativo è dovuta al fatto che, per ragioni di verosimiglianza, le lettere non possono

---

<sup>307</sup> «Le *muthos*, on le sait, est l'imitation d'une action une et complète»: P. Ricoeur, *Temps et récits II. La configuration dans le récit de fiction*, op.cit., p. 35.

<sup>308</sup> Cfr. Adelia Noferi, *Frammenti per i «Fragmatica» di Petrarca*, Roma, Bulzoni editore, 2001, p. 23.

<sup>309</sup> *Ibidem*.

riprodurre tutte le informazioni mancanti e recuperare tutti gli episodi che hanno determinato l'inizio della corrispondenza: il romanzo si apre dunque sotto il segno dell'implicito.

Per comprendere quali effetti provochi questa omissione sulla *consecutio* narrativa, potremmo immaginare che sarebbe come se nell'*Odissea* Ulisse, una volta arrivato a Scheria, anziché narrare tutti gli episodi che lo hanno portato all'approdo sull'isola, accennasse vagamente al fatto che è stata combattuta una guerra e che durante il ritorno in patria la sua nave ha fatto naufragio. Si comprende che l'ellissi della storia precedente provoca uno slittamento dell'attenzione narrativa sul presente, senza che il racconto si distanzi completamente dalle vicende passate.

Nei romanzi epistolari, il racconto, generalmente, torna più volte a recuperare la porzione di storia perduta, come se esso ritornasse sulle tracce del proprio passato, senza svelarlo mai totalmente. La conseguenza è che l'ellissi finisce con l'acquisire ancora più importanza nell'economia narrativa, presentandosi come fondamentale nell'evoluzione psicologica dell'eroe, ma salvaguardando un'aura di mistero agli occhi del lettore.

L'esempio già evocato è quello della *Nouvelle Héloïse* dove la corrispondenza ha inizio soltanto dopo un anno di amore inconfessato tra Julie e Saint-Preux. L'eroina, dopo le nozze con Wolmar, evocherà questo lasso temporale come il momento più felice della propria passione: è come se quella porzione di storia assumesse un significato solo in questo momento, guadagnando una rilevanza psicologica e, al contempo, una centralità narrativa che prima era passata sotto silenzio. Anche nei romanzi epistolari monodici costituenti il *corpus* si è rilevata una situazione di partenza da cui scaturisce, a ritroso, la causa profonda dell'azione drammatica: la narrazione epistolare pare prendere le mosse da una sorta di *Auftakt* che governa tutto lo sviluppo diegetico del romanzo.

Jill Anne Kowalik ha messo in evidenza come la psicologia dell'eroe nel *Werther* sembra essere determinata da due episodi che sono antecedenti alla narrazione<sup>310</sup>: il primo è il senso

---

<sup>310</sup> Jill Anne Kowalik, «Pietist grief, Empfindsamkeit, and *Werther*» in Id., *Theology and Dehumanization: Trauma, Grief, and Pathological Mourning in Seventeenth and Eighteenth-Century German Thought and Literature*, in collaboration with Ursula Mahlendorf, Thomas P. Saine, Hans Medick, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2009, pp. 129-130. Kowalik indaga l'influenza del pietismo sulla rappresentazione dei sentimenti nel romanzo e, in particolar modo, si concentra sull'idea propugnata da questo movimento religioso secondo la quale i devoti non potevano mostrare "dolore" né fare esposizione del "lutto" rispetto alla perdita di oggetti terreni, fossero essi persone particolarmente amate. Infatti, il dolore di fronte alla perdita di un oggetto terreno (lutto che deve essere necessariamente vissuto per poter essere elaborato secondo la psicologia moderna) sarebbe stato sinonimo di pigrizia spirituale, poiché considerato come una manifestazione di non accettazione della volontà divina e della piccolezza umana di fronte ad essa. Secondo Kowalik sarebbe proprio questa negazione dei sentimenti negativi, in particolare del dolore e della rabbia, ereditati dalla cultura pietista a causare il suicidio del personaggio in quanto gli impediscono di "elaborare" tali sentimenti.

di colpa provato dal protagonista per la sua condotta verso Leonore, a cui si fa riferimento nella missiva di apertura<sup>311</sup>, e il secondo è la perdita dell'amica di gioventù, evocata nella lettera del 17 maggio<sup>312</sup>. In particolare, la morte dell'amica costituisce un elemento molto importante nel tessuto narrativo, dal momento che Werther torna a farvi riferimento appena prima del suicidio<sup>313</sup>. Per Kowalik la depressione malinconica wertheriana sarebbe la conseguenza di un lutto impossibile verso questa figura e di un'eccessiva colpevolizzazione verso la giovane abbandonata. Se si segue questa lettura anche l'innamoramento del protagonista per Lotte cambia volto poiché l'amata appare ormai come un oggetto metonimico che viene a sostituire le figure femminili perdute.

Nell'*Ortis* si delinea una situazione simile a quella del romanzo goethiano per la presenza di un atto mancante nell'azione drammatica: il trattato di Campoformio che ha costretto l'eroe ad abbandonare Venezia costituisce il sottofondo ostinato del romanzo, sul quale si costruisce tutta la narrazione dell'eroe, senza che si faccia mai riferimento diretto all'evento storico in quanto tale<sup>314</sup>. Inoltre, anche qui la storia di Lauretta, così importante nella vicenda di Jacopo e evocata a più riprese, è un evento che sarà ricostruito in modo frammentario e distribuito in vari luoghi del romanzo senza mai essere recuperato nella sua totalità. D'altronde, Jacopo stesso intitola la breve storia della giovane amica «Frammento della storia di Lauretta»<sup>315</sup>. L'opera finita rimarrà invece per sempre inaccessibile agli occhi del lettore. Difatti, verso la fine della vicenda Lorenzo ci informa: «Teresa mi disse poi che quei pensieri scuciti ch'ei m'inviò con la lettera de' 29 Aprile non n'erano il cominciamento, ma bensì tutti sparsi dentro quell'operetta ch'egli aveva finita. Non perdonò

---

<sup>311</sup> «Die arme Leonore! Und doch war ich unschuldig. [...] Und doch – bin ich ganz unschuldig? Hab ich nicht ihre Empfindungen genährt?»: J.-W. Goethe, «Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A», *op.cit.*, p. 10.

<sup>312</sup> «Ach, daß die Freundin meiner Jugend dahin ist, ach daß ich sie gekannt habe! [...] War unser Umgang nicht ein ewiges Weben von feinsten Empfindung, schärfstem Witze, dessen Modifikationen bis zur Unart alle mit dem Stempel des Genies bezeichnet waren? Und nun! – Ach ihre Jahre, die sie voraus hatte, führten sie früher an's Grab als mich. Nie werd ich ihrer vergessen, nie ihren festen Sinn und ihre göttliche Duldung»: *Ibidem*, p. 20.

<sup>313</sup> «Todt, Lotte! Eingeschartt der kalten Erde, so eng, so finster! – Ich hatte eine Freundin, die mein Alles war meiner hilflosen Jugend, sie starb und ich folgte ihrer Leiche, und stand an dem Grabe. Wie sie den Sarg hinunter ließen und die Seile schnurrend unter ihm weg und wieder herauf schnellten, dann die erste Schaufel hinunter schollerte, und die ängstliche Lade einen dumpfen Ton wiedergab, und dumpfer und immer dumpfer und endlich bedeckt war! »: *Ibidem*, p. 248.

<sup>314</sup> M. Cerutti analizzando il sonetto foscoliano *Forse perché*, sostiene che il lessico e il contenuto di questa poesia permettano all'autore di concedersi una «sospensione, sia pure temporanea, dell'attenzione rivolta al dato storico, la rimozione della capacità e della volontà di assumerne coscienza critica, dunque la rimozione, in altri termini, dell'esercizio di questa *raison* eminentemente giacobina e illuministica; e per converso il rendersi disponibile, l'aprirsi a stimoli di ordine emotivo, insieme oscuri e gradevoli»: Marco Cerutti, «Esperienza dell'irrazionale ed evasione dalla storia nel sonetto foscoliano *Forse perché*» in *Neoclassici e giacobini*, Milano, Silva editore, 1969, p. 237. Il sonetto venne composto nel 1803, poco dopo la stesura del secondo *Ortis*, e Cerutti motiva la propria ipotesi attraverso una serie di citazioni, tratte dalle lettere di Foscolo, in cui emerge un chiaro desiderio di «rinchiudersi nei recinti dell'io» *Ibidem*, p. 236.

<sup>315</sup> U. Foscolo, «Ultime lettere di Jacopo Ortis [1802]», *op.cit.*, p. 185.

né a questi né a verun altro suo scritto»<sup>316</sup>. Anche qui notiamo che l'impossibilità della rappresentazione e l'assenza del contenuto divengono dei principi valorizzanti come era già emerso in Rousseau e Goethe: evocando la storia finita, senza mostrarla nel romanzo, Foscolo rinvia a un oggetto rimosso e catalizza così l'attenzione del lettore.

Infine, anche Senancour pare impiegare la forma epistolare per la frammentarietà che la caratterizza. Nell'*Oberman*, i motivi della partenza dell'eroe da Parigi per la Svizzera, evocati nella prima lettera, non sono mai completamente esplicitati; il protagonista accenna vagamente a una divergenza tra i propri desideri e la volontà paterna, senza però chiarirne le motivazioni: «Aurais-je dû me plier à une condescendance momentanée; tromper un parent en lui persuadant que j'entreprenais pour l'avenir ce que je n'aurais commencé qu'avec le désir de le cesser?»<sup>317</sup>.

La narrazione del romanzo epistolare si apre così sull'ellissi della storia precedente: ne consegue che l'identità stessa dell'eroe, che sembra riposare su quella porzione di storia omessa, si costruisce a partire da una mancanza. Questi deragliamenti della *narratio* epistolare fanno sì che la ricerca identitaria avvenga più per rimandi, richiami ed echi che per mezzo di una coerenza logica serrata.

Un altro fattore di ambiguità in quanto alla funzione tempo è dovuta alla frammentazione narrativa provocata dalla divisione in lettere. La sequenza cronologica lineare, determinata dalla successione di eventi, scanditi dalle date, si scontra con la sovrapposizione dei piani temporali in ciascuna unità- lettera, dove passato, presente e futuro si trovano a convergere. Quello interno alla missiva appare come un tempo agostiniano, nella misura in cui esso si configura come *ricordo* e come *attesa*: passato che riaffiora nel presente della scrittura e futuro che si delinea nel momento stesso in cui l'eroe scrive.

La seconda metà della *Nouvelle Héloïse*, così povera di eventi e costruita interamente sulla riscrittura del passato degli eroi è un esempio evidente di questa tendenza. Come è noto, una delle questioni principali su cui ruota la narrazione, dopo le nozze dell'eroina, è se Saint-Preux potrà essere definitivamente integrato nella comunità di Clarens come precettore dei figli della coppia Wolmar. Il progetto, inizialmente nascosto ai due amanti, viene svelato da Wolmar a Claire in una missiva: «Je n'ai point voulu vous expliquer mon projet au sujet du jeune homme avant que sa présence eût confirmé la bonne opinion que j'en avais conçue. Je crois déjà m'être assez assuré de lui pour vous confier

---

<sup>316</sup> *Ibidem*, p. 277.

<sup>317</sup> Senancour, *Oberman*, *op.cit.*, p. 58.

entre nous que ce projet est de le charger de l'éducation de mes enfants»<sup>318</sup>. La lettera costituisce lo snodo drammatico principale in questo momento della vicenda poiché, al di là delle divagazioni su economia, educazione e vita familiare, tutta la *fabula* degli ultimi tre volumi ruota intorno alla nuova funzione di Saint-Preux nel sistema di Clarens: il deuteragonista dimenticherà la sua passione per Julie? Sposerà Claire? Diventerà precettore dei figli dell'antica amante? Per Wolmar, tutta la questione sarà determinata dal superamento da parte di Saint-Preux dell'antica passione, come scrive ancora nella lettera a Claire: «Ce n'est pas de Julie de Wolmar qu'il est amoureux, c'est de Julie d'Étange; il ne me hait point comme le possesseur de la personne qu'il aime, mais comme le ravisseur de celle qu'il a aimée. [...] *Il l'aime dans le temps passé* : voilà le vrai mot de l'énigme. Ôtez-lui la mémoire, il n'aura plus d'amour»<sup>319</sup>. L'intera missiva, ma forse sarebbe possibile dire, tutta la seconda metà della *Nouvelle Héloïse*, si costruisce su questo equilibrio tra memoria del passato e possibilità nel futuro, tra la storia che non è più e quella che non è ancora.

Questa tensione tra ricordo e attesa è, a ben guardare, una tensione verso la non-tensione: *La Nouvelle Héloïse* mira costantemente a una sorta di acronia in cui la differenza tra passato, presente e futuro venga annullata. Ciò che Jacques Derrida ha scritto a proposito del linguaggio dell'*homme naturel* sembra essere valido anche per la struttura del romanzo: «Le temps de cette langue est la limite instable, inaccessible, mythique, entre ce *déjà* et ce *pas-encore*: temps de la langue *naissante*, comme il y avait un temps de la « société naissante ». Ni avant ni après l'origine»<sup>320</sup>. Il tempo nella seconda metà della *Nouvelle Héloïse* è un tempo del *già passato* (la storia d'amore) e del *non ancora* (Saint-Preux come precettore dei figli di Julie). Clarens appare come il luogo ideale in cui potrebbe realizzarsi il tempo mitico auspicato da Rousseau: «Tous les soirs, Julie, contente de sa journée, n'en désire point une différente pour le lendemain, et tous les matins elle demande au ciel un jour semblable à celui de la veille; elle fait toujours les mêmes choses parce qu'elles sont bien, et qu'elle ne connaît rien de mieux à faire»<sup>321</sup>.

Similmente, Werther ammira estasiato le figure della campagna di Wahlheim che sembrano ancora godere di un tempo “circolare”, scandito solo dal passare delle stagioni e non ancora contaminato dal tempo lineare moderno: «Ich sage dir, mein Schatz, wenn meine Sinnen gar nicht mehr halten wollen, so linderts all den Tumult, der Anblick eines solchen Geschöpfs, das in der glüklichen Gelassenheit so den engen Kreis seines Daseyns ausgeht,

<sup>318</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, p. 507.

<sup>319</sup> *Ibidem*, p. 509. Il corsivo è nostro.

<sup>320</sup> J. Derrida, *De la Grammatologie*, *op.cit.*, p. 346.

<sup>321</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, p. 553.

von einem Tag zum andern sich durchhilft, die Blätter abfallen sieht, und nichts dabei denkt, als daß der Winter kömmt»<sup>322</sup>.

Per Rousseau, il bene e la virtù risiederebbero proprio in questo annullamento della progressione lineare del tempo; esulando così dalla visione mondana, storica e cronologica di esso. La festa campestre della vendemmia rappresenta l'apice dell'annullamento temporale, come di quello della differenza tra i ceti: «chacun boit à la santé du vainqueur, et va se coucher content d'une journée passée dans le travail, la gaieté, l'innocence, et qu'on ne serait pas fâché de recommencer le lendemain, le surlendemain, et toute sa vie»<sup>323</sup>. Secondo Jean Starobinski, la vendemmia, spettacolo che imita l'innocenza primaria, ha l'effetto di riportare il tempo al suo moto circolare «au point de faire croire que la fin rejoint le commencement [...] la conscience peut s'immerger à nouveau dans la spontanéité irréfléchie d'où son histoire l'a arrachée»<sup>324</sup>. Durante la parentesi felice della vendemmia, viene annullata l'imposizione di un ordine storico e lineare, effetto della civilizzazione. Tuttavia, come per l'idillio di Clarens, tale illusione è minata dall'interno; con la morte di Julie l'equilibrio tra ricordo e attesa si altererà a vantaggio del primo termine e il romanzo si concluderà sotto il segno di una memoria che ruota infinitamente intorno all'oggetto del proprio lutto impossibile: Julie.

Nel *Werther*, troviamo un riferimento al passo della *Nouvelle Héloïse* sulla vendemmia, ma la cui valenza è rovesciata. Il protagonista, nel pronunciarlo, è già consapevole del fatto che per lui non ci sarà un domani poiché ha già preso la decisione di morire: «Die Kleinen ließen ihn nicht lange in Ruhe, sie verfolgten ihn, sprangen an ihn hinauf, erzählten ihm: daß, wenn *Morgen und wieder morgen, und noch ein Tag wäre*, daß sie die Christgeschenke bey Lotten holten, und erzählten ihm Wunder, die sich ihre kleine Einbildungskraft versprach. *Morgen! rief er aus, und wieder Morgen, und noch ein Tag!*»<sup>325</sup>.

---

<sup>322</sup> J.-W. Goethe, «Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A», *op.cit.*, p. 32.

<sup>323</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, p. 611.

<sup>324</sup> J. Starobinski, *La transparence et l'obstacle*, *op.cit.*, p. 116.

<sup>325</sup> J.-W. Goethe, «Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A», *op.cit.*, p. 226. La frase della *Nouvelle Héloïse* sembra essere stata particolarmente cara a Goethe che, oltre ad averla impiegata nel romanzo, vi fa riferimento anche nella propria autobiografia e in una lettera a Charlotte Bluff. Nell'autobiografia, l'autore si richiama direttamente all'intertesto rousseauiano: «Und so nahm ein gemeiner Tag den andern auf, und alle schienen Festtage zu sein; der ganze Kalender hätte müssen rot gedruckt werden. Verstehen wird mich, wer sich erinnert, was von dem glücklich-unglücklichen Freunde der Neuen Heloise geweissagt worden: „Und zu den Füßen seiner Geliebten sitzend, wird Hanf brechen, und er wird wünschen Hanf zu brechen, heute, morgen und übermorgen, ja sein ganzes Leben». (J. W. Goethe, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, herausgegeben von Klaus-Detlef Müller, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. I. Abteilung: Sämtliche Werke*, hrsg. von Dieter Borchmeyer et. al., Band 14, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1986, p. 592). Si veda anche la lettera inviata da Goethe a Charlotte Bluff prima di lasciare Wetzlar (11 settembre 1772): «Und ich gehe, zu den liebsten besten Menschen, aber warum von Ihnen. Das ist nun so, und mein Schicksal, dass ich zu heute, morgen und übermorgen nicht hinzusetzen kann – was ich wohl oft im

Non a caso sono proprio i bambini, questo simbolo dell'innocenza così ricorrente nel *Werther*, a pronunciare la frase detta da Saint-Preux; frase che il protagonista goethiano ripete, ma con l'amara consapevolezza di essere per sempre bandito dall'idillio. Un secondo tempo viene così a delinearci nella narrazione del *Werther*: l'intertesto rousseauiano sovrappone infatti una temporalità altra al tempo del romanzo. La citazione rimanda, attraverso la traccia della parola ripetuta, a un passato sedimentato nella memoria del lettore implicito, fa riaffiorare un ricordo e lo cala in un'atmosfera di continui rinvii e di continua frammentazione temporale.

### II.3.3. Le date tra tempo privato, storico e sociale

La comparsa della data nel romanzo epistolare monodico costituisce un elemento di innovazione rispetto al romanzo epistolare settecentesco. Nella tradizione del genere essa era solitamente assente (non è presente né nelle *Lettres portugaises*, né nelle *Lettres de la Marquise de M\*\*\**) oppure, se inserita, la data era posta alla fine della lettera (nelle *Lettres Persanes* ad esempio, dove, tra l'altro, l'impiego del calendario lunare persiano rende le date "opache" al lettore occidentale). L'annotazione del giorno all'inizio della pagina è, invece, una prerogativa della tradizione diaristica molto in voga negli ambienti protestanti settecenteschi<sup>326</sup>.

Per mezzo della data l'evento privato assurge alla funzione di elemento di raccordo temporale. Tassello di una storia, si fa esso stesso Storia: i più infimi oscillamenti del cuore vengono iscritti nel calendario, ossia, nel tempo sociale e collettivo. La presenza della data consente di stabilire una connessione con la successione cronologica del tempo storico, e, al

---

Scherz dazusetze»: J. W. Goethe, *Von Frankfurt nach Weimar. Briefe, Tagebücher und Gespräche vom 23. Mai 1764 bis 30. Oktober 1775*, herausgegeben von Wilhelm Große, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. II Abteilung: Briefe, Tagebücher und Gespräche*, herausgegeben von Karl Eibl zusammen mit Horst Fleig et. al., Band I, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1997, p. 260.

<sup>326</sup> Nel 1771 Johann Gaspar Lavater aveva pubblicato il proprio *Geheimes Tagebuch*: lo scrittore e filosofo svizzero fu così tra i primi a valicare la soglia che separava la funzione privata del diario dalla sua fruizione pubblica, contribuendo alla nascita di un genere che si affermerà a pieno titolo solo a partire dai primi dell'Ottocento. Cfr. Sul passaggio del diario da pratica privata a genere letterario: Pierre Pachet, *Les baromètres de l'âme. Naissance du journal intime*, Paris, Le bruit du temps, 2015 e Alain Girard, *Le journal intime*, Paris, Presses universitaires de France, 1963. Sulla specifica questione del tempo all'interno del genere diaristico si veda Béatrice Didier, *Le journal intime*, Paris, PUF, 1976, in particolare, pp. 159-176. Sull'introspezzività esacerbata che il diario condivide con alcune forme romanzesche coeve si interroga Ralph-Rainer Wuthenow, *Europäische Tagebücher. Eigenart, Formen, Entwicklung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990. In Italia, invece, il genere diaristico pare affermarsi solo più tardi come genere letterario e, in generale, conosce una minore popolarità rispetto all'autobiografia. Cfr. Anna Dolfi (a cura di), *Journal intime e letteratura moderna*, Atti di seminario. Trento marzo-maggio 1988, Roma, Bulzoni editore, 1988.



contempo, permette agli autori di appropriarsi di questo tempo estraneo, imposto dalla vita sociale, e riconfigurarlo come un tempo intimo, interiore, personale. La datazione delle lettere scrive una *nuova* storia, quella di una vicenda personale inserita in un destino collettivo: il tempo del calendario, della storia, della comunità viene riscritto attraverso il prisma della visione del singolo.

Nel caso dell'opera di Goethe, la critica ha ben messo in evidenza la stretta correlazione tra la parabola della vicenda dell'eroe e la successione temporale, tutta concentrata nell'arco di un anno e mezzo e scandita dal susseguirsi delle stagioni, come nota Eliza Marion Butler: «from an intoxicating spring and glorious summer through a particularly sad and Ossianic autumn to a cold and cruel Winter»<sup>327</sup>. Franck G. Ryder ha ipotizzato che anche la data del suicidio rientri all'interno di questa simbologia: l'eroe si spara un colpo di pistola nella notte tra il 22 e il 23 dicembre. La scelta sembra essere legata sia al calendario liturgico (anti-vigilia di Natale) sia al ciclo delle stagioni: «In this system the symbolic *point d'appui* of Werther's death is obviously the solstice. The night of his suicide is indeed "one of the longest of the year." The solstice, however, is not only an end but also a beginning, and on this ambiguity rests the effectiveness and complex impact of the date as metaphor»<sup>328</sup>. Il passaggio dalla primavera vivificante e "intossicante" al gelido e mortifero inverno è inoltre sottolineata dalla sostituzione della lettura di Omero, simbolo della poesia eroica e energica del Sud, a quella di Ossian, simbolo del Nord melanconico. La prosa goethiana non sembra dunque essere estranea alla teoria dei climi che era stata formulata all'inizio del secolo da Montesquieu nell'*Esprit des lois* e che avrà tanto successo nell'epoca romantica. *Werther*, concludendosi nel solstizio d'inverno con il suicidio dell'eroe, diventava l'emblema della modernità "nordista" e affetta da una patologica malinconia.

*Jacopo Ortis* riprende dal romanzo goethiano la durata della vicenda - anch'essa si sviluppa su un anno e mezzo -, ma variandone il ciclo stagionale. Nel romanzo di Foscolo si passa da un autunno che racchiude già presentimenti funesti a una primavera gioiosa dove la rinascita naturale corrisponde con il momento dell'innamoramento. Jacopo bacia Teresa per la prima e unica volta il 14 maggio, ore 11: «La mia bocca è umida ancora di un bacio di Teresa, e le mie guance sono state inondate dalle sue lagrime»<sup>329</sup>. Il risveglio dei sensi, secondo il *topos* classico del *locus amoenus*, corrisponde qui con il risveglio della natura

---

<sup>327</sup> Eliza Marian Butler, «The element of time in Goethe's *Werther* and Kafka's *Prozess*», in *German Life and Letters*, XII, 1958-1959, p. 250.

<sup>328</sup> Frank G. Ryder, «Season, Day, and Hour: Time as Metaphor in Goethe's *Werther*», in *The Journal of English and Germanic Philology*, 63, No. 3 (Jul., 1964), p. 393.

<sup>329</sup> U. Foscolo, «Ultime lettere di Jacopo Ortis [1802]», *op.cit.*, p. 199.

stessa come si evince in modo ancora più evidente dalla missiva seguente del 14 maggio, a sera: «Sì ho baciato Teresa; i fiori e le piante esalavano in quel momento un odore soave; le aure erano tutte armonia; i rivi risuonavano da lontano»<sup>330</sup>.

Se la scelta delle date è legata al calendario liturgico (il suicidio di Jacopo coincide con la morte stessa di Cristo<sup>331</sup>), anche Foscolo pare non essere del tutto estraneo alle teorie dei climi e al nuovo paradigma organico/biologico della caratteriologia. È Foscolo stesso a sottolineare, nella *Notizia bibliografica*, la differenza tra il suicidio di Werther e quello di Jacopo, mettendo l'accento proprio sulle due diverse stagioni: «Werther in una notte burrascosa di verno arrampica su per le rupi [...] l'altro in una notte serena di primavera va per le campagne che gli erano state sì care»<sup>332</sup>. Per Jacopo, a differenza di Werther, l'incontro con la donna amata non coincide con l'inizio del *cupio dissolvi* dell'eroe, bensì costituisce una pausa felice, un'illusione – per ricorrere a un vocabolo così caro a Foscolo – all'interno di un vicenda che è comunque proiettata verso una conclusione tragica.

Possiamo notare ulteriori differenze nelle scelte degli autori, con una maggiore rilevanza del calendario storico nei romanzi post-rivoluzionari rispetto a *Werther*. Anche se l'evento storico in sé è rimosso dalla narrazione, alcuni indizi nella scelta delle date fanno pensare a una “negazione freudiana”: si afferma l'importanza dell'evento pubblico nel momento stesso in cui esso viene celato. Per Foscolo, ad esempio, la scelta delle date richiama i grandi eventi della storia contemporanea. A partire dall'edizione del 1802, la prima lettera è datata 11 Ottobre 1797: un periodo in cui Napoleone aveva iniziato le trattative con gli Austriaci per la stipula del Trattato di Campoformio (firmato il 17 Ottobre)<sup>333</sup>. Sebbene l'evento storico non entri direttamente nelle lettere di Jacopo, la storia personale dell'eroe viene iscritta, tramite la scelta cronologica, all'interno di un contesto politico ben noto, di cui diviene testimonianza a partire dal punto di vista dei vinti e degli esiliati.

Nell'*Oberman* la situazione è ancora diversa: l'autore sembra qui voler prendere le distanze dagli eventi collettivi, poiché, se rimane l'annotazione del giorno e del mese, l'anno del calendario viene sostituito da una sequenza temporale che va dall'anno I all'anno

---

<sup>330</sup> *Ibidem*, p. 200. Anche nella *Nouvelle Héloïse* incontri amorosi e vitalità della natura coincidono; si veda Enzo Neppi, *Il dialogo dei tre massimi sistemi: Le “Ultime lettere di Jacopo Ortis” fra il “Werther” e la “Nuova Eloisa”*, Napoli, Liguori Editore, 2014, pp. 236-240.

<sup>331</sup> Cfr. M. A. Terzoli, *Il libro di Jacopo: scrittura sacra nell'Ortis*, op.cit., pp. 188-194.

<sup>332</sup> U. Foscolo, «Notizia bibliografica intorno alle Ultime lettere di Jacopo Ortis per l'edizione di Londra MDCCCXIV», op.cit., pp. 525-526.

<sup>333</sup> Nella prima edizione dell'Ortis (1798) la prima lettera è datata 3 settembre. Secondo Christian del Vento questa scelta è da ricollegarsi al colpo di stato dell'ambasciatore francese Claude Trouvé il 3 settembre 1797: «l'avvenimento che, al di là della stessa cessione di Venezia, aveva drammaticamente chiarito le intenzioni del Direttorio parigino verso l'Italia»: Christian del Vento, *Un allievo della rivoluzione. Ugo Foscolo dal «noviziato letterario» al «nuovo classicismo» (1795-180)*, Bologna, CLUEB, 2003, p. 97.

IX. Michel Delon ha scritto che «Oberman data le proprie lettere a partire dalla sua personale riforma, ossia da quella conversione che gli fa prendere coscienza del nulla che lo circonda e decidere di partire per la Svizzera»<sup>334</sup>. La scelta sembra infatti confermare la vocazione anacoretica del protagonista e suggerisce un tentativo di iscrivere le lettere di Oberman all'interno di una dimensione atemporale: tramite i propri scritti, Senancour persegue una "verità" storica, in questo fedele al modello rousseauiano. Il fatto che egli conservi l'annotazione del giorno e del mese indica che lo scrittore desidera comunque configurare il proprio racconto su una successione basata sul ciclo delle stagioni. Senancour iscrive la storia del proprio eroe all'interno di un tempo compitato grazie alle variazioni meteorologiche, rifiutando invece il tempo nella sua dimensione socio-storica.

Ad ogni modo, che l'evento storico sia solo evocato, come nel caso di Foscolo, o negato come in quello di Senancour, la data sembra essere necessaria per *riconfigurare* il tempo collettivo, sovrapponendo ad esso un tempo privato, scandito dalle personali annotazioni dell'eroe.

Vorremmo ora soffermarci sulla questione del susseguirsi delle stagioni, in relazione con il cambiamento degli stati d'animo del protagonista. La contiguità tra il paesaggio e la psicologia dell'eroe stabilisce una relazione di similitudine tra situazione meteorologica e coscienza del personaggio. Questo rapporto simbolico è assicurato ancora una volta dalla lettera: annotando il proprio stato d'animo sulla pagina, l'eroe lascia una *traccia* della propria situazione "climaterica" interiore esattamente come il susseguirsi delle stagioni costituisce la *traccia* del passaggio del tempo atmosferico. La lettera funge così da ponte tra tempo esteriore e tempo interiore dell'uomo, la cui natura - scrive Pierre Pachet - è «inconstante, météorologique, d'une variabilité sans règle»<sup>335</sup>.

#### II.3.4. "Il tempo che fa": volubilità emotiva e variabilità climatica

Abbiamo già fatto un breve riferimento alla teoria dei climi elaborata da Montesquieu che avrà un grande successo verso la fine del Settecento e, in seguito, nell'epoca romantica. All'interno dell'*Essai sur l'origine des langues* Rousseau riprende questa dicotomia per supportare la sua opposizione tra le lingue del Sud, più vicine alle lingue primitive e a

---

<sup>334</sup> Michel Delon, «Gli scrittori "emigrati dall'interno" in epoca napoleonica» in Daniela Galligani (a cura di) *Napoleone e gli intellettuali. Dotti e "hommes de lettres" nell'Europa napoleonica*, Bologna, Il Mulino, 1996, p. 158.

<sup>335</sup> P. Pachet, *Les baromètres de l'âme, op.cit.*, p. 12.

predominanza vocale, e le lingue dure del Nord dove si sarebbe persa la melodia naturale del linguaggio. Il tema, come è noto, diventerà una sorta di *cliché* in epoca romantica, grazie ai trattati e ai romanzi di Madame de Staël, in particolare in *Corinne ou l'Italie* (1807). Importa mettere in rilievo il fatto che, come nota Yvonn le Scanff, il nuovo modello paradigmatico di questa *Naturphilosophie* è quello di una visione della natura (sia umana che naturale) come organismo vivente e non più come materia inerte<sup>336</sup>. La rappresentazione del paesaggio rende conto di questa transizione verso il paradigma biologico nella misura in cui esso diventa “luogo d’incontro” tra l’uomo e l’ambiente fisico.

Nei romanzi epistolari costituenti il nostro *corpus*, la simbologia climatica è chiamata a rendere conto delle continue oscillazioni nella psicologia del personaggio e ad illustrare le sensazioni di piacere e dolore che variano incessantemente nell’animo dell’eroe. L’uomo sensibile, secondo le parole di Saint-Preux stesso, è caratterizzato da un andamento psichico simile alla variabilità del meteo: « Vil jouet de l’air et des saisons, le soleil ou les brouillards, l’air couvert ou serein règleront sa destinée, et il sera content ou triste au gré des vents »<sup>337</sup>. Allo stesso modo, Oberman scrive in una delle sue lettere all’amico: « Je suis moi-même plus incertain, plus variable que ce climat bizarre. Ce que j’aime aujourd’hui, ce qui ne me déplaît pas, lorsque vous l’aurez lu me déplaira peut-être, et le changement ne sera pas grand »<sup>338</sup>. Come ha scritto Michel Baridon a proposito della rappresentazione del paesaggio naturale nel Settecento: « L’homme sensible établit donc son rapport au monde par un *continuum* sensoriel et affectif dont les modulations incessantes vont *crescendo* ou *diminuendo* »<sup>339</sup>. Questo andamento oscillatorio delle emozioni sembra trovare nella metafora climatologica un punto di riferimento per stabilire un nuovo tipo di relazione tra sé e il mondo. Nelle *Rêveries*, Rousseau scrive di voler applicare le « baromètre à mon âme »<sup>340</sup>, come se fosse possibile registrare ogni più piccola fluttuazione, ogni più infimo cambiamento del proprio cuore. La lettera o la pagina di diario diventa così il luogo in cui si dà forma alla metafora climaterica e dove, attraverso di essa, l’eroe tenta di comprendere il legame che intrattiene con il mondo che lo circonda e di stabilire una relazione simbolica con esso. Inoltre, attraverso l’atto di tracciare i propri stati d’animo passeggeri, alla missiva è affidata una vera e propria funzione terapeutica. All’iperestesia del soggetto essa offre una possibilità di anamnesi. Andrea Battistini ha notato che il diario, dalla forma così simile a

---

<sup>336</sup> Yvon Le Scanff, « L’origine littéraire d’un concept géographique : l’image de la France duelle », in *Revue d’Histoire des Sciences Humaines*, n.5, 2001/2, p. 65.

<sup>337</sup> J.-J. Rousseau, « La Nouvelle Héloïse », *op. cit.*, p. 89.

<sup>338</sup> Senancour, *Oberman*, *op.cit.*, p. 358.

<sup>339</sup> Michel Baridon, *Les jardins. Paysagistes – jardiniers – poètes*, Paris, Robert Laffont, 1998, p. 819.

<sup>340</sup> J.-J. Rousseau, « Les rêveries du promeneur solitaire », *op.cit.*, pp. 1000-1001.

quella del romanzo epistolare monodico, ha una funzione sedativa su chi scrive, grazie alla lentezza analitica del suo incedere<sup>341</sup>. Jean Starobinski ha rilevato una funzione analoga della scrittura rousseauiana: essa vorrebbe creare l'illusione di una limpidezza e di una trasparenza totale che consenta all'io di coincidere interamente con la sensazione presente e anestetizzi di conseguenza le zone dolorose dell'io<sup>342</sup>.

Dal nostro punto di vista, l'effetto terapeutico affidato alla lettera e la ricerca continua da parte dell'eroe di fenomeni meteorologici che spieghino il proprio stato interiore sono intimamente legati: narrazione, identità e scorrere del tempo vanno a costruire un'esperienza psichica unica.

Nelle missive inviate da Saint-Preux dal Valais (XXIII, 1; XXVI, 1)<sup>343</sup>, si delinea tutto un processo terapeutico attraverso l'esperienza della montagna e della variazione climatica che la caratterizza. Abbiamo visto che la lettera XXVI, 1 porta la passione di Saint-Preux a uno stato di crisi: la vicinanza-distanza rispetto all'amata sfocia - per un momento - nella possibilità del suicidio; la pulsione mortifera viene però superata e sottoposta a una sublimazione per mezzo dell'edificazione del "monumento". Se facciamo ora un passo indietro nella storia, ci accorgiamo che la scalata del monte e il desiderio di suicidio a Meillerie vanno letti come due episodi contigui: la crisi narrata nella lettera XXVI,1 è una conseguenza dell'azione terapeutica intrapresa nella lettera XXIII,1. Per la guarigione, in Rousseau, è sempre necessario il raggiungimento del punto più elevato della malattia: solo la crisi è capace di rilasciare un sentimento calmante e di liberazione<sup>344</sup>. Nel corso del romanzo la rappresentazione di elementi conflittuali e problematici segue sempre questo schema: l'angoscia viene portata a un parossismo che sfocia in pulsioni violente, a cui fa seguito un ritorno a una situazione di stabilità. La scalata della montagna intrapresa da Saint-Preux viene descritta proprio come un processo terapeutico, la cui funzione principale è quella di guarire l'anima dell'eroe dalla malinconia d'amore. Che al centro della missiva vi sia il resoconto del proprio stato interiore, in accordo con quello del paesaggio, viene svelato da Saint-Preux stesso: «Il faut réserver notre correspondance pour les choses qui nous touchent de plus près l'un et l'autre. Je me contenterai de vous parler de la situation de mon âme»<sup>345</sup>.

---

<sup>341</sup> Andrea Battistini, *Lo specchio di Dedalo, Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 36.

<sup>342</sup> J. Starobinski, *La transparence et l'obstacle*, *op.cit.*, p. 103.

<sup>343</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, pp. 76-84 e pp. 89-93.

<sup>344</sup> Ch. Martin, «Les monuments des anciennes amours : lieux de mémoire et art de l'oubli dans *La Nouvelle Héloïse*», *op.cit.*, p. 343.

<sup>345</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, p. 76.

Jacques Berchtold ha messo in evidenza che l'intertesto su cui si costruisce tutta la relazione della missiva è un episodio letterario che Petrarca racconta in una lettera, nota come *Ascesa al monte Ventoso*, che il poeta inviava simbolicamente alla propria guida spirituale: Sant'Agostino. Petrarca vi racconta di aver intrapreso la scalata per "curarsi" dal suo male d'amore per Laura<sup>346</sup>. Così nella *Nouvelle Héloïse*, allacciando la moderna teoria dei climi all'impresa spirituale petrarchesca, la scalata del monte e il paesaggio invernale della cima sono chiamati a guarire il deuteragonista dalla sua passione fatale, opponendo ai "fuochi" dell'amore un paesaggio glaciale e sterile. Vediamo come la pratica terapeutica e il processo di scrittura siano intimamente legati:

J'attribuai, durant la première journée, aux agréments de cette variété, le calme que je sentais renaître en moi. J'admirais l'empire qu'ont sur nos passions les plus vives, les êtres les plus insensibles, et je méprisais la philosophie de ne pouvoir pas même autant sur l'âme qu'une suite d'objets inanimés. Ce fut là que je démêlai sensiblement de la pureté de l'air où je me trouvai la véritable cause du changement de mon humeur, et du retour de cette paix intérieure que j'ai perdue depuis si longtemps<sup>347</sup>.

Come ha notato Berchtold, man mano che Saint-Preux si avvicina al manto nevoso del paesaggio invernale, si crea un legame tra l'innervamento e l'amnesia salutare: «L'hibernation est assimilée au phénomène d'une éclipse (dans l'ordre visuel, tout disparaît), mais aussi (dans l'ordre de la mémoire), à une amnésie (la mémoire vive des désordres passionnels s'occulte heureusement)»<sup>348</sup>. È dunque sotto il segno dell'oblio che avviene la cura del male d'amore: è sempre il lavoro del lutto (impossibile) ad essere al centro della vicenda sin dalle prime lettere del romanzo. Solo nella cima della montagna, attraverso il distacco dalle cose terrestri, l'anima riacquista la tranquillità e consente la dimenticanza: «On oublie tout, on s'oublie soi-même, on ne sait plus où l'on est»<sup>349</sup>. Tuttavia, importa chiedersi se sia veramente la scalata della montagna, o, piuttosto, il procedimento letterario ad esso connesso a consentire questa cura dell'anima. Il processo terapeutico della scalata sembra essere reso possibile solo tramite la scrittura e soprattutto perché essa consente un rapporto *intertestuale* con le guide spirituali del passato. Ciò

---

<sup>346</sup> J. Berchtold, « L'effet thérapeutique du séjour en montagne. Le Haut-Valais de Saint-Preux et le Ventoux de Pétrarque » in Odile Richard-Pauchet, Christine de Buzon (éds.), *Voyages thérapeutiques et voyages de santé chez les écrivains*, Paris, Classiques Garnier, 2015, pp. 263-282.

<sup>347</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, p. 78.

<sup>348</sup> J. Berchtold, « L'effet thérapeutique du séjour en montagne. Le Haut-Valais de Saint-Preux et le Ventoux de Pétrarque », *op.cit.*, p. 272.

<sup>349</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, p. 79.

significa che la terapia consiste innanzitutto nel lasciarsi *attraversare* dalla parola altrui per mezzo della redazione della missiva.

Lo stratificarsi dei richiami intertestuali su cui la lettera si costruisce suggerisce che è meno la naturalità del luogo che l'esperienza interiore vissuta tramite l'imitazione del modello a consentire la cura di sé: persino la lettera di Petrarca a cui Saint-Preux si richiama, l'*Ascensione al monte Ventoso*, era costruita sulla falsariga di un altro testo: le *Confessioni* di Sant'Agostino. Esattamente come Petrarca si affida ai passi dell'autobiografia religiosa agostiniana, leggendone alcune frasi durante la sua scalata, così Saint-Preux si richiama al poeta italiano di cui vengono citati alcuni versi all'interno della lettera: «Qui non palazzi, non teatro o loggia, /ma 'n lor vece un abete, un faggio, un pino, /trà l'erba verde e 'l bel monte vicino / levan di terra al ciel nostr' intelletto»<sup>350</sup>. La citazione sembra essere reinterpretata liberamente quando Saint-Preux scrive che durante la salita:

Les méditations y prennent je ne sais quel caractère grand et *sublime*, proportionné aux objets qui nous frappent, je ne sais quelle volupté tranquille qui n'a rien d'âcre et de sensuel. Il semble qu'*en s'élevant au-dessus du séjour des hommes*, on y laisse tous *les sentiments bas et terrestres*, et qu'à mesure qu'on approche des régions éthérées, l'âme *contracte* quelque chose de leur inaltérable *pureté*<sup>351</sup>

Il *topos* della salita in montagna è presente anche nell'*Ortis*, nella lettera del 14 maggio, dove la filiazione al modello rousseauiano e in particolare alla lettera XXIII, 1 è evidente: «Jer sera appunto io scendeva a passo passo dal monte. Il mondo era in cura alla notte, ed io non sentiva che il canto della villanella, e non vedeva che i fuochi de' pastori. Scintillavano tutte le stelle, e mentr'io salutava ad una ad una le costellazioni, la mia mente *contraeva* un non so che di *celeste*, ed il mio cuore s'innalzava come se aspirasse ad una *regione più sublime assai della terra*»<sup>352</sup>.

Bisogna tuttavia notare almeno due differenze importanti rispetto all'ipotesto rousseauiano: innanzitutto Saint-Preux descrive un paesaggio invernale, mentre quella di cui parla Jacopo è una sera primaverile il cui fascino è dato soprattutto dal «giorno che

---

<sup>350</sup> *Ibidem*. Cfr. F. Petrarca, *Canzoniere*, *op.cit.*, p. 12, X: «Gloriosa columna in cui s'appoggia».

<sup>351</sup> *Ibidem*, p. 78. Il corsivo è nostro.

<sup>352</sup> U. Foscolo, «Ultime lettere di Jacopo Ortis [1802]», *op.cit.*, p. 197. Il corsivo è nostro. Foscolo sembra essere stato particolarmente influenzato dai proprio modelli europei per le diverse rappresentazioni della natura. Per una comparazione dettagliata delle lettere ortisiane con *La Nouvelle Héloïse* e *Werther* si veda l'esauriente saggio di E. Neppi, *Il dialogo dei tre massimi sistemi*, *op.cit.*, in particolare per la rappresentazione dei paesaggi nelle lettere qui evocate si veda il capitolo «I due volti della natura», pp. 209-217.

muore»<sup>353</sup>. Come avviene spesso nell'opera di Foscolo, i diversi intertesti si sovrappongono: qui è infatti percepibile anche l'influenza dantesca (nella *Divina Commedia* «che paia il giorno pianger che si more») <sup>354</sup>.

In secondo luogo - e questo è l'elemento di scarto più importate rispetto a Rousseau - Jacopo non sale, bensì *scende* dalla montagna. Laddove la scalata spirituale consentiva a Saint-Preux di anestetizzare il dolore dell'esistenza, innalzandosi verso regioni eteree, quella di Jacopo è una discesa dall'alto verso le zone basse e pulsionali dell'essere. Quando si trova sulla cima della montagna l'eroe si perde in elucubrazioni, divagando sulle possibilità della pittura e sul ruolo dei maestri letterari che nutrono la sua immaginazione; man mano che scende, invece, i suoi pensieri fanno ritorno all'idea cruda della morte: «Abbate pace, o nude reliquie: la materia è tornata alla materia; nulla scema, nulla cresce, nulla si perde quaggiù; tutto si trasforma e si riproduce»<sup>355</sup>.

Poche lettere dopo, nella missiva del 25 maggio, la descrizione del paesaggio riprende i toni della *Nouvelle Héloïse* e la salita in montagna si fa anche qui terapia calmante e anestetizzante: «Sono salito su la più alta montagna [...] nella terribile maestà della Natura la mia anima attonita e sbalordita ha dimenticato i suoi mali, ed è tornata per alcun poco in pace con se medesima»<sup>356</sup>. Si può attribuire questo cambiamento della trattazione del tema della montagna all'interno dell'*Ortis* al fatto che tra la lettera del 14 maggio e quella del 25 dello stesso mese sono trascorsi due eventi importanti per Jacopo: il bacio con Teresa e la morte dell'amica Lauretta. Vedremo in seguito che la vicinanza di questi due eventi non è casuale: per il momento, ci basti mettere in evidenza che la salita in montagna, per Jacopo, diventa terapeutica solo dopo che il risveglio dei sensi e la morte dell'amica sono venuti ad esacerbare le pulsioni mortifere dell'eroe e l'esperienza di amnesi, già vissuta da Rousseau e Petrarca, si fa allora necessaria.

---

<sup>353</sup> *Ibidem*, p. 196.

<sup>354</sup> Dante Alighieri, *Commedia*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, v. II, *Purgatorio*, Milano, Mondadori, 1994, p. 234 (VIII, 6).

<sup>355</sup> U. Foscolo, «Ultime lettere di Jacopo Ortis [1802]», *op.cit.*, p. 196. Nell'edizione del 1798 vi era una correlazione esplicita tra questo ritorno a una visione materialistica e l'arrivo alla pianura: «Mi sono trovato *al piano* presso la chiesa: suonava la campana de' morti, e un senso d'umanità trasse i miei sguardi sul cimiterio» U. Foscolo, «Ultime lettere di Jacopo Ortis [1798]», in Id., *Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo*, v. IV, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, *op.cit.*, p. 60. Inoltre, in questa edizione - diversa anche a livello diegetico dalle seguenti perché qui Teresa è una donna sposata, con cui Jacopo ha una relazione molto tormentata - l'eroe, scendendo dalla montagna incontra l'amata e esclama: «mi sento pigliar per un braccio... o anima mia, come gli affetti patetici che t'inondavano si sono subito convertiti in piacere!» *Ibidem*, p.60. Il ritorno a sensazioni più sensuali e "basse" era quindi ulteriormente sottolineato dal contatto fisico stabilito con Teresa.

<sup>356</sup> U. Foscolo, «Ultime lettere di Jacopo Ortis [1802]», *op.cit.*, p. 204. Si veda anche E. Neppi, *Il dialogo dei massimi sistemi*, *op.cit.*, pp. 205-208.



Nella stessa lettera in cui parla delle capacità curative della montagna, Jacopo scrive: «Così vaneggio! Cangio voti e pensieri, e quanto la natura è più bella, tanto più vorrei vederla vestita a lutto. E veramente pare che oggi m'abbia esaudito. Nel verno passato io era felice: quando la natura dormiva mortalmente io era tranquillo! – ed ora?»<sup>357</sup>. La missiva di Jacopo svela una predilezione per la natura dall'aspetto malinconico/luttuoso che rispecchia lo stato d'animo del protagonista: nel paesaggio invernale e nella natura dormiente egli ritrova quella condizione soporifera di stasi che sola riesce a calmare le agitazioni della sua anima. Ciò che il testo non dice è il fatto che questo assopimento della condizione iperestesica non avviene tanto per mezzo dell'effetto calmante dell'ambiente naturale quanto per l'evocazione dei modelli letterari, attraverso i quali prende forma l'esperienza dell'eroe.

La preferenza per la notte e per lo statico inverno tornano anche nell'*Oberman*, dove l'eroe scrive all'amico: «Je ne sais si je sortirai de mes montagnes neigeuses; si j'irai voir cette jolie campagne dont vous me faites une description si intéressante, où l'hiver est facile, et le printemps si doux [...] je cherche la nuit comme le triste chat-huant»<sup>358</sup>.

Nel romanzo di Senancour compare anche il tema della scalata in montagna: Oberman racconta la propria salita nella lettera VII, il 3 settembre<sup>359</sup>, poco dopo il suo arrivo in Svizzera. La scalata assume così l'aspetto di un rito iniziatico volto a purificare l'eroe dall'esistenza mondana appena abbandonata e a sancire l'inizio di una nuova vita:

Là sur ces monts déserts, où le ciel est plus immense; où *l'air est plus fixe*, et les temps moins rapides, et la vie plus permanente [...] là, l'homme retrouve sa forme altérable mais indestructible; il respire l'air sauvage loin des émanations sociales; son être est à lui comme à l'univers: il vit d'une vie réelle dans l'unité *sublime*. [...] Les heures m'y semblent à la fois *plus tranquilles* et plus fécondes: et comme si le roulement des astres eût été ralenti dans le calme universel, je trouvais dans la lenteur et l'énergie de ma pensée, une succession que rien ne précipitait et qui pourtant devançait son cour habituel. Quand je voulus estimer sa durée, je vis que le soleil ne l'avait pas suivie; et je jugeai que le sentiment de l'existence est réellement *plus pesant et plus stérile* dans l'agitation des terres humaines<sup>360</sup>

Anche qui la filiazione alla lettera scritta da Saint-Preux sul Valais è evidente. Come nella *Nouvelle Héloïse*, l'arrivo sulla cima coincide con una purificazione spirituale e un distacco

---

<sup>357</sup> U. Foscolo, «Ultime lettere di Jacopo Ortis [1802]», *op.cit.*, p. pp. 205-206.

<sup>358</sup> Senancour, *Oberman*, *op.cit.*, p. 377.

<sup>359</sup> *Ibidem*, pp. 90-96.

<sup>360</sup> *Ibidem*, p. 92-93.

dalle cose terrestri. Tuttavia, mentre Saint-Preux, dopo aver contemplato il paesaggio naturale descrive anche le società campestri del Valais, Oberman dà prova di un senso di alienazione dalla società più esacerbato. La propensione al non-tempo che abbiamo sottolineato nella *Nouvelle Héloïse* è presente anche qui, ma per Oberman è necessario il silenzio e l'allontanamento da qualsiasi richiamo sociale per raggiungere la stasi e potersi così abbandonare al corso libero dei pensieri. Comparando il corso degli astri alla fluidità del proprio pensiero, Oberman recupera un rapporto di analogia con il mondo circostante che non è possibile instaurare in pianura, dove l'agitazione delle cose umane distrae continuamente l'uomo dalla contemplazione di sé e del mondo.

È dunque in questa necessità di stabilire una relazione simbolica con il mondo esterno che sembra risiedere il significato dell'associazione tra stati d'animo e variazioni meteorologiche, tra il flusso interno delle emozioni e lo stato atmosferico. L'anima appare a colui che si osserva come un'entità "climatologica", soggetta a oscillazioni e variazioni continue. Allo stesso tempo, stabilire una relazione di contiguità tra il succedersi delle stagioni e le variazioni psicologiche consente di iscrivere la vicenda dell'eroe in un tempo che va al di là dell'umano e dell'effabile e che risponde a un disegno più ampio. L'eroe narra nelle lettere la *propria* storia la quale, tramite la metafora meteorologica, diviene una storia iscritta negli astri, si fa Destino.

Le analisi qui condotte sulla nuova relazione che si instaura nel romanzo monodico tra il soggetto e il mondo portano dunque ad identificare un'ultima funzione assunta dalla lettera all'interno del genere epistolare della crisi dei Lumi.

Abbiamo visto che la strategia del manoscritto ritrovato, più che legittimare la pubblicazione del romanzo come avveniva all'inizio del Settecento, è ormai necessaria per rinviare il lettore all'infinito a un'origine irrecuperabile, evocando una completezza perduta e suggerendo al lettore la presenza di un *archè* sempre lontana e rimossa. La necessità di presentare l'opera narrativa come un frammento appare anche se si tiene conto dell'importanza che le ellissi acquisiscono nella narrazione. Infine, frammento essa stessa, la lettera lo è anche per la sua capacità di creare un legame simbolico tra la parte (la storia personale e particolare dell'eroe) e il tutto (il tempo sociale e storico del calendario). La lettera nel romanzo epistolare di fine Settecento acquista così sempre più la funzione di frammento poiché è chiamata a ricostruire il legame tra l'io del singolo e il Tutto, traducendo l'aspirazione del soggetto verso una totalità irraggiungibile.

Vista in questi termini, l'introyezione del mondo circostante, la fagocitazione del creato nell'io, appare soprattutto come un metodo di comprensione necessario al soggetto

“problematico” dell’età moderna, la cui riflessione sul mondo è innanzitutto auto-riflessione, ricerca di sé, creazione di senso per l’io e per tutto ciò che entra nella sua orbita.

Ma la figura privilegiata di introiezione nell’Io è quella dell’Altro. È allora tempo di dedicare il nostro studio a questa fenomenologia: l’Altro nell’Io.



### III. Immagine vista, immagine fantasmatica: lo sguardo sull'Altro

Le regard, certes, ne peut  
échapper à l'objet qui le fascine, mais il  
reste un regard sans projet, sans avenir ; la  
fascination se prend elle-même pour fin.  
L'objet passe au rang d'image<sup>1</sup>  
(Jean Starobinski)

Les regards échangés ont  
valeur d'étreinte et de blessure. Ils disent  
tout ce que les autres gestes eussent dit,  
avec ce privilège au surplus de porter au-  
delà, d'aller plus profond, d'alarmer plus  
vivement : ils troublent les âmes<sup>2</sup>  
(Jean Starobinski)

L'analisi dei romanzi costituenti il nostro *corpus* ha consentito di mettere in luce che l'eroe della narrazione epistolare si confronta principalmente con tre tipi di alterità: la società, l'amata e l'amico. Nel caso della *Nouvelle Héloïse* questa tripartizione dell'alterità è meno evidente in ragione della struttura polifonica; tuttavia, si è potuto notare che alcuni elementi, quali il rapporto con l'autorità paterna, il ruolo dell'amico/amica e la relazione tra Saint-Preux e Julie nella seconda metà del romanzo, presentano caratteristiche che anticipano la funzione dei tre grandi Altri presenti nel romanzo epistolare monodico. La società costituisce l'alterità rifiutata dal protagonista: essa appare come un'istanza autoritaria e/o inautentica, a partire dalla quale l'eroe si definisce per via di negazione. L'amata appare invece come un'alterità-specchio: la sua è una figura *fantasmatica*; è frutto della sublimazione dell'Io attraverso l'amore. Se queste due prime forme di alterità appaiono piuttosto tradizionali e riconducibili alla tradizione cortese, più originale è la comparsa della figura dell'amico.

Il rivolgersi all'amico da parte dell'eroe è l'elemento di innovazione più importante nel romanzo epistolare monodico. Innanzitutto, l'amico è quello che Aristotele definiva un *heteros autos* che, come Giorgio Agamben ha ben messo in evidenza, non è un "altro io" bensì: «un'alterità immanente nella stessità, un divenir altro dello stesso»<sup>3</sup>. L'eroe e l'amico,

---

<sup>1</sup> J. Starobinski, *L'Œil vivant*, *op.cit.*, p. 108.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 74.

<sup>3</sup> G. Agamben, *L'amico*, Roma, Nottetempo, 2007, p. 17.

il mittente e il destinatario delle lettere, non sarebbero dunque nient'altro che due facce dello stesso. Una stessità, tuttavia, che, a differenza della “medesimezza” di cui ci siamo occupati *supra*, include l'alterità e la differenza. Attraverso il confronto con la parola dell'amico entra nel discorso epistolare un'entità esterna che consente all'eroe una presa di consapevolezza delle proprie azioni.

La prima domanda che sorge analizzando la figura dell'amico è: perché questi è spesso presentato come una figura più saggia e razionale, perché il destinatario assume il ruolo del mentore? La nostra ipotesi è che l'amico-destinatario svolga quella che Francesco Orlando ha chiamato la «formazione di compromesso» in letteratura<sup>4</sup>. Attraverso il confronto con il proprio *heteros autos* la parola dell'eroe si fa parola dialettica che si dibatte fra principio di realtà, rappresentato dalla società, e principio di piacere, rappresentato dalla donna. Innestandosi nella risposta dell'amico, la parola dell'eroe fa continuamente i conti con una formazione di compromesso; «fra rispetto della razionalità, o della realtà, o della funzionalità, e piacere della trasgressione logica o fantastica o ludica»<sup>5</sup>.

L'amico mostra quanto principio di realtà e principio di piacere, la società come imposizione e la donna come fantasma del desiderio, siano strettamente correlati. Massimo Recalcati ha notato che in Lacan la formula del fantasma mette in evidenza il legame strutturale tra soggetto del desiderio e oggetto che causa il desiderio inconscio: «Il fantasma che è sempre una costruzione singolare, un'invenzione soggettiva – viene dall'Altro, segnala la dipendenza strutturale dal discorso dell'Altro»<sup>6</sup>. Il fantasma ha un doppio statuto: esso è «“effetto dell'alienazione” in quanto viene dall'Altro, si cristallizza intorno alle parole dell'Altro, e “invenzione soggettiva”» nella misura in cui esso costituisce una «risposta singolare del soggetto all'iniziativa assoggettante dell'Altro»<sup>7</sup>.

Nel caso dei romanzi costituenti il *corpus* possiamo considerare che l'immagine femminile costruita dagli eroi è una rappresentazione di questo “fantasma” del desiderio inconscio e, come tenteremo di dimostrare nel corso della nostra analisi, la formazione di quest'immagine è lungi dall'essere soltanto un'esperienza soggettiva e immediata. È nella dipendenza dal discorso della società – parola dei padri, parola borghese, parola autoritaria - che si articola anche la costruzione del fantasma erotico: l'immagine della donna come

---

<sup>4</sup> F. Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, op.cit., p. 12.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> M. Recalcati, *Un cammino nella psicoanalisi. Dalla clinica del vuoto al padre della testimonianza (Inediti e scritti rari 2003-2013)* op.cit., p. 97.

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

antidoto alla società dipende anche strutturalmente dal rapporto che l'eroe intrattiene con la parola che viene dalla comunità.

### III.1. L'icona femminile

#### III.1.1. Lo specchio dell'io

Abbiamo già messo in risalto il fatto che la figura della donna subisce un processo di opacizzazione nella *Nouvelle Héloïse* per poi passare definitivamente sul retroscena nei romanzi epistolari monodici dove domina incontrastata la voce dell'eroe. Nella seconda metà della *Nouvelle Héloïse* Julie interviene molto meno nelle vicende; nonostante questo, tutta la narrazione ruota intorno alla sua figura: al centro della trama vi sono i sentimenti che la donna *suscita*, più che la figura femminile in sé. La donna, la cui parola non può essere altro che riportata all'interno del discorso dell'eroe, appare sempre più come immagine, icona, e sempre meno come personaggio a cui viene affidata la narrazione.

Inoltre, abbiamo visto che il ritratto della donna tanto nella *Nouvelle Héloïse* quanto nel *Werther* doveva *evocare* più che rappresentare: all'immagine dettagliata del pittore essi preferiscono la figura "velata" nel caso di Saint-Preux e il profilo nel caso dell'eroe goethiano. L'icona femminile sarebbe, dunque, un'immagine negata? Quanto più l'eroe enfatizza la sua devozione verso la donna, tanto più la rappresentazione di questa diviene immagine "offuscata" agli occhi del lettore, dal momento che la sua figura ci appare solo attraverso i sentimenti che essa provoca nel personaggio narrante, ovvero attraverso il filtro della sua soggettività.

In *Jacopo Ortis* si fa riferimento al ritratto della donna sin dal primo incontro con Teresa: «La divina fanciulla! Io l'ho veduta, Lorenzo, e te ne ringrazio. La trovai seduta miniando il proprio ritratto»<sup>8</sup>. Nell'*Ortis*, il ritratto è ancora connotato in modo classico: come specchio della bellezza e della sensibilità della donna amata. È però interessante soffermarsi su questo dettaglio: il primo incontro con l'amata, da parte di Jacopo, è già un incontro con

---

<sup>8</sup> U. Foscolo, «Ultime lettere di Jacopo Ortis [1802]», *op.cit.*, p. 141.

l'immagine, con il *riflesso*, più che con la donna in sé. Quest'immagine di una Teresa contemplativa, in una posizione quasi narcisistica, ricorda quella di Laura nel sonetto XLVI<sup>9</sup> dove Petrarca parla dell'amata che, soddisfacendosi della propria immagine nello specchio, rifiuta di accordare attenzioni al poeta. Adelia Noferi ha scritto, a proposito di questi versi, che il componimento provoca:

Uno slittamento del movimento desiderante che instaura come oggetto di desiderio, non Laura, ma la sua immagine. Lo sguardo del soggetto (il poeta), incantato nel dispiegarsi degli emblemi della bellezza di Lei si raddoppia nello sguardo di Lei, incantata dalla stessa immagine: "desio" e sguardo dell'uno e dell'altra "finiscono" (moltiplicandosi all'infinito) nella stessa immagine speculare. La trasformazione di Laura in Narciso [...] coinvolge in realtà il poeta stesso, ed il proprio desiderio: insieme desiderio solipsistico, narcisistico, e desiderio secondo l'Altro di un Narciso, però che non può essere, se non essendo il mediatore di sé a se stesso, costruito intorno a un'immagine che prende se stessa come proprio "fine" (Laura, ma anche il *Canzoniere*), nel chiudersi di un cerchio entro il quale il soggetto insieme si ravvolge e si perde<sup>10</sup>

Tali considerazioni ci riportano a quanto avevamo già accennato riguardo alla componente narcisistica della passione in questi romanzi: attraverso la figura della donna l'io corteggia l'oggetto del proprio desiderio, che è, in fondo, nient'altro che un fantasma. I romanzi epistolari sentimentali tra Sette e Ottocento appaiono così profondamente debitori della tradizione medievale della *fin'amors*, dove, come scrive Giorgio Agamben, l'amore è «un processo inteso essenzialmente all'ossessivo vagheggiamento di un'immagine, secondo uno schema psicologico per cui ogni autentico innamoramento è sempre un «amare per ombra» o «per figura», ogni profonda intenzione erotica è sempre rivolta idolatricamente a un'*ymage*»<sup>11</sup>.

All'interno dell'*Émile*, Rousseau ha affermato in modo esplicito che l'innamoramento necessita sempre la creazione di un'immagine per poter avere luogo: «Il n'y a point de véritable amour sans enthousiasme, et point d'enthousiasme sans un objet de perfection réel ou chimérique, mais toujours existant dans l'imagination»<sup>12</sup>. Allo stesso modo, nella *Nouvelle Héloïse*, Julie è spesso descritta come un' *imago* "interiore" da Saint-Preux: «cette

---

<sup>9</sup> F. Petrarca, *Canzoniere*, *op.cit.*, p. 63: XLVI: «L'oro et le perle e i fior' vermigli e i bianchi».

<sup>10</sup> A. Noferi, *Frammenti per i «Fragmenta» di Petrarca*, *op.cit.*, p. 100-101.

<sup>11</sup> G. Agamben, *Stanze*, *op.cit.*, p. 98.

<sup>12</sup> J.-J. Rousseau, «Émile ou de l'éducation», textes établis par Charles Wirz, présentés et annotés par Pierre Burgelin, in Id., *Œuvres complètes*, t. IV, *Émile. Éducation. Morale. Botanique*, éd par Bernard Gagnebin, Marcel Raymond, Paris, Gallimard, 1969, p. 743.



immortelle *image* que je porte en moi»<sup>13</sup>. In una delle prime lettere all'amata, il deuteragonista afferma che, negatagli la possibilità di unirsi a Julie, si accontenterà di adorare la sua immagine (X, 1): «Si j'ose former des vœux extrêmes, ce n'est plus qu'en votre absence ; mes désirs, n'osant aller jusqu'à vous, s'adressent à votre *image*, et c'est sur elle que je me venge du respect que je suis contraint de vous porter»<sup>14</sup>. Nelle parole di Saint-Preux si delinea un tentativo di riscatto sociale per mezzo dell'immaginazione: il desiderio, non potendosi rivolgere all'appropriazione del *corpo* dell'amata, sembra abbattersi sull'impossibile captazione dell'oggetto fantasmatico. Al momento della partenza per Parigi, l'eroe, costretto ad allontanarsi da Julie, ne invoca l'immagine e non la parola (I, 2): «Viens, *image adorée*, remplir un coeur qui ne vit que par toi»<sup>15</sup>.

Il motivo della donna-immagine è trattato nell'*Ortis* in modo molto simile al modello rousseauiano. Foscolo sembra proprio ispirarsi alla figura di Julie per dare forma alla sua Teresa: è noto come, per l'autore italiano, Julie costituisca un modello femminile divinizzato e un personaggio edificante: «Il carattere di Giulia, a chi lo guarda come felice combinazione del genio e dell'arte che abbelliscono la natura imitandola, è lavoro da spaventare qualunque grande scrittore meditasse di fare altrettanto»<sup>16</sup>. Già in queste parole di Foscolo, in cui si evince che l'arte deve venire a completare il lavoro della natura, si coglie che la rappresentazione della donna non sia e non debba essere sottomessa ad un puro realismo, bensì essa è il prodotto e la rappresentazione del processo fantasmatico stesso. Come già Laura per Petrarca, il personaggio femminile è «un fantasma-simulacro offerto alla contemplazione desiderante»<sup>17</sup>.

In una di quelle ricorrenti auto-riflessioni di Jacopo che appaiono come riflessioni sul *medium* letterario stesso l'eroe foscoliano afferma: «E penso; ed è pur vero che questo angelo de' cieli esista qui, in questo basso mondo, fra noi? E sospetto d'essermi innamorato della creatura della mia fantasia»<sup>18</sup>. Il personaggio lucidamente constata, forse con Foscolo stesso, che Teresa potrebbe essere soltanto il frutto della propria immaginazione. La differenza rispetto a Rousseau risiede nel fatto che, mentre Foscolo ragiona *con* il proprio eroe, l'autore francese lascia i propri personaggi in una sorta di ignoranza infantile, riservandosi il diritto di rivelare al lettore che l'amore è sempre una forma di idolatria:

---

<sup>13</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op. cit.*, p. 220.

<sup>14</sup> *Ibidem*, pp. 53-54.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 190

<sup>16</sup> U. Foscolo, «Notizia bibliografica intorno alle Ultime lettere di Jacopo Ortis per l'edizione di Londra MDCCCXIV», *op.cit.*, p. 492.

<sup>17</sup> A. Noferi, *Frammenti per i «Fragmenta» di Petrarca*, *op.cit.*, p. 242.

<sup>18</sup> U. Foscolo, «Ultime lettere di Jacopo Ortis [1802]», *op.cit.*, p. 207.

L'enthousiasme est le dernier degré de la passion. Quand elle est à son comble, elle voit son objet parfait ; elle en fait alors son idole; elle le place dans le ciel, et, comme l'enthousiasme de la dévotion emprunte le langage de l'amour, l'enthousiasme de l'amour emprunte aussi le langage de la dévotion. Il ne voit plus que le paradis, les anges, les vertus des saints, les délices du séjour céleste<sup>19</sup>

Questa differenza pare essere ancora una volta una conseguenza dello scarto tra principio polifonico e monologico del romanzo epistolare: laddove nella *Nouvelle Héloïse* adesione sentimentale e distacco razionale vengono mantenuti in spazi separati, distribuiti attraverso i diversi personaggi o divisi tra testo e peritesto, nei romanzi monodici tutta l'azione, costituita principalmente dal discorso amoroso e dalle sue contraddizioni, viene compressa all'interno del rimuginare di un'unica coscienza.

Il tema dell'immagine è sviluppato in modo parallelo nell'*Ortis* e nella *Nouvelle Héloïse*: anche per Jacopo l'impossibile captazione del fantasma è causa tanto di pulsioni violente quanto di un sollievo momentaneo dalle proprie sofferenze. Così l'eroe scrive nella lettera del 2 giugno: «Almeno costei non mi perseguitasse con la sua immagine ovunque io vada a piantarmi faccia a faccia [...] e medito talor di rapirla e di strascinarla con me nei deserti lungi dalla prepotenza degli uomini»<sup>20</sup>, mentre verso la fine della vicenda, quando tutte le speranze sono perdute, Jacopo supplica Teresa di mandargli il suo ritratto, facendo appello all'immagine di lei come fonte di conforto nella solitudine «mi conforterò sempre baciando dì e notte la tua sacra immagine»<sup>21</sup>; «Morendo io volgerò a te i miei ultimi sguardi»<sup>22</sup>.

Nel *Werther*, il rapporto di specularità tra l'io e la donna, per cui la seconda diventa riflesso del primo, è rivelato sin dal primo incontro e lo specchio, in questo caso, sono gli occhi stessi di Lotte:

Wir traten an's Fenster, es donnerte abseiwärts, und der herrliche Regen säuselte auf das Land, und der erquickendste Wohlgeruch stieg in aller Fülle einer warmen Luft zu uns auf. Sie stand auf ihrem Ellenbogen gestützt, ihr *Blick* durchdrang die Gegend; sie *sah* gen Himmel und auf mich, ich *sah* ihr *Auge* thränenvoll, sie legte ihre Hand auf die meinige und sagte: „Klopstock“! [...] Ich ertrug nicht, neigte mich auf ihre Hand und küßte sie unter den wonnenvollsten Thränen. Und *sah* nach ihrem *Auge* wieder - Edler! Hättest du deine

---

<sup>19</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op. cit.*, pp. 15-16.

<sup>20</sup> U. Foscolo, «Ultime lettere di Jacopo Ortis [1802]», *op.cit.*, p. 210-211.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 220.

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

Vergötterung in diesem *Blikke gesehn*, und möcht ich nun deinen so oft entweihten Nahmen nie wieder nennen hören!<sup>23</sup>

In questo passo - di cui abbiamo già messo in evidenza alcune caratteristiche - possiamo ora notare che evidente è la predominanza dell'elemento visivo, da sempre il senso principale dell'innamoramento, e che la scena è costruita interamente sul modo del rispecchiamento. Tutti gli elementi evocati sono degli specchi riflettenti del soggetto narrante: la finestra<sup>24</sup> che permette di convertire la natura in paesaggio, ossia, in immagine che passa dall'occhio dello spettatore; Klopstock, riflesso della sensibilità dei due giovani, e, infine, gli occhi stessi di Lotte all'interno dei quali si condensano paesaggio, poesia e desiderio dell'eroe. Per *Werther*, la metafora dello specchio è da ricondurre inoltre all'unione delle anime in senso pietistico: le anime si specchiano tra loro perché si specchiano nella medesima immagine di Dio<sup>25</sup>. Richard Alewyn mette infatti in risalto la correlazione tra i tre elementi che si trovano in questo passo: Dio, la natura, e l'anima sensibile; «*Ihr Blick durchdrang die Gegend, sie sah gen Himmel und auf mich – also die Natur draußen, der Schöpfer droben und der Gleichempfindende an ihrer Seite*»<sup>26</sup>.

Werther, come Jacopo, è perseguitato dall'immagine di Lotte, ma la sua figura gli appare spesso proprio sotto forma di quegli occhi neri da cui è scaturito l'innamoramento. Nella lettera del 6 dicembre, poco prima del suicidio, gli occhi sono diventati *interni* alla mente stessa di Werther, coincidono con la vista "interiore" e sembrano catalizzare all'infinito le facoltà immaginative dell'eroe:

Wie mich die Gestalt verfolgt. Wachend und träumend füllt sie meine ganze Seele! Hier, wenn ich die Augen schliesse, hier in meiner Stirne, wo die innere Sehkraft sich vereinigt, stehen ihre schwarzen Augen. Hier! Ich kann dir's nicht ausdrücken. Mach ich meine Augen zu, so sind sie da; wie ein Meer, wie ein Abgrund ruhen sie vor mir, in mir, füllen die Sinnen meiner Stirne<sup>27</sup>

---

<sup>23</sup> J.-W. Goethe, «Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A», *op.cit.*, p. 54. Il corsivo è nostro.

<sup>24</sup> «La fenêtre est une condition *sine qua non* : la fenêtre, le cadre, sont des «passes» pour les vedute, pour y voir du paysage là où sans eux il n'y aurait que... la nature » : Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, Paris, PUF, 2013, p. 103.

<sup>25</sup> Cfr. L'entrata «Spiegel» in August Langen, *Der Wortschatz des Deutschen Pietismus*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1954, p. 316: «Der Spiegel ist eines der ältesten Symbole aller Mystik für das Einander-Gegenüberstehen und Aufeinander-Zustreben von Gott und Menschenseele, in orientalischer und antiker Mystik ebenso bekannt und verbreitet wie im deutschen Spätmittelalter und den mystischen Strömungen der folgenden Jahrhunderte. Aus diesen Quelle fließt das Bild dem Pietismus zu».

<sup>26</sup> R. Alewyn, «„Klopstock!“», *op.cit.*, p. 360.

<sup>27</sup> J.-W. Goethe, «Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A», *op.cit.*, p. 192.

In questa trasformazione finale degli occhi di Lotte in *imago* della mente possiamo constatare, ancora una volta, la vicinanza della visione sentimentale dell'amore con la "malattia dell'immaginazione" della psicologia medievale, la quale: «con un'invenzione che è fra le eredità più feconde che essa ha trasmesso alla cultura occidentale, concepisce l'amore come un processo essenzialmente fantasmatico, che coinvolge immaginazione e memoria in un assiduo rovello intorno a un'immagine dipinta o riflessa nell'intimo dell'uomo»<sup>28</sup>. Ne possiamo concludere che i romanzi costituenti il *corpus* si situano in continuità rispetto alla tradizione petrarchesca nel loro concepire l'esperienza amorosa come incontro con l'"immagine".

Tuttavia, dal punto di vista della nostra analisi, importa mettere in evidenza la seconda parte della lettera del *Werther* nella quale l'eroe si dice incapace di abbandonarsi completamente all'immagine dell'amata e torna a dibattersi sulla limitatezza delle facoltà dell'uomo e, soprattutto, della sua coscienza: «Was ist der Mensch, der gepriesene Halbgott! Ermangeln ihm nicht da eben die Kräfte, wo er sie am nöthigsten braucht? Und wenn er in Freude sich aufschwingt, oder im Leiden versinkt, wird er nicht in beyden eben da aufgehalten, eben da zu dem stumpfen kalten Bewußtseyn zurück gebracht, da er sich in der Fülle des Unendlichen zu verlihren sehnte?»<sup>29</sup>.

Con questo passaggio dall'esclamazione alla domanda, l'eroe si apre al proprio interlocutore: passando dalla contemplazione dell'immagine al cogitare sulla condizione umana, il personaggio fa di nuovo appello all'*audience*. Ed è in questo richiamo del sociale all'interno della propria parola che consiste la novità del discorso amoroso wertheriano il quale intrattiene il fantasma, entità fuggevole, proprio per mezzo del suo stesso rimuginare. La narrazione stessa si fa così formazione di compromesso, come scrive Michela Landi:

Entre le principe de réalité réclaté par le besoin social de la communication et le principe de plaisir qui gouverne le sentiment d'amour. Les stratégies narratives, discursives [...] du langage seraient là donc dans le but de faire écran à ce « noyau » fantasmatique, autrement exposé à sa consommation. Dira-t-on, [...] avec Schopenhauer, que l'art en général est l'état suspensif – le refoulement, déjà – de la douleur de vivre et d'aimer, représentée par un mouvement excentrique qui nous écorche, tel celui de la roue mythique d'Ixion?<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> G. Agamben, *Stanze*, *op.cit.*, p. 96.

<sup>29</sup> J.-W. Goethe, «Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A», *op.cit.*, p. 192.

<sup>30</sup> Michela Landi, « Une extrême solitude. Le discours amoureux de Stendhal à Roland Barthes », in Fabienne Bercegol, Helmut Meter (sous la direction de) *Métamorphose du roman sentimental. XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup>*, Paris, Classique garnier, 2015, p. 294.

Sospensione e procrastinazione della vita stessa sembrano in effetti costituire il nucleo dell'*intrigo* molto più della *love story* nei romanzi epistolari: in essi tutto si gioca su un continuo rinvio della scelta, indecisione dalla quale può così scaturire il discorso amoroso stesso<sup>31</sup>. Possiamo già anticipare che la concezione fantasmatica medievale dell'amore si scontra nei romanzi del *corpus* con la razionalità che richiede la vita urbana e borghese e che da questo paradosso scaturisce tutta la trama. Quella che si gioca davanti ai nostri occhi è la crisi del soggetto moderno scisso: «tra due forme del sentimento che rimandano, per così dire, ad opposte costellazioni dell'Io: l'una tesa all'autoconservazione, l'altra all'estrinsecazione del desiderio»<sup>32</sup>. Il dramma in quanto tale e in quanto irrisolvibile appare sin dalla prima missiva scritta dagli eroi, prolungandosi poi senza via d'uscita sino alla fine della vicenda. Ed è forse questo il contributo più originale del romanzo epistolare sentimentale di questo periodo: il riprendere dalla tradizione cortese la visione dell'amore, senza confondersi totalmente con essa, essenzialmente perché al centro dell'opera non vi è un «Io integro e certo di se stesso»<sup>33</sup> che si spenderebbe totalmente per la passione, ma un io diviso dal «*conflitto* tra fascinazione e repulsione, tra coinvolgimento e distacco»<sup>34</sup>. Ma per poter argomentare questa nostra ipotesi è necessario prima dimostrare come l'oggetto del desiderio, la donna, venga rappresentata come idolo dagli autori, tutti, inequivocabilmente, uomini.

### III.1.2. La donna “marmorea”: *eros* sotto il segno di *thanatos*

Come è noto, alla fine della prima parte della *Nouvelle Héloïse*, in seguito al rifiuto categorico del barone d'Étange di accettare il matrimonio tra Julie e Saint-Preux, quest'ultimo è costretto dall'eroina e dai suoi vari aiutanti ad allontanarsi da Vevey. Mentre l'eroe esce dalla casa dell'amata, Claire assiste alla scena seguente: «Je suis sortie sur le palier pour les suivre des yeux. [...] J'ai vu l'insensé se jeter à genoux au milieu de l'escalier, en baiser mille fois les marches et d'Orbe pouvoir à peine l'arracher de cette froide pierre qu'il pressait de son corps, de la tête et des bras, en poussant des longs

---

<sup>31</sup> I romanzi si basano infatti sulla procrastinazione stessa della scelta intesa come l'*Aut-Aut* kirkegaardiano che il filosofo danese riprende proprio dal romanzo di Goethe. Cfr. La lettera dell'8 agosto: J.-W. Goethe, «Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A», *op.cit.*, p. 86: «In der Welt ist's sehr selten mit dem Entweder Oder gethan».

<sup>32</sup> E. Pulcini, “*Amour-passion*” e amore coniugale, *op.cit.*, p. X.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. XV.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

gémissements»<sup>35</sup>. Nell'impossibilità di vedere ancora una volta Julie prima di partire (gli addii si moltiplicheranno all'interno del romanzo e Saint-Preux sarà ogni volta ossessionato dalla *vista* di lei), l'eroe si getta sulla *fredda pietra* e riserva a quest'ultima i gemiti rivolti all'amata.

È interessante notare che, ancora una volta, il procedimento epistolare consente di inquadrare i momenti dell'azione attraverso l'angolatura più consona a mettere in risalto le ragioni profonde del desiderio: in questo caso l'eroe languente per la passione, visto dal punto focale esterno di Claire, fa sì che il lettore si trovi come davanti a una scena di teatro, dove la scomparsa della figura adorata dal palco in cui si gioca l'azione contribuisce a enfatizzare la passione come anelito all'oggetto assente: l'idolo di Julie. La pulsione erotica di Saint-Preux, rivolta alla *fredda pietra*, figurazione anticipatoria della tomba dell'eroina, viene a rafforzare un'ipotesi che si era andata delineando già nella prima parte del nostro elaborato, ossia, l'inestricabile congiunzione di *eros* e *thanatos* nel romanzo, per cui l'oggetto inappropriabile, la donna, viene visto dall'eroe come un oggetto già perduto.

Vorremmo ora insistere sulla figurazione del femminile nei romanzi del *corpus* scelto, avanzando l'ipotesi che, secondo un processo che sarà ricorrente nella letteratura romantica, l'accostamento della donna ad immagini mortuarie consenta di «neutralizzare la pericolosità della sessualità femminile»<sup>36</sup> e introiettare così la figura della donna nell'io dell'eroe. Come sottolinea Uta Treder, la figura femminile, nell'immaginario romantico, riunisce in sé una simbologia pagana e una cristiana - Venere e la Vergine - derivando dalla prima la sensualità e la bellezza, dalla seconda l'icona ascetica della *mater dolorosa*: «nella licenza di abolire la differenza tra donna sacra e donna profana per poter, in un gioco di perenne ambiguità, ora venerarla, ora denigrarla, godere ora dell'una ora dell'altra, oppure estasiarsi di tutt'e due fuse insieme, a condizione però che entrambe siano rigorosamente morte»<sup>37</sup>. L'immagine della donna sarà, nella letteratura romantica, al contempo simbolo del sesso e del sacro, dell'amante e della madre, ma, in ogni caso: «la donna dev'essere ridotta a "Marmorbild", a bella immagine di pietra sacrificata sull'altare dell'arte»<sup>38</sup>.

Ci sembra che nel romanzo epistolare monodico, ma già nella seconda metà della *Nouvelle Héloïse*, il processo di "marmorizzazione" sia consentito anche per mezzo della riduzione al silenzio del personaggio femminile. Ciò consente infatti all'autore-demiurgo

---

<sup>35</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op. cit.*, pp. 187-188.

<sup>36</sup> Uta Treder, «Madri, madonne e marmi» in Emilio Bonfatti, Maria Fancelli (a cura di), *Il primato dell'occhio. Poesia e pittura nell'età di Goethe*, Roma, Artemide edizioni, 1997, p. 166.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 184.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 166.

«di resuscitare sulla pagina il bel corpo», plasmando e forgiando «a sua piacimento la marmorea o dipinta o comunque fantasticata materia femminile»<sup>39</sup>. Oltre a questa negazione della parola, abbiamo individuato nei testi la presenza costante di istanze femminili decedute, le quali, per la specularità con la figura dell'amata sembrano proiettare su quest'ultima la loro aura funebre e sacra.

Sia nella *Nouvelle Héloïse* sia nel *Werther*, la cesura che segna la fine della storia d'amore a metà delle vicende coincide con l'attenzione posta sulla morte della madre delle eroine: evento che, in entrambi i casi, ha profonde conseguenze sul destino matrimoniale e, dunque, sessuale di Julie e di Lotte. Dal nostro punto di vista il decesso della madre e soprattutto le parole di quest'ultima sul letto di morte, contribuiscono alla trasformazione delle eroine in figure protette da una parola sacra. La parola pronunciata *in articulo mortis* ha infatti un effetto illocutorio forte sugli altri personaggi: pur non avendo importanti conseguenze a livello della trama, essa interviene a un livello psicologico che il testo *non può rappresentare*: «la parole importante chemine sourdement»<sup>40</sup>.

Nella *Nouvelle Héloïse*, la terza parte, ossia, quella che determina il rovesciamento dell'*intrigo* passionale in romanzo etico, si apre e si chiude con due morti femminili: la prima è quella della madre di Julie (V, 3)<sup>41</sup> e la seconda è quella simbolica dell'eroina stessa in seguito al matrimonio con Wolmar (XVII, 3)<sup>42</sup>. Le nozze sembrano essere vissute dall'eroina come un vero e proprio rito funerario: lo confermano le parole di Claire quando ne reca la notizia a Saint-Preux: «Votre amante n'est plus; mais j'ai retrouvé mon amie»<sup>43</sup>, vero e proprio calco delle parole pronunciate da Julie al momento del decesso di sua madre «Elle n'est plus»<sup>44</sup>.

La rinascita di Julie come Mme de Wolmar avviene al contempo sotto il segno di *eros* – l'idea dell'adulterio e la passione per Saint-Preux l'accompagnano infatti sino all'altare - e di *thanatos* - la morte simbolica rappresentata dal matrimonio. L'eroina stessa tematizza il momento delle nozze in termini funebri: «Le jour qui devait m'ôter pour jamais à vous et à moi me parut le dernier de ma vie. J'aurai vu les apprêts de ma sépulture avec moins d'effroi que ceux de mon mariage»<sup>45</sup>.

---

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 184.

<sup>40</sup> Florence Magnot-Ogilvy, *La parole de l'autre dans le roman-mémoires*, Louvain : Paris : Dudley, Peeters, 2004, p. 132.

<sup>41</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op. cit.*, pp. 315-316.

<sup>42</sup> *Ibidem*, pp. 339.

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

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 315.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 353.

Tuttavia, come è noto, le nozze provocano la subitanea conversione religiosa di Julie e la volontà di essere, d'ora in poi, fedele al marito. Il matrimonio è presentato dunque come morte e rinascita; morte dei sensi e nascita alla virtù: «En me disant combien vous m'étiez cher, mon cœur était ému, mais ma conscience et mes sens étaient tranquilles»<sup>46</sup>.

In realtà questa mortificazione della sessualità era stata preparata dal decesso della madre narrato qualche lettera prima: Mme d'Etange muore poco dopo essere venuta a conoscenza della storia d'amore segreta tra la figlia e il precettore ed è proprio la sua scomparsa, poiché si tratta di una figura più pietosa e accondiscendente del tirannico barone, a segnare la fine di ogni speranza per gli amanti. Le parole di Julie, nella missiva in cui narra la morte della madre, vanno prese dunque alla lettera: «ma mère, ma tendre mère, hélas! je suis bien plus morte que toi!»<sup>47</sup>. Con il lutto della madre, Julie si vede costretta a fare anche il lutto della propria passione; ad accedere all'oblio, come scrive all'amato: «Que mes yeux ne vous voient plus; que je n'entende plus prononcer votre nom; que votre souvenir ne vienne plus agiter mon cœur»<sup>48</sup>

Le parole della madre non vengono riportate direttamente nel testo - l'unica lettera da lei scritta viene infatti censurata da Claire<sup>49</sup> - ma, nella speranza di salvare Madame d'Etange, Saint-Preux fa comunque un giuramento solenne rinunciando per sempre a Julie (II, 3)<sup>50</sup>. Ne possiamo dedurre che anche la parola silenziosa, l'enunciazione che non appare direttamente nel testo o viene vagamente riportata, ha un particolare effetto drammatico nel romanzo epistolare: sottolineare l'assenza della parola è, in fondo, un metodo per metterla in risalto. Tale sembra essere dunque la caratterizzazione della parola femminile nei romanzi epistolari: si tratta di una parola che avanza in sordina nel testo, provocando però gli effetti psicologici di maggiore impatto sui personaggi.

La morte della madre e il matrimonio di Julie sono dunque tematizzati come due passaggi rituali che segnano la trasformazione dell'eroina in oggetto erotico inaccessibile: la protagonista acquisisce attraverso questi due eventi i connotati simbolici della "Marmorbild" della prossima letteratura romantica. La sessualità di Julie costituisce tutt'altro che una questione non problematica nel romanzo: nella prima parte è proprio l'eroina a concertare gli incontri amorosi (il bacio nel boschetto XIV, 1<sup>51</sup>; l'incontri segreto

---

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 355.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 315.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 316.

<sup>49</sup> Claire riporta vagamente il contenuto di questa lettera soppressa a Saint-Preux III, 1: *Ibidem*, pp. 307-310.

<sup>50</sup> *Ibidem*, pp. 310-312.

<sup>51</sup> *Ibidem*, pp. 63-65.



nello *chalet* prima XXXVI, 1<sup>52</sup> e nel *cabinet* di Julie poi LIII,1<sup>53</sup>). Che questa ambiguità nella rappresentazione della figura femminile sia calcata sull'esperienza di Rousseau stesso, notoriamente avverso all'emancipazione dell'altro sesso pur avendo sempre conservato una devozione per la donna, più anziana di lui, che lo iniziò alla vita sessuale: Mme de Warens?

Benoît Tane ha affermato che «Julie est une femme augmentée: elle est une femme aux tétons pleins et aux yeux surnuméraires»<sup>54</sup> e afferma che, dietro l'immagine della donna devota, sembra prendere forma, nelle maglie del testo, anche una Julie libertina<sup>55</sup>. A nostro parere questa femminilità *perturbante* viene neutralizzata nella seconda metà del romanzo attraverso l'avvento di *thanatos*: la morte della madre fa di Julie un'immagine protetta da una parola sacra, rendendola così inaccessibile, ma anche trasformandola in un oggetto fruibile per un incessante reinvestimento erotico-fantasmatico. Evidente la commistione degli elementi sacro e sensuale, materno e sepolcrale nella scena della passeggiata sul lago nella seconda metà del romanzo. Saint-Preux descrive infatti Mme de Wolmar che, mentre la barca rischia di affondare, assiste i battellieri asciugando loro il sudore e versando loro del vino; Julie appare più bella che mai in questa *imago* pietosa minacciata dalla morte: «Non, jamais votre adorable amie ne brille d'un si vif éclat que dans ce moment où la chaleur et l'agitation avaient animé son teint d'un plus grand feu»<sup>56</sup> e l'eroe si compiace nell'immaginarla risucchiata dai flutti: «je croyais voir de moment en moment le bateau englouti, cette beauté si touchante se débattre au milieu des flots, et la pâleur de la mort ternir les roses de son visage»<sup>57</sup>. Le immagini dell'eroina morta o morente si ripeteranno a più riprese nelle ultime parti del romanzo: dapprima nel sogno di Saint-Preux (IX, 5)<sup>58</sup> e, in seguito, nella lettera in cui Wolmar ne racconta il decesso (XI, 6)<sup>59</sup>. Anche negli ultimi momenti di vita, narrati dal marito di lei, Julie sembra morire “più volte”: la sua malattia ha un momento di miglioramento che fa ancora sperare i suoi cari e, dopo il decesso, i contadini credono che sia di nuovo in vita, scambiandola per una miracolata. Come ha notato Anne Deneys-Tunney: «le cadavre de Julie [...] ne cesse de « faire retour » à la

---

<sup>52</sup> *Ibidem*, pp. 111-113.

<sup>53</sup> *Ibidem*, pp. 144-146.

<sup>54</sup> Benoît Tane, «Le modèle défiguré. Le supplément de la mère coupable : Julie, Rosine, Charlotte» in Geneviève Goubier, Stéphane Lojkine (éds.), *Sources et postérités de «La Nouvelle Héloïse» de Rousseau. Le modèle de Julie*, Paris, Editions Desjonquères, 2012, p. 234.

<sup>55</sup> Si veda anche Tanguy l'Aminot, «Julie libertine», in *Etudes de Jean-Jacques Rousseau*, 5, 1991, pp. 99-126.

<sup>56</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op. cit.*, pp. 516.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 517.

<sup>58</sup> *Ibidem*, pp. 613-619.

<sup>59</sup> *Ibidem*, pp. 703-740.

manière d'un fantasma»<sup>60</sup> fino a trasformarsi in «un corps magique, qui trouble la perception des vivants»<sup>61</sup>.

Ma la scena che forse più di tutte simboleggia questa “marmorizzazione” virginea di Julie è quella in cui Wolmar e Saint-Preux, la figura del Padre e del Figlio ormai fuse insieme, contemplanò l'eroina che prega in segreto per il marito ateo: «Je vis Julie à genoux, les mains jointes, et toute en larmes. Elle se lève avec précipitation, s'essuyant les yeux, se cachant le visage, et cherchant à s'échapper: on ne vit jamais une honte pareille. Son mari ne lui laissa pas le temps de fuir»<sup>62</sup>. Nel corso della vicenda la figura di Julie si sposta dunque dal polo di Venere a quello della Vergine: fino ad identificarsi con quest'ultima nel *memento mori* narrato da Wolmar.

È possibile che l'autore, nel corso della redazione, abbia voluto conferire sempre più all'eroina i connotati di una femminilità virginea e incorrotta, diversa da quelle di cui l'autore aveva fatto esperienza, stando alle *Confessions*? Nella sua autobiografia Rousseau narra alcune esperienze giovanili avute con delle donne più anziane di lui proprio in qualità di precettore: Madame Lard, madre di una sua allieva, lo accoglie con un bacio sulla bocca ad ogni suo arrivo e Madame de Menthon si interessa a lui per il suo ingegno<sup>63</sup>. Madame de Warens, presso cui alloggia, si accorge ben presto delle *avances* delle rivali e di lì a poco gli propone di iniziarlo lei stessa alla vita sessuale<sup>64</sup>. Il momento della possessione, tuttavia, sarà vissuto da Rousseau, con sofferenza: «Non, je ne goûtai le plaisir. Je ne sais quelle invincible tristesse en emposonnait le charme. J'étais comme si j'avais commis un inceste»<sup>65</sup>. Forse proprio a causa di questa femminilità perturbante di cui aveva fatto esperienza, Rousseau insiste così tanto, all'interno delle proprie opere, sull'importanza del pudore femminile.

Ad ogni modo, la rappresentazione di Julie come madre e come donna devota fanno di lei una figura protetta dal doppio *tabou* dell'incesto e del sacro. Tali caratteristiche sembrano tradire in Rousseau una predilezione per quello che Francesco Orlando ha chiamato «abbandono a un pensiero arcaico, più ingenuo, meno costoso»<sup>66</sup>.

Nella visione orlandiana, la figura letteraria consente, all'interno di uno spazio socialmente istituzionale quale il romanzo, un ritorno del “represso formale”: essa permette

---

<sup>60</sup> A. Deneys-Tunney, «Julie ou le corps abject», *op.cit.*, p. 248.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 250.

<sup>62</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op. cit.*, p. 596.

<sup>63</sup> J.-J. Rousseau, «Les confessions», *op.cit.*, pp. 190-192.

<sup>64</sup> *Ibidem*, pp. 193-194.

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 197.

<sup>66</sup> F. Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, *op.cit.*, p. 136.

di trasmettere il piacere anche ad altri in quanto compromesso “all’inverso” che fa riapparire l’inconscio nel linguaggio sociale<sup>67</sup>. Che Rousseau abbia inaugurato, con la sua rappresentazione di Julie, questo spostamento della figura femminile verso l’immagine romantica della “Marmorbild”, figurazione nostalgica di una femminilità sacrale e inviolabile?

L’ambiguità della figura di Julie, che oscilla tra soggetto emancipato e femminilità stereotipata, resta tale sino alla fine della vicenda. Nella lettera finale (XII, 6)<sup>68</sup> l’autore fa confessare all’eroina la persistenza del proprio desiderio e la sua necessaria repressione, confermando così la polarità strutturale del personaggio, continuamente scisso tra figura mitico-divina del femminile e eroina dalle tinte umane in preda a una lotta interiore. Tramite questa ambivalenza, ci sembra, prende forma una letteratura ostile a liberarsi dell’oggetto fantasmatico e che si fa specchio, per dirlo con Freud, «della razionalità come dura e precaria conquista»<sup>69</sup>.

Nel *Werther*, come già nella *Nouvelle Héloïse*, l’evocazione della madre deceduta, in corrispondenza con il punto di cesura che segna il risvolto della storia passionale, consente la trasformazione della donna in figura “marmorea” che non può essere funestata dal desiderio dell’eroe. La figura femminile, segnata dalla morte e protetta dalla parola “sacra” della madre, può così preservare una dimensione a sé.

Il primo libro del *Werther* si conclude con una scena in cui l’atmosfera notturna rischiarata dal bagliore della luna ha un aspetto sepolcrale, anticipando così il rovesciamento delle scene idilliache in atmosfere lugubri che avverrà nel secondo libro<sup>70</sup>. In questa notte di addii, Lotte evoca il ricordo della madre deceduta: «Niemals geh ich im Mondenlichte spazieren, niemals daß mir nicht der Gedanke an meine Verstorbenen begegnete, daß nicht das Gefühl von Tod, von Zukunft über mich käme»<sup>71</sup>.

La scomparsa della madre di Lotte, come nel caso di quella Julie, ha segnato il destino dell’eroina perché sul letto di morte, oltre che benedire con uno sguardo approvatore l’unione tra Lotte e Albert, la madre designa la giovane donna come nuova custode del focolare domestico: «Du versprichst viel, meine Tochter, sagte sie, das Herz einer Mutter und das Aug einer Mutter! [...] Hab es für deine Geschwister, und für deinen Vater, die

---

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 64.

<sup>68</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op. cit.*, pp. 740-743.

<sup>69</sup> F. Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, *op.cit.*, p. 59.

<sup>70</sup> Secondo Patrizio Collini, l’abito bianco portato da Lotte in questa occasione costituisce esso stesso una figura della morte. Cfr. P. Collini, «L’abito bianco di Lotte», *op.cit.*, p. 13: «Il balenare dell’abito bianco di Lotte fra le tenebre ha il valore di un’epifania: l’avvento notturno di quella temibile Dea Bianca, erede di Diana, che nel folclore dei paesi germanici appare sempre nell’imminenza della morte di una persona».

<sup>71</sup> J.-W. Goethe, «Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A», *op.cit.*, pp. 116-118.

Treue, den Gehorsam einer Frau. Du wirst ihn trösten»<sup>72</sup>. L'evocazione della parola della madre, di nuovo sacra perché pronunciata *in articulo mortis*, contribuisce alla trasformazione definitiva della figura di Lotte in "Marmorbild", perché il suo corpo è ora reso inaccessibile dalla benedizione materna e dall'aura funebre che si infonde su di lei con la morte della madre. *Thanatos* viene ad arginare *eros*, ovvero il principio del piacere e del bello, un polo identificato nel romanzo con il femminile, come ha osservato Giuliano Baioni<sup>73</sup>.

Notiamo che anche in *Atala*<sup>74</sup> di Chateaubriand, pubblicato nel 1801, sarà proprio la promessa di verginità fatta alla madre in punto di morte ad impedire alla fanciulla di unirsi all'amato Chachtas, determinando la disperazione della giovane e in seguito il suo suicidio. Si potrebbe interpretare la valenza accordata a questa parola materna, fonte del divieto, come l'irruzione sulla scena di una figura della madre "fallica", portatrice della parola del padre. Laddove la figura paterna subisce una crisi, a causa del cambiamento di valori che caratterizza il passaggio dall'epoca pre-rivoluzionaria a quella post-rivoluzionaria, la madre diventa la nuova garante della Legge.

Ad ogni modo, in Rousseau e Goethe, senza la presenza di *thanatos*, la sensualità femminile appare agli eroi soltanto come una femminilità perversita: è il caso delle donne che Saint-Preux incontra e descrive durante il periodo parigino (XXI, 2)<sup>75</sup> e quello della madre di Werther che, quando evocata dal protagonista, è accostata alla perversione della città e del moderno<sup>76</sup>.

In *Jacopo Ortis* non vi è il tema della morte della madre, anche se quest'ultima è comunque assente: la donna si è infatti allontanata perché non approva la decisione del padre di Teresa di farla sposare con Odoardo. Come ha sottolineato Enzo Neppi, la situazione domestica in cui vive Teresa ricorda quella di Julie: la madre di lei, pur non

---

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 120.

<sup>73</sup> Giuliano Baioni ha mostrato come il Werther metta in scena il conflitto, tipicamente moderno, tra il principio del lavoro e il principio del consumo, tra produzione e piacere. Il primo è identificato con il polo maschile e il secondo con quello femminile. Secondo Baioni, Werther è stato educato da una femminilità perversita: «Da una parte Werther ha il ricordo del padre morto o del padre ucciso, che rappresenta il principio della conservazione dei valori, il mondo sicuro della tradizione che sta scomparendo o è già scomparso. Dall'altra ha la presenza della madre che significa l'incostanza della modernità, il principio del nuovo e del mutamento, la dispersione, nel tempo, del lusso e dell'erotismo. È in questo mondo della femminilità perversita che Werther deve crescere. Quando lo incontriamo, presumibilmente ventenne, all'inizio del romanzo, è già il prodotto del nuovo edonismo metropolitano»: G. Baioni, *Il giovane Goethe, op.cit.*, p. 230.

<sup>74</sup> Chateaubriand, «*Atala*», in Id., *Œuvres romanesques et voyages*, t. I, texte établi, présenté et annoté par Maurice Regard, Paris, Gallimard, 1988, pp. 3- 99.

<sup>75</sup> J.-J. Rousseau, «*La Nouvelle Héloïse*», *op. cit.*, pp. 265-278.

<sup>76</sup> Come è evidente nella lettera del 5 maggio: «Zu eben dem Thore will ich hineingehn, aus dem meine Mutter mit mir herausfuhr, als sie nach dem Tode meines Vaters den lieben, vertraulichen Ort verließ, um sich in ihre unerträgliche Stadt einzusperren»: J.-W. Goethe, «*Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A*», *op.cit.*, p. 150.

approvando la scelta del marito, è incapace di metterne in crisi l'autorità<sup>77</sup>. Anche la parola della madre di Teresa, dunque, è silenziosa e non appare direttamente nel testo, ma viene riportata dall'eroina stessa. Anche quest'ultima, come quella di Mme d'Etange, è una parola di pietà, portatrice di un ordine più giusto, ma la cui affermazione rimane impossibile a causa dell'ostacolo costituito dal padre. Tuttavia, per cogliere come la figura femminile venga trasformata in "bel marmo" nel romanzo foscoliano, Teresa va accostata a una figura secondaria che appare numerose volte nel testo: si tratta del personaggio di Lairetta. Quest'ultima, amica di Jacopo che l'eroe avrebbe voluto sposare per un sentimento di pietà, rappresenta in modo evidente la commistione di sensualità e morte, femminilità e sepolcralità dell'immagine romantica: sia perché tutti i suoi cari, i fratelli e il fidanzato, sono morti, sia perché la sua pazzia ne anticipa la morte imminente<sup>78</sup>.

Nel *Frammento*, in cui Jacopo narra il suo ultimo incontro con l'amica, Lairetta è presentata con connotati mortuari che evocano il suo fatale destino: «Chi l'avrebbe mai detto che quella doveva essere l'ultima sera ch'io la vedevo! Era vestita di bianco; un nastro cilestro raccogliea le sue chiome, e tre mammole appassite spuntavano in mezzo al lino che velava il suo seno»<sup>79</sup>. Le fonti ipotestuali di Lairetta vanno ricercate all'interno della letteratura europea: com'è noto il personaggio viene calcato su quello di Maria del *Sentimental Journey* ma i vestiti di lei, come ricorda Enzo Neppi, alludono anche all'abito bianco e ai nastri rosa portati da Lotte nel primo incontro con Werther<sup>80</sup>. Quelle mammole, non a caso, *appassite*, che il personaggio porta nel seno, conferiscono al quadro la sua simbologia funebre: il viola è nella liturgia cristiana e nella tradizione il colore dell'ufficio per i defunti. A segnare la specularità tra la figura di Lairetta e quella dell'amata è infatti proprio il simbolo dei fiori nel seno che riappare in una descrizione di Teresa:

L'ho veduta addormentata: il sonno le tenea chiusi que' grandi occhi neri, ma le rose del suo sembiante si spargeano allora più vive che mai su le sue guance

---

<sup>77</sup> E. Neppi, *Il dialogo dei massimi sistemi*, *op.cit.*, pp. 232-236.

<sup>78</sup> Cfr. La lettera del 16 ottobre: U. Foscolo, «Ultime lettere di Jacopo Ortis [1802]», *op.cit.*, pp. 138-139. Nell'edizione del 1817, la correlazione morte-pazzia sarà ancor maggiormente enfatizzata: «E ti dee pur ricordare com'essa un giorno tornò a casa sua, portando chiuso nel canestrino da lavoro un cranio di morto; e ci scoperse il coperchio, e rideva; e mostrava il cranio in mezzo a un nembo di rose»: U. Foscolo, «Ultime lettere di Jacopo Ortis [1817]» in Id., *Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo*, v. IV, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, *op.cit.*, p. 370. Secondo M. A. Terzoli questo passo dell'Ortis sottolineerebbe la *vanitas* che caratterizza le ultime fasi del romanzo. M. A. Terzoli, *Il libro di Jacopo*, *op.cit.*, p. 274.

<sup>79</sup> U. Foscolo, «Ultime lettere di Jacopo Ortis [1802]», *op.cit.*, p. 187.

<sup>80</sup> Per una più approfondita analisi delle fonti di Lairetta si veda E. Neppi, *op.cit.*, pp. 203-208. Si veda inoltre l'articolo di M. A. Terzoli che ipotizza un altro possibile ipotesto: la Lisabetta della quarta novella del *Decameron* di Boccaccio. Cfr. M. A. Terzoli, «"Casi infelici" nell'Ortis: le vite parallele di Gliceria, Olivo e Lairetta» in *Filologia e critica*, anno XIV, fasc. II, maggio agosto 1989, pp. 165-188.

rugiadose. Giacea il suo bel corpo abbandonato sopra un sofà [...] l'ho adorata pien di spavento come se l'avessi veduta discendere dal paradiso ... ma così bella come oggi, io non l'ho veduta mai, mai. Le sue vesti mi lasciavano travedere i contorni di quelle angeliche forme [...] Io toccava come un divoto e le sue vesti e le sue chiome odorose e il mazzetto di fiori ch'ella aveva in mezzo al suo seno<sup>81</sup>

Nell'edizione del 1817 il generico "fiori" sarà sostituito dalle «mammole»<sup>82</sup>, rendendo così più immediato l'effetto di specularità tra le due figure femminili. Ad ogni modo, in questo passo, l'unico in cui Jacopo faccia riferimento al desiderio del corpo di Teresa, la componente funebre-marmorea è messa in risalto dal fatto che l'amata è addormentata, dando luogo a una necrofilia latente. La vista di lei provoca inoltre nell'eroe un effetto *spaventoso* come se egli contemplasse un'immagine divina. Qui, la marmorizzazione-divinizzazione della donna sembra occultare la pulsione sessuale dell'eroe, oltre che la sessualità dell'eroina: il simbolo stesso delle mammole rinvia sia alla bellezza virginea della giovane, protetta da *thanatos*, sia al desiderio di violare quel corpo (*viola*)<sup>83</sup>. La pulsione erotica di Jacopo è però frenata da un gemito di Teresa: «ma allora io la ho sentita sospirare fra il sonno: mi sono arretrato, respinto quasi da una mano divina»<sup>84</sup>. Le sofferenze di Teresa fanno di lei un oggetto inviolabile perché la includono nel novero dei perseguitati come Jacopo, Lauretta e tutti i vinti che costituiscono le figure d'elezione del romanzo foscoliano.

L'interscambiabilità tra la figura dell'amata e quella dell'amica nell'*Ortis* sembra così rimandare a quelle due diverse costellazioni del sentimento che abbiamo detto essere una prerogativa dei romanzi del *corpus*: da un lato l'amore-passione per Teresa e dall'altro l'amore-*philia* verso l'amica Lauretta. Tale dicotomia si evince dalla descrizione stessa delle due figure femminili. Nella descrizione dell'amica evocata *supra* Jacopo afferma che il lino "vela" il corpo di Lauretta - proteggendola dunque dallo sguardo maschile -; al

---

<sup>81</sup> U. Foscolo, «Ultime lettere di Jacopo Ortis [1802]», *op.cit.*, pp. 193-194.

<sup>82</sup> U. Foscolo, «Ultime lettere di Jacopo Ortis [1817]», *op.cit.*, p. 360.

<sup>83</sup> Il tema del tentato stupro, definito da Jacopo un «atroce attentato», era presente nella continuazione di Angelo Sassoli della prima edizione dell'*Ortis* (1798): «Appendice I. Continuazione di Angelo Sassoli alle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*» in U. Foscolo, *Edizione nazionale*, v. IV, *op.cit.*, pp. 84-84. Se, come sostiene A. M. Terzoli questa parte fu lavorata da Sassoli a partire da una bozza foscoliana, la trama è da considerarsi come un'invenzione di Foscolo stesso. Cfr. M. A. Terzoli, *Le prime lettere di Jacopo Ortis*, *op. cit.* Sulla spinosa questione si veda anche Enzo Neppi: quest'ultimo ipotizza, nella seconda parte dell'*Ortis* 1798, una sezione foscoliana e una sezione del Sassoli. Cfr. E. Neppi, «Il problema del proto-Ortis», in *Il dialogo dei massimi sistemi*, *op.cit.*, pp. 81-98. Se consideriamo la scena del "atroce attentato" foscoliana, la stessa storia editoriale dell'*Ortis* confermerebbe la negazione freudiana in quanto si presenterebbe come un progressivo occultamento dello stupro. Lo slancio passionale e violento è ora sostituito da una contemplazione che sembra accontentarsi dell'adorazione feticistica: la venerazione di Jacopo per le "vesti" ricorda in parte il feticismo di Saint-Preux nel cabinet di Julie (LIV, 1): J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, pp. 146-147.

<sup>84</sup> U. Foscolo, «Ultime lettere di Jacopo Ortis [1802]», *op.cit.*, p. 194.

contrario, nella seconda descrizione, in cui l'eroe fa riferimento a Teresa, Jacopo scrive che le vesti della donna lasciano "travedere" le forme del suo corpo. Nel primo caso il velo copre e protegge la femminilità dal penetrante occhio maschile, nel secondo, invece, viene rivelata la funzione erotica del velo stesso: quest'ultimo costituisce uno schermo/ostacolo il cui fascino dipende proprio dalla pulsione segreta di violarlo, svelando infine il mistero femminile<sup>85</sup>. Mentre l'immagine di Teresa ha un effetto perturbante e quasi minaccioso sulla psiche dell'eroe - «tutto è caos, tutto sfuma e si annulla; Dio stesso mi diventa incomprensibile... ma Teresa mi sta sempre davanti»<sup>86</sup> - quella di Lauretta, portatrice di un calmo simbolismo sepolcrale, sembra costituire la controparte e il rimedio del pericolo iconoclasta.

## III.2. Il fantasma erotico e sociale

### III.2.1. Il «dangereux supplément»: Rousseau e i pericoli dell'immaginazione

Nel capitolo intitolato «I fantasmi di Eros», Giorgio Agamben, riprendendo tesi freudiane, nota che «le psicosi allucinatorie del desiderio [...] si presentano come una reazione a una perdita che la realtà afferma ma che l'io deve negare perché non potrebbe sopportarla»<sup>87</sup>. È attraverso questo processo che l'io "stornerebbe" dal reale, rivolgendosi ai "fantasmi" del desiderio come realtà migliori. Il filosofo italiano riconduce le tesi freudiane alla sindrome dell'"umor nero" medievale, che era strettamente correlata alla visione dell'innamoramento come processo fantasmatico. Nel Medioevo malinconia e eccessiva

---

<sup>85</sup> Come è noto l'immagine del velo tornerà nel poema *Le Grazie* di Foscolo dove l'autore si attarda lungamente proprio sulla descrizione della tessitura e sul ricamo del velo che copre le dee. Cfr. U. Foscolo, «Le Grazie», in Id., *Poesie e Carmi, op.cit.*, pp. 159-1194. Anche in questo caso il velo è associato alla femminilità: tuttavia, come nota Fabio Finotti, qui il velo è ormai diventato una figura autoreferenziale, che rimanda a una *radicale mancanza*: «Il velo è sempre più segno i cui legami col significato si allentano: linguaggio che agisce in rapporto con se stesso più che con una realtà ulteriore, come nell'allegoria tradizionale. Il senso di ciò che ricopre tende a farsi incerto se non addirittura a dissolversi. L'opera d'arte resta sola con se stessa e col suo spettatore e l'allegoria, da velo della verità, diviene forma della forma, disponibile al contenuto che lo sguardo del suo interprete le presterà»: F. Finotti, «Il velo e il vuoto. Foscolo, Leopardi, Baudelaire e Court de Gébelin», in Elisabetta Selmi e Enrico Zucchi (a cura di), *Allegoria e teatro tra Cinque e Settecento: da principio compositivo a strumento esegetico*, Bologna, I libri di Emil, 2016, p. 343.

<sup>86</sup> U. Foscolo, «Ultime lettere di Jacopo Ortis [1802]», *op.cit.*, p. 216.

<sup>87</sup> G. Agamben, *Stanze, op.cit.*, p. 29.

fantasia erotica erano entrambe considerate come prerogativa di un certo tipo di carattere: degli uomini cosiddetti “contemplativi” e inclini a «un ambiguo commercio con i fantasmi»<sup>88</sup>.

Abbiamo già messo in risalto come la concezione di Rousseau si avvicini a quella medievale per il fatto che l'autore francese sottolinea l'importanza che assumono fantasia, entusiasmo e creazione di un simulacro mentale nel processo di innamoramento. Dobbiamo ora aggiungere che, come nella concezione medievale in cui si parla di *imaginationes malae* e di *vitium corruptae imaginationis*<sup>89</sup>, anche per il Rousseau dell'*Émile* e della *Nouvelle Héloïse* l'immaginazione può essere sia una facoltà positiva sia la causa di un pericoloso scollamento dal reale. È proprio all'interno del trattato sull'educazione che emerge con più chiarezza come, per lo scrittore, dare troppo adito alle chimere sia nocivo allo sviluppo della personalità, specialmente se la *rêverie* sfocia nella pratica auto-erotica condannata apertamente da Rousseau.

Philippe Lejeune ha messo in evidenza come, mentre lo scrittore pedagogo denuncia la masturbazione con fermezza, nelle *Confessions* l'autore mantiene sempre una forte reticenza nel parlare del *dangereux supplément*<sup>90</sup>. Secondo lo studioso, questo pudore, oltre a un sentimento di vergogna, sarebbe dovuto alla volontà, da parte di Rousseau, di preservare intatto il piacere della pratica: «La masturbation est une pratique solitaire, sa fonction même est de maintenir l'activité sexuelle en-deçà du regard autrui et de la condamnation morale dans une zone incognito où l'innocence est retrouvée»<sup>91</sup>.

Nel caso della *Nouvelle Héloïse*, la polarità del discorso rousseauiano sull'auto-erotismo si ritrova attraverso le figure di Saint-Preux e di Julie. Mentre il primo mantiene la più totale reticenza sull'argomento, è Julie a smascherare il fatto che, dietro la contemplazione solitaria dell'eroe, si nasconde una pratica, a suo avviso, nociva. La questione emerge quando Saint-Preux si trova a Parigi e afferma di preferire la solitudine al chiamasso

---

<sup>88</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>89</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>90</sup> P. Lejeune, «Le *dangereux supplément* : lecture d'un aveu de Rousseau», in *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, 29<sup>e</sup> année, N. 4, 1974. pp. 1009-1022. Cfr. *Le Confessions* : « J'étais revenu d'Italie, non tout à fait comme j'y étais allé ; mais comme peut-être jamais à mon âge on n'en est revenu. J'en avais rapporté non ma virginité, mais mon pucelage. J'avais senti le progrès des ans ; mon tempérament inquiet s'était enfin déclaré, et sa première éruption, très involontaire, m'avait donné sur ma santé des alarmes qui peignent mieux que toute autre chose l'innocence dans laquelle j'avais vécu jusqu'alors. Bientôt rassuré j'appris ce dangereux supplément qui trompe la nature et sauve aux jeunes gens de mon humeur beaucoup de désordres aux dépens de leur santé, de leur vigueur et parfois de leur vie » (J.-J. Rousseau, «Les confessions», *op.cit.* pp. 108-109). Cfr. *L'Émile* : «S'il connaît une fois ce dangereux supplément, il est perdu»: J.-J. Rousseau, «Émile ou de l'éducation», *op.cit.*, p. 663.

<sup>91</sup> P. Lejeune, «Le *dangereux supplément*: lecture d'un aveu de Rousseau», *op.cit.*, p. 1022.



insignificante della folla (XIV, 2)<sup>92</sup>. L'amata lo rimprovera scrivendo: «Je redoute ces emportements trompeurs, d'autant plus dangereux que l'imagination qui les excite n'a point de bornes, et je crains que tu n'outrages ta Julie à force de l'aimer. [...] Malheureux ! De quoi jouis-tu quand tu es seul à jouir ? Ces voluptés solitaires sont des voluptés mortes»<sup>93</sup>. Che il monito di Julie sia anche un appello fatto indirettamente al lettore, affinché l'immagine *pura* di Julie non venga trasformata in oggetto di consumazione erotica? Ad ogni modo, nella *Nouvelle Héloïse*, dove non si fa riferimento diretto alla masturbazione, il rimprovero dell'eroina sembra avere proprio l'immaginazione erotica come principale bersaglio. La protagonista afferma che bisogna applicare alle «erreurs d'une imagination trop active»<sup>94</sup> le stesse severe restrizioni che si applicano a «un goût dépravé qui outrage la nature»<sup>95</sup>.

Scorrendo i diversi impieghi della parola “imagination” nel romanzo, si ritroverà in effetti che questa viene connotata quasi sempre in modo negativo: «imagination romanesques»<sup>96</sup>; «mon imagination troublée»<sup>97</sup>; «délire d'une imagination échauffée»<sup>98</sup>; «monstres de l'imagination»<sup>99</sup>. Inoltre, i personaggi fanno spesso riferimento all'immaginazione impetuosa del deuteragonista: Saint-Preux si caratterizza proprio per il suo essere facile preda delle chimere e per il suo farsi più volte ingannare dalle false apparenze. Claire afferma che l'eroe ha una «imagination fouguese qui, sur un mot, porte tout à l'extrême»<sup>100</sup>; allo stesso modo Julie invita l'amato a «contenir [son] imagination fouguese»<sup>101</sup> dopo che, sviato da false piste, Saint-Preux ha creduto che l'amico Milord Edouard volesse tradirlo e allontanarlo dall'amata (X, 2)<sup>102</sup>. Questa eccedenza di immaginazione del deuteragonista tradisce una pericolosa eccedenza di libido: lo stesso vocabolo impiegato da Julie per ammonirlo, «contenir», sembra fare riferimento a una *continenza* sessuale.

---

<sup>92</sup> «Je ne suis jamais moins seul que quand je suis seul”, disait un ancien: moi, je ne suis seul que dans la foule, où je ne puis être ni à toi ni aux autres» : J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, p. 245.

<sup>93</sup> *Ibidem*, pp. 236-237.

<sup>94</sup> *Ibidem*, p. 237.

<sup>95</sup> *Ibidem*.

<sup>96</sup> *Ibidem*, p. 6.

<sup>97</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>98</sup> *Ibidem*, p. 54.

<sup>99</sup> *Ibidem*, p. 138.

<sup>100</sup> *Ibidem*, p. 183.

<sup>101</sup> *Ibidem*, p. 221.

<sup>102</sup> *Ibidem*, pp. 217-221.

Diversamente da “imagination”, il sostantivo “image” è spesso impiegato da Saint-Preux per parlare di Julie in termini positivi: «ton image, plus belle que jamais»<sup>103</sup>; «pure image»<sup>104</sup>; «me rappeler avec ton image celle de mon bonheur passé»<sup>105</sup>; «chère image»<sup>106</sup> o anche, talvolta, di Claire: «le sanctuaire est fermé, mais son image est dans le temple»<sup>107</sup>. Certo l’immagine può anche assumere un aspetto negativo: «j’ai vu l’image de l’enfer»<sup>108</sup> racconta Saint-Preux riguardo al suo vaggio nelle Indie e parla di «images funèbres»<sup>109</sup> per l’incubo in cui vede Julie morta, ma, in nessun caso, l’“image” sembra dare luogo a un processo *degenerativo* ed essere pericolosa per la stessa integrità dell’io come nel caso dell’“imagination”. Che l’immaginazione costituisca, nella *Nouvelle Héloïse*, il *dangereux supplément* dell’immagine, capace di trasformare l’icona angelica dell’amata in una perturbante fantasia erotica?

Jacques Derrida ha affermato che il pensiero rousseauiano ruota proprio intorno a una logica del supplemento. Il “supplemento” sarebbe esteriore alla positività: si tratta di un qualcosa che viene aggiunto ad essa: esso viene dall’esterno per contaminare una supposta origine pura<sup>110</sup>. Secondo lo studioso per Rousseau è supplemento la pratica auto-erotica, ma lo è anche la scrittura stessa in quanto da un lato, l’esperienza esige il ricorso ad essa e, dall’altro, la teoria dell’autore è una requisitoria contro le lettere, causa della degenerazione della cultura e della distruzione delle comunità. La scrittura è ciò che impedisce all’uomo di recuperare una relazione piena e immediata con la parola, un rapporto in cui l’io sia totalmente presente a se stesso. Al contempo, essa è necessaria per denunciare l’atto stesso di espropriazione dalla presenza. In questa ambiguità tra ricorso alla scrittura e diniego della sua legittimità, Derrida vede un meccanismo che egli nomina «différance»<sup>111</sup>, differimento: la scrittura ha iniziato con l’avviare l’alienazione, ma finisce con il lasciare solo *avviato* il movimento di riappropriazione della presenza a sé<sup>112</sup>.

Ci sembra di poter individuare questo meccanismo all’interno dell’opera di finzione dell’autore: l’esperienza d’amore è descritta da Saint-Preux in termini di alienazione<sup>113</sup>

---

<sup>103</sup> *Ibidem*, p. 216.

<sup>104</sup> *Ibidem*, p. 230.

<sup>105</sup> *Ibidem*, p. 280.

<sup>106</sup> *Ibidem*, p. 294; p. 297; p. 519.

<sup>107</sup> *Ibidem*, p. 675.

<sup>108</sup> *Ibidem*, p. 414.

<sup>109</sup> *Ibidem*, p. 616.

<sup>110</sup> J. Derrida, *De la grammatologie*, *op.cit.*, pp. 206-234.

<sup>111</sup> *Ibidem*, p. 251.

<sup>112</sup> *Ibidem*, p. 206.

<sup>113</sup> All’interno del *Contrat social*, Rousseau si arresta all’accezione giuridico-economica del vocabolo. Cfr. Raffaele Vitiello, *Rousseau e l’alienazione. Un problema politico o psicologico?*, Roma, Bulzoni editore,

perché il desiderio stesso dell'Altro è dipinto come una minaccia all'integrità dell'Io. Nella primissima lettera scritta a Julie, che è anche quella che apre la vicenda, il deuteragonista denuncia la frantumazione del proprio Io attraverso la metafora del cuore che si è "spostato" nel corpo dell'amata: «soyez hélas! Une autre que vous-même, pour que mon cœur puisse revenir à lui»<sup>114</sup>. L'esperienza dell'amore causa la perdita della presenza a se stesso: «je ne vois, je ne sens plus rien; et, dans ce moment d'aliénation, que dire, que faire, où me cacher, comment répondre de moi?»<sup>115</sup>.

Sembra essere proprio l'immaginazione, in quanto facoltà che consente all'individuo di tradursi fuori dal proprio io, a innescare l'alienazione. L'innamoramento, come Rousseau precisa anche nell'*Émile*, richiede sempre il ricorso all'immaginazione: solo quest'ultima infatti è capace di trasformare l'immagine che sta davanti agli occhi da oggetto neutrale a oggetto che colpisce sia i sensi sia i sentimenti dell'osservatore: «L'existence des êtres finis est si pauvre et si bornée que quand nous ne voyons que ce qui est nous ne sommes jamais émus. Ce sont les chimères qui ornent les objets réels; et si l'imagination n'ajoute un charme à ce qui nous frappe, le stérile plaisir qu'on y prend se borne à l'organe, et laisse toujours le cœur froid»<sup>116</sup>. L'immaginazione è necessaria per tutti i sentimenti dell'uomo sociale, perché senza di essa non è possibile trasportarsi fuori da sé, né andare verso l'Altro:

Comment nous laissons-nous émouvoir à la pitié, si ce n'est en nous *transportant hors de nous* et nous *identifiant* avec l'animal souffrant, en *quittant pour ainsi*

---

1981, p. 9. Tuttavia è possibile che nella *Nouvelle Héloïse* il termine venga usato nella sua accezione medica: nel passaggio tra Sette e Ottocento il termine si lega alle riflessioni sulla passione, considerata come un fenomeno dovuto sia a cause fisiche che fisiologiche. Cfr. L'entrata «Passions», in Michel Delon (sous la direction de), *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, Presse universitaires de France, 1997, pp. 825-826: «La médecine, depuis l'Antiquité, expliquait les passions par une double causalité somatique et psychique. Elle engage au tournant du XVIII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> s. une réflexion nouvelle, liée au développement de la science aliéniste. Esquirol soutient en 1805 une thèse sur les *Passions considérées comme cause, symptômes et moyens curatifs de l'aliénation mentale*. Causes et moyens curatifs, les passions apparaissent comme une énergie susceptible d'effets destructeurs aussi bien que positifs, elles débouchent selon l'hygiène de de l'individu et la politique de la collectivité sur la folie ou bien le progrès».

<sup>114</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, p. 33.

<sup>115</sup> *Ibidem*. Cfr. A. Deneys-Tunney, analizzando la scena del bacio tra Julie e Saint-Preux nel boschetto, osserva che l'eros viene qui tematizzato come una forza che frantuma l'Io: «La référence au mythe platonicien de l'Eros unificateur résonne ici comme une dénégation; c'est un paravent contre une menace de dispersion, de mise en pièces, puisque le reste de la lettre ne cesse d'évoquer ce baiser comme le moment d'une perte, la perte de soi dans la dissolution de l'autre, dans l'«âcreté de ces baisers»: A. Deneys-Tunney, «Julie ou le corps abject», *op.cit.*, pp. 204-205.

<sup>116</sup> J.-J. Rousseau, «Émile ou de l'éducation», *op.cit.*, p. 418. Cfr. Una frase simile viene pronunciata da Julie nella sesta parte della *Nouvelle Héloïse*. L'eroina mette però soprattutto in risalto l'importanza dell'assenza della possessione per salvaguardare intatta la chimera: «Mais tout se prestige disparaît devant l'objet même; rien n'embellit plus cet objet aux yeux du possesseur; on ne se figure point ce qu'on voit; l'imagination ne pare plus rien de ce qu'on possède, l'illusion cesse où commence la jouissance. La pays de chimères est en ce monde le seul digne d'être habité, et tel est le néant des choses humaines, qu'hors l'Être existant par lui-même, il n'y a rien de beau que ce qui n'est pas»: J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, p. 693.

*dire, notre être pour prendre le sien? Nous ne souffrons qu'autant que nous jugeons qu'il souffre ; ce n'est pas dans nous, c'est dans lui que nous souffrons. Ainsi nul ne devient sensible que quand son imagination s'anime et commence à le transporter hors de lui*<sup>117</sup>

L'immaginazione è dunque supplemento: è necessaria per l'uomo che è uscito dallo stato di natura in quanto è la sola facoltà che consente l'identificazione con l'Altro e permette di provare il sentimento della pietà necessario alla vita in società; ma, allo stesso tempo, è nociva per l'auto-conservazione individuale, dal momento che provoca la perdita della piena presenza a sé per spostare il sé nell'"essere" dell'Altro. L'immaginazione porta l'individuo *fuori di sé*, esattamente come avviene nell'innamoramento.

Considerando che Rousseau ritiene l'immaginazione una capacità di uscire da sé e che l'innamoramento è l'effetto più alto provocato dalle capacità dell'immaginazione, si può dedurre che per l'autore la passione amorosa è essenzialmente un processo di spossessamento di sé, una forma di alienazione. Nella *Nouvelle Héloïse*, l'immagine di Julie conduce Saint-Preux ad uscire dallo stato egoistico di piena presenza a sé. Elevando l'eroe verso le chimere della virtù, la passione dà inizio a un processo di alienazione. Questo stato in cui l'io è fuori di sé si mantiene grazie alla promessa di *riappropriazione* futura di un io sublimato dall'amore; tale riappropriazione, però, viene ogni volta differita, mantenendo l'eroe in quello stato di *différance* di cui parla Derrida.

Si veda, ad esempio, la missiva scritta da Saint-Preux al momento del ritorno a Clarens, dopo gli anni della circumnavigazione marittima. La lontananza dalla casa di Julie è descritta attraverso il tema del *nostos*, nostalgia della patria e desiderio del ritorno: l'eroe, parafrasando il sonetto petrarchesco «I dolci colli ov'io lasciai me stesso»<sup>118</sup>, parla della dimora dell'amata in termini di una carenza identitaria, di uno spossessamento da sé che esige la riappropriazione:

Quand j'aperçus la cime des monts, le cœur me battit fortement, en me disant : elle est là. La même chose venait de m'arriver en mer à la vue des côtes d'Europe. La même chose m'était arrivée autrefois à Meillerie en découvrant la maison du baron d'Etange. Le monde n'est jamais divisé pour moi qu'en deux régions : celle où elle est, et celle où elle n'est pas. La première s'étend quand je m'éloigne, et se resserre à mesure que j'approche, comme un lieu où je ne dois jamais arriver. Elle

---

<sup>117</sup> J.-J. Rousseau, «Émile ou de l'éducation», *op.cit.*, pp. 505-506.

<sup>118</sup> F. Petrarca, *Canzoniere*, *op.cit.*, p. 270, CCIX: «I dolci colli ov'io lasciai me stesso». In particolare la seconda strofa: «Meco di me mi meraviglio spesso, /Ch'i' pur vo sempre, et non son anchor mosso /dal bel giogo più volte indarno scosso, /ma com' più me n'allungo, et più m'appresso». Il corsivo è nostro. Mentre Petrarca afferma soltanto che la sua passione aumenta con l'allontanarsi dall'oggetto del desiderio, Saint Preux aggiunge che più si avvicina all'oggetto del desiderio, più questo diventa irraggiungibile.

est à présent bornée aux murs de sa chambre. Hélas! ce lieu seul est habité ; tout le reste de l'univers est vide<sup>119</sup>

La narrazione epistolare, scrittura dell'amore per eccellenza, appare sempre più come un processo di *differimento*: attraverso la stesura *in absentia* della missiva, all'eroe viene continuamente negato sia il possesso dell'amata sia la riappropriazione dell'integrità del proprio io. La lettera normalmente prevede la presenza di una distanza tra mittente e destinatario, ma i personaggi della *Nouvelle Héloïse* scrivono sempre all'interno di spazi contigui; spesso addirittura si trovano sotto lo stesso tetto! La necessità del ricorso alla scrittura sembra così tradurre un desiderio di abolire anche l'ultima delle barriere: lo *scarto* tra il mio discorso e quello dell'Altro, fondendo insieme riflessioni e sentimenti nell'attesa del momento – continuamente differito – in cui la differenza venga definitivamente annullata.

Poiché la fusione è costantemente rimandata, il fantasticare solitario costituisce all'interno del romanzo il *supplemento* che consente l'appropriazione dell'oggetto erotico altrimenti separato da sé: come per il malinconico, Saint-Preux concepisce il processo amoroso come «contemplazione (in quanto è ossessiva *cogitatio* del fantasma interiore) e concupiscenza (in quanto il desiderio ha come origine e oggetto immediato il fantasma)»<sup>120</sup>. Nel romanzo, però, vige una condanna morale sulla pratica fantasmatica, condannata perché non generativa («des voluptés mortes» esclama Julie) e forse, anche perché in ambito popolare si riteneva che l'autoerotismo portasse alla morte. La struttura a più voci del romanzo consente al nocciolo fantasmatico di non auto-consumarsi interamente nel piacere contemplativo: con la reintroduzione del polo sociale (la parola degli altri personaggi) l'eroe è mantenuto in uno stato costante di alienazione da sé, che non viene mai risolto e sempre differito nell'atto stesso della scrittura. Il testo si arrovela continuamente intorno all'oggetto del proprio desiderio senza mai poterlo afferrare: esso «è nello stesso tempo, reale e irreale, incorporato e perduto, affermato e negato»<sup>121</sup>.

Il sogno di Saint-Preux, commentato da più personaggi nella vicenda, sembra esemplificativo di questa tendenza ad affermare e negare il desiderio: sognando Julie morta, l'eroe, ancora una volta, testimonia la capacità di far apparire l'oggetto inappropriabile come oggetto perduto, in modo da poter rivolgere al “fantasma” erotico tutta la propria attenzione. Ma l'elemento su cui ci si dovrebbe soffermare non è forse tanto il contenuto del

---

<sup>119</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, p. 419.

<sup>120</sup> G. Agamben, *Stanze*, *op.cit.*, p. 126.

<sup>121</sup> *Ibidem*, p. 27.

sogno, quanto la sua narrazione da parte dei personaggi: dire il sogno non significa far irrompere i fantasmi dell'immaginazione nel discorso sociale, simboleggiato dal carteggio che intrattengono i personaggi? L'incubo in cui l'eroe vede Julie morta, appare, nella seconda metà del romanzo, per significare la persistenza della pulsione erotica e istintiva, dunque, la permanenza dell'opaco e del sinistro nel mondo di Clarens, dominato dalla Legge wolmariana della trasparenza. Quello di Saint-Preux, inoltre, è un sogno *premonitore* all'interno del tessuto narrativo della *Nouvelle Héloïse*, dal momento che anticipa la morte imminente dell'eroina: non possiamo allora considerarlo come un tentativo di far diventare reale l'irreale, attraverso la letteratura? Sembrerebbe di sì, se come Francesco Orlando, consideriamo che: «la letteratura è, secondo una definizione per così dire aperta, qualunque linguaggio verbale dell'io cosciente (scritto od orale) che renda in misura elevata o elevatissima all'inconscio il tributo rappresentato dalla figura»<sup>122</sup>.

### **III.2.2. Il sogno di Saint-Preux: «Où veux-tu fuir ? Le phantôme est dans ton cœur»**

Il sogno di Saint-Preux (IX, 5)<sup>123</sup> ha la funzione di dare forma al fantasma erotico nella seconda metà della *Nouvelle Héloïse* a scapito della "realtà" in cui l'eroe si trova in questo momento della vicenda, rimettendo in discussione l'equilibrio di Clarens e il suo ruolo di terzo nella coppia Julie-Wolmar. Ciò che andrebbe messo in rilievo di questa missiva è il fatto che il contenuto del sogno viene *narrato* da Saint-Preux: da puro fantasma onirico esso viene trasformato in discorso, poiché gli viene conferito uno spazio e una legittimità all'interno dello scambio epistolare della comunità di Clarens.

Ci sembra che, nell'ambito della letteratura critica che si è occupata della lettera IX, 5, nessuno studioso si sia soffermato su un dettaglio della vicenda: il fatto che l'incubo coincida con il momento in cui il deuteragonista viene informato dell'intenzione, da parte di Wolmar, di assumerlo come precettore per i suoi figli: «Ce fut alors qu'il m'apprit quels soins m'étaient confiés et ce qui avait été fait pour rendre cet arrangement praticable. Vous pouvez juger de l'effet que fit sur moi cette nouvelle ; une telle conversation n'amenait pas le sommeil. Il fallut pourtant enfin se coucher»<sup>124</sup>.

---

<sup>122</sup> F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973, p. 66.

<sup>123</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, pp. 613-619.

<sup>124</sup> *Ibidem*, pp. 614-615.

A partire da questo dettaglio vorremmo sviluppare la nostra ipotesi: il sogno di Saint-Preux ha la funzione di una negazione freudiana all'interno del tessuto narrativo dal momento che consente, attraverso il processo letterario (doppio: quello di scrittura della missiva e quello di redazione del romanzo), di dare realtà al fantasma della passione a scapito dell'istituzione vigente – il sistema wolmariano di Clarens. Dal nostro punto di vista, la missiva IX, 5 consente di sovvertire l'ordine tra principio di realtà e principio di piacere in favore del secondo. Questo ci sembra essere confermato dal fatto che non è soltanto nel sonno che tale ordine viene sovvertito, bensì anche nel momento della veglia sia prima sia dopo il sogno funesto.

Non appena entrato nella camera d'albergo, dove passerà la sua notte tormentosa, Saint-Preux riconosce immediatamente il luogo in cui ha soggiornato dieci anni prima recandosi nel Valais: ciò provoca una sostituzione del suo stato presente con quello passato: «J'en fus si vivement frappé, que je crus redevenir à l'instant tout ce que j'étais alors; dix années s'effacèrent de ma vie, et tous mes malheurs furent oubliés»<sup>125</sup>. Il processo di elaborazione del lutto che Wolmar vorrebbe far compiere a Saint-Preux è qui ribaltato: l'oblio concerne non la passione, ma gli anni in cui l'eroe è stato diviso dall'amata. Il deuteragonista viene così nuovamente colpito dalla propria malattia malinconica ed esprime desideri funesti: «Que n'est-elle pas morte! Osai-je m'écrier dans un transport de rage ; oui, je serais moins malheureux ; j'oserais me livrer à mes douleurs; j'embrasserais sans remords sa froide tombe»<sup>126</sup>. L'apparire di queste pulsioni, subito dopo essere stato informato dal progetto di Wolmar, traduce, a nostro avviso, l'impossibilità, da parte del deuteragonista, di accettare totalmente la propria inclusione nel sistema di Clarens. Il contenuto stesso del sogno svela quello che Orlando ha chiamato un «ritorno del superato»<sup>127</sup>, dal momento che porta alla luce pulsioni apparentemente sopite: il desiderio di possessione del corpo di Julie e la pulsione omicida. Secondo l'interpretazione di Paul Peckelmann con riferimento alla stessa lettera il tentativo di Saint-Preux di sollevare il velo dal volto di Julie esprimerebbe la litote di un gesto più audace: «le cauchemar exprimait ainsi un désir persistant, dont le changement des situations, le ralliement de Saint-Preux au projet de Wolmar, explique de reste pourquoi il n'apparaît plus que dans une ambiance de paralysie et de remords»<sup>128</sup>.

Sempre secondo questo studioso, l'incubo potrebbe essere funzionale all'espressione delle difficoltà della vita sociale settecentesca dove gli individui, dotati per la prima volta di

---

<sup>125</sup> *Ibidem*, p. 615.

<sup>126</sup> *Ibidem*.

<sup>127</sup> F. Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, op.cit., p. 170.

<sup>128</sup> Paul Pelckmans, «Le rêve du voile dans *La Nouvelle Héloïse*», in *Revue Romane*, 17, 1982, p. 88.

maggior libertà da un punto di vista sessuale, erano costretti a esercitare su se stessi un rigido controllo diurno che trovava poi nel sogno una via liberatoria: «le cauchemar de Saint-Preux, qui dit à la fois la persistance du désir le plus soigneusement refoulé du monde de Clarens et l'appréhension devant l'obscur incomplétude, la fragilité de tout contact humain»<sup>129</sup>.

Il sogno si fa così espressione di un ritorno del superato che, tuttavia, può comparire nel testo rousseauiano soltanto nel modo del sinistro e «a prezzo di un estraniato raccapriccio»<sup>130</sup>. L'incubo segue un sistema anti-logico che va a sovvertire i codici del reale del romanzo: il corpo di Julie, l'oggetto interdetto, diviene in esso un oggetto perduto, consentendo così al deuteragonista di rivolgere al "fantasma" dell'amata la propria intenzione luttuosa di amante malinconico che desidera solo la figura della propria immaginazione. Per questo motivo, ci sembra, l'incubo costituisce una struttura narrativa che consente di far venire alla luce il represso stesso del romanzo: la passione come puro processo malinconico che non ha alcuna funzione sociale. In una società come quella delle *Lumières*, dominata da un sistema economico borghese e utilitaristico, e all'interno di un romanzo come *La Nouvelle Héloïse* che di tali valori si fa portatrice, la presenza di una figura come quella del sogno di Saint-Preux appare come una vera e propria eterodossia. Essa costituisce infatti una riabilitazione del fantasma erotico, a scapito del progetto eudemonista wolmariano: «Un rêve surtout, le plus cruel de tous, s'obstinait à me poursuivre, et de phantôme en phantôme, toutes leurs apparitions confuses finissaient toujours par celui-là»<sup>131</sup>. Una volta ridestato dal proprio incubo, Saint-Preux continua ad essere perseguitato dalle figure fantastiche che ha visto nel sonno: «Je me mets à errer par la chambre, effrayé comme un enfant des ombres de la nuit, croyant me voir environné de phantômes, et l'oreille encore frappée de cette voix plaintive dont je n'entendis jamais le son

---

<sup>129</sup> *Ibidem*, pp. 92-93. Secondo A. Deneys-Tunney, invece, il sogno nasconderebbe un desiderio incestuoso e, attraverso di esso, il deuteragonista ucciderebbe simbolicamente Julie-Madre come oggetto di desiderio. Per la studiosa, il velo che copre il volto di Julie rappresenta l'imene e l'inaccessibilità del corpo materno che il deuteragonista vorrebbe trasgredire. Il velo ricomparirà nella scena finale del romanzo (XI, 6) e verrà impiegato da Claire per coprire il volto dell'eroina in preda alla decomposizione. Questa scena, secondo la studiosa, confermerebbe l'interpretazione edipica: «le voile [...] ainsi que la dernière phrase du roman par laquelle le cadavre de Julie devient dévorant - «Il attend le reste de sa proie» - révèle que derrière le voile, c'est la mère archaïque, la mère dévorante qui se tient»<sup>129</sup>. L'ipotesi di una relazione edipica rientra comunque nella nostra lettura: assumere il ruolo di precettore-Padre per Saint-Preux significherebbe stare a fianco di Mme de Wolmar in posizione di parità. Tuttavia, se Saint-Preux vede in Julie la figura della Madre si comprende perché egli non possa accettare questo ruolo e preferisca arrestarsi alla contemplazione fantasmatica dell'oggetto interdetto (l'icona materna).

<sup>130</sup> F. Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, op.cit., p. 17.

<sup>131</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», op.cit., p. 616.



sans émotion. Le crépuscule en commençant d'éclairer les objets, ne fit que les transformer au gré de mon imagination troublée»<sup>132</sup>.

Come constata con molta perspicacia Peckelmann:

On peut se demander, dans une telle perspective, si les "fantômes" qu'évoque Saint-Preux ne seraient pas les partenaires de sa vie, c'est-à-dire les personnages mêmes de *La Nouvelle Héloïse*, rendus méconnaissables par leur insertion dans cette reprise chaotisée des souffrances passées. Hypothèse aventureuse, mais que corrobore peut-être la contiguïté que les angoisses du réveil établissent entre les fantômes que la panique suscite dans le clair-obscur du petit matin et le souvenir obsessionnel de Julie, réduite à n'être plus que sa voix<sup>133</sup>

È proprio questa la particolarità del sogno di Saint-Preux: esso si situa in una zona che è tra l'onirico e il sogno ad occhi aperti e, una volta desto, l'eroe fatica a stabilire il confine tra sogno e realtà. È dunque ancora una volta l'immaginazione, che si libera completamente durante il sonno, a trasformare gli oggetti reali in fantasmi. Il deuteragonista diviene la vittima della propria immaginazione sfrenata, negando l'irrealtà del sogno e conferendo invece "realtà" alle proprie visioni.

Ci si può allora chiedere se questa negazione freudiana presente nella missiva di Saint-Preux non sia anche la causa del fatto che, allorché Milord Edouard lo conduce a Clarendon per dissipare le sue credenze, Saint-Preux rifiuta di vedere Julie e si accontenta di ascoltarne la voce: «je trouvai dans le son de votre voix je ne sais quoi de languissant et de tendre qui me donna de l'émotion, et dans la sienne un accent affectueux et doux à son ordinaire, mais paisible et serein, qui me remit à l'instant, et qui fit le vrai réveil de mon rêve»<sup>134</sup>. Il fatto che Saint-Preux preferisca limitarsi ad ascoltare la voce dell'amata (che ha udito nel sogno e continua ad udire una volta sveglio) non potrebbe rappresentare la sostituzione definitiva della Julie in carne ed ossa con la figura della propria immaginazione, l'arrendersi dell'eroe al fantasma?

Vista in questi termini, la dichiarazione iniziale della missiva, indirizzata a Claire, in cui l'eroe afferma la propria totale guarigione dalla passione, appare anch'essa come una negazione freudiana nella quale l'eroe ricusa la persistenza del desiderio nel momento stesso in cui ne afferma la portata: «Non, je ne suis plus le même, et ce changement vous est dû: c'est un nouveau coeur que vous m'avez fait, et qui vous offre ces prémices ; mais je ne

---

<sup>132</sup> *Ibidem*.

<sup>133</sup> P. Pelckmans, «Le rêve du voile dans *La Nouvelle Héloïse*», *op.cit.*, p. 91.

<sup>134</sup> J.-J. Rousseau, «*La Nouvelle Héloïse*», *op.cit.*, p. 618.

me croirai délivré de celui que je quitte qu'après l'avoir déposé dans vos mains»<sup>135</sup>. Sembra esservi un ribaltamento dei codici nella narrazione di questa lettera: il sogno, presentato dall'eroe come sinistro, dice qualcosa di più vero delle parole del deuteragonista: l'impossibilità della sua affiliazione al progetto di Wolmar. Se è vero che il sogno costituisce un momento di sospensione della *mimesis*, esso diventa anche il momento privilegiato di inserzione di un elemento centrifugo: il desiderio occultato e rimosso che torna in superficie ponendo in crisi tutto il sistema narrativo basato sulla trasparenza dei cuori. È infatti Claire, il cui nome rimanda appunto alla trasparenza, a cogliere il non detto della missiva e a sottolineare, a differenza di Saint-Preux, la pericolosità del sogno: «Malheureusement il y a pis encore; c'est que j'ai gagné toutes vos terreurs sans me rassurer comme vous. Ce rêve a quelque chose d'effrayant, qui m'inquiète et m'attriste malgré que j'en aie»<sup>136</sup>.

Claire rimprovera a Saint-Preux di non aver dissipato le proprie paure mostrandosi ai propri amici: il deuteragonista non vedrà più Julie, perché questa morirà prima del suo ritorno dal viaggio in Italia, il che confermerebbe la nostra ipotesi di una riduzione definitiva di Julie a *imago* interiore. Nella lettera VII, 6 Julie scrive all'ex-amante che la vista riduce le facoltà dell'immaginazione: «on ne se figure point ce qu'on voit»<sup>137</sup> e che la vita umana è nulla al di fuori delle chimere: «Le pays des? chimères est en ce monde le seul digne d'être habité»<sup>138</sup>. Saint-Preux, dal canto suo, chiarisce all'eroina le ragioni per le quali non potrà mai provare per Claire i sentimenti che sente per Julie: egli vede quest'ultima, «plus belle que je ne l'imagine, et je la redoute plus de près que de loin»<sup>139</sup>, mentre «mon imagination troublée ne se calme qu'à votre vue»<sup>140</sup>. Intorno alla figura di Julie si concentra tutta la *vis imaginativa* dell'eroe e la passione ora si mostra per quello che era sin dall'inizio: un corteggiamento della figura fantasmatica che abita la propria mente, un *amor de lonh* che consiste nell'arrovellarsi intorno a un simulacro.

A questi primi elementi, bisogna aggiungere che il sogno di Saint-Preux è *divinatorio* all'interno del tessuto narrativo, poiché anticipa quanto sarà narrato qualche lettera più tardi, ossia, la morte dell'eroina e la sua trasformazione in “fantasma” all'interno della piccola comunità di Clarens. Julie stessa, sul letto di morte, afferma di non essere totalmente incredula sulla possibilità di un ritorno sotto forma di “spirito”: «Mais j'avoue que je ne vois

---

<sup>135</sup> *Ibidem*, p. 613

<sup>136</sup> *Ibidem*, p. 620

<sup>137</sup> *Ibidem*, p. 693.

<sup>138</sup> *Ibidem*.

<sup>139</sup> *Ibidem*, p. 677.

<sup>140</sup> *Ibidem*, p. 678.

point ce qu'il y a d'absurde à supposer qu'une âme libre d'un corps qui jadis habita la terre puisse y revenir encore, errer, demeurer peut-être autour de ce qui lui fut cher»<sup>141</sup> e, come scriverà Claire dopo la morte della cugina, sarà proprio lo spettro di Julie dopo la morte dell'eroina a tenere unite la comunità di Clarens:

Venez donc, chers et respectables amis, venez vous réunir à tout ce qui reste d'elle. Rassemblons tout ce qui lui fut cher. Que son esprit nous anime, que son cœur joigne tous les nôtres; vivons toujours sous ses yeux. J'aime à croire que du lieu qu'elle habite, du séjour de l'éternelle paix, cette âme encore aimante et sensible *se* plaît à revenir parmi nous, à retrouver ses amis pleins de sa mémoire à les voir imiter ses vertus, à s'entendre honorer par eux, à les sentir embrasser sa tombe et gémir en prononçant son nom. Non, elle n'a point quitté ces lieux qu'elle nous rendit si charmants ; ils sont encore tout remplis d'elle. Je la vois sur chaque objet, je la sens à chaque pas, à chaque instant du jour j'entends les accents de sa voix<sup>142</sup>

La trasformazione in “fantasma” avverrà dunque con la morte dell'eroina e il velo sul volto di Julie è la figura che testimonia la contiguità tra il sogno e la chiusura del romanzo. Nel suo incubo, Saint-Preux accenna ad una profanazione del corpo della donna attraverso il tentativo di sollevare il velo dal suo volto e, in seguito, Claire ricoprirà il viso di Julie morta in modo da nascondere i segni della corruzione corporea. In entrambi i casi, il velo marca la soglia tra la vita e la morte, sacralizzando il corpo della donna. Nel sogno di Saint-Preux Julie afferma: «Le voile redoutable me couvre, nulle main ne peut l'écarter»<sup>143</sup>, allo stesso modo coprendo il viso della deceduta Claire dichiara: «Maudite soit l'indigne main qui jamais lèvera ce voile! Maudit soit l'oeil impie qui verra ce visage défiguré!»<sup>144</sup>. La correlazione tra i due eventi viene esplicitata da una nota di Rousseau stesso: «On voit assez que c'est le songe de St. Preux, dont Mme d'Orbe avait l'imagination toujours pleine, qui lui suggère l'expédient de ce voile. Je crois que si l'on y regardait de bien près, on trouverait ce même rapport dans l'accomplissement de beaucoup de prédictions. L'évènement n'est pas prédit parce qu'il arrivera ; mais il arrive parce qu'il a été prédit»<sup>145</sup>.

---

<sup>141</sup> *Ibidem*, p. 728.

<sup>142</sup> *Ibidem*, pp. 744-745. Il corsivo è nostro.

<sup>143</sup> *Ibidem*, p. 616.

<sup>144</sup> *Ibidem*, p. 737. La questione del velo è stata ampiamente sviluppata da J. Starobinski. Secondo lo studioso, il velo rappresenterebbe al contempo la distanza tra gli amanti, l'ultimo degli ostacoli, e la barriera tra il mondo dei viventi, opaco, e quello dell'al di là, caratterizzato dalla comunicazione immediata. Con la morte dell'eroina, il velo diventa figura che testimonia la vittoria dell'opacità sulla luminosità della ragione: «tout indique avec une insistance un peu lourde, la présence du mystère, l'horreur et la fascination du sacré»<sup>144</sup> : J. Starobinski, *La transparence et l'obstacle*, *op.cit.*, p. 147.

<sup>145</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, p. 737.

Rousseau, filosofo illuminista, apporta certo una spiegazione razionale al sogno premonitore, ma al contempo, ancora una volta, fa riferimento all'immaginazione: è quest'ultima a creare i legami tra il mondo onirico e quello della veglia. Anche in questo caso, Rousseau si mostra fedele alla concezione classico-medievale. Come scrive Giorgio Agamben, «La divinazione nel sonno, così cara all'antichità, si spiega grazie ai fantasmi dei sogni che ci inducono a compiere una volta desti le azioni che siamo soliti associare inconsapevolmente ad essi, ovvero con la maggiore ricettività della fantasia, durante il sonno o l'estasi, ai movimenti e alle emanazioni esterne»<sup>146</sup>.

L'incubo di Saint-Preux, con la sua capacità premonitrice, può essere considerato come un primo rovesciamento dell'ordine sociale wolmariano: esso sostituisce all'ideale della trasparenza e della realtà positiva, l'anti-logica del sogno, e fa riapparire nella vicenda, al contempo, il sinistro della pulsione e la sacralità opaca della morte, simboleggiata dal corpo di Julie coperto da un velo.

*La Nouvelle Héloïse* non mette allora in scena la risoluzione del problema dialettico né offre una sintesi morale, bensì si conclude su uno slittamento passionale dovuto a quel processo malinconico che, come abbiamo cercato di mettere in risalto, sottende alla narrazione di superficie tra i personaggi e mira a negare il principio di realtà: «Se il mondo esterno è infatti narcisisticamente negato dal malinconico come oggetto d'amore, il fantasma riceve però da questa negazione un principio di realtà ed esce dalla muta cripta interiore per entrare in una nuova e fondamentale dimensione»<sup>147</sup>. È su una poetica dell'opaco e del mistero che si conclude il romanzo di Rousseau, non per negare il sistema patriarcale e utilitaristico di Clarens, ma piuttosto, a nostro avviso, perché l'autore percepisce ed esprime il rovescio perturbante della medaglia della propria invenzione, ossia, la precarietà di qualsiasi sistema di pensiero umano.

Come corollario a questa ipotesi aggiungeremo che la scena del sogno di Saint-Preux verrà ripresa da Sade nel proprio romanzo epistolare *Aline et Valcour*. Benjamin Clauzel mette in evidenza il debito di quest'opera nei confronti della *Nouvelle Héloïse* di cui Sade riprende i valori di virtù soltanto per rovesciarli<sup>148</sup>. L'incubo di Valcour è costruito su uno schema che sembra essere ripreso direttamente dal modello rousseauiano: anche qui il sogno afferisce a una dimensione che non è né quella prettamente onirica né quella della veglia,

---

<sup>146</sup> G. Agamben, *Stanze*, op. cit., p. 89.

<sup>147</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>148</sup> Benjamin Clauzel, «Scénario sadien contre modèle de Julie: la vertu à l'épreuve de la fiction dans *Aline et Valcour*», in *Source et postérité de La Nouvelle Héloïse de Rousseau. Le modèle de Julie*, Paris, Editions Desjonquères, 2012, pp. 246-256.

ma si colloca in uno spazio intermedio che prende forma a partire dall'immaginazione e dai pensieri funesti dell'eroe ancora desto.

Valcour, come Saint-Preux, sogna l'amata morta e anch'egli si getta verso Aline con un gesto che si vorrebbe salvatore ma che tradisce una pulsione morbosa e, inoltre, l'atmosfera di chiaroscuro (nella *Nouvelle Héloïse* era la luce del crepuscolo mattinale, qui quella della luna) anziché dissipare il "fantasma" immaginario, conferisce ad esso una "realtà" ancora maggiore:

Je m'endormis... À peine le fus-je, qu'un fantôme effroyable apparut aussitôt à mes sens enchaînés.. Je le vois encore... J'écris que je rêvais... mais je n'oserais pas l'affirmer... l'impression fut trop vive... Non, mon ami, je ne rêvais pas... Je l'ai vu ce fantôme... il était vêtu de noir... il avait une figure que je peindrais sans doute... il avait celle du père d'Aline... il tenait à la main... pardonne mon désordre... il tenait par les cheveux la tête de cette fille chérie [...] J'ai jeté mes bras vers ce fantôme, j'ai voulu lui ravir cette tête précieuse et la porter sanglante sur mes lèvres, mais je n'ai pu saisir qu'un ombre : tout a disparu dans l'instant, il n'est plus resté de réel que la terreur et le désespoir. Je me suis levé dans une mortelle agitation... j'ai poursuivi ma route au hasard. Différentes ombres gigantesques, produites par les reflets de la lune sur les arbres qui m'environnaient, semblaient prêter encore plus de réalité à la vision lugubre que je venais d'avoir<sup>149</sup>

La narrazione sadiana fa piombare certo il lettore in un'atmosfera più sinistra rispetto a quella della *Nouvelle Héloïse*, in particolare per la presenza della testa mozzata della donna e per l'apparizione del Padre come figurazione della morte stessa. Inoltre, come sottolinea Clauzel, è sufficiente guardare alle raffigurazioni dei due testi per mettere in evidenza lo scarto tra la narrazione velata e pudica rousseauiana e quella libertina sadiana: Rousseau, per la raffigurazione della missiva IX, 5, intitolata «Où veux-tu fuir? Le phantôme est dans ton coeur»<sup>150</sup>, opta per l'omissione del contenuto del sogno, rappresentando solo la figura dell'eroe, mentre l'illustrazione di *Aline et Valcour* mette in scena l'incubo stesso del protagonista maschile<sup>151</sup>. Sade, come Rousseau, impiega la *narratio* anti-logica del sogno per sospendere la narrazione mimetica e sostituire ad essa un linguaggio che porti alle luce in modo *immediato* i contenuti psicologici che il romanzo non può altrimenti rappresentare: nel caso di *Aline et Valcour* è la relazione edipica, sottolineata dalla rivalità con la figura paterna, ad essere portata alla luce dal sogno.

<sup>149</sup> Sade, «Aline et Valcour ou le roman philosophique», in Id., *Oeuvres*, I, édition établie par Michel Delon, Paris, Gallimard, 1990, p. 1045-1046.

<sup>150</sup> J.-J. Rousseau, «Appendices II. Sujets d'estampes», *op.cit.*, p. 770.

<sup>151</sup> Stampa anonima, la legenda sotto l'incisione è la seguente: «Voilà celle que tu veux épouser frémis, tu ne la reverras plus» : Sade, «Aline et Valcour ou le roman philosophique», *op.cit.*, p. 1047.

La nostra ipotesi è che l'interpretazione sadiana della *Nouvelle Héloïse* sveli un significato latente del testo rousseauiano: ovvero, la possibile reversibilità dell'ideale eudemonistico, basato sull'aderenza alla virtù e la trasparenza dei cuori, in pulsioni non completamente assopite, svelando contenuti psicologici solo evocati dalle missive dei personaggi. Rousseau, a differenza di Sade, rifiuta la rappresentazione immediata del sinistro, ma ne suggerisce la presenza attraverso un linguaggio della reticenza e una raffigurazione incentrata sul corpo del personaggio anziché sulle sue visioni.

Come scrive Orlando, la definizione del sinistro data da Freud presuppone la lability permanente del superamento razionale di forze arcaiche e esprime «la reversibilità che cova in seno al processo dell'illuminismo»<sup>152</sup>. Tale visione lo porta a concludere che «l'illuminismo sarebbe dunque, per definizione, necessaria premessa dell'esperienza del sinistro e della letteratura che la valorizza»<sup>153</sup>. Per questo, l'impiego da parte di Rousseau della struttura anti-logica del sogno svela, a nostro parere, uno slittamento del romanzo della virtù verso una letteratura che contiene già in sé tutte le premesse del romanzo sadiano. Dietro al romanzo della borghesia progressista fondato sulle ideologie della morale e della responsabilità emergono elementi fantasmatici e libertini rimossi. Questi saranno poi portati manifestamente alla luce nella letteratura dell'aristocrazia in disfacimento e dalla sua ideologia che esaspera l'irresponsabilità.

### **III.2.3. La lanterna magica epistolare: il mondo come fantasma**

Ciò che abbiamo cercato di mettere in evidenza nei paragrafi precedenti è il fatto che la seconda metà della *Nouvelle Héloïse* sembra muoversi in due direzioni diametralmente opposte: da un lato vi è il romanzo etico, l'esposizione di alcune delle tesi dell'autore sulla vita in società e in famiglia, dall'altro vi è il codice della persistenza del desiderio e della possibile reversibilità dell'idillio in scenario di morte, come avverrà effettivamente nelle scene finali del romanzo.

Nella missiva relativa al sogno di Saint-Preux, Rousseau impiega un registro fantastico-lugubre che verrà in seguito ripreso da Sade<sup>154</sup>. In effetti, le indicazioni che l'autore diede

---

<sup>152</sup> F. Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, op.cit., p. 16-17.

<sup>153</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>154</sup> Sul rapporto tra Sade e il genere *noir*: Jean Fabre, «Sade et le roman noir», in Id., *Idées sur le roman de Madame de Lafayette au Marquis de Sade*, Paris, Klincksieck, 1979, pp. 166-194. Secondo lo studioso l'opera di Sade non ha alcuna parentela con il genere *noir* inglese; gli elementi *noir* del romanzo sadiano vanno invece

per la raffigurazione del sogno dell'eroe confermano la nostra ipotesi di una possibilità latente per l'opera di trasformarsi in *roman-noir*<sup>155</sup>. Nella descrizione fornita nei *Sujets d'estampes*, la stampa che fa riferimento al sogno di Saint-Preux è l'unica nella quale l'autore opta per un'atmosfera che provochi terrore nello spettatore: «Le crépuscule commence à montrer quelques objets; mais l'obscurité permet à peine qu'on les distingue. [...] La noirceur de l'estampe, l'attitude expressive du personnage, son visage effaré doivent faire un effet lugubre et donner aux regardants une impression de terreur»<sup>156</sup>. Rousseau sembra aver insistito sul fatto che la raffigurazione fosse particolarmente scura: in una lettera a François Condet scrive: «L'épreuve des fantômes sera bien pourvu qu'elle soit noire et qu'on donne au visage un air un peu plus effaré»<sup>157</sup> e più tardi di nuovo: «L'estampe des fantômes serait admirable, quand les blancs seraient obscurcis, si le visage de Saint-Preux avait un peu plus de caractère»<sup>158</sup>.

Le indicazioni dell'autore rivelano almeno un dettaglio di grande importanza per la comprensione delle fasi finali del romanzo: la concentrazione sulla figura dell'eroe (questa è infatti l'unica stampa in cui vi è un personaggio da solo) avviene contemporaneamente a un'irruzione e rappresentazione del sinistro nella *Nouvelle Héloïse*. Ci si può allora chiedere se questa focalizzazione sulla figura dell'eroe e sulle sue più intime visioni non anticipi quanto avverrà nel romanzo epistolare monodico, dove al centro della scena troveremo il protagonista in preda a una lotta con le proprie lacerazioni interne, mentre tutta la realtà esterna verrà ridotta a oggetto fantasmatico prodotto dalla coscienza del personaggio. La focalizzazione interna consentita dal *medium* epistolare non diventerebbe allora, nel periodo della crisi dei Lumi, un mezzo privilegiato per dare forma ai “fantasmi” della coscienza dell'eroe? La lettera fittizia, proiettando la percezione del protagonista all'esterno, consente di riabilitare il sogno e l'immaginazione come qualcosa di più “vero” del reale e,

---

ricondotti a un'eredità barocca dell'autore. In particolare, secondo Fabre, è possibile rintracciare le origini di questa evoluzione del motivo barocco in romanzo *noir* già all'interno della stessa letteratura sentimentale dove torna a più riprese la figura della donna perseguitata (Prévost, Richardson, Marivaux).

<sup>155</sup> Michael Bernsen nel suo studio sul sentimento della paura nella letteratura settecentesca francese e inglese si chiede se *La Nouvelle Héloïse* non sia un *roman noir* nascosto. Cfr. M. Bernsen, *Angst und Schrecken in der Erzählliteratur des französischen und englischen 18. Jahrhunderts. Wege moderner Selbstwahrung im Auflösungsprozeß der theologisch-theologischen Weltanschauung*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1996, pp. 194-215. La conclusione del romanzo con il corpo in decomposizione dell'eroina rivela, secondo lo studioso, la seconda natura dell'uomo, creando un contrasto con la fuga compensatoria nelle chimere della virtù: «Verfasst hat er einem Roman, der dem zeitgenössischen „roman gothique“ weit näher steht, als es seinem Verfasser recht gewesen sein durfte»: *Ibidem*, p. 215.

<sup>156</sup>J.-J. Rousseau, «Appendices II. Sujets d'estampes», *op.cit.*, pp. 769-770.

<sup>157</sup> *Correspondance complète de Jean-Jacques Rousseau*, éd. établie et annotée par R.A. Leigh, t. VIII. Janvier-mai 1761, Genève : Madison, Institut et musée Voltaire : The university of Wisconsin Press, 1969, p. 26.

<sup>158</sup> *Ibidem*, p. 96.

all'inverso, di rappresentare la "realtà" esterna come qualcosa di perturbante, sinistro e, in ultimo luogo, irreali.

Come ha ben mostrato Marc Eigeldinger, in *Jean-Jacques Rousseau et la réalité de l'imaginaire*, l'immaginario (inteso qui come quel "regno delle chimere e delle illusioni" lodato da Julie e non nella sua variante negativa legata alla pratica auto-erotica) acquista, in Rousseau, lo statuto di una "realtà assoluta", a scapito dei pregiudizi della società cittadina. È nel *Pygmalion* che Rousseau risolve il dilemma tra realtà e immaginazione: la storia dell'«amant d'une pierre»<sup>159</sup> si scopre infatti essere quella di un «homme à visions»<sup>160</sup>. All'interno di questa opera, ciò che più emerge è lo scambio di ruoli tra *naturalia* e *artificialia*, dove sono le seconde ad avere la meglio: «La statue est si parfaite qu'elle porte atteinte à l'ordre de la nature, qu'elle l'outrage et le discrédite ; elle surpasse et le monde et les dieux parce qu'elle symbolise la réalité souveraine de l'imaginaire»<sup>161</sup>.

Che cosa ci può rivelare la stesura e la conclusione cui l'autore giunge con questa scena lirica, redatta subito dopo la pubblicazione della *Nouvelle Héloïse*? Nella scena del *Pygmalion*, in cui l'artista in crisi solleva il velo dalla statua di Galatea per adorare se stesso in ciò che ha creato («Il lève le voile en tremblant, et se prosterne»)<sup>162</sup>, non si potrebbe vedere una ripetizione del gesto stesso di Saint-Preux che tenta di togliere il velo dal volto di Julie? Alzare il velo non rappresenterebbe allora l'atto di riportare l'artificio alla natura, di infondere realtà al fantasma erotico, come avverrà effettivamente nel *Pygmalion*? Il velo copre e fa da barriera alla natura: prima impedisce a Sant-Preux di profanare il corpo di Julie, poi nasconde i tratti del deperimento del volto dell'eroina. Se, come scrive Anne Deneys-Tunney, velare è un'operazione perversa perché afferisce al mondo del pudore e della *politesse*<sup>163</sup>, il velo è anche il simbolo della vittoria dell'artificio sulla natura alla fine del romanzo. Ma, se come abbiamo anticipato, la creazione del fantasma erotico è sempre legata, nella coscienza del personaggio, alla rappresentazione dell'Altro-società, dobbiamo chiederci, più generalmente, come questa seconda alterità, soffocante, rifiutata e rinnegata, appaia nella narrazione e nella proiezione immaginaria dell'eroe.

---

<sup>159</sup> J.-J. Rousseau, «Pygmalion, scène lyrique», in Id., *Oeuvres complètes*, t. II, *La Nouvelle Héloïse. Théâtre. Poésies. Essais littéraires*, t. II, *La Nouvelle Héloïse. Théâtre. Poésies. Essais littéraires*, op.cit., p. 1230.

<sup>160</sup> *Ibidem*. Rousseau ha dichiarato, nella propria corrispondenza, di essere il Pigmalione della propria Julie: «cette image si tendre dont je suis le Pygmalion»: *Correspondance complète de Jean-Jacques Rousseau*, éd. Par R. A. Leigh, t. XXXVII, janvier 1769-avril 1770, Oxford, The Voltaire foundation, 1980, p. 242 (Rousseau à Pierre-Laurent Buirette de Dormon du Belloy).

<sup>161</sup> Marc Eigeldinger, *Jean-Jacques Rousseau et la réalité de l'imaginaire*, Neuchâtel, La Baconnière, 1962, p. 107.

<sup>162</sup> J.-J. Rousseau, «Pygmalion, scène lyrique», op.cit., p. 1226.

<sup>163</sup> A. Deneys-Tunney, « Julie ou le corps abject », op.cit., p. 257.



L'artificio dell'artista, che dà forma a una bellezza ideale e al fantasma di identificazione con l'oggetto della propria fantasia, si oppone a un altro "fantasma", quello della vita in società. Quest'ultima, a cui si associa il principio di realtà, appare infatti irreali e popolata da figure evanescenti, come scrive Saint-Preux durante il suo soggiorno parigino (XIV, 2): «je ne trouve qu'une vaine apparence de sentiments et de vérité, qui change à chaque instant et se détruit elle-même, où je n'aperçois que larves et *fantômes* qui frappent l'œil un moment et *disparaissent aussitôt qu'on les veut saisir*. Jusques ici j'ai vu beaucoup de masques, quand verrai-je des visages d'hommes?»<sup>164</sup>.

Per la descrizione della "scena del mondo" parigina, Rousseau pare essere stato influenzato dagli spettacoli della lanterna magica molto in voga nel Settecento, dove veniva generalmente mostrata un'immagine, che veniva poi ingrandita e infine fatta sparire<sup>165</sup>. Sulla questione dell'intelletto umano e della memoria come facoltà *mobili*, capaci, ossia, di creare effetti illusori, si erano già pronunciati i filosofi illuministi: in particolare Buffon associa gli effetti della cosiddetta lanterna magica a quelli del *rêve éveillé*. Per Buffon, il tempo che si interpone tra la veglia e il sonno è, secondo un'idea che sarà cara anche a Proust, il tempo delle immagini chimeriche.

Le temps des images chimériques, des ombres voltigeantes ; on veille, et cependant on éprouve les effets du sommeil: si l'on est en pleine santé, c'est une suite d'images agréables, d'illusions charmantes ; mais pour peu que le corps soit souffrant ou affaibli, les tableaux sont bien différents : on voit des images grimaçantes, des visages de vieilles, des *fantômes hideux* qui semblent s'adresser à nous, et qui se succèdent avec autant de bizarrerie que de rapidité ; c'est la lanterne magique, c'est une scène de chimères<sup>166</sup>.

Possiamo allora ipotizzare che per la descrizione del sogno di Saint-Preux, ugualmente popolato da fantasmi, Rousseau sia stato influenzato dalle medesime teorie. Che siano le figure evanescenti della scena cittadina o le immagini fantasmatiche della psiche del protagonista, la metafora barocca del *theatrum mundi* viene impiegata per sottolineare la posizione del personaggio/spettatore, confrontato a un'esteriorità che gli appare

---

<sup>164</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, p. 236. Il corsivo è nostro.

<sup>165</sup> Frédéric Lefebvre, «La société, le spectateur et la perspective : histoire d'une métaphore obligée au XVIIIe siècle», in *Annales Jean-Jacques Rousseau. Jean-Jacques Rousseau et les arts visuels*, t. 45, 2003, p. 71. Cfr. Ségolène Le Men, *Lanternes magiques. Tableaux transparents*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1995.

<sup>166</sup> Buffon, *Discours sur la nature des animaux*, suivi de *De la description des animaux par Daubenton*, édition préfacée et annotée par Denis Reynaud, Paris, Payot & Rivages, 2003, p. 78. Il corsivo è nostro. Cfr. Marcel Raymond, *Jean-Jacques Rousseau. La quête de soi et la rêverie*, Paris, Librairie José Corti, 1962, p. 167.

inaccessibile e inafferrabile. Importa mettere in evidenza che, di fronte alla società mondana, l'eroe è ridotto a uno sguardo, come se il suo corpo fosse abolito dalla rappresentazione e egli non fosse divenuto altro che uno strumento di percezione, un mediatore che consente il passaggio di immagini tra esterno e interno.

La descrizione delle scene del romanzo come spettacolo è molto ricorrente anche nel *Werther*: l'eroe sottolinea anche qui la netta distinzione tra il mondo "esterno", vana apparenza, e quello "interno" («Ich kehre in mich selbst zurück, und finde eine Welt!»<sup>167</sup>). Nell'opera tedesca, in modo ancora più assoluto e tragico rispetto al modello francese, il protagonista annuncia che persino l'amore non è altro che una "lanterna magica" [Zauberlanterne], ossia: «rappresentazione teatrale, fantasmagoria di immagini che quando dileguano rendono visibile il loro supporto, l'unica e inconfutabile verità, la "parete bianca"»<sup>168</sup>. Con una lucidità che non accetta compromessi, Werther annuncia che l'amore è una proiezione immaginaria della nostra mente:

Wilhelm, was ist unserm Herzen die Welt ohne Liebe! Was eine *Zauberlanterne* ist, ohne Licht! Kaum bringst du das Lämpgen hinein, so scheinen Dir die buntesten Bilder an deine weiße Wand! Und wenn's nichts wäre als das, als vorübergehende *Phantomen*, so macht's doch immer unser Glück, wenn wir wie frische Bibens davor stehen und uns über die Wundererscheinungen entzücken. [...] Wilhelm, sind das *Phantomen*, wenn es uns wohl wird?<sup>169</sup>

Risalendo alla scena del primo incontro con Lotte, ci accorgeremo infatti che l'eroe aveva già predisposto tutti gli elementi perché il suo interlocutore si accorgesse che l'amata non è un essere reale, bensì una «fantasia di sparizione»<sup>170</sup>, destinata a svanire non appena venga spenta la lanterna magica, che possiamo ormai identificare con l'immaginazione stessa del protagonista.

Il primo incontro con Lotte, ci dice Werther, avviene come un sogno e, non a caso, tutta la scena è rischiarata da quella luce *crepuscolare*, già presente nell'incubo di Saint-Preux: «Kurz, ich stieg aus dem Wagen wie ein *Träumender*, als wir vor dem Lusthause still hielten, und war so in *Träumen* rings in der *dämmernden Welt* verlohren, daß ich auf die Musik kaum achtete, die uns von dem erleuchteten Saale herunter entgegen schallte»<sup>171</sup>. La metafora del sogno, costante nel *Werther*, dovrebbe portarci a considerare tutta la storia

---

<sup>167</sup> J.-W. Goethe, «Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A», *op.cit.*, p. 22.

<sup>168</sup> P. Collini, «L'abito bianco di Lotte», *op.cit.*, p. 9.

<sup>169</sup> J.-W. Goethe, «Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A», *op.cit.*, pp. 78-80. Il corsivo è nostro.

<sup>170</sup> P. Collini, «L'abito bianco di Lotte», *op.cit.*, p. 8.

<sup>171</sup> J.-W. Goethe, «Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A», *op.cit.*, p. 46. Il corsivo è nostro.

passionale non tanto come la causa della celebre *Krankheit zum Tode* del protagonista, quanto come il sintomo stesso della malattia malinconica e della *vis imaginativa* del protagonista. L'incontro con Lotte non sarebbe che il primo effetto dell'entrata del personaggio in quel «mondo fittizio di immagini prodotte»<sup>172</sup> che culminerà nella scena del suicidio.

Secondo Ladislao Mittner, l'opera di Goethe metterebbe in scena, criticandolo, «Quel vuoto di concretezza che il pietismo aveva creato nella vita culturale tedesca con l'imposizione del culto dei sentimenti ineffabili: sentimenti mistico-religiosi prima, poi, nella fase del pietismo “secolarizzato”, sentimentalismo passionale che restava gelosamente chiuso nell'io, senza la possibilità di trasfondersi o di riconoscersi nella concretezza della realtà esteriore»<sup>173</sup>.

È la vita stessa per Werther ad essere inafferrabile e ad apparirgli irreali: già il 22 Maggio, poco dopo il suo arrivo a Wahlheim afferma: «Daß das Leben des Menschen nur ein *Traum* sey, ist manchem schon so vorgekommen, und auch mit mir zieht dieses Gefühl immer herum»<sup>174</sup>. Una conclusione derivata dalla presa di consapevolezza che l'uomo ha delle facoltà limitate e pertanto non può comprendere ciò che non si presenta a lui con evidenza empirica: «Sterben! Was heist das? Sieh, wir *träumen*, wenn wir vom Tode reden»<sup>175</sup>.

Soltanto alla fine della vicenda, con l'appressare della morte, l'eroe pare uscire dal mondo-sogno e accedere alla lucidità. L'esistenza gli appare opaca perché impedisce all'occhio di cogliere i segnali, pertanto visibili, del “vero” («diese Eindrücke gingen vorüber, wie das Gefühl der Gnade seines Gottes allmählig wieder aus der Seele des Gläubigen weicht, die ihm mit ganzer Himelsfülle im heiligen *sichtbaren Zeichen* gereicht ward»<sup>176</sup>). Il sonno e la morte rendono invece alla sua visione nuova chiarezza: «Ich *träume nicht*, ich *wähne nicht*! Nah am Grabe ward mir's *heller*»<sup>177</sup>. Forse, perché la morte è il momento della fusione con l'*imago* interiore, edipicamente identificata con quella della madre: «wir werden uns wieder sehn! Deine Mutter sehn! Ich werde sie sehen [...] Deine Mutter, dein Ebenbild!»<sup>178</sup>. La scelta stessa del suicidio può essere interpretata come una

---

<sup>172</sup> Mauro Ponzi, *Passione e melanconia nel giovane Goethe*, vol. I, Roma, Lithos editrice, 1997, p. 199.

<sup>173</sup> L. Mittner, «Il Werther, romanzo antiwertheriano», *op.cit.*, p. 64.

<sup>174</sup> J.-W. Goethe, «Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A», *op.cit.*, p. 22. Il corsivo è nostro.

<sup>175</sup> *Ibidem*, p. 248. Il corsivo è nostro.

<sup>176</sup> *Ibidem*, p. 250. Il corsivo è nostro.

<sup>177</sup> *Ibidem*. Il corsivo è nostro.

<sup>178</sup> *Ibidem*. Questa frase riprende quella pronunciata durante la scena di commiato, il 10 settembre, prima della partenza di Werther per la città. Lotte chiede a Werther se sia possibile ritrovarsi nell'aldilà «Werther, sollen wir uns wieder finden? Und Wieder erkennen?» (*Ibidem*, p.118). Domanda alla quale l'eroe risponde, sapendo che partirà l'indomani, «wir werden uns wiedersehn, rief ich, wir werden uns finden [...] wie sehen uns wieder» (*Ibidem*, p.122). La componente mistico-ermetica di queste frasi è da ricondurre all'influenza della

negazione della natura da parte dell'eroe; la morte è infatti incomprensibile e dunque irreali per la coscienza del protagonista - «Lotte, das ist ein Gefühl ohne gleichen, und doch kommt's dem dämmernden Träume am nächsten, zu sich zu sagen: das ist der letzte Morgen»<sup>179</sup> - e al tempo stesso, essa è l'unica soluzione per accedere al vero all'interno di quel mondo-sogno o mondo-spettacolo che l'eroe si è creato.

Inoltre, anche nel *Werther*, come già nella *Nouvelle Héloïse*, il sogno entra a pieno titolo nella narrazione come dispositivo che consente la piena rivincita del principio di piacere sul principio di realtà. Il sogno, come nota Albert Béguin, era stato oggetto di studio di Herder, il quale, nelle sue letture di Shakespeare, «oppose, au monde du temps et de l'espace, celui du rêve et de la poésie»<sup>180</sup>. Se Goethe doveva dunque aver ereditato da Herder l'interesse per il sogno, il suo impiego nel *Werther* ricorda per alcuni aspetti quello della *Nouvelle Héloïse*. In primo luogo perché, come Rousseau, l'autore tedesco sfrutta lo stato ipnopompico tra il sonno e la veglia, ovvero quel lasso di tempo in cui le immagini notturne persistono nella nostra mente. In secondo luogo, perché anche nel *Werther* è presente un sogno divinatorio che anticipa la scena del bacio.

Nella missiva del 21 agosto, poco dopo il primo incontro con Lotte, Werther, come Saint-Preux, nella luce crepuscolare del mattino tenta di infondere realtà alle ombre che popolano i suoi sogni: «Umsonst strecke ich meine Arme nach ihr aus, Morgens wenn ich von schweren Träumen aufdämmere, vergebens such ich sie Nachts in meinem Bette, wenn mich ein glücklicher unschuldiger Traum getäuscht hat, als säß ich neben ihr auf der Wiese, und hielte ihre Hand und deckte sie mit tausend Küssen»<sup>181</sup>. I baci ancora candidi di questa lettera perderanno la loro innocenza quando, un anno e mezzo dopo, Werther racconterà all'amico di aver sognato di stringere Lotte tra le braccia, riempiendo la sua bocca di baci<sup>182</sup>. Anche in questo caso, come nella *Nouvelle Héloïse*, l'anti-logica del sogno viene a sovvertire l'ordine della realtà: esso consente all'eroe, prima, di perdersi nell'illusione dei sensi provocata dalla visione notturna e, in seguito, di mettere effettivamente in atto quanto

---

cultura del pietismo e della *Empfindsamkeit* nel *Werther*. Per quanto riguarda l'intertesto religioso per il *Werther* si rimanda a: Herbert Schöffler, „Die Leiden des jungen Werther. Ihr geistesgeschichtlicher Hintergrund“ in Id. *Deutscher Geist im 18. Jahrhundert*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1956, pp. 155-181. Sull'importante influenza del pietismo sulla cultura settecentesca tedesca si veda anche Ladislao Mittner, «Il «Werther», romanzo antiwertheriano», *op.cit.*, pp. 44-90. Sulla lettera qui in questione cfr. Roger Paulin, «Wir werden uns wieder sehn! On a theme in *Werther*», in *Publications of the English Goethe society*, 50, 1980, pp. 55-78. Secondo lo studioso Werther farebbe uso di un linguaggio mistico proprio per enfatizzare il proprio impiego del codice sentimentale in vigore nel Settecento.

<sup>179</sup> J.-W. Goethe, «Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A», *op.cit.*, p. 248.

<sup>180</sup> Albert Béguin, *L'Ame romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, t. II, Marseille, Editions des cahiers du Sud, 1937, p. 23.

<sup>181</sup> J.-W. Goethe, «Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A», *op.cit.*, p. 108.

<sup>182</sup> Cfr. La lettera del 17 dicembre: *Ibidem*, p. 196.

sognato, baciando Lotte. Il sogno assume dunque anche qui un carattere divinatorio, ma solo nella misura in cui rende l'eroe più predisposto a compiere una volta desto quanto fantasticato nell'estasi notturna.

Alla fine della vicenda anche Lotte viene coinvolta nella metamorfosi fantasmatica che ingloba pian piano tutta la vicenda: dapprima con la lettura dei *Canti di Ossian*, attraverso la quale i due personaggi sono chiamati ad identificarsi con gli eroi della finzione, e poi nel *memento mori* stesso. Difatti, il protagonista porta con sé nella tomba anche l'immagine di lei (si pensi a tutti quei feticci che Werther desidera siano sotterrati con sé, tra cui il panciotto giallo e l'abito blu che portava nel momento del primo incontro<sup>183</sup>) e, al contempo, la Lotte del futuro diviene, nella rappresentazione dell'eroe, un'ombra costretta a vagare, in un'atmosfera crepuscolare, nel cimitero dove è sepolto Werther: «Wenn du hinauf steigst auf den Berg, an einem schönen Sommerabende, dann erinnere Dich meiner, wie ich so oft das Tal herauf kam, und dann blicke nach dem Kirchhofe hinüber nach meinem Grabe, wie der Wind das hohe Gras im Schein der sinkenden Sonne, hin und her wiegt»<sup>184</sup>.

La *vis imaginativa* dell'eroe raggiunge qui il suo apice, tanto che le immagini da lui stesso create si trasformano ai suoi occhi in realtà: «Ich war ruhig da ich anfieng, und nun, wein ich wie ein Kind, da mir all das so lebhaft um mich wird»<sup>185</sup>. L'eroe non piange di fronte all'idea della morte, ma solo di fronte al lutto dell'io, che gli appare ora con tutta la forza suggestiva di un'immagine da lui stesso prodotta.

Un simile senso di trasognatezza caratterizza anche il fratello italiano di Werther. Jacopo Ortis, nonostante la concretissima vicenda politica che si delinea alle sue spalle, percepisce la vita come qualcosa di irreal:

Tutto, tutto quello che esiste per gli uomini non è che la loro fantasia. [...] Ci fabbrichiamo la realtà a nostro modo [...] Quanto mi sta dintorno richiama al mio cuore quel dolce *sogno* della mia fanciullezza. O! come io scorreva teco queste campagne [...] esultando di cose che la mia immaginazione ingrandiva e che

---

<sup>183</sup> Secondo R.Barthes, Werther indossando quei vestiti si “traveste” da innamorato. R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, op.cit., p. 152. : «Il recrée magiquement l'épisode du ravissement, ce moment où il s'est trouvé sidéré par l'Image. Ce vêtement bleu l'enferme si fort, que le monde alentour s'abolit : rien que nous deux : par lui Werther se forme un corps d'enfant, où phallus et mère sont joints, sans rien au-delà».

<sup>184</sup> J.-W. Goethe, «Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A», op.cit., p. 224.

<sup>185</sup> *Ibidem*.

dopo un'ora non erano più [...] Ma quel *sogno* è svanito! E chi m'assicura che in questo momento io non *sogni*?<sup>186</sup>

Certo, in un romanzo come l'*Ortis*, tutto incentrato, come si è visto, sulla simbologia sepolcrale, non sorprende la presenza di numerose entità “fantasmatiche”: dalla grande Storia che si delinea dietro la vicenda del personaggio, ai grandi della letteratura, la cui fama proietta un'ombra sull'identità dell'eroe, a, infine, i vari personaggi - poveri, mendicanti - incontrati lungo il percorso italiano di Jacopo, esso stesso “spettrale”: «Parmi che [...] qui non si strascini pellegrinando se non lo spettro del povero Jacopo»<sup>187</sup>. In particolare la vicenda di un uomo involontariamente assassinato dall'eroe introduce un elemento perturbante nel romanzo che si popola così di un vero e proprio fantasma. La vicenda dell'omicidio, che sarà narrata con chiarezza solo poco prima del suicidio, funge da sottofondo ostinato nel corso della trama: a più riprese l'eroe fa riferimento a uno “spettro” che lo perseguita. A Firenze il 25 Settembre, parlando della battaglia di Montaperti, scrive: «E mi pareva che salissero e scendessero dalle vie più dirupate della montagna le ombre di tutti que' Toscani che si erano uccisi [...] E quelle orride fantasie mi perseguitavano sempre – e ancora quando io mi trovo solo di notte mi sento attorno quegli spettri, e con essi *uno spettro più tremendo di tutti, e ch'io solo conosco*»<sup>188</sup>. Narrando l'accaduto nella missiva del 14 Marzo di nuovo scrive: «Credi tu che quel terribile *spettro* mi abbia perdonato mai?»<sup>189</sup>.

Quest'atmosfera lugubre coinvolge anche Teresa, la cui figura, come abbiamo visto, si disegna solo attraverso la *silhouette* di Lauretta: quest'ultima emblema, per la sua pazzia innocente e per la morte precoce, di una femminilità vertiginosamente vicina alla morte e di una gioventù segnata dalla malinconia. Se Lauretta è un *avatar* della figura di Jacopo, essa lo è solo in quanto doppio complementare di Teresa: entrambe costituiscono l'Altro “femminile” dell'Io dell'eroe e denunciano la pulsione di morte ortisiana.

Nella missiva del 14 maggio Teresa e la sorellina sono descritte come due figure fantasmatiche. Dapprima esse appaiono come una visione, in risposta alla invocazione dell'eroe: «e ne' miei singhiozzi io invocava Teresa. – Udii un calpestio fra gli alberi, e mi pareva di intendere bisbigliare alcune voci. Mi sembrò poi di vedere Teresa con sua sorella.

---

<sup>186</sup> U. Foscolo, «Ultime lettere di Jacopo Ortis [1802]», *op.cit.*, p. 205. Il corsivo è nostro.

<sup>187</sup> *Ibidem*, p. 230.

<sup>188</sup> *Ibidem*, p. 234.

<sup>189</sup> *Ibidem*, p. 269. Secondo Giovanni Amoretti l'omicidio del padre di famiglia tradisce il desiderio rimosso di uccidere il rivale d'amore (identificato con il padre di Teresa). Esso esprime «un'intenzione aggressiva verso il rivale edipico» e il parricidio è «consumato prima nella coscienza che nella realtà»: G. Amoretti, «Strutture psicanalitiche delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*», in *Atti dei convegni foscoliani (Venezia, ottobre 1978)*, I, 1988, p. 363.

Impaurite a prima vista fuggivano»<sup>190</sup>. L'apparire e sparire dell'amata e della sorellina le rende figure più irreali che reali, quasi delle ninfe che si aggirano per il bosco.

La scena del bacio nella missiva seguente è scandita da una subitanea metamorfosi di Teresa da Venere sensuale a Vergine marmorea: «mi si è staccata dal seno quasi atterrita [...] la sua virtù mi aveva spaventato e Teresa mi sembrava sacra»<sup>191</sup>. Non è difficile riconoscere in questo passo ciò che Freud ha individuato, in *Totem und Tabu*, come sacralità e nevrosi del contatto: quel *délire de toucher* per cui il soggetto è al contempo attirato dall'oggetto sacro e ritenuto dall'orrore che esso gli ispira: «[Das Individuum] will diese Handlung – die Berührung – immer wieder ausführen, es verabscheut sie auch»<sup>192</sup>. Il tabou si caratterizza proprio per la sua doppia connotazione; esso è al contempo sacro e perturbante, ovvero provoca una *terreur sacrée*, «Uns geht die Bedeutung des Tabu nach zwei entgegengesetzten Richtungen auseinander. Es heißt uns einerseits: heilig, geweiht, andererseits unheimlich, gefährlich, verboten, unrein»<sup>193</sup>. La sacralità dell'immagine di Teresa, la rende un oggetto protetto dal *tabou*, come già accadeva per i suoi modelli Julie e Lotte, e consente così di preservare alla donna una dimensione a sé: essa non può essere avvicinata e, dunque, rimane sempre e comunque “altra” rispetto all'eroe.

La missiva del bacio si conclude poi con una trasformazione definitiva dell'amata in fantasma di sparizione; il corpo di lei dapprima si frammenta, scomposto dalla sguardo dell'eroe in alcuni elementi (il braccio, i capelli) a sottolineare la reificazione della sua figura, finché essa non si dilegua completamente:

Io rimasi estatico: avrei baciato l'orme de' suoi piedi: pendeva un suo braccio, e i suoi capelli rilucenti al raggio della luna svolazzavano mollemente: ma poi... appena appena il lungo viale e la fosca ombra degli alberi mi concedevano di travedere le ondegianti sue vesti che da lontano ancor biancheggiavano; e poiché l'ebbi perduta tendeva l'orecchio sperando di udir la sua voce... Pertanto, mi volsi con le braccia aperte, quasi per consolarmi, all'astro di Venere; era anch'egli sparito<sup>194</sup>.

Ridotta alle vesti biancheggianti e al suono della voce, Teresa assume una figurazione spettrale che prepara alla sua trasformazione in oggetto perduto. Emblematico pure il

---

<sup>190</sup> U. Foscolo, «Ultime lettere di Jacopo Ortis [1802]», *op.cit.*, 197-198.

<sup>191</sup> *Ibidem*, p. 200.

<sup>192</sup> Sigmund Freud, *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*, in *Gesammelte Werke*, Band 9, herausgegeben von Anna Freud, Edward Bibring, Ernst Kris Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1986, pp. 39-40.

<sup>193</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>194</sup> *Ibidem*, p. 200-201.

volgersi dell'eroe verso l'astro di Venere, simbolo dell'amore, solo per constatare che anch'esso è scomparso.

Come nota Enzo Neppi, in questo passo vi è un'evidente ripresa della lettera di commiato che chiude il primo libro del *Werther*<sup>195</sup>: a fare da parallelo l'atmosfera lunare, l'abito bianco della donna e il suo sparire tra gli alberi<sup>196</sup>. L'elemento peculiare della prosa ortisiana è però il fatto che Jacopo, non potendo più vedere Teresa, tenta almeno di udirne la voce. La voce, come scrive Roland Barthes, è proprio ciò che annuncia la *sparizione* in amore: «La voix de l'être aimé, je ne la connais jamais que morte, remémorée, rappelée à l'intérieur de ma tête, bien au-delà de l'oreille: voix ténue et cependant monumentale, puisqu'elle est de ces objets qui n'ont d'existence qu'une fois disparus»<sup>197</sup>. Essa annuncia il fenomeno di *fading*, ossia, la prova dolorosa in cui l'essere amato si ritira da qualsiasi contatto; prova da ricondurre a un'esperienza inconscia collettiva: «Le fading de l'objet aimé, c'est le retour terrifiant de la Mauvaise Mère, le retrait inexplicable de l'amour, le délaissement bien connu des Mystiques: Dieu existe, la Mère est présente, mais *ils n'aiment plus*»<sup>198</sup>. Lo smembramento della corporeità femminile, fino ad identificarla con la sole voce, dà luogo a un fantasma di incorporazione: la figura dell'amata viene inglobata nella prospettiva dell'eroe, fino a costituire una *mancanza* nell'essere del personaggio stesso.

Il processo è ancora più radicale in *Oberman* dove, sin dal primo incontro con la donna, questa appare sotto la forma, appena abbozzata, di una bocca e di uno sguardo: «Sa bouche est ronde, son regard... pour sa taille, pour tout le reste, je ne le sais pas plus que son âge; je ne m'inquiète pas de tout cela; il se peut même qu'elle ne soit pas très jolie»<sup>199</sup>. Nel romanzo di Senancour le figure femminili non hanno alcuna voce: la storia d'amore con Mme Del\*\*\*, solo accennata e presentata sin da subito come impossibile, appare necessaria più alla costruzione identitaria dell'eroe che non al delineamento di una struttura romanzesca. La presenza femminile, come oggetto interdetto, pare essere dovuta all'esigenza di dare forma alla condizione esistenziale e psicologica dell'eroe, contrassegnata da una frammentazione originaria dell'io: «je ne puis chercher quelque chose en moi, sans y trouver le fantôme de ce qui ne me sera jamais donné»<sup>200</sup>.

---

<sup>195</sup> E. Neppi, *Il dialogo dei massimi sistemi*, op.cit., p. 217.

<sup>196</sup> «Sie giengen die Allee hinaus, ich stand, sah ihnen nach im Mondscheine und warf mich an die Erde und weinte mich aus, und sprang auf, lief auf die Terrasse hervor und sah noch dort drunten im Schatten der hohen Lindenbäume ihr weisses Kleid nach der Gartenthüre schimmern, ich streckte meine Arme hinaus, und es verschwand»: J.-W. Goethe, «Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A», op.cit., p. 122.

<sup>197</sup> R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, op.cit., p.131.

<sup>198</sup> *Ibidem*.

<sup>199</sup> Senancour, *Oberman*, op.cit., p. 89.

<sup>200</sup> *Ibidem*, p. 408.



La donna è meno personaggio romanzesco che figurazione ideale di un sentimento: la negazione dell'amore sembra infatti dare compattezza all'identità romantica di Oberman, al suo vedere la vita come necessario ripiego nella propria interiorità. La figura dell'amata traccia, a un livello che il testo non può rappresentare se non per mezzo dell'allusione, i confini psicologici di un desiderio castrato e mantenuto al suo stato "fantasmatico". Così Mme Del\*\*\* non può essere altro che un ricordo impresso nell'io-monumento che Oberman si è auto-eretto: «son idée se trouvait comme liée aux sentiments de mon existence et de ma durée au milieu de choses. Je la voyais en moi, mais comme le souvenir ineffaçable d'*un songe passé*, comme ces idées de bonheur dont on garde l'empreinte»<sup>201</sup>. Allo stesso modo, nella lettera che chiude la prima edizione, egli afferma: «Il y a bien des années que je la vis, mais comme j'étais destiné à n'avoir que *le songe de mon existence*, il en résulte seulement que son souvenir restait fixé dans ma mémoire, et attaché au sentiment de continuité de mon existence»<sup>202</sup>. La presenza femminile, che appare sporadicamente nel testo senza essere mai preparata dagli episodi della trama, è innanzitutto figurazione fantasmatica che si ripresenta regolarmente all'eroe come coazione a ripetere: ovvero ritorno periodico dell'ossessione.

La caratterizzazione identitaria del protagonista come soggetto malinconico viene enfatizzata attraverso l'immagine di sé che la parola degli altri – della società – rimanda al protagonista stesso. Il modo caricaturale e ironico con cui viene pronunciata rivela l'estraneità di essa in rapporto all'eroe, senza cancellarne completamente la funzione ritrattistica: «Les uns me prennent pour un homme dont quelque amour a un peu dérangé la tête, d'autres soutiennent que je suis un Anglais qui a le spleen; les bateliers ont appris à Hantz que j'étais l'amant d'une belle femme étrangère qui vient de partir subitement de Lausanne»<sup>203</sup>. Oberman stesso sembra percepire il fondo di verità racchiuso in queste affermazioni oggettivate tanto che, nelle riflessioni sull'amore della missiva LXIII, dichiara che l'uomo che lavora con il proprio pensiero deve, necessariamente, rinunciare ai sensi e accettare la sua condizione contro-natura: «je ne vois rien dans nos désirs les plus compliqués dont la véritable fin ne soit un des premiers besoins physiques: le sentiment n'est que leur expression indirecte; l'homme intellectuel ne fût jamais qu'un *fantôme*»<sup>204</sup>. Per Oberman infatti, la "realtà" che lui stesso descrive nelle proprie missive è costituita solo da ombre, fantasmi e immagini sbiadite (LXXV):

---

<sup>201</sup> *Ibidem*, pp. 178-179.

<sup>202</sup> *Ibidem*, 407.

<sup>203</sup> *Ibidem*, p. 303.

<sup>204</sup> *Ibidem*, p. 297.

Les *fantômes* sont restés : ils paraissent devant moi : *ils passent, repassent, s'éloignent*, comme une nuée mobile sous cent formes pâles et gigantesques. [...] Ces *fantômes* de la vie se montrent sans relâche, en se jouant silencieusement ; *ils approchent et fuient, s'abîment et reparassent* : je les vois tous, et je n'entends rien ; c'est une fumée ; je les cherche, *ils ne sont plus*. J'écoute, j'appelle, je n'entends pas ma voix elle-même, et je reste dans un vide intolérable, seul, perdu, incertain, pressé d'inquiétude et d'étonnement, au milieu des *ombres errantes*, dans l'espace impalpable et muet<sup>205</sup>

Tema biblico, la sordità nei testi sacri non costituisce soltanto una menomazione fisica ma è anche una metafora della chiusura dell'uomo di fronte alla parola sacra, il suo non essere più capace di intendere i segnali divini<sup>206</sup>. Il motivo torna spesso nelle lettere di Oberman a simboleggiare l'impossibilità per l'eroe di comprendere il mondo e l'incapacità di creare una connessione tra la propria interiorità e l'esteriorità che lo circonda<sup>207</sup>. La vita gli appare come una scena su cui si muovono delle figure illusorie, con le quali è impossibile stabilire un contatto, perché esse svaniscono non appena si tenta di afferrarle. L'uomo moderno, come Senancour lo delinea nel proprio romanzo, è condannato all'inganno dell'immagine, senza che i suoi sensi siano più capaci di instaurare una relazione concreta con il mondo.

Il graduale slittamento che i romanzi costituenti il nostro *corpus* delineano verso un'estetica dell'immagine (a tratti iconolatra, ad altri iconoclasta), fa sì che il principio di verosimiglianza su cui si basa il romanzo epistolare, in quanto rappresentazione immediata di situazioni e eventi presentati al lettore come "reali", subisca una modifica sostanziale tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento. Il romanzo accoglie sempre meno al suo interno ciò che al lettore, secondo la categoria settecentesca, appare "verosimile" e sempre più una "verità" psicologica che si traduce, tuttavia, in una visione opaca del mondo, a testimoniare lo scollamento dell'eroe ottocentesco dalla società che lo circonda.

Per questo Oberman nelle proprie lettere può affermare che tutto dipende dall'occhio: «l'oeil est incompréhensible! Non seulement il reçoit pour ainsi dire l'infini, mais il semble le reproduire. Il voit tout un monde ; et ce qu'il rend, ce qu'il peint, ce qu'il exprime est plus

---

<sup>205</sup> *Ibidem*, pp. 348-349. Il corsivo è nostro.

<sup>206</sup> Ad esempio Isaiah 42: 18 : «Surdi, audite, et cæci, intuemini ad videndum; 19 Quis cæcus, nisi servus meus; et surdus, nisi ad quem nuntios meos misi? Quis cæcus, nisi qui venundatus est? Et quis cæcus, nisi servus Domini?; 20 Qui vides ultra, nonne custodies? Qui apertas habes aures, nonne audies?».

<sup>207</sup> Cfr. Durante il soggiorno a Parigi (XXII): «Me voilà dans le monde, errant, solitaire au milieu de la foule qui ne m'est rien ; comme l'homme frappé dès longtemps d'une surdité accidentelle, dont l'oeil avide se fixe sur tous ces êtres muets qui passent et s'agitent devant lui. Il voit tout, et tout lui est refusé : il devine les sons qu'il aime, il les cherche, et ne les entend pas : il souffre le silence de toute chose au milieu du bruit du monde. [...] il est séparé de l'ensemble des êtres, il n'y a plus de contact : tout existe en vain devant lui, il vit seul, il est absent dans le monde vivant». Senancour, *Oberman, op.cit.*, p. 130-131.

vaste encore»<sup>208</sup>. Il romanzo di Senancour, con la sua concentrazione sulla percezione particolare, testimonia la graduale trasformazione che, nel frattempo, è avvenuta nella prospettiva epistolare: da panoramica su un mondo, la narrazione della missiva viene a coincidere sempre più con l'occhio stesso del narratore, ricettore e produttore di immagini. Lo statuto di Oberman, di cui non conosciamo nulla oltre ciò che egli testimonia, racconta e descrive nei brevi frammenti epistolari, è poco di più di uno sguardo: «Pour moi, qui ne prétends pas vivre mais seulement regarder la vie»<sup>209</sup>.

L'introduzione dello sguardo consentita dalla macchina da presa epistolare consente di proiettare i fantasmi irrazionali dell'eroe verso l'esterno, facendo slittare la narrazione dal mero realismo verso un registro che assomiglia sempre più a quello del fantastico, perché: «la forza immaginativa del melanconico ricostruisce il mondo dell'ombra, il lato oscuro dell'esistenza»<sup>210</sup>.

Ci siamo mossi all'interno dei testi in modo aleatorio. Il nostro intento era infatti di mettere in risalto la predominanza di una rappresentazione del mondo come *realtà irreale* attraverso la metafora barocca dello spettacolo, del sogno, del fantasma, dell'ombra: tutte figure che abbiamo visto tornare con ricorrenza all'interno dei romanzi. Il ripetersi di queste figure fa pensare a uno slittamento della narrazione epistolare, normalmente considerata come tipo di scrittura verosimile e realistica verso un registro più fantastico.

Come scrive Freud, la distinzione tra questi due diversi impieghi della letteratura è una delle prime questioni che si pone il lettore leggendo un'opera di finzione: «Der Dichter erzeugt zwar in uns anfänglich eine Art von Unsicherheit, indem er uns, gewiß nicht ohne Absicht, zunächst nicht erraten läßt, ob er uns in die reale Welt oder in eine ihm beliebige phantastische Welt einführen wird»<sup>211</sup>.

Tzvetan Todorov pare ripetere l'argomento freudiano quando insiste sulla centralità dell'insicurezza in cui viene mantenuto il lettore nel genere fantastico: «Le fantastique

---

<sup>208</sup> *Ibidem*, p. 180.

<sup>209</sup> *Ibidem*, p. 406. In questo senso, il romanzo di Senancour sembra inserirsi pienamente nella società del moderno. Guy Debord descrive in questi termini le principali caratteristiche della "società dello spettacolo": «Là où le monde réel se change en simples images, les simples images deviennent des êtres réels, et les motivations efficientes d'un comportement hypnotique. Le spectacle, comme tendance à faire voir par différentes médiations spécialisées le monde qui n'est plus directement saisissable, trouve normalement dans la vue le sens humain privilégié qui fut à d'autres époques le toucher; le sens le plus abstrait, et le plus mystifiable, correspond à l'abstraction généralisée de la société actuelle»: Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Buchet/Chastel, 1967, p. 9.

<sup>210</sup> M. Ponzi, *Passione e melanconia nel giovane Goethe*, op.cit., p. 198.

<sup>211</sup> S. Freud, «Das Unheimliche», in *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaft*, 1919, p. 306.

implique donc une intégration du lecteur au monde des personnages: il se définit par la perception ambiguë qu'a le lecteur même des événements rapportés [...] l'hésitation du lecteur est donc la première condition du fantastique»<sup>212</sup>.

Nei romanzi epistolari costituenti il *corpus*, l'introiezione dello sguardo nello spazio della coscienza del personaggio, soprattutto nel caso del romanzo monodico, ci pone sin dall'inizio in una posizione ambigua: quanto narrato afferisce *sia* alla realtà quotidiana, dato che la lettera è un'istituzione sociale, *sia* all'invenzione, perché fa accedere il lettore a un'esperienza soggettiva diversa dalla propria, a una coscienza e una visione *altra*, a cui nella vita quotidiana normalmente non avrebbe accesso.

Gérard Genette distingue tra letteratura di «finzione» e di «dizione» sulla base dell'importanza che le caratteristiche formali rivestono nell'opera: «Est littérature de fiction celle qui s'impose essentiellement par le caractère imaginaire de ses objets, littérature de diction celle qui s'impose essentiellement par ses caractéristiques formelles»<sup>213</sup>. Per l'importanza che riveste la “forma”-lettera possiamo affermare che il romanzo epistolare è un tipo di letteratura di dizione, più vicina dunque alle categorie del linguaggio ordinario. Allo stesso tempo, l'insistenza sull'aspetto formale può provocare una conseguenza inversa e determinare un effetto perturbante: mettendo l'accento sulla cornice del quadro (la lettera), l'attenzione del lettore si sposta dal centro alla periferia; il lettore prende consapevolezza della sua posizione di spettatore e si vede così al contempo vittima dell'illusione e cosciente dell'artificio. L'impiego della lettera (Reale? Fittizia? L'incertezza è mantenuta sino alla fine nei romanzi epistolari) rafforza in noi l'idea di pura *fictio* nel momento stesso in cui rivendica la parentela più stretta con il mondo reale. Certo, l'intervento dell'editore, questa voce di “testimone” nel testo, con il suo affermare lo statuto documentario delle lettere, conferisce ad esse il maggior grado di realtà. Eppure, nello stesso tempo, le affermazioni dell'editore, come approfondiremo in seguito, smembrano la visione unitaria offerta dall'eroe nelle missive e costringono il lettore a rileggere e reinterpretare quanto narrato in precedenza. Quello che l'editore dice porta il lettore a riconsiderare quanto affermato dall'eroe come visione “soggettiva”, prospettiva sul mondo, deragliamento rispetto alla realtà “oggettiva”.

Abbiamo visto che *La Nouvelle Héloïse* si costruisce come una serie di letture progressive dove la storia è sottoposta a continui rifacimenti: man mano che si avanza nella narrazione nuovi tasselli vengono aggiunti e vecchi misteri vengono svelati. È il processo

---

<sup>212</sup> Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, pp. 35-36.

<sup>213</sup> G. Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, p. 31.

stesso del romanzo epistolare a presentarsi come un continuo svelamento della vicenda che ad esso sottende, svelamento che non viene mai portato completamente a termine.

La nostra ipotesi è dunque che sia proprio l'eccessiva prossimità con le categorie del reale a creare l'effetto perturbante, mantenendo il lettore sino alla fine nell'incapacità di distinguere la finzione dalla non-finzione proprio a causa dell'*eccessiva somiglianza* e del continuo rinvio a un referente reale<sup>214</sup>.

La pretesa illusione di "realtà" della narrazione epistolare passa sempre attraverso un filtro: ovvero la lettera. La missiva si vorrebbe trasparente, in quanto espressione immediata degli eventi, delle azioni e dei pensieri dei personaggi. Tuttavia, grazie al primato che la percezione acquisisce sulla mimesi, essa si rivela in ultima analisi come uno strumento privilegiato per dare forma ad effetti quali specchi deformanti, pareidolie e anamorfosi.

Ad esempio, nella *Nouvelle Héloïse*, Wolmar si dice convinto della virtù dei due amanti perché ha potuto leggere le missive che essi si sono scambiati al momento della storia d'amore. Mostrando a Saint-Preux e Julie la loro vecchia corrispondenza, Wolmar dichiara: «Voilà [...] les fondements de ma sécurité: s'ils me trompaient, ce serait une folie de compter sur rien de ce que respectent les hommes. Je remets ma femme et mon honneur en dépôt à celle qui, fille et séduite, préférerait un acte de bienfaisance à un rendez-vous unique et sûr. Je confie Julie épouse et mère à celui qui, maître de contenter ses désirs, sut respecter Julie amante et fille»<sup>215</sup>. Tuttavia, il finale tragico darà prova del fallimento del progetto wolmariano, dimostrando che per questo «*Œil vivant*»<sup>216</sup> le missive non sono state affatto uno strumento di trasparenza, bensì fonte di un vero e proprio inganno ottico.

Torneremo in seguito sulla questione del romanzo epistolare come strumento che canalizza e turba potenzialmente la visione, possiamo intanto notare altri due elementi che avvicinano la narrazione delle opere del *corpus* al genere fantastico. Secondo Todorov due sono le caratteristiche ricorrenti nel genere: l'impiego dell'imperfetto e la modalizzazione.

Nel romanzo epistolare di fine Settecento, specialmente nella sua variante monodica, si perde la funzione conativa della lettera per slittare verso una funzione puramente informativa: l'eroe narra dunque degli episodi che appartengono a un passato recente. Il tempo di predilezione per questo tipo di narrazione non sarà più il presente del *writing to the*

---

<sup>214</sup> Fabio Denelon sostiene che l'eclissi del genere epistolare alla fine del Settecento sia dovuta «allo scaltrirsi del pubblico di fronte all'esperienza epistolare che ne depotenzia l'illusione di realtà»: Fabio Denelon, «Il romanzo epistolare» in Fabio Forner, Valentina Gallo, Sabine Schwarze, Corrado Viola (a cura di), *Le carte false. Epistolarietà fittizia nel Settecento italiano*, op.cit., p. 216.

<sup>215</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», op.cit., pp. 497-498.

<sup>216</sup> *Ibidem*, p. 491.

*moment*, ma un tempo quale l'imperfetto che consente all'eroe di rievocare scene appena trascorse.

Roland Barthes considera l'imperfetto come il tempo che caratterizza le missive wertheriane anche laddove l'eroe parla al presente:

Werther raconte, parle au présent, mais son tableau a déjà vocation de souvenir : à voix basse, l'imparfait murmure derrière ce présent. Un jour, je me souviendrai de la scène, je m'y perdrai *au passé*. Le tableau amoureux, à l'égal du premier ravissement, n'est fait que d'après-coups : c'est l'*anamnèse*, qui ne retrouve que des traits insignifiants, nullement dramatiques, comme si je me souvenais du temps lui-même et seulement du temps [...]

L'imparfait est le temps de la fascination : ça a l'air d'être vivant et pourtant ça ne bouge pas : présence imparfaite, mort imparfaite ; ni oubli ni résurrection ; simplement le leurre épuisant de la mémoire<sup>217</sup>.

Vi è dunque uno slittamento dal presente all'imperfetto con l'impiego del romanzo monodico. D'altro lato, anche la modalizzazione è un fenomeno frequente nei romanzi del *corpus*. La modalizzazione è intesa da Todorov come impiego di locuzioni introduttive che, senza cambiare il significato della frase, modificano la relazione tra il soggetto dell'enunciazione e l'enunciato stesso<sup>218</sup>. Abbiamo già fatto riferimento alla missiva in cui, aiutato da un telescopio, Saint-Preux afferma «je vis ou je *crus* voir votre maison»<sup>219</sup>. Il “je *crus*” non modifica il significato della frase, ovvero la visione di Saint-Preux, ma inserisce un possibile scarto tra prospettiva e la fattualità degli eventi. Per Saint-Preux l'incertezza è ancora una volta legata al senso della vista: l'eroe è certo che l'amata corrisponde la sua passione, ma l'assenza di lei lo costringe alla contemplazione di una visione fantasmatica. Nel *Werther*, invece, l'intera narrazione si costruisce sull'arcano del desiderio di Lotte; l'accesso ai pensieri della donna amata è negato tanto all'eroe quanto al lettore: «Lieber! In dieser Ungewißheit schweb ich! Das ist mein Trost. *Vielleicht* hat sie sich nach mir ungesehen! *Vielleicht* – Gute Nacht!»<sup>220</sup>. L'insistenza sul *forse* introduce un turbamento della percezione e delinea nel testo i contorni di un mistero irrisolvibile. Nell'*Ortis* troveremo una tale incertezza non soltanto nelle parole di Jacopo, ma persino in quelle di Lorenzo stesso; nonostante la figura testimoniale e filologica che l'editore rappresenta, Lorenzo si dice impotente di fronte alle lacune della storia dell'eroe: «Porrò qui alcuni

---

<sup>217</sup> R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, op.cit., p. 257-258.

<sup>218</sup> T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, op.cit., p. 43.

<sup>219</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», op.cit., p. 90.

<sup>220</sup> J.-W. Goethe, «Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A», op.cit., pp. 72-74.

frammenti ch'io *credo* di quella notte, quantunque io non sappia assegnare veramente l'ora in cui furono scritti»<sup>221</sup>.

L'illusione del romanzo epistolare, strategia che consiste nel far credere al lettore che le lettere rendano conto di eventi realmente avvenuti, viene sempre più impiegata come *mantenimento* del lettore in uno stato di dubbio: il testo si arrovela intorno al proprio mistero, crea al proprio interno un vuoto e dà forma a un nucleo di senso inconoscibile, catalizzando l'immaginazione all'infinito.

È possibile che sia proprio questa potenzialità perturbante della rappresentazione del romanzo epistolare la ragione per cui, nel corso dell'Ottocento, il genere non verrà impiegato dalla grande letteratura realista, ma esso darà i suoi migliori frutti proprio all'interno del genere fantastico? *Frankenstein, or the Modern Prometheus* (1818) è un romanzo in parte epistolare (dove la creatura inumana legge come primo libro proprio il *Werther*) e tale sarà anche *Dracula* (1897)<sup>222</sup>.

A partire da queste considerazioni e dall'intuizione orlandiana dell'illuminismo come necessaria premessa al sinistro in letteratura, bisognerebbe forse riconsiderare la questione del romanzo epistolare e del suo essere «a faithful portrayal of real life»<sup>223</sup>. Dietro il partito preso di esigenza documentaria - si pensi alle prefazioni in cui all'editore preme sottolineare il carattere storico della corrispondenza, ossia, una pretesa trasparenza tra fatti e narrazione - prende forma una letteratura che apre sempre più spazio alla "figura", intesa come «alterazione del rapporto di trasparenza tra significante e significato»<sup>224</sup> e «tributo reso all'inconscio»<sup>225</sup>. Non si potrebbe allora considerare la stessa pretesa al "vero", all'oggettivo e al documentario del romanzo epistolare, come una negazione freudiana che protegga la figura - il fantasma erotico - dalla censura o dalla riprovazione formale che grava, nel secolo illuminista, sul "romanzesco"<sup>226</sup>?

---

<sup>221</sup> U. Foscolo, «Ultime lettere di Jacopo Ortis [1802]», *op.cit.*, p. 271.

<sup>222</sup> Accanto a questo "filone" epistolare ottocentesco, Fabio Denelon ne ricorda un altro, il quale, come quello fantastico, sembra riprendere le categorie epistolari solo per rovesciarle. Si tratta di romanzi in cui «l'autore indugi[a] nel sottolineare gli strafalcioni presenti nelle lettere» come avviene, ad esempio, in Balzac, *Mémoire de deux jeunes mariées* (1841) e nelle «lettere ricattatorie ostentatamente zeppe di ogni tipo di errore che Thernadier, padre di Gavroche, invia a Jean Valjean» nei *Misérables* (1862) di Hugo: *Ibidem*, p. 213. Vi è, inoltre, il caso di Manzoni nei *Promessi sposi* (1840) dove il carteggio tra Renzo e Lucia è reso impossibile dall'analfabetismo dei personaggi e dal loro doversi rivolgere a terzi per potersi scrivere. Possiamo considerare questo secondo filone come la variante "realista" del romanzo epistolare ottocentesco? Ad ogni modo, in questi casi il carteggio sembra "produrre" la storia solo attraverso la negazione di una trasparenza dell'epistolarietà ed indugiando, anzi, sull'impossibilità della comunicazione stessa.

<sup>223</sup> V. Mylne, *The Eighteenth-Century French Novel*, *op. cit.*, p. 2.

<sup>224</sup> F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, *op.cit.*, p. 64.

<sup>225</sup> *Ibidem*, p. 66

<sup>226</sup> A questo proposito si rimanda allo studio insigne di G. May, *Le dilemme du roman au XVIII<sup>e</sup> siècle*, *op.cit.* La malinconia intesa come fonte di ispirazione artistica che deriva da uno stato d'animo passivo e dalla pura

Il romanzesco è infatti condannato nel Settecento per il suo non rispettare le categorie del buon gusto e della plausibilità, ma anche per il suo trattare un argomento, quello amoroso, che non trova ancora, nella nuova società borghese e utilitaristica, la legittimità di cui godeva nel mondo aristocratico. Non dovremmo allora riconsiderare tutto il sistema delle prefazioni, in quanto strategia che consente di dichiarare lo statuto non fittizio dell'opera, come esso stesso una "formazione di compromesso" tra intrattenimento ostinato del fantasma e la verosimiglianza richiesta dalla legge sociale?

Vivienne Mylne ha mostrato che il paradosso del Settecento è dato dal fatto che, per guadagnare l'accettazione da parte del pubblico dei lettori, gli autori dovevano decidere di pubblicare un romanzo in cui nessun evento e nessun personaggio uscisse dagli standard di possibilità e probabilità attesi dal suo lettorato o, in caso contrario, dovevano dare l'illusione che il lettore si trovasse di fronte alla trasposizione di fatti realmente avvenuti<sup>227</sup>. Per questo motivo le prefazioni pullulano di dichiarazioni in cui agli autori preme sottolineare lo statuto non fittizio delle proprie pubblicazioni.

Come abbiamo visto, Rousseau gioca con la convezione del manoscritto ritrovato, evitando di fornire al lettore una risposta definitiva sullo statuto del carteggio: tuttavia, il finto editore della *Seconde Préface* insiste molto nel sottolineare la verosimiglianza dei fatti narrati: «Je comprends encore qu'il ne s'agit pas de faire des Daphnis, des Sylvandres, des pasteurs d'Arcadie, des bergers du Lignon, [...] ni d'autres pareils être romanesques, *qui ne peuvent exister que dans les livres*; [...] mais de montrer aux gens aisés que [...] les plus doux sentiments du coeur y peuvent animer une société plus agréable que le langage apprêté des cercles»<sup>228</sup>.

La finzione romanzesca, relegata nello spazio del libresco, inteso come artificio e vanità, viene opposta allo slancio "vero" del cuore che la lettura dovrebbe innescare, per riflesso,

---

contempazione del fantasma è totalmente contraria alla logica utilitaristica borghese in cui si afferma il romanzo. Come scrive G. May il romanzo, nel Settecento, doveva ancora rispondere, di fronte alla società borghese, della propria *utilità*: « En fait il s'agit là d'une sorte de loi de l'évolution du goût : une nouvelle forme ou un nouveau genre d'art doit avoir conquis ses lettres de noblesse de haute main avant que les artistes soient en droit de ne plus s'attendre à ce qu'on leur demande « A quoi ça sert ? ». On s'explique sans peine qu'on ait pu s'y tromper et penser, par exemple que si Marivaux, Prévost ou Crébillon affichent les intentions morales de leurs romans, c'est pour plaire à la clientèle largement bourgeoise à laquelle ils s'adressent – et à laquelle ils empruntent à l'occasion leurs personnages » : *Ibidem*, p. 180

<sup>227</sup> V. Mylne, *The Eighteenth-Century French Novel*, *op.cit.*, pp. 1-13.

<sup>228</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, p. 21. Il corsivo è nostro. In modo simile anche nelle *Confessions* Rousseau rifiuta l'aggettivo romanzesco: «La chose qu'on y a le moins vue et qui en fera toujours un ouvrage unique est la simplicité du sujet et la chaîne de l'intérêt qui, concentré entre trois personnes, se soutient durant six volumes sans épisode, *sans aventure romanesque*, sans méchanceté d'aucune espèce, ni dans les personnages, ni dans les actions» J.-J. Rousseau, «Les confessions», *op.cit.*, p. 546. Il corsivo è nostro.



nel pubblico: l'espressione poco "verosimile" dei personaggi viene giustificata per mezzo della scelta di figure "esemplari" che possano esercitare una funzione didattica sui lettori.

Come è noto, l'autore doveva poter dare manforte alla tesi sostenuta all'interno della *Lettre à d'Alembert* e mantenersi sulla posizione presa: il ricorso alla finzione non poteva essere giustificato se non facendo appello alla teoria del *rimedio nel male*<sup>229</sup>. Tuttavia, come ha ben mostrato Christine Hammann, la rivendicazione dell'*utile dulci* non è esente da una certa dose di ambiguità, che sembra tradire, in Rousseau, un nascosto desiderio di piacere al proprio pubblico e una consapevolezza dell'inevitabile duplicità del *pharmakon*: medicina e veleno al contempo<sup>230</sup>. Secondo la studiosa vi è una dissimulata pulsione incendiaria nello scrittore, un desiderio represso di scatenare piacere attraverso i propri scritti: «Le feu à la maison serait la réplique obscure, l'envers refoulé du remède dans le mal, et le pompier pyromane, le menaçant *alter ego* du confiseur médecin»<sup>231</sup>.

La conclamata dichiarazione di semplicità della trama e di assenza di romanzesco sembra nutrirsi di questa stessa ambivalenza: la rappresentazione delle "belle anime" nasconderebbe una voluttuosa permanenza dello scrittore nei territori dell'oziosa *rêverie* di fronte all'*imago* da lui stesso creata (come Pigmalione di fronte a Galatea).

L'affermazione del carattere documentario e storico del carteggio è programmatica anche negli altri romanzi costituenti il nostro corpus. Nel *Werther* non vi è una dichiarazione esplicita dello statuto non romanzesco dell'opera; tuttavia la prefazione dell'editore impiega un campo semantico che rinvia alla ricerca documentaria e alla propria funzione testimoniale e oggettiva: «Was ich von der Geschichte des armen Werthers nur habe auffinden können, habe ich mit Fleiß gesammelt und leg es euch hier vor»<sup>232</sup>. In Foscolo e Senancour la metafora del monumento/documento personale viene a rafforzare nel lettore l'idea di un "realmente vissuto". Inoltre entrambi gli scrittori, come Rousseau, rifiutano l'aggettivo "romanzesco" per le proprie opere. La tormentata storia editoriale dell'*Ortis* obbligò Foscolo a sconfessare tutte le edizioni anteriori al 1801 nella *Gazzetta universale* di Firenze<sup>233</sup>. La dichiarazione, se permetteva all'autore di rivendicare la propria paternità

---

<sup>229</sup> Cfr. J. Starobinski, *Le remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Paris, Gallimard, 1989, in particolare il capitolo su Rousseau «Le remède dans le mal : la pensée de Rousseau»: pp.165-232.

<sup>230</sup> Cfr. Christine Hammann, *Déplaire au public : le cas Rousseau*, Paris, Classiques Garnier, 2011, pp. 335-401.

<sup>231</sup> *Ibidem*, p. 371.

<sup>232</sup> J.-W. Goethe, «Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A», *op.cit.*, p. 10.

<sup>233</sup> Dopo la partenza dell'autore per l'esercito, che costrinse Foscolo a lasciare incompiuta la stampa dell'*Ortis* 1798, subentra a sua insaputa Angelo Sassoli alla cura del libro. Un'edizione intitolata *Vera storia di due amanti infelici ossia Ultime lettere di Jacopo Ortis* venne pubblicata nel 1801. Sassoli aggiunse delle parti da lui scritte e modificò altre missive che probabilmente erano state già redatte da Foscolo. A causa di questo

sull'opera in quanto erede del manoscritto, consentiva anche e di negare lo statuto romanzesco delle lettere di Jacopo:

Vero è che io erede dei libri dell'Ortis e depositario delle lettere da lui scritte mi ne' giorni, ne' quali la sua trista filosofia, le sue passioni, e più di tutto la sua indole, lo trassero ad ammazzarsi, ne impresi l'edizione [...] Se non che più fieri casi m'interruppero questa edizione abbandonata a uno stampatore, il quale *riputandola un romanzo*, la fé continuare da un prezzolato, che convertì le lettere calde, originali, italiane dell'Ortis in un centone di *follie romanzesche*, di frasi adulterate e di annotazioni vigliacche<sup>234</sup>.

In modo simile l'edizione del 1802 sarà preceduta da un peritesto autoriale nel quale l'editore smentisce ogni edizione precedente affermando che «in quelle edizioni la vita dell'Ortis s'è convertita in romanzo»<sup>235</sup>. Simile rifiuto del genere appare nelle *Observations* dell'editore di *Oberman*, che scrive: «Ces lettres ne sont pas un roman»<sup>236</sup>. Se consideriamo che «la maggior parte della letteratura illuministica con accento sulla specificità del sostantivo, è discorso figuramente ambivalente»<sup>237</sup> quelle di Senancour e Foscolo appaiono come una vera e propria negazione freudiana che nasconde, dietro alla pretesa storicità della propria opera, una predilezione per la figura.

### III.3. Questione di sguardi

#### III.3.1. Il romanzo epistolare come strumento ottico?

Nelle pagine precedenti abbiamo cercato di mettere in evidenza come, nei romanzi epistolari del *corpus*, l'occhio, la vista e l'immagine costituiscano degli elementi centrali intorno ai quali ruota tutta la narrazione. Questa predilezione per l'elemento visivo non

---

gnommero editoriale Foscolo sarà obbligato a rivendicare la paternità dell'opera smentendo tutte le edizioni precedenti a quella del 1802 e moltiplicando le dichiarazioni paratestuali e peritestiuali. Cfr. M.A. Terzoli, *Le prime lettere di Jacopo Ortis*, *op.cit.*, in particolare il capitolo «anatomia di un rifiuto», pp. 67-92.

<sup>234</sup> U. Foscolo, *Edizione nazionale*, v. XIV, *Epistolario*, v. I (ottobre 1794-giugno 1804), a cura di Plinio Carli, Firenze, Le Monnier, 1970, pp. 93-94.

<sup>235</sup> U. Foscolo, «Ultime lettere di Jacopo Ortis [1802]», *op.cit.*, p. 133.

<sup>236</sup> Senancour, *Oberman*, *op.cit.*, p. 53.

<sup>237</sup> F. Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, *op.cit.*, p. 170.

stupisce se si pensa che la struttura del romanzo composto di lettere ruota tutta intorno a una messa in prospettiva del mondo: ogni cosa viene rappresentata attraverso lo spettro formante e deformante dello *sguardo* dell'eroe. Jean Rousset, nel suo ormai classico *Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, aveva già posto l'accento sulla peculiarità del *roman par lettres* e del suo poter offrire una rappresentazione del mondo attraverso un punto di vista:

Admettre une disparité entre le réel et l'image que s'en font les personnages, c'est reconnaître l'existence d'autant de visions qu'il y a de regards, d'autant de réalités qu'il y a d'expériences ; c'est ouvrir le roman à l'expérience subjective. Rien ne s'y prêtait mieux alors que la récente conquête de la première personne comme instrument du récit, puisque l'emploi de la première personne impose l'adoption d'un point de vue, celui du personnage<sup>238</sup>

L'ipotesi dello studioso giustifica la ragione per cui il romanzo epistolare ha costituito un genere di predilezione all'interno di quella narrativa orientalista che da Marana a Montesquieu prende forma proprio a partire dall'idea tutta settecentesca della relatività della percezione. Ciò che, a nostra conoscenza, non è stato ancora affrontato, nell'ambito degli studi sul romanzo epistolare, è un'analisi della tecnica prospettica impiegata nelle opere di finzione, alla luce dell'evoluzione del concetto di prospettiva e dello sviluppo degli strumenti ottici nel corso del Settecento. Tale confronto, a nostro parere, consentirebbe di superare la netta divisione tra una pretesa oggettività degli eventi e la soggettività della visione, privilegiando invece la questione della pulsione scopica, in quanto principio della conoscenza e dell'arte nel mondo occidentale. Non è certo questo il luogo per poter abbracciare l'intera problematica; ci basti, per il momento, indicare alcuni spunti di riflessione che consentano di approfondire la questione della priorità dell'immagine nelle opere del *corpus* e di avvalorare la nostra ipotesi di una propensione verso il fantastico nei romanzi epistolari tra Sette e Ottocento.

La focalizzazione interna del romanzo epistolare porta naturalmente a interrogarsi sullo *scarto* tra l'enunciazione del personaggio e una supposta vicenda oggettiva che si delinea alle sue spalle. Il passaggio dalla polifonia alla monodia, nell'ultima fase settecentesca, rientrerebbe dunque in un cambiamento di paradigma: dalla pluralità prospettica del romanzo a più voci, che consente una ricostruzione quasi matematica del dato oggettivo a

---

<sup>238</sup> J. Rousset, *Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, op.cit., pp. 73-74.

partire da elementi diversi e complementari, si sarebbe passati alla prospettiva unica, dove la visione soggettiva dell'eroe intrattiene con il mondo una relazione di tipo metonimico.

Nel primo caso, si presuppone che la verità sia ricostruibile a partire da una serie di informazioni particolari. Come scrive ancora J. Rousset, si tratta di un procedimento epistemologico tipicamente illuminista:

Pour le XVIII<sup>e</sup> siècle, si la réalité est obscurcie ou déformée, elle l'est temporairement ; le monde objectif existe et il est connaissable, à condition que l'on puisse rassembler les connaissances nécessaires et faire converger tous les points de vue particuliers. Il en sera ainsi dans le roman par lettres à multiples correspondants ou dans l'entreprise collective de l'*Encyclopédie* ; il y a une vérité que les hommes, rassemblés dans l'effort, embrasseront un jour<sup>239</sup>

Il romanzo monodico invece, già più vicino all'estetica romantica, risponde a una visione del mondo in cui non sembra più possibile cogliere la verità attraverso le sole facoltà umane, perché essa le sorpassa infinitamente, ma, al contempo, la percezione particolare di ciascuno è considerata come un frammento, una parte, che contiene in sé l'essenza del Tutto<sup>240</sup>. L'esperienza del singolo diviene, dunque, l'unico oggetto degno di essere sottoposto a una ricerca epistemologica.

Tali considerazioni ci permettono di cogliere il "mutamento d'orizzonte"<sup>241</sup>, per riprendere il titolo dello studio di Hans Robert Jauss, che avviene nel passaggio dal principio dialogico a quello monologico. Tuttavia queste ipotesi non appaiono sufficienti se, come nel nostro caso, si vuole rendere conto di quella predilezione per la figura che emerge nella narrazione epistolare tra Sette e Ottocento. Dobbiamo allora riconsiderare tutta la questione della coppia antonimica oggetto-soggetto a partire dal modo in cui, nel Settecento, l'io si rapporta con il mondo e con la propria interiorità: per questo dobbiamo procedere all'analisi come se il romanzo epistolare fosse uno strumento di conoscenza.

Il romanzo in forma di lettere, per la specifica forma frammentaria che lo caratterizza, può inglobare al proprio interno delle vere e proprie unità-lettera dedicate a riflessioni filosofiche, descrizioni, analisi dei sentimenti e, allo stesso tempo, delineare una trama,

---

<sup>239</sup> J. Rousset, *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, Paris, Librairie José Corti, 1973, p. 154.

<sup>240</sup> E infatti Werther esclama: «ach könntest du das wieder ausdrücken, könntest du dem Papier das einhauchen, was so voll, so warm in dir lebt, daß es würde der Spiegel deiner Seele, wie deine Seele ist der Spiegel des unendlichen Gottes»: J.-W. Goethe, «Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A», *op.cit.*, p. 14.

<sup>241</sup> Secondo la celebre formula di Hans Robert Jauss. Cfr. H. J. Jauss, «Rousseaus *Nouvelle Héloïse* und Goethes *Werther* im Horizontwandel zwischen französischer Aufklärung und deutschem Idealismus», *op.cit.*, pp. 585-653.

attraverso la serie di vicende vissute dall'eroe. Da un lato, c'è la riflessione indotta dall'atto stesso della scrittura, che mira a una possibilità di conoscenza attraverso l'osservazione; dall'altro, il moto della vita e delle passioni, la fusione di sé con il mondo e l'inevitabile opacità della visione che da essa deriva. L'eroe del romanzo epistolare è un eroe diviso tra un eccesso di distacco, che gli impedisce di conoscere il mondo per ciò che esso realmente è, e un eccesso di prossimità che inevitabilmente corrompe l'oggettività dell'osservazione.

L'esperienza a Parigi di Saint-Preux è drammatica proprio per l'impossibilità di trovare il giusto mezzo tra l'osservazione distaccata del *philosophe* e lo sguardo annebbiato dell'*homme du monde*:

Ainsi je commence à voir les difficultés de l'étude du monde, et je ne sais pas même quelle place il faut occuper pour le bien connaître. Le philosophe en est trop loin, l'homme du monde en est trop près. L'un voit trop pour pouvoir réfléchir, l'autre trop peu pour juger du tableau total. Chaque objet qui frappe le philosophe, il le considère à part ; et, n'en pouvant discerner ni les liaisons ni les rapports avec d'autres objets qui sont hors de sa portée, il ne le voit jamais à sa place, et n'en sent ni la raison ni les vrais effets. L'homme du monde voit tout, et n'a le temps de penser à rien : la mobilité des objets ne lui permet que de les apercevoir, et non de les observer; ils s'effacent mutuellement avec rapidité, et il ne lui reste du tout que des impressions confuses qui ressemblent au chaos<sup>242</sup>

Attraverso le parole del deuteragonista prende forma una critica dell'osservazione scientifica di tipo filosofico, come essa si è sviluppata sin dall'epoca cartesiana. In particolare è il funzionamento della camera oscura, metodo di osservazione che presuppone una lontananza dall'oggetto studiato, ad essere qui posta in discussione. In un saggio che resta fondante per lo studio della prospettiva, Jonathan Crary sostiene che la camera oscura ha avuto un ruolo fondamentale nello sviluppo del pensiero moderno, poiché fu molto più di uno strumento ottico ma una vera e propria metafora filosofica<sup>243</sup>. Quello che vorremmo dimostrare è che il romanzo in forma di lettere rivela, nel momento stesso in cui ne riprende i meccanismi, le aporie di questo sistema di osservazione e studio del mondo. Se, come ha suggerito Gilles Deleuze, «les machines sont sociales avant d'être techniques»<sup>244</sup>, non è da scartare l'ipotesi per cui una messa in discussione del funzionamento della camera oscura sia riscontrabile già nei romanzi di finzione. Il dispositivo, nel corso dell'Ottocento, sarà

---

<sup>242</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, pp. 245-246.

<sup>243</sup> Jonathan Crary, *Techniques of the observer. On vision and modernity on the nineteenth century*, Cambridge, MIT Press, 1991, p. 29.

<sup>244</sup> Gilles Deleuze, *Foucault*, Paris, Minuit, 1986, p. 47.

infatti progressivamente soppiantato da strumenti ottici che privilegeranno la crisi del punto di vista stabile (diorama, caleidoscopio, stereoscopio).

Ma perché possiamo dire che camera oscura e romanzo epistolare si basano sulle stesse prerogative epistemologiche? Nella camera oscura, l'immagine viene percepita da un punto che si situa all'esterno rispetto ad essa: ciò implica, da un lato, che vi è sempre un distanziamento rispetto all'oggetto (e dunque controllo, potere, su di esso), dall'altro, che l'immagine può essere analizzata, smembrata analiticamente, nelle varie parti che la compongono. La lettera, come l'occhio o come il foro della camera oscura, è una vera e propria finestra che dall'interiorità apre sull'esteriorità e, al contempo, inquadra quell'esteriorità, trasformandola in immagine analizzabile attraverso le facoltà mentali del singolo. Come nel dispositivo ottico, dove tutto viene visto a partire da una prospettiva particolare, la focalizzazione interna del romanzo epistolare presuppone l'adozione di un punto di vista. Si tratta di un modo di narrazione che presuppone una distinzione tra il soggetto e l'oggetto, tra colui che osserva e ciò che viene osservato, tra un esterno e un interno, secondo una struttura eminentemente teatrale. Difatti, nel romanzo epistolare, il mondo viene spesso descritto dagli eroi attraverso la metafora dello spettacolo o della scena. Oberman, per osservare i paesaggi naturali, privilegia i punti che si trovano in altezza (che presuppongono dunque un grande distacco dall'oggetto) e i luoghi ritirati (come la camera oscura): «Je trouvai facilement un abri dans ces rocs presque partout creusés ou suspendus les uns sur les autres. J'aimais à voir, *du fond de mon antre*, les genévriers et les bouleaux résister à l'effort des vents»<sup>245</sup>.

L'aporia di uno strumento quale la camera oscura è proprio dovuta al fatto che, poiché soggetto e oggetto sono due entità totalmente separate il corpo dell'osservatore diventa un problema<sup>246</sup>. Essa presuppone infatti che l'osservazione di tipo scientifico possa avvenire solo tramite l'assopimento momentaneo dell'azione dei sensi. Nel romanzo epistolare il personaggio si vede costretto a scegliere tra l'osservazione distaccata della scena del mondo, facendo astrazione del proprio corpo, e la fusione con esso, tramite l'espressione immediata del sentimento, rinunciando però alla riflessione. L'eroe si dibatte continuamente tra tentativo di distanziamento e obiettivazione (attraverso il confronto con la parola dell'amico) e un'attrazione a un'identificazione di sé con l'emozione esperita.

---

<sup>245</sup> Senancour, *Oberman*, *op.cit.*, p. 129.

<sup>246</sup> J. Crary, *Techniques of the observer*, *op.cit.*, p. 41: «The camera obscura a priori prevents the observer from seeing his or her position as part of the representation. The body then is a problem the camera could never solve except by marginalizing it into a phantom in order to establish a space of reson».

Ulteriore elemento in comune tra il dispositivo ottico e la forma narrativa è dato dal fatto che, nella lettera, la realtà può essere scomposta e analizzata privilegiando l'attenzione su un oggetto particolare; ad esempio le missive di Saint-Preux da Parigi vengono dedicate ogni volta a un aspetto diverso della società: la vita mondana, l'opera, il ruolo delle donne nella capitale e così via.

Mettere in risalto queste analogie ci consente di meglio comprendere perché la drammaticità dell'esperienza degli eroi epistolari risieda spesso in una conflittualità con il mondo circostante: il personaggio è lacerato continuamente tra un eccessivo distacco e una pericolosa prossimità con gli oggetti che lo circondano. La prossimità tra soggetto e oggetto osservato è implicita nel tipo di narrazione stessa: la focalizzazione interna, facendo coincidere colui che parla con ciò di cui si racconta, non consente quella distanziamento e quella referenzialità che sono invece permesse dalla narrazione eterodiegetica.

Nella *Nouvelle Héloïse* il tentativo scientifico di osservazione da parte dell'eroe, intrapreso durante il soggiorno a Parigi, si rivela un fallimento: Saint-Preux, osservando la vita mondana della capitale, finirà con il farsi coinvolgere dalla società cittadina al punto da non poter più distinguere tra menzogna e verità. Nell'ultima missiva inviata dal soggiorno mondano, l'eroe narra, lo ricordiamo, come sia stato introdotto a sua insaputa in un lupanare (XXXVI; 2)<sup>247</sup>. L'esperienza, narrata dal punto focale dell'eroe, consente di mettere in scena un rito di passaggio: l'iniziazione sessuale del fanciullo alla vita adulta in tutte le sue sfaccettature perturbanti. Attraverso il vittimismo deresponsabilizzate con cui viene narrata la vicenda del tradimento (Saint-Preux insiste sul fatto che sia colpa *degli altri*, degli ufficiali che lo hanno ingannato e indotto in quella situazione) il personaggio rimane fisso in uno stato di minorità rispetto alla "maggiorità" di cui gode invece l'istanza filologica dell'editore che osserva le azioni dei personaggi dall' "alto" e le commenta nello spazio liminare delle note.

La funzione di osservatore distaccato viene qui messa in crisi e riservata unicamente alla figura autoriale dell'editore. Saint-Preux cerca infatti in un primo momento di osservare senza partecipare: «Tirant donc ma sûreté de ma répugnance, je consacrai cette soirée à ma fonction d'*observateur*, et résolu d'employer à connaître cet ordre de femmes la seule occasion que j'en aurais de ma vie»<sup>248</sup>. Tuttavia, piano piano i sensi prendono il sopravvento, il corpo fa capolino nella narrazione, e l'eroe finisce per cedere alla *avances* delle prostitute: «Le bruit, les propos que j'entendais, les objets qui frappaient mes yeux,

---

<sup>247</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, pp. 294-297.

<sup>248</sup> *Ibidem*, p. 296.

m'échauffèrent insensiblement; mes deux voisines ne cessaient de me faire des agaceries, qui furent enfin poussées trop loin pour me laisser de sang-froid»<sup>249</sup>.

Il procedimento della camera oscura, criticata da Goethe sia come sistema ottico sia come immagine epistemologica nel proprio trattato *Zur Farbenlehre* (1810)<sup>250</sup>, trova nella tecnica scrittoria del *Werther*, se seguiamo la metafora del romanzo epistolare come strumento ottico, una prima messa in discussione. Come abbiamo visto, nel romanzo vengono privilegiate le immagini illusorie e la realtà descritta come sogno o falsa apparenza. Il distacco dall'oggetto diventa nel romanzo di Goethe la fonte di un inganno prospettico, mentre l'eccessiva prossimità con l'oggetto, ovvero la mancanza di adeguata obiettivazione provocata dalla focalizzazione interna, causano il dramma dell'eroe moderno.

Le immagini viste da lontano appaiono a Werther come delle illusioni ottiche capaci di ingannare chi le osserva: «O es ist mit der Ferne wie mit der Zukunft! Ein grosses dämmerndes Ganze ruht vor unserer Seele, unsere Empfindung schwimmt sich darinne, wie unser Auge»<sup>251</sup>. L'argomento sostenuto da Werther, secondo cui la l'occhio è un organo ingannevole, era in auge nel periodo tardo-illuminista e, in particolare, Rousseau nell'*Émile* aveva sostenuto che la vista è il senso meno oggettivo e il più pericoloso proprio perché capace di creare illusioni: «L'objet qui paraissait d'abord sous la main fuit plus vite qu'on ne peut le poursuivre ; quand on croit l'atteindre il se transforme et se montre au loin devant nous. Ne voyant plus le pays déjà parcouru nous le comptons pour rien ; celui qui reste à

---

<sup>249</sup> *Ibidem*, p. 297.

<sup>250</sup> Nel proprio trattato sulla teoria dei colori Goethe riprenderà il meccanismo della camera oscura, ma lo utilizzerà per dimostrare nuove nozioni sulla visione che erano sino ad allora sconosciute. L'esperienza di Goethe consiste infatti nel *chiudere* il foro della camera oscura per analizzare cosa cambia nella visione: «In einem Zimmer, das möglichst verdunkelt worden, habe man im Laden eine runde Öffnung, etwa drei Zoll im Durchmesser, die man nach Belieben auf-und zudecken kann; durch selbige lasse man die Sonne auf ein weißes Papier scheinen und sehe in einiger Entfernung star das erleuchtete rund an; man schließe darauf die Öffnung und blicke nach dem dunkelsten Orte des Zimmers; so wird man eine runde Erscheinung vor sich schweben sehen. Die Mitte des Kreises wird man hell, farblos, einigermassen gelb sehen, der Rand aber wird sogleich purpurfarben erscheinen» J. W. Goethe, *Zur Farbenlehre*, herausgegeben von Manfred Wenzel, Band 23/1, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. I. Abteilung: Sämtliche Werke*, hrsg. von Hendrik Birus et. al., Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1991, p. 41. Tale esperienza gli consente di dimostare che l'immagine *appartiene all'occhio*: «Man halte ein kleines Stück lebhaft farbigen Papiers, oder seidnen Zeuges, vor eine mäßig erleuchtete weiße Tafel, schaue unverwandt auf die kleine farbige Fläche und hebe sie, ohne das Auge zu verrücken, nach einiger Zeit hinweg; so wird das Spektrum einer andern Farbe auf der weißen Tafel zu sehen sein. Man kann auch das farbige Papier an seinem Orte lassen, und mit dem Auge auf einen andern Fleck der weißen Tafel hinblicken; so wird jene farbige Erscheinung sich auch dort sehen lassen: denn sie entspringt aus einem Bilde, das nunmehr dem Auge angehört»: *Ibidem*, p. 45. Come sottolinea Jonathan Crary la novità degli studi di Goethe consiste nell'includere il corpo dell'osservatore nell'esperienza: «The corporal subjectivity of the camera obscura, suddenly becomes the site on which an observer is possible. The human body, in all its contingency and specificity, generates "the spectrum of another colour", and thus becomes the active producer of optical experience»: J. Crary, *Techniques of the observer*, *op.cit.*, p. 69.

<sup>251</sup> J.-W. Goethe, «Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A», *op.cit.*, p. 56.



parcourir s'agrandit, s'étend sans cesse ; ainsi l'on épusie sans arriver au terme»<sup>252</sup>. Come nell'*Émile*, nella lettera di Werther, la lontananza, che svia gli uomini e li porta ad abbandonare la capanna sicura, è contrapposta alla semplicità della vita patriarcale, alla possibilità di godere delle piccole cose<sup>253</sup>.

Giuliano Baioni ha affermato che il tipo di rapporto che Werther intrattiene con la natura è di tipo erotico e per questo esso esclude la vista e si basa invece sui sensi considerati meno nobili quali l'olfatto e il gusto<sup>254</sup>. L'insistenza sui sensi distali sottolinea di nuovo il problema della prossimità del personaggio con l'oggetto da lui osservato. Tuttavia, nell'analisi di Baioni viene omesso il fatto che qui Werther non dimentica il senso della vista, ma l'eroe ne critica i potenziali effetti fallaci; prendendo le immagini per realtà si rischia di dimenticare quello che esse effettivamente sono: un prodotto della nostra mente. Se è vero che quello dell'eroe con la natura è un rapporto basato sul *Genuss*, sul godimento, la sua è anche una messa in scena della funzione ambivalente dell'occhio, che produce le immagini solo per poterle auto-consumare.

Il concetto di camera oscura consente di comprendere ulteriori elementi sulla tecnica narrativa del romanzo epistolare: il funzionamento della camera oscura contiene infatti in sé la stessa negazione del proprio principio epistemologico. Come scrive Jonathan Crary nel suo saggio sull'arte dell'osservatore, il confine tra rappresentazione che conferisce un'illusione di realtà (come nella camera oscura) e rappresentazione perturbante (come nella lanterna magica) non è poi così netto:

Just as perspective contained within its disruptive possibilities of anamorphoses, however, so the veracity of the camera was haunted by its proximity to techniques of conjuration and illusion. The magic lantern that developed alongside the camera obscura had the capacity to appropriate the setup of the latter and subvert its operation by infusing its interior with reflected and projected images using artificial light<sup>255</sup>

La camera oscura, oggetto di osservazione che imita fedelmente le immagini ricevute dall'esterno, si può capovolgere in una lanterna magica, strumento di produzione delle proiezioni artificiali e dei simulacri dell'immaginazione. Così, nel romanzo epistolare, il

---

<sup>252</sup> J.-J. Rousseau, «*Émile ou de l'éducation*», *op.cit.*, p. 304.

<sup>253</sup> Anche questa pare essere un'idea rousseauiana: «plus l'homme est resté près de sa condition naturelle, plus la différence de ses faculté à ses desirs est petite, et moins par conséquent il est éloigné d'être heureux» : *Ibidem*.

<sup>254</sup> G. Baioni, *Il giovane Goethe*, *op.cit.*, p. 232.

<sup>255</sup> J. Crary, *Techniques of the observer*, *op.cit.*, p. 33.

punto focale dell'eroe, ovvero l'osservatore marginale della scena del mondo, si rovescia con facilità nell'occhio che partecipa alla produzione stessa dell'immagine. In particolare, l'icona femminile diviene il principale elemento tramite cui si dà forma alla materia fantasmatica, a un contenuto più spirituale che naturale. Come è noto, la letteratura epistolare, e più precisamente quella sentimentale, è una letteratura che si ispira direttamente alla natura, che vorrebbe impiegare un linguaggio naturale, in cui il lavoro dell'artista in qualche modo scompaia dalla produzione. Tuttavia, abbiamo visto che nei romanzi costituenti il nostro *corpus* vi è una riabilitazione del immaginario e dell'*imago* che, in alcuni casi, può conferire alla narrazione un aspetto perturbante.

Vi è ancora un'altra caratteristica della camera oscura che consente di creare un parallelo con il romanzo epistolare: essa non funge soltanto da metafora dell'occhio, in quanto collegamento tra l'interno e l'esterno, ma può diventare anche un'immagine della stessa pratica introspettiva. Come fa notare Jonathan Crary, l'importanza della camera oscura, a partire dal Seicento, segnala anche l'avvento di un nuovo paradigma nella concezione del singolo:

First of all the camera obscura performs an operation of individuation; that is, it necessarily defines an observer as isolated, enclosed, and autonomous within its dark confines. It impels a kind of *askesis*, or withdrawal from the world, in order to regulate and purify one's relation to the manifold contents of the now "exterior" world. Thus the camera obscura is inseparable from a certain metaphysic of interiority: it is a figure for both the observer who is nominally a free sovereign individual and a privatized subject confined in a quasi-domestic space, cut off from a public exterior world<sup>256</sup>

La camera oscura, dunque, da strumento di osservazione del mondo qual era, può rovesciarsi nel suo inverso: la chiusura della camera di lavoro rimanda all'idea che lo studio del mondo è innanzitutto studio di sé, delle proprie facoltà e delle proprie capacità. In *An essay on human understanding* di Locke (1690) la camera oscura è impiegata come immagine che consente di comprendere le operazioni stesse dell'intelletto<sup>257</sup>: essa diventa la metafora delle funzioni della mente che ordina e regola gli impulsi ricevuti dall'esterno.

L'intimità della stanza in cui l'eroe redige le proprie lettere non è senza analogie con quello spazio privato, chiuso, separato da ogni influenza esterna, che è la camera oscura. Segregato nella propria dimensione privata, l'eroe riproduce sulla carta le immagini del

---

<sup>256</sup> *Ibidem*, p. 39.

<sup>257</sup> John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*, ed. Alexander Campbell Fraser, v. I, New York, Dover, 1959, p. 15.

mondo fuori, come la camera oscura proietta nelle proprie pareti interne le immagini che provengono dall'esterno. È dunque la stessa pulsione scopica, è il piacere dell'osservare senza essere visti, del guardare senza essere parte della rappresentazione che prende forma nel momento di scrittura della missiva. L'atto di redazione della lettera non è esente da una certa componente voyeuristica.

Si ricorderà l'episodio della *Nouvelle Héloïse* dove l'eroe, dotatosi di un telescopio, tenta di vedere dalla riva opposta del lago, la casa di Julie (XXVI; 1)<sup>258</sup>. Sebbene qui l'eroe scriva da un spazio aperto, un luogo naturalistico in cui il suo corpo è immerso nella vegetazione, tramite l'impiego dello strumento ottico egli fa astrazione dei sensi distali e impiega soltanto la vista. Ancora più eloquente per il carattere eminentemente teatrale della situazione è la scena in cui Wolmar e Saint-Preux fanno effrazione nel *cabinet* dove l'eroina si è chiusa per pregare (V, 5)<sup>259</sup>. La pulsione scopica mostrata da queste missive subisce tuttavia una variazione nel passaggio dalla prima alla seconda metà del romanzo. Nella lettera scritta da Meillierie il deuteragonista contempla un mistero, quello femminile, che gli è negato: «Je courus chez le curé emprunter un télescope, avec lequel je vis ou crus voir votre maison; et depuis ce temps je passe les jours entiers dans cet asile à contempler *ces murs fortunés* qui renferment la source de ma vie»<sup>260</sup>. Saint-Preux non ha accesso all'immagine dell'amata: egli può contemplare solo l'ostacolo che impedisce la trasparenza della visione. Nel secondo caso, invece, sotto la guida di Wolmar, la pulsione scopica viene soddisfatta tramite la violenza: «Nous arrivâmes à la porte du cabinet; elle était fermée. Il l'ouvrit brusquement. Milord, quel spectacle!»<sup>261</sup>. Come un sipario che si apre, l'immagine appare per soddisfare la *libido sciendi* dei due osservatori. La violenza operata dal marito di Julie ricorda quella che lo scienziato impone alla natura per svelare i suoi misteri. Come ha ben mostrato Christophe Martin, *La Nouvelle Héloïse*, come in generale il pensiero rousseauiano sulla natura, è caratterizzata da un'oscillazione continua tra prometeismo, desiderio di svelare i segreti della natura, e orfismo, contemplazione passiva di essa, e resa al velo<sup>262</sup>.

Nella seconda parte del romanzo, all'interno dell'universo panottico wolmariano, si moltiplicano i momenti di soddisfazione della pulsione voyeurista. Saint-Preux piano piano scopre tutti i segreti della piccola comunità di Clarens: entra nel giardino nascosto, si fa invitare nel Gineceo e, infine, scopre tutte le piccole astuzie adottate dagli sposi Wolmar per

---

<sup>258</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, pp. 89-93.

<sup>259</sup> *Ibidem*, p. 596.

<sup>260</sup> *Ibidem*, p. 90.

<sup>261</sup> *Ibidem*, p. 596.

<sup>262</sup> Ch. Martin, « La nature dévoilée (de Fontenelle à Rousseau) », *Dix-huitième siècle*, n° 45, 2013, pp. 79-95.

educare i bambini e governare la casa. Quella che, a prima vista, potrebbe apparire una società ideale allo stato di natura, si scopre invece essere organizzata attraverso tutta una serie di strategie, sotterfugi e segrete complicità: Clarens rappresenta il grado più alto della *mékhané*. La comunità degli sposi Wolmar è dunque esemplificativa dell'uomo che impiega il proprio ingegno per piegare la natura ai propri bisogni, come afferma Julie parlando dell'Élycée: «Il est vrai, dit-elle, que la nature a tout fait, mais sous ma direction, et il n'y a rien là que je n'aie ordonné»<sup>263</sup>. Si direbbe che il funzionamento di questa piccola società venga presentato dalla prospettiva dell'ingenuo Saint-Preux, proprio per soddisfare la pulsione scopica del lettore: l'idillio di Clarens gradualmente si scopre svelando l'artificio che lo sottende. Ma se, come illustra Freud nel saggio *Das Unheimliche*, l'occhio è un simbolo fallico<sup>264</sup>; la soddisfazione della pulsione scopica messa in atto nella seconda metà del romanzo non sarebbe là per sopperire all'insoddisfazione della pulsione erotica della prima? L'ipotesi sembra plausibile e spiegherebbe anche il significato del gesto di Saint-Preux nel sogno: sollevando il velo, l'eroe non vorrebbe forse soddisfare anche l'ultimo dei desideri voyeuristici (suo e del lettore)?

Se *La Nouvelle Héloïse* svela pian piano lo sguardo prometeico che si nasconde dietro alla figura di Saint-Preux, redattore delle missive su Clarens, nel *Werther* si delinea nel corso della vicenda un vero e proprio scetticismo nei confronti delle facoltà della vista: il procedimento della camera oscura, strumento di osservazione del mondo, viene qui soppiantato dalla lanterna magica, produttrice di inganni ottici. Nella lettera del 20 gennaio<sup>265</sup>, scritta dalla cittadina dove il protagonista si è recato per lavorare all'ambasciata, l'eroe si rifugia in una capanna dalla quale contempla la tempesta che infuria all'esterno. L'immagine della capanna è particolarmente significativa dal momento che, nella tradizione pietista, essa rappresentava il luogo del ritiro religioso in cui il fedele, spesso accompagnato dai propri fratelli spirituali, ritrovava la comunicazione con Cristo<sup>266</sup>. La capanna, con la sua piccola finestra che apre sull'esteriorità («Schnee und Schloßen wieder mein Fenstergen wüthen»<sup>267</sup>), protegge l'eroe sia dal maltempo sia dalla società cittadina che egli detesta: essa ricorda, dunque, l'interiorità chiusa e sicura della camera oscura e come quest'ultima induce all'*askêsis*. Tuttavia, la camera oscura si rovescia ben presto nel suo opposto epistemologico: la distanza che separa il protagonista dalla comunità cittadina fa sì che

---

<sup>263</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, p. 472.

<sup>264</sup> S. Freud, «Das Unheimliche», *op.cit.*, pp. 297-324.

<sup>265</sup> J.-W. Goethe, «Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A», *op.cit.*, pp. 134-136.

<sup>266</sup> Ladislao Mittner, «L'amicizia e l'amore nella letteratura tedesca del Settecento», *op.cit.*, p. 81.

<sup>267</sup> J.-W. Goethe, «Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A», *op.cit.*, p. 134.

l'eroe diventi prigioniero di un'illusione ottica come quella prodotta dalla scatola delle rarità (o lanterna magica): «Ich stehe wie vor einem *Raritätenkasten*; und sehe die Männgen und Gäulgen vor mir herumrücken, und frage mich oft, ob's nicht *optischer Betrug* ist. Ich spiele mit, vielmehr, ich werde gespielt wie eine *Marionette*, und fasse manchmal meinen Nachbar an der hölzernen Hand und schaudre zurück»<sup>268</sup>.

La società, agli occhi di Werther, svela solo il suo lato perturbante, lo stesso che faceva rabbrivire Saint-Preux di fronte alla vita parigina. Alla chiusura claustrofobica e sinistra del mondo-illusione - la città è definita un "triste buco" [dem traurigen Nest D.] e la società una "prigione" [Käfig] – Werther oppone l'intimità sicura e familiare della casa di Lotte, in cui si trasferisce con l'immaginazione: «O säß ich zu Ihren Füßen in dem lieben vertraulichen Zimmergen, und unsere kleine Lieben wälzten sich miteinander um mich herum»<sup>269</sup>. Anche la lettera wertheriana, dunque, non è esente da un certo voyeurismo, benché sperimentato solo con l'immaginazione: grazie ad essa egli penetra nel focolare domestico da cui è escluso, compiendo un'effrazione dello spazio intimo, dal momento che la missiva (l'unica in tutto il romanzo) è indirizzata a Lotte stessa. L'eroe si auto-include nella vita della coppia e si proietta al suo interno come membro della famiglia di lei. La scena rimane ambigua: Werther chiama i bambini "unsere kleine Lieben", ma si rappresenta *ai piedi* di Lotte mente gioca *con* i suoi fratellini, lasciando così un margine di dubbio: Werther si vede come il padre (prendendo, dunque, il posto di Albert) o lui stesso come uno dei bambini (relazione edipica)?

Ad ogni modo, il distacco imposto dalla visione della camera oscura è qui annullato: la finzione della lanterna magica, che proietta all'esterno i simulacri mentali, consente a Werther di partecipare, come soggetto, al focolare che gli è negato. Poiché il simulacro mentale si fa discorso attraverso la lettera inviata all'amata, si comprende perché Giuliano Baioni, abbia affermato che tutto il romanzo è «la storia della contaminazione di questa ideale immagine femminile»<sup>270</sup>. La componente perturbante della sessualità femminile, neutralizzata in Lotte dalla benedizione materna sul letto di morte, viene nuovamente innescata dal contatto con l'eroe che «è stato corrotto dalla madre»<sup>271</sup>. L'eccessiva prossimità tra l'eroe e la figura dell'amata dà inizio all'auto-distruzione del personaggio e alla contaminazione erotica dell'eroina che, alla fine della vicenda, sarà vittima della stessa

---

<sup>268</sup> *Ibidem*. Il corsivo è nostro.

<sup>269</sup> *Ibidem*, p. 136.

<sup>270</sup> G. Baioni, «Erotismo e malinconia. Considerazioni sul *Werther*» in Paolo Amalfitano, Francesco Fiorentino, Giuseppe Merlino (a cura di), *Il romanzo sentimentale (1740-1814)*, Pordenone, Edizione studio tesi, 1990, p. 133.

<sup>271</sup> *Ibidem*.

*impasse* di Werther. La capacità incendiaria della contaminazione appare infatti ogni qual volta l'eroe fa riferimento a un contatto fisico con Lotte: «Ach wie mir das durch alle Adern läuft, wenn mein Finger unversehns den ihrigen berührt, wenn unsere Füße sich unter dem Tische begegnen. Ich ziehe zurück wie vom Feuer, und eine geheime Kraft zieht mich wieder vorwärts, mir wirds so schwindlich vor allen Sinnen»<sup>272</sup>. Se la lontananza era ingannevole, la prossimità, l'annullamento della distanza tra soggetto e oggetto, è fonte di una vertigine incontrollabile. Werther riprende la tradizione occidentale dell'*amor de lonh* e della poesia come puro principio di piacere, ma solo per farne un uso eretico: la contemplazione orfica dell'immagine dell'amata rischia sempre di rovesciarsi nel consumo erotico di essa<sup>273</sup>.

Il solipsismo wertheriano, la sua tendenza all'*Eskapismus* e al ritiro del mondo, annunciato sin dalla prima riga del romanzo - «Wie froh bin ich, daß ich weg bin!»<sup>274</sup> - andrebbe forse allora considerato alla luce delle categorie distacco-prossimità, visione-illusione, che il confronto con le tecniche della camera oscura ha sollevato. Se il romanzo di Goethe, come ha affermato Baioni<sup>275</sup>, è un'illustrazione della cultura del moderno, esso lo è proprio perché pone al centro dell'attenzione il paradosso dell'uomo occidentale, scisso, da quando il modello epistemologico della camera oscura ha preso il sopravvento, tra la *res cogitans* e la *res extensa* cartesiana. Da quando tale divisione ha, di fatto, plasmato l'interiorità umana, come fa notare Richard Rorty<sup>276</sup>, lo scetticismo ha preso una nuova direzione: da semplice curiosità accademica, pirronismo, si è trasformato in una questione concreta che si basa sulla *spazializzazione* del processo cognitivo, come passaggio dall'esterno all'interno, che comporta dunque tutta una nuova problematica riguardante la fedeltà stessa delle rappresentazioni e il nostro rapporto con il reale<sup>277</sup>.

A livello della rappresentazione estetica la questione prossimità vs. distacco sembra tradursi in quell'opposizione tra bello e sublime, tipica della cultura settecentesca, che secondo Baioni costituisce il fondamento della depressione malinconica wertheriana: «Il bello è il principio socializzante del piacere che integra l'individuo nelle forme della società

---

<sup>272</sup> J.-W. Goethe, «Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A», *op.cit.*, p. 76.

<sup>273</sup> D'altronde, nello stesso mito di Orfeo il musicista non resiste alla "follia" del vedere, cede al desiderio e perde per sempre l'amata.

<sup>274</sup> J.-W. Goethe, «Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A», *op.cit.*, p. 10.

<sup>275</sup> G. Baioni, *Il giovane Goethe*, *op.cit.*, p. 3.

<sup>276</sup> Cfr. Richard Rorty, «The invention of the mind», in Id., *Philosophy and the Mirror of Nature*, with a new introduction by Michael Williams, Oxford, Princeton university press, 2009, pp. 15-128.

<sup>277</sup> Sula camera oscura come modello epistemologico e metafora del moderno si veda anche Emiliano Ferraro, «Prospettive sulla camera oscura», in *Itinera. Rivista di Filosofia e di Teoria delle Arti e della Letteratura*, n. 6, Giugno 2004, pp. 1-19.

coltivata: la festa, il gioco, il ballo, la conversazione, l'amore. Il sublime invece isola l'individuo nel dolore, lo emargina dalla società e lo pone anzi nei suoi confronti in una posizione di conflitto e di competizione»<sup>278</sup>. La lacerazione di Werther sarebbe dovuta allora alla scissione tra principio erotico del consumo, femminile, e principio ascetico della produttività, maschile. Una scissione che nel romanzo epistolare è esacerbata dal primato dell'*imago*. Questa infatti consente di riunire l'inconciliabilità apparente dei due principi: la consumazione può ora indirizzarsi all'immagine prodotta dalla coscienza del personaggio.

Ci si potrebbe allora chiedere se, nei romanzi del *corpus*, la rappresentazione della donna sotto il segno di *thanatos*, neutralizzando la sessualità femminile, non diventi anche un mezzo per soddisfare la pulsione scopica dell'eroe, dando luogo a una sorta di necrofilia. Ridotta a un corpo senza vita, l'*imago* femminile può essere ora scomposta, smembrata, reificata dallo sguardo prometeico dell'eroe, che dall'interno della propria camera oscura (la stanza in cui redige la propria lettera) riproduce la figura dell'amata solo per farne un oggetto di speculazione e di analisi. Offerta al proprio occhio e a quello del lettore come un oggetto di consumo, l'immagine femminile può essere fruita voyeuristicamente.

Ma la pulsione scopica che abbiamo messo in rilievo ci riporta ancora una volta alla questione dell'identità dell'eroe: il voyeurismo è, in fin dei conti, un continuo rinvio, per mezzo dell'immagine, all'io: vedere l'altro significa infatti innanzitutto percepire se stessi come vedenti. Se è vero che nel romanzo epistolare della crisi dei Lumi, l'io che si narra nelle lettere è un io scisso, lacerato, frantumato, l'organo della percezione costituisce l'unico elemento di continuità: attraverso la visione, l'io si cerca nelle immagini da sé prodotte. Per questo l'amore costituisce un'esperienza fondante per gli eroi: persino all'interno di *Oberman*, dove la trama sentimentale è praticamente inesistente, la narrazione amorosa costituisce il nucleo dell'identità dell'eroe. Nelle *Observations* iniziali, l'editore sottolinea l'unicità dell'eroe proprio per la sua capacità di sentire e dire l'amore in modo ineguagliato: «On y trouvera de l'amour: mais l'amour senti d'une manière qui peut-être n'avait pas été dite»<sup>279</sup>. Seguendo la pista dello sfondo narcisistico dell'esperienza amorosa, gli occhi dell'amata appaiono come lo specchio del desiderio dell'io e la seduzione stessa diventa un mezzo di affermazione di sé.

---

<sup>278</sup> G. Baioni, *Il giovane Goethe, op. cit.*, p. 17.

<sup>279</sup> Senancour, *Oberman, op.cit.*, p. 54.

### III.3.2. Il gioco degli sguardi: atti mancati e voyeurismo

Gli eroi dei romanzi costituenti il nostro *corpus* si auto-definiscono come personaggi che rifiutano la logica libertina: l'immagine virtuosa (e virginea) della donna è e deve rimanere tale; la corruzione di questa figura femminile comporterebbe infatti una vera e propria perdita dell'io, dal momento che la donna rappresenta un'idea sublimata di sé. Certo, gli eroi non nascondono le proprie pulsioni, ma continuano comunque ad affermare che in nessun modo potrebbero compromettere l'amata.

Saint-Preux, poco dopo essere riuscito a strappare a Julie il segreto del suo amore per lui, le promette una castità inviolabile: «Je frémirais de porter la main sur tes chastes attraits plus que du plus vil inceste, et tu n'es pas dans une sûreté plus inviolable avec ton père qu'avec ton amant. Oh! si jamais cet amant heureux s'oublie un moment devant toi!... L'amant de Julie aurait une âme abjecte! Non, quand je cesserai d'aimer la vertu, je ne t'aimerai plus; à ma première lâcheté, je ne veux plus que tu m'aimes»<sup>280</sup>. La dichiarazione di Saint-Preux è ambigua: la naturalità che il deuteragonista vorrebbe conferire alla relazione amorosa (un *amour tendre* come quello tra padre e figlia) tradisce una dimensione eminentemente contrattuale della passione, secondo una logica che, sin dall'epoca cortese, fa dell'amore e della seduzione una strategia di sublimazione e di controllo delle pulsioni<sup>281</sup>. La remissione di Saint-Preux e la sua auto-castrazione si rovesciano in una deresponsabilizzazione che rimette nelle mani dell'eroina il compito di tenere le redini della situazione («à ma première lâcheté, je ne veux plus que tu m'aimes»). Come scrive Pierre Hartmann, la seduzione, nella *Nouvelle Héloïse*, avviene attraverso un occultamento del processo seduttivo stesso: entrambi i personaggi conoscono già l'esito delle loro azioni e tendono verso la famosa *chute* (la notte d'amore), ma i calcoli della seduzione si celano ai loro occhi dietro all'innocenza del sentimento amoroso; come mostrerà più tardi la psicoanalisi: «il n'y a pas de meilleur stratège que l'inconscient lui-même»<sup>282</sup>.

L'ipotesi libertina perseguita anche la coscienza dei personaggi nei romanzi epistolari monodici. Il romanzo libertino, come è noto, ruota intorno a una logica del momento: l'occasione e l'incontro inaspettato costituiscono la ragione sufficiente per giustificare qualsiasi impertinenza. Nella lettera del 16 luglio<sup>283</sup>, Werther enumera tutti quei piccoli

---

<sup>280</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, p. 42.

<sup>281</sup> Pierre Hartmann, *Le contrat et la séduction. Essai sur la subjectivité amoureuse du roman des Lumières*, Paris, Honoré champion, 1998, pp. 19-20.

<sup>282</sup> *Ibidem*, p. 207.

<sup>283</sup> J.-W. Goethe, «Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A», *op.cit.*, pp. 76-78.



*hasards heureux* che, mettendo in contatto il suo corpo con quello di Lotte, eccitano i suoi sensi: dita che si sfiorano, piedi che si incontrano sotto la tavola, bocche che si avvicinano pericolosamente nel calore del discorso. Il pudore di Werther, che lascia sempre cadere nel vuoto frasi troppo ardite, rimanda, attraverso la preterizione, a una seconda lettura possibile dell'opera, a un sostrato libertino latente: «Und, Wilhelm, wenn ich mich jemals unterstehe, diesen Himmel, dieses Vertrauen - Du verstehst mich»<sup>284</sup>. La relazione di tipo contrattuale che si instaurava tra Julie e Saint-Preux (celare la seduzione dietro al discorso amoroso-virtuoso) diviene qui contratto con l'amico: quel "tu mi capisci" crea una lacuna nel testo, rendendolo ancora più eloquente. L'ellissi dell'ipotesi libertina non fa che renderla più plausibile e, nel momento stesso in cui nega la sua effettiva realizzazione («Nein, mein Herz ist so verderbt nicht!»<sup>285</sup>), Werther compromette il suo interlocutore (Wilhelm e il lettore implicito) attraverso l'atto enunciativo. In questa missiva emerge, inoltre, il lato perturbante dell'*imago* femminile: poche righe dopo si fa riferimento a una possibile *coquetterie* dell'amata e, alla fine della lettera, per mezzo della musica, Lotte diventa una figura di donna *incantatrice*.

Sie hat eine Melodie, die sie auf dem Clavier spielt mit der Kraft eines Engels, so simpel und so geistvoll, es ist ihr Liebling, und mich stellt es von aller Pein, Verwirrung und Grillen her, wenn sie nur die erste Note davon greift.

Kein Wort von den Zauberkraft der alten Musik ist mir unwahrscheinlich, wie mich der einfache Gesang angreift. Und wie sie ihn anzubringen weis, oft zur Zeit, wo ich mir eine Kugel vor'n Kopf schießen möchte. Und all die Irrung und Finsterniß meiner Seele zerstreut sich, und ich athme wieder freyer»<sup>286</sup>.

La canzone suonata da Lotte, sottofondo ostinato sino alla fine del romanzo, ha la capacità di trasportare l'eroe in un mondo in cui le tenebre [Finsternis] scompaiono e i desideri si assopiscono. Già nella *Nouvelle Héloïse* Saint-Preux diceva di amare la melodia delle canzoni delle popolane, durante la vendemmia, «Quelquefois les vendangeuses chantent en chœur toutes ensemble, ou bien alternativement à voix seule et en refrain. La plupart de ces chansons sont de vieilles romances dont les airs ne sont pas piquants; mais ils ont je ne sais quoi d'antique et de doux qui touche à la longue. Les paroles sont simples, naïves, souvent tristes; elles plaisent pourtant»<sup>287</sup>. In entrambi i casi a commuovere gli eroi è una melodia semplice, antica, cullante, e in entrambi i casi la musica funziona da attante,

<sup>284</sup> *Ibidem*, p. 78.

<sup>285</sup> *Ibidem*.

<sup>286</sup> *Ibidem*.

<sup>287</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, p. 609.

dando però luogo ad effetti diversi. Per Saint-Preux, infatti, essa porta alla luce un desiderio solo apparentemente assopito, fa riaffiorare ricordi lontani, e getta l'eroe in pensieri malinconici e funesti. Per Werther, invece, essa provoca uno stato di nirvana, comparabile al sonno, un sogno a occhi aperti che induce all'oblio e che priva l'eroe della sua lucidità. In entrambi i casi al femminile e alla musica viene conferito un potere magico, capace di modificare in profondità lo stato d'animo degli eroi.

Abbiamo visto che, nella missiva del 12 maggio<sup>288</sup> dell'*Ortis* compare l'ipotesi dello stupro: la figura di Teresa assopita, in una situazione passiva analoga a quella della morte, risveglia i sensi dell'eroe. Se il passo fa emergere una necrofilia latente, la violenza viene però rifiutata dal protagonista: «Non ho osato, no non ho osato. – Io poteva abbracciarla e stringerla qui a questo cuore»<sup>289</sup>. La logica dell'occasione libertina viene, anche in questo caso, evocata solo per essere scongiurata: il rifiuto della seduzione rende l'amore di Jacopo per Teresa eroico. L'eroe si auto-definisce come soggetto d'eccezione perché rifiuta la logica galante del mondo.

Similmente, in *Oberman* gli incontri del protagonista con le figure femminili sono sempre squisitamente fortuiti: durante le sue passeggiate, l'eroe vede passare delle donne in carrozza. La fugacità del momento, l'occasione che si crea per un possibile contatto, la posizione di sottomissione dell'eroe (lui a piedi, la donna nella *voiture*) creano le dinamiche perfette per una deresponsabilizzazione e condizione di passività della figura maschile. L'eroe rifiuta così la seduzione, nel momento stesso in cui enuncia il desiderio che si creino occasioni giuste, ma casuali, per un incontro: «Je n'ai point examiné dans quel auberge ils allaient, mais je suis resté à Saint-Maurice. Je crois que l'aubergiste [...] m'aura mis à la même table parce qu'ils sont Français : il me semble qu'il me l'a proposé. Vous pensez bien que je n'ai pas fait chercher quelque chose de délicat pour le dessert afin de lui en offrir»<sup>290</sup>. Talmente schematica e ricorrente è, in *Oberman*, l'enunciazione di un qualcosa che sarebbe potuto avvenire, ma non è stato, che si potrebbe parlare, quasi per tutto il romanzo, di una fenomenologia dell'atto mancato.

Nonostante la proclamata intangibilità della figura femminile, le affermazioni degli eroi enunciano un discorso non molto distante da quello libertino, nella misura in cui sarebbero le condizioni esterne a creare le occasioni favorevoli per un possibile incontro erotico. Tale atteggiamento consente agli eroi di negare la responsabilità della seduzione, spostando il

---

<sup>288</sup> U. Foscolo, «Ultime lettere di Jacopo Ortis [1802]», *op.cit.*, pp. 193-195.

<sup>289</sup> *Ibidem*, p. 193.

<sup>290</sup> Senancour, *Oberman*, *op.cit.*, p. 89.

desiderio stesso da sé al polo femminile. Henri Lafon ha mostrato che il voyeurismo (e il possibile passaggio all'atto che esso comporta) è un cliché romanzesco presente tanto nei romanzi sentimentali quanto in quelli libertini, con la sola differenza che in questi ultimi si ha una tonalità euforica (che rimanda dunque al piacere, alla gioia, alla riuscita) mentre negli altri una tonalità disforica (spiacere, tristezza, insuccesso)<sup>291</sup>. Nel secondo tipo di narrazione, infatti, il soddisfacimento della pulsione sembra risiedere interamente nella vista dell'amata: l'atto mancato consente comunque di soddisfare la curiosità del protagonista. Il corpo femminile attira lo sguardo dell'eroe semplicemente perché esso porta i segni di un «*désir sexuel incoercible*»<sup>292</sup>, ragione per cui nei romanzi del Settecento si assiste al «*fantasme récurrent d'une effraction dans l'intimité féminine et celui, tout aussi obsédant, d'une claustration du corps féminin*»<sup>293</sup>.

La ricerca della vista dell'amata, o, ancor meglio, dello sguardo di quest'ultima (rivelatore del desiderio) è così ossessiva nei romanzi perché esso è un fine *in sé*. Essere guardati, in una visione psicoanalitica, equivale ad essere chiamati alla vita: lo sguardo dell'Altro è esistenza del Sé.

Catturare lo sguardo dell'Altro, o addirittura farvi nascere una lacrima, è già una vittoria e una possessione virtuale del corpo dell'altro<sup>294</sup>. Lo sa bene Saint-Preux che, nelle prime tre lettere inviate a Julie senza ricevere alcuna risposta, instaura un dialogo "troncato" in cui gli unici interlocutori sono proprio gli occhi di lei: il coraggio di scrivere la prima missiva è nato infatti dal desiderio che ha letto nello sguardo della scolara («*J'ose me flatter quelquefois que le ciel a mis une conformité secrète entre nos affections [...] nous avons des manières uniformes de sentir et de voir [...] Quelquefois nos yeux se rencontrent; quelques soupirs nous échappent en même temps; quelques larmes furtives... ô Julie!*»<sup>295</sup>). Nella missiva seguente il contegno di Julie lo porta a scusarsi per la propria irriverenza: ricorrendo all'ipotesto petrarchesco, l'eroe rivela che lo sguardo invadente di lui ha obbligato l'amata a velare il proprio sguardo e, con esso, il proprio desiderio: «*E poi ch'amor di me vi fece accorta, /fur i biondi capelli allor velati, /e l'amoroso sguardo in se raccolto*»<sup>296</sup>. Nella lettera

---

<sup>291</sup> Henry Lafon, «Voir sans être vu: un cliché, un fantasme», in *Poétique*, 29, 1977, pp. 50-60.

<sup>292</sup> Ch. Martin, *Espaces du féminin dans le roman français du dix-huitième siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 2004, p. 281.

<sup>293</sup> *Ibidem*, p. 502.

<sup>294</sup> J. Starobinski, *Œil vivant*, *op.cit.*, p. 84: «Faire naître les larmes dans les yeux de l'être convoité, c'est à la fois une prise de connaissance et une prise de possession. Ce qui s'était dérobé obstinément semble être devenu saisissable. Les larmes sont le clair aveu de la douleur: si la victime ne se livre pas dans l'amour, elle se livre du moins dans la souffrance. Les larmes qu'il fait couler lui seront une preuve qu'il existe enfin aux yeux de celle qu'il aime».

<sup>295</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, p. 32.

<sup>296</sup> *Ibidem*, p. 35. F. Petrarca, *Canzoniere*, *op.cit.*, p. 13, XI: «Lassare il velo e per sole o per ombra».

III,1, infine, gli occhi dell'amata traducono la sofferenza di fronte alla difficoltà della situazione in cui si trova: «Vos yeux deviennent sombres, rêveurs, fixés sur terre; quelques regards égarés s'échappent sur moi»<sup>297</sup>. Che il godimento per Saint-Preux si arresti alla cattura dello sguardo, specchio dell'io, è confermato dal fatto che le occasioni di incontro sono sempre organizzate dall'eroina e vissute dal deuteragonista non senza una certa dose di ambiguità<sup>298</sup>. Le prime tre missive di Saint-Preux mettono in risalto che lo sguardo della seduzione è *unidirezionale*: anche Julie parlerà della loro relazione come un amore a prima vista, ma il desiderio dell'eroina non si racconta, non si mette mai *in scena*, se non per mezzo di rivelazioni postume. Henri Lafon ha suggerito che il cliché del voyeurismo nei romanzi settecenteschi si caratterizza per la presenza costante di un elemento che consente alla vista di andare in un'unica direzione: «Il est ce qui filtre la relation entre regardant et regardé, ne laisse passer le regard que dans un sens. Il est l'élément privatif dans « voir sans être vu », il est le « sans », l'écran, l'obstacle qui permet le plaisir de voir mais le limite à cela. En ce sens, il n'est pas seulement le cadre, ce qui conditionne le regard mais le regard lui-même matérialisé dans sa double composante de plaisir et d'interdit»<sup>299</sup>. Nella missiva evocata *supra* è il velo del pudore di cui Julie ricopre il proprio sguardo a costituire l'ostacolo, lo schermo che fa da filtro all'occhio penetrante dell'eroe.

Un ulteriore oggetto nella *Nouvelle Héloïse* che funge da filtro dello sguardo come metafora dell'unione sessuale è chiaramente il telescopio con il quale Saint-Preux tenta di accedere, virtualmente, nel segreto intimo di Julie (XXVI, 1)<sup>300</sup>.

Come il personaggio della *Nouvelle Héloïse* scruta lo sguardo di Julie per scoprirne il desiderio, così Werther è letteralmente ossessionato dagli occhi neri di Lotte che dovrebbero rivelargli se il suo amore è ricambiato. Tuttavia, il modo in cui Goethe tratta il tema del voyeurismo è certo originale: non vi è alcun episodio di effrazione nel *Werther*, ma vi è comunque una scena che per la sua struttura si avvicina al “vedere senza essere visto”. Nella missiva dell'8 luglio, il protagonista racconta come, durante una conversazione tra amici, i suoi occhi abbiano cercato quelli di Lotte, senza che questi si siano mai posati su di lui. Sebbene non vi sia una violazione dell'intimità dell'altro, come nel caso del voyeurismo vero e proprio, la struttura della missiva fa pensare a uno spazio femminile che viene

---

<sup>297</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>298</sup> Cfr. La scena del bacio: *Ibidem*, p. 65: «Une faveur?... c'est un tourment horrible... Non, garde tes baisers, je ne les saurais supporter... ils sont trop âpres, trop pénétrants ; ils percent, ils brûlent jusqu'à la moelle... ils me rendraient furieux». Si veda anche la descrizione della notte d'amore in cui Saint-Preux afferma che il momento di maggiore voluttà è stato quello un'ora dopo l'atto sessuale vero e proprio. *Ibidem*, pp. 147-150.

<sup>299</sup> H. Lafon, «Voir sans être vu: un cliché, un fantôme», *op.cit.*, p. 57.

<sup>300</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, pp. 89-93.

penetrato dall'occhio fallico maschile: le donne sono dentro la carrozza (spazio privato, chiuso in se stesso) mentre gli uomini sono fuori. La finestra attraverso cui avviene lo scambio (discorsivo e visivo) ricorda quel filtro che denuncia l'uni-direzionalità dello sguardo. L'incertezza in cui rimane bloccato Werther (si sarà voltata per guardare me?) conferma che la pulsione scopica è fine a se stessa: essa esacerba il desiderio dell'oggetto nel momento stesso in cui ne afferma la proibizione: «Ich suchte Lottens Augen! Ach, sie giengen von einem zum andern! Aber auf mich! Mich! Mich! [...] sie sah mich nicht! Ich sah ihr nach! Und sah Lottens Kopfputz sich zum Schlag heraus lehnen, und sie wandte sich um zu sehen. Ach! Nach mir?»<sup>301</sup>.

Nel caso dell'*Ortis*, invece, vi sono ben tre momenti in cui Teresa è oggetto di voyeurismo. Ne abbiamo già evocati due: l'incontro iniziale in cui l'eroina è intenta a dipingere il proprio ritratto (26 ottobre)<sup>302</sup> e l'episodio in cui l'eroe vede l'amata che sta dormendo (12 maggio)<sup>303</sup>. Il terzo momento è però quello che ci interessa di più in questo contesto perché mette in scena una vera e propria effrazione dello spazio privato femminile, dove ritroviamo tutti gli elementi strutturali del "vedere senza essere visto" che evoca Lafon. Nella lettera del 3 dicembre, l'attenzione di Jacopo viene richiamata da un «tintinnio d'arpa»<sup>304</sup> che gli consente di accorgersi della presenza di Teresa e di poterla contemplare senza essere disturbato dall'«altrui vista»<sup>305</sup>. Secondo Lafon, nelle scene di voyeurismo è proprio il rumore a innescare la pulsione scopica: lo studioso sottolinea infatti i rapporti profondi che uniscono il cliché romanzesco dell'ascolto clandestino con il fantasma della "scena primitiva" (scena di rapporto sessuale tra i genitori osservata o supposta dal bambino, in cui l'udito gioca un ruolo primario)<sup>306</sup>. Jacopo non ascolta però un rumore qualunque, bensì sente Teresa cantare «quella strofetta di Saffo volgarizzata da me»<sup>307</sup>: l'ascolto clandestino ottiene dunque l'effetto desiderato, svelando, in modo indiretto, il desiderio femminile. E difatti, tanto basta perché Jacopo si senta autorizzato a compiere l'effrazione: «balzando d'un salto, ho trovato Teresa nel suo gabinetto»<sup>308</sup>, provocando il turbamento dell'amata: «bensì Teresa pareva confusa, veggendosi d'improvviso un uomo che la mirava così discinta»<sup>309</sup>. L'elemento privativo, l'ostacolo che impediva la visione è

---

<sup>301</sup> J.-W. Goethe, «Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A», *op.cit.*, p. 72.

<sup>302</sup> U. Foscolo, «Ultime lettere di Jacopo Ortis [1802]», *op.cit.*, p. 141.

<sup>303</sup> *Ibidem*, pp. 193-195.

<sup>304</sup> *Ibidem*, p. 155.

<sup>305</sup> *Ibidem*, p. 156.

<sup>306</sup> H. Lafon, «Voir sans être vu: un cliché, un fantôme», *op.cit.*, p.55.

<sup>307</sup> U. Foscolo, «Ultime lettere di Jacopo Ortis [1802]», *op.cit.*, p. 156.

<sup>308</sup> *Ibidem*.

<sup>309</sup> *Ibidem*.

omesso dalla narrazione di Jacopo: il salto fa pensare a una barriera che, ad ogni modo, viene varcata dall'eroe. La missiva si conclude, tuttavia, con una nuova interdizione dell'oggetto: Teresa parte e Jacopo deve soddisfarsi della pulsione scopica che, associata al suono cullante della musica, assopisce i suoi desideri e i suoi mali. L'effrazione compiuta nell'universo femminile rimanda sia a una componente sadica, per la violazione dell'intimità di Teresa, sia masochistica, per l'interdizione dell'oggetto con cui si chiude la lettera. L'atteggiamento degli eroi tradisce, dunque, delle componenti del desiderio che sono lontane dall'essere così innocenti come gli eroi proclamano, dimostrando invece un evidente slittamento dello stile sentimentale verso il suo rovescio libertino: il pericolo viene solo sfiorato, senza che la tentazione venga realmente soddisfatta, conferendo così alla narrazione la struttura del desiderio inappagato, o dell'atto mancato.

### III.3.3. Lo sguardo mediatore: io, lei e il rivale

Abbiamo sinora insistito sul rapporto tra l'eroe e l'immagine introiettata della donna. È però necessario chiedersi se questo rapporto sia diretto e immediato come la narrazione dell'amore a prima vista farebbe credere. La lettera fittizia può creare infatti una finta naturalezza, celando la sua funzione mediatrice e nascondendo i meccanismi dell'osservazione e dello sguardo su cui essa si costruisce. A un'analisi più attenta ci accorgiamo infatti che la relazione tra l'occhio e l'immagine femminile non è diretta, bensì triangolare perché tra il soggetto e l'oggetto si colloca un mediatore (la società).

René Girard ha ben mostrato la presenza costante, nella letteratura romantica, della figura del mediatore: un rivale che si antepone tra l'eroe e l'oggetto del suo desiderio, ma che è al contempo esso stesso bersaglio di una malcelata venerazione. La gelosia, scrive lo studioso, è legata all'*envie*, e consiste nel desiderare ciò che desiderano gli altri: «tout désir se redouble de se voir partagé»<sup>310</sup>. L'invidia, che etimologicamente è associata all'atto stesso del vedere (*in-videre*, guardare male), riunisce in sé i due poli del desiderio e dell'orgoglio. Quest'ultimo, infatti, ci porta a uscire da noi stessi, ad adottare uno spirito mimetico, imitando il desiderio del rivale-modello che abbiamo preso come riferimento. Il soggetto romantico, scrive ancora Girard, cerca di nascondere il proprio debito al modello, considerando quest'ultimo come un semplice avversario e dimenticando che è lui stesso ad aver ispirato il desiderio dell'amata: «Seul l'être qui nous empêche de satisfaire un désir

---

<sup>310</sup> R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, op.cit., p. 104.

qu'il nous a lui-même suggéré est vraiment objet de haine. Celui qui hait d'abord lui-même en raison de l'admiration secrète que recèle sa haine. Afin de cacher aux autres, et de se cacher à lui-même, cette admiration éperdue, il ne veut plus voir qu'un obstacle dans son médiateur»<sup>311</sup>.

Possiamo notare gli elementi precursori di questa dinamica nei romanzi costituenti il *corpus*, dove la lettera mette in scena, a partire dalla prospettiva dell'eroe, una vera e propria struttura triangolare del desiderio che ci viene rivelata dal gioco degli sguardi.

Notiamo innanzitutto che il desiderio triangolare pare essere una costante dell'opera narrativa e della vita stessa di Rousseau. Lo schema è infatti reperibile in vari luoghi del romanzo e dell'autobiografia dell'autore. La struttura triangolare Julie-Wolmar-Saint-Preux pare essere stata influenzata dalla relazione che l'autore, al momento della stesura del romanzo, intrattene con la coppia Madame d'Houdedot - Saint-Lambert<sup>312</sup>. Già il rapporto giovanile con la figura di Mme de Warens, era stata caratterizzata dalla presenza di un terzo, il giovane Claude Anet: nelle *Confessions* Rousseau racconta di aver provato verso il rivale alternativamente sentimenti di gelosia e di affetto<sup>313</sup>.

Nella *Nouvelle Héloïse* la necessità di raffigurare il desiderio in modo triangolare appare già nella prima metà del romanzo: qui infatti la figura di Claire funge sempre da terzo fra gli amanti - persino nella scena del primo bacio (XV, 1)<sup>314</sup>.

Anche nell'*Ortis* troveremo la presenza di una figura estranea alla coppia Jacopo-Teresa al momento del bacio: si tratta della sorellina di lei, Isabellina, che come Claire fa da garante all'innocenza e alla purezza del momento<sup>315</sup>. Anche in questo caso è la sorellina a

---

<sup>311</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>312</sup> Nelle *Confessions* l'innamoramento per Mme d'Houdedot, quasi simultaneo alla stesura del romanzo, è narrato attraverso lo schema paradigmatico del desiderio triangolare: «Pour m'achever, elle me parla de Saint-Lambert en amante passionnée. Force contagieuse de l'amour ; en l'écoutant en me sentant auprès d'elle, j'étais saisi d'un frémissement délicieux, que je n'avais éprouvé jamais auprès de personne. Elle parlait, et je me sentais ému ; je croyais ne faire que m'intéresser à ses sentiments, quand j'en prenais de semblables ; j'avalais à longs traits la coupe empoisonnée, dont je ne sentais encore que la douceur» : J.-J. Rousseau, «Les confessions», *op.cit.*, p. 440. Tra l'altro la metafora della sensibilità come coppa amaro-dolce, al contempo veleno e medicina, tornerà più volte nella *Nouvelle Héloïse*. Sul sogno della vita a tre in Rousseau si veda: Daniel Mornet, *La Nouvelle Héloïse de J.-J. Rousseau. Etude et analyse par Daniel Mornet*, Paris, Mellottée, 1930.

<sup>313</sup> «Je n'appris pourtant pas sans peine que quelqu'un pouvait vivre avec elle dans une plus grande intimité que moi. Je n'avais pas songé même à désirer pour moi cette place, mais il m'était dur de la voir remplir par un autre ; cela était fort naturel. Cependant, au lieu de prendre en aversion celui qui me l'avait soufflée, je sentis réellement s'étendre à lui l'attachement que j'avais pour elle» : J.-J. Rousseau, «Les confessions», *op.cit.*, p. 178.

<sup>314</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, p. 64. Si veda anche la prima stampa intitolata «Le premier baiser de l'amour» dove l'autore non chiede che venga rappresentato il momento stesso del bacio, ma quello in cui, Julie sviene tra le braccia della cugina. J.-J. Rousseau, «Appendices II. Sujets d'estampes», *op.cit.*, pp. 762-763.

<sup>315</sup> U. Foscolo, «Ultime lettere di Jacopo Ortis [1802]», *op.cit.*, p. 195-199.

rompere il *tabou* tra gli amanti baciando per prima Jacopo: «Isabellina riconosciutomi mi si gittò addosso con mille baci»<sup>316</sup>. Nel *Werther* invece al momento del bacio tra Lotte e il protagonista la figura di un terzo in carne ed ossa viene sostituita da un complice di carta (*Canti di Ossian*): la vicenda slitta così dalla rousseauiana virtù verso il passionale complesso libresco che caratterizza anche la celebre scena dantesca di Paolo e Francesca.

Tuttavia, anche l'autore tedesco (la cui presenza come terzo tra Charlotte Bluff e Kestner è ben nota) sembra avere una propensione a concepire il desiderio in modo triangolare. In particolare, la struttura triangolare del bacio della *Nouvelle Héloïse* fa la sua comparsa nella prima lettera di Werther. Nella missiva XI, 1 Saint-Preux riceve prima un bacio alla sbarazzina Claire («toute aimable, toute piquante qu'elle est»<sup>317</sup>), poi ne riceve un secondo dalla sensibile e innamorata Julie, che sviene tra le braccia della cugina subito dopo. In modo simile l'eroe goethiano, appena arrivato a Wahlheim, dice di essere scappato da un triangolo altrettanto pericoloso. Le due cugine sono diventate nell'opera tedesca due sorelle, di cui una sensibile come Julie e l'altra piccante come Claire: la povera Leonore si è innamorata infatti dell'eroe, mentre quest'ultimo si divertiva a scherzare con la volubile sorella di lei («Konnt ich dafür, daß, während die eigensinnigen Reize ihrer Schwester mir eine angenehme Unterhalt verschafften, daß eine Leidenschaft in dem armen Herzen sich bildete?»<sup>318</sup>).

Se dunque la presenza di tale struttura è programmatica nei tre romanzi, possiamo ora concentrarci sulla questione dello sguardo per mostrare come esso non sia mai diretto ma sempre mediato da un'istanza terza.

Il fatto che il gioco degli sguardi avvenga sempre tramite un mediatore esterno è rivelato da una missiva della *Nouvelle Héloïse* dove il tema trattato è proprio quello della gelosia (XXXIV, 1)<sup>319</sup>. Si tratta di una delle poche lettere in cui gli amanti narrano situazioni vissute in società: Saint-Preux racconta come abbia goduto nel vedere Julie osservarlo inquieta, mentre l'eroe conversava con un'altra giovane aristocratica. La missiva tradisce la componente sadica del piacere dell'eroe: «Pardonne le-moi, divine Julie, j'osai jouir un moment de tes tendres alarmes, et ce moment fut un des plus doux de ma vie. [...] Qu'ils étaient charmants, ces regards inquiets et curieux qui se portaient sur nous à la dérobée, et se baissaient aussitôt pour éviter les miens!»<sup>320</sup>. Il deuteragonista si compiace nell'osservare il

---

<sup>316</sup> *Ibidem*, p. 198.

<sup>317</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, p. 64.

<sup>318</sup> J.-W. Goethe, «Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A», *op.cit.*, p. 10.

<sup>319</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, pp. 106-108.

<sup>320</sup> *Ibidem*, p. 106. Il corsivo è nostro.



desiderio di Julie, svelato dalla gelosia di lei; parallelamente, il desiderio dell'eroe si raddoppia nel vedere che gli altri giovani osservano, in modo tutt'altro che innocente, la sua amata: «Ne vis-je pas, quand tu te dégantais pour la collation, l'effet que ce bras découvert produisit sur les *spectateurs*? [...] N'en vis-je pas un plus téméraire, dont l'*oeil ardent* suçait mon sang et ma vie, t'obliger, quand tu t'en fus aperçue, d'ajouter une épingle à ton fichu?»<sup>321</sup>. Lo sguardo dell'eroe non vede il corpo dell'amata in modo diretto, bensì ha un movimento triangolare: l'occhio torna a godere dell'oggetto desiderato solo dopo essere passato dallo sguardo mediatore del rivale.

In modo analogo, nel *Werther* e nell'*Ortis* possiamo constatare che l'amore a prima vista scatta soltanto attraverso la presenza di un rivale. Se riprendiamo la missiva sopra citata del *Werther* (8 luglio) ci rendiamo conto che dietro il meccanismo della seduzione, consistente nella cattura dello sguardo di Lotte, si cela la struttura triangolare: io – società – amata. La scena non potrebbe avvenire senza la presenza della comitiva di amici: è perché l'amata osserva tutti gli altri *tranne* Werther che l'eroe può cogliere la breccia nel mistero femminile e svelarne il desiderio. Nel suo identificarsi come eccezione, rispetto al rivale società, l'eroe si sente investito di un privilegio che lo fa preferire a tutti gli altri.

Considerando in modo panoramico tutta la vicenda, è evidente che sia la figura del fidanzato, Albert, a fungere da mediatore nel *Werther*. L'eroe scopre che Lotte è fidanzata prima ancora di vederla: «Sie werden ein schönes Frauenzimmer kennen lernen, sagte meine Gesellschafterinn, da wir durch den weiten schön ausgehauenen Wald nach dem Jagdhaus führen. Nehmen Sie sich in Acht, versetze die Baase, daß Sie sich nicht verlieben! Wie so? sagt' ich: Sie ist schon vergeben, antwortete jene, an einen sehr braven Mann, der weggereist ist»<sup>322</sup>. Quando poi l'eroina stessa, durante il ballo, gli dirà di essere fidanzata, Werther ne rimarrà sorpreso affermando di avere nel frattempo completamente dimenticato la notizia che sapeva già: «Nun war mir das nichts neues, denn di Mädchen hatten mir's auf dem Wege gesagt, und war mir doch ganz neu, weil ich das noch nicht im Verhältnisse auf sie, die mir in so wenig Augenblicken so werth geworden war, gedacht hatte»<sup>323</sup>. La sequenza fa pensare a una negazione freudiana dove l'informazione, già conosciuta da Werther, e probabilmente causa stessa dell'innamoramento (Lotte è amata non benché, ma *perché* è un oggetto interdetto), è stata rimossa e relegata nell'inconscio. La struttura triangolare che caratterizza la parabola di amore e morte dell'eroe è tuttavia esemplarmente

---

<sup>321</sup> *Ibidem*, p. 107. Il corsivo è nostro.

<sup>322</sup> J.-W. Goethe, «Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A», *op.cit.*, p. 38.

<sup>323</sup> *Ibidem*, p. 50.

simboleggiata dalla scena del suicidio: come è noto, infatti, Werther si spara un colpo in testa con la pistola *di Albert*, ricevuta *dalle mani di Lotte*. Tutto nella scena (specialmente nella prima edizione del romanzo) porta a pensare che Werther *riceva* metaforicamente la morte dai due sposi: le parole dell'editore sottolineano infatti i complici silenzi e gli sguardi ammiccanti di cui si compone il momento della consegna delle pistole- «Langsam ging sie nach der Wand, zittern nahm sie sie herunter, putze den Staub ab und zauderte, und hätte noch lang gezögert, wenn nicht Albert durch einen fragenden Blick: was denn das geben sollte? Sie gedrängt hätte»<sup>324</sup>.

Nel romanzo foscoliano, come ipotizza Giovanni Amoretti, sembra essere la figura del padre di Teresa, più che il suo promesso sposo, Odoardo, a fungere da rivale di Jacopo<sup>325</sup>. Senza riprendere l'analisi dettagliata proposta dallo studioso, possiamo notare che il padre di Teresa, il signor T\*\*\*, colui che farà da ostacolo alla relazione tra i due giovani, è presente sin dal primo incontro tra Jacopo e Teresa ed è proprio attraverso lo sguardo del padre che l'eroe vede per la prima volta l'amata: «Vedete, mi diss'egli, additandomi le sue figliuole che uscivano dalla stanza...eccoci tutti»<sup>326</sup>. Questa frase, come afferma il protagonista, mette l'accento sull'assenza della moglie (che si è allontanata perché non approva l'unione della figlia con Odoardo), ma instaura anche sin da subito una relazione di tipo conflittuale con Jacopo, sottolineando il proprio ruolo di Padre tiranno all'interno della casa.

Se è possibile individuare un funzionamento triangolare del desiderio nei romanzi costituenti il *corpus*, è interessante chiedersi se il rivale, oltre all'evidente funzione che questo riveste a livello della fabula, non sia anche una figura che rivela una struttura profonda del testo perché legata a un'esperienza psichica vissuta dagli autori. Dietro alla figura del rivale sembra in effetti delinearsi una conflittualità dell'eroe con la società, che dal rivale stesso è simbolicamente rappresentata.

Nel caso della *Nouvelle Héloïse*, i rivali di Saint-Preux (il barone d'Etange prima, Wolmar poi) appaiono tutti come figure paterne e autoritarie: sono tutti *avatar* di un'esperienza psichica unica che sembra essere appunto quella del rapporto tra Padre e Figlio. A sua volta, questo conflitto rispecchia la struttura della società dell'epoca: la rivalità

---

<sup>324</sup> *Ibidem*, p. 256.

<sup>325</sup> G. Amoretti, «Strutture psicanalitiche delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*», *op.cit.*, p. 363: Lo studioso suppone che il conflitto con il padre di Teresa riveli una vera e propria relazione di tipo edipico: «L'aggressività di Jacopo, furente eppure così ostinatamente inibita fino alla ritorsione masochista, l'ossessivo fuggire, la cupa volontà di morte ci aprono a un'esperienza psichica che non appartiene alla zona dei conflitti sentimentali, ma a quella più arcana e violenta dei conflitti esistenziali che accompagnano il processo di liberazione del desiderio nel confronto dell'autorità parentale, di rivolta dell'eros contro il Super-ego paterno».

<sup>326</sup> U. Foscolo, «Ultime lettere di Jacopo Ortis [1802]», *op.cit.*, p. 142.

edipica si riflette in un'esperienza societaria collettiva che vede la nuova società borghese opporsi a quella di *Ancien Régime*.

La parola del barone d'Etange, nella *Nouvelle Héloïse*, fa eco a quella di una società già ideologicamente superata nel momento in cui Rousseau ne denuncia i soprusi: alle massime sull' *honneur* cui aderisce il padre di Julie, gli amanti oppongono una morale del cuore basata sull'emancipazione del singolo e indipendente da qualsiasi codice imposto. Saint-Preux, sin dalle prime lettere inviate a Julie, si definisce per opposizione rispetto alla società della *politesse*.

Nella propria lotta ideologica ai valori della classe nobiliare, l'opera rousseauiana assume i caratteri del nuovo romanzo borghese<sup>327</sup>. *La Nouvelle Héloïse*, tuttavia, termina con una vittoria parziale delle ragioni dell'avversario: Julie sposa il marito che è stato scelto per lei dal padre; darà forma, con Wolmar, a una società ideale e gli amanti ritratteranno alcuni delle posizioni enunciate in un primo momento (come l'adulterio o, persino, la necessità di sposare la persona amata). Il graduale ritorno verso posizioni ideologiche rifiutate in un primo momento denuncia, da parte di Rousseau, un'ambiguità sostanziale nei confronti dell'istanza repressiva. L'equivocità dell'atteggiamento di Julie verso la figura paterna, ora odiata ora amata, rivela la difficoltà dell'affrancamento dei Figli dalle figure autoritarie da cui nel frattempo si proclama l'indipendenza<sup>328</sup>. Il Padre, figura rappresentativa del regime monarchico e dell'epoca aristocratica, i cui soprusi vengono messi in scena e denunciati per mezzo della finzione letteraria, appare refrattario alla necessità ideologica e affettiva del superamento.

La parola del barone d'Etange entra a pieno titolo nel romanzo nella missiva X, 3<sup>329</sup>: qui il padre di Julie esige da Saint-Preux che questi conferisca all'amata la libertà di sposare un altro uomo. La parola autoritaria del barone, con il suo carattere coercitivo, appare

---

<sup>327</sup> L'esempio maggiore nel Settecento di un romanzo che mira ad esaltare i valori della classe media emergente è costituito dalle opere di Richardson. Sui contatti tra romanzo e borghesia emergente cfr. Ian Watt, *The rise of the novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, London, University of California press, 1957. Il titolo stesso dell'opera di Rousseau, *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, si colloca in questa tradizione, facendo riferimento soltanto al nome dell'eroina, esso mette l'accento sulla individualità di Julie indipendentemente dalla sua condizione sociale. Tuttavia, M.-H. Huet ha mostrato che l'opera di Rousseau esula per alcune caratteristiche dal romanzo di ascensione sociale, in particolare per il fatto che Saint-Preux non si distingue per la propria mobilità sociale quanto per la propria permanenza morale. Cfr. Marie-Hélène Huet, *Le héros et son double. Essai sur le roman d'ascension sociale au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Librairie José Corti, 1975, p. 95.

<sup>328</sup> Come dimostra una lettera di Julie dove si alternano sentimenti di affetto e di ostilità verso il padre (XXVIII, 1): «Enfin, mon père m'a donc vendue? Il fait de sa fille une marchandise, une esclave, il s'acquitte à mes dépens! Il paye sa vie de la mienne!... car je le sens bien, je n'y survivrai jamais... père barbare et dénaturé! Mérite-t-il... quoi, mériter? C'est le meilleur de père; il veut unir sa fille à son ami, voilà son crime». J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, p. 94.

<sup>329</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, pp. 325-326.

nell'opera per provocare lo sdegno dei personaggi principali ed essere da essi confutata; tuttavia «non si sfugge alla soluzione che l'enunciare le ragioni dell'avversario soddisfa un residuo di convinzione accordato ad esse *nell'atto stesso* di annullarle, che l'evocare esplicitamente la sua immagine soddisfa un residuo di fedeltà al prestigio di essa *nell'atto stesso* di sopprimerlo»<sup>330</sup>. Secondo Francesco Orlando, l'ambivalenza della letteratura illuminista consiste proprio in questo: la formazione di compromesso tra due istanze (repressione e represso) può concedere scopertamente a un *ritorno del superato*: «un limpidissimo ritorno del regresso di natura critica, senza che autore e lettore ci badino nemmeno, maschera con predilezione un vero e proprio ritorno del *regresso*»<sup>331</sup>. Difatti, nel romanzo, il ritorno su posizioni meno sovversive avviene in modo graduale, e l'avvento della parola paterna autoritaria segna certamente una prima regressione, benché in questo momento la condotta del barone sia ancora contestata dai personaggi.

Nel caso della *Nouvelle Héloïse*, il rapporto tra repressione e represso è inoltre reso ambiguo dal fatto che, nel momento stesso in cui viene confutata l'ideologia aristocratica, alcuni valori nobiliari assumono una connotazione positiva: secondo l'analisi di Renato Galliani, il modo di vivere gli affetti e i sentimenti da parte dei personaggi deriverebbe più dalla tradizione della classe a cui Saint-Preux e Julie sembrano apparentemente opporsi che non da quella borghese<sup>332</sup>. Come nella società aristocratica, infatti, l'amore è sempre sottomesso all'onore, l'amicizia è vissuta come devozione completa all'altro (Claire è disposta ad abbandonare tutta la famiglia e persino il futuro sposo pur di non separarsi da Julie) e, inoltre, l'amore tra Julie e Saint-Preux sembra conservare ancora molti connotati dell'*amour-passion* della tradizione della *fin'amors*<sup>333</sup>.

La complessità nel definire quale sia la posizione di Rousseau di fronte alla classe aristocratica si rispecchia all'interno della trama nella difficoltà, soprattutto per l'eroina principale, di affrancarsi dalla parola e dall'autorità paterna. Saint-Preux e il padre vengono messi sullo stesso piano e trattati come rivali: «Qui préférer d'un amant ou d'un père?»<sup>334</sup>. La struttura stessa del romanzo ci informa riguardo a questa rivalità: lo svelamento della

---

<sup>330</sup> F. Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, op.cit., p. 15.

<sup>331</sup> *Ibidem*.

<sup>332</sup> Renato Galliani, *Rousseau, le luxe et l'idéologie nobiliaire. Etude socio-historique*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1989, p. 308-309.

<sup>333</sup> La tradizione di tipo feudale vedeva appunto una donna nobile intrattenere una relazione con un uomo di una condizione sociale inferiore alla propria. Cfr. Sulla *Nouvelle Héloïse*: Erik Leborgne, «De Saintré à Saint-Preux: culte amoureux et vassalité dans la première partie de La Nouvelle Héloïse», in Jacques Berchtold et François Rosset (éds.) *L'amour dans La Nouvelle Héloïse. Texte et intertexte. Annales de la société Jean-Jacques Rousseau*, op.cit., pp. 81-99 e Georges Benrekassa, «Le désir d'Héloïse», op.cit., pp. 55-68.

<sup>334</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», op.cit., p. 201.

passione, che corrisponde con l'inizio della vicenda, avviene proprio quando il barone d'Etange è assente. La vacanza momentanea della Legge, l'*imbecillitas regis*, induce una provvisoria affermazione del femminile-materno e lascia così un posto vacante per l'introduzione di una nuova figura maschile.

A sua volta, il padre arriva a Vevey soltanto quando Saint-Preux è partito a Meillierie. Julie, sin dal ritorno del padre (XX, 1), pone i due uomini in una condizione di rivalità:

Ne parlons plus de peines mon bon ami ; ah! Respectez et partagez plutôt le plaisir que j'éprouve, après huit mois d'absence, de revoir le meilleur des pères ! Il arriva jeudi au soir, et je n'ai songé qu'à lui depuis cet heureux moment. O toi que j'aime le mieux au monde après les auteurs de mes jours, pourquoi tes lettres, tes querelles viennent-elles contrister mon âme, et troubler les premiers plaisirs d'une famille réunie ? [...] Toi dont l'âme est si tendre et si sensible, ne conçois-tu point quel charme c'est de sentir dans ces purs et sacrés embrassements, le sein d'un père palpiter d'aise contre celui de sa fille ?<sup>335</sup>

Julie stessa pare dunque esacerbare il conflitto tra l'amante e il padre: in particolar modo perché nella missiva l'eroina fa riferimento alle effusioni d'affetto che si scambiano padre e figlia. Julie non parla mai né del proprio corpo né di quello dell'amante e, quando deve evocare le notti passate con Saint-Preux, lo fa sempre utilizzando un linguaggio morale che elude di fatto qualsiasi riferimento concreto alla fisicità. Non sorprende allora che la risposta di Saint-Preux a questa missiva riporti l'attenzione sul *proprio* corpo, in opposizione a quello del padre evocato dalla lettera dell'amata, sottolineando l'unione degli amanti: «Souvenez-vous toujours, o Julie, que votre âme a deux *corps* à gouverner, et que celui qu'elle anime par son choix lui sera toujours le plus fidèle»<sup>336</sup>. La citazione italiana che segue quest'affermazione, tratta dal *Demofonte* di Metastasio, conferma il legame di tipo vassallatico che suggerisce la dichiarazione dell'eroe: «Nodo più forte. Fabricato da noi, non dalla sorte»<sup>337</sup>. L'intertesto italiano viene ad esplicitare il non detto della lettera di Saint-Preux, o meglio, a chiarire ciò a cui il protagonista non faceva che alludere: l'unione tra gli amanti, che si basa sulla scelta, è un legame più forte ed importante di quello naturale<sup>338</sup>. Ciò porta a rivedere la questione della rivalità con il padre: Saint-Preux si

---

<sup>335</sup> *Ibidem*, pp. 71-72.

<sup>336</sup> *Ibidem*, p. 74.

<sup>337</sup> *Ibidem*. Cfr. Pietro Metastasio, «Demofonte», in Id., *Tutte le opere*, v. I, a cura di Bruno Brunelli, Milano, Mondadori, 1953, p. 690.

<sup>338</sup> È dunque solo ricorrendo alla parola di un altro e addirittura a una lingua "altra" che i veri pensieri del protagonista vengono rivelati e la parola del padre viene contestata. La citazione cui Saint-Preux fa riferimento è in risposta ad un altro intertesto presente nella lettera di Julie, estratto dall'*Attilio Regolo* di Metastasio: «Sol che son figlia io mi rammento adesso» (J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, p. 72. Cfr. P.

oppone al barone d'Etange, ostacolo alla propria unione con l'amata, ma nel farlo si riallaccia a quei valori aristocratici, la fedeltà e il rispetto del patto vassallatico, che provengono dalla figura del rivale-modello.

Nel caso della *Nouvelle Héloïse*, dunque, non solo il padre di Julie fungerebbe da mediatore – egli è infatti al contempo un ostacolo odiato e un oggetto di venerazione a cui Saint-Preux non osa anteporsi direttamente – ma si può affermare, sulla base delle considerazioni del rapporto ambivalente che i personaggi intrattengono con i valori aristocratici, che quest'ultima per intero funge da “mediatore” nel rapporto tra l'eroe e il rivale. La società di *Ancien Régime* che costituisce apparentemente l'istanza repressiva del romanzo è anche oggetto di un'occulta venerazione.

Delle dinamiche simili possono essere individuate anche nel *Werther* e nell'*Ortis*. Nel romanzo di Goethe, Albert non è soltanto il rivale d'amore, ma anche il rappresentante di una certa categoria sociale: il “buon borghese” che svolge mansioni burocratiche, il marito dedito alla famiglia e al lavoro, il “filisteo” che non può comprendere perché mai un uomo dovrebbe suicidarsi. Sulla scia della protesta rivoluzionaria dello *Sturm und Drang*, Werther, in quanto figura letteraria rappresentativa di quel movimento innovativo, non può sopportare una simile borghesia assennata, ma, al contempo, non può impedirsi di provare invidia verso la dedizione di Albert e il suo avere un posto nella società<sup>339</sup> («Oft beneid ich Alberten, den ich über die Ohren in Akten begraben sehe, und bilde mir ein: mir wär' wohl, wenn ich an seiner Stelle wäre!»<sup>340</sup>). Come scrive Ladislao Mittner, Werther è un rivoluzionario mancato: «un dilettante che non può non rivivere i sentimenti degli altri, che

---

Metastasio, «Attilio Regolo», in Id. *Tutte le opere*, v. I, *op.cit.*, p. 1002). Nel melodramma italiano l'enunciato cui Julie fa riferimento è pronunciato dal personaggio di Attilia che, a differenza del fratello Publio, si oppone alla partenza del padre per Cartagine e preferisce sacrificare l'onore e l'amore per la patria all'affetto verso il padre. Attilia, dunque, risponde al richiamo della natura perché vuole salvare il padre anche a scapito della perdita dell'onore. La citazione di Saint-Preux mira a ribaltare quella di Julie. Tuttavia, la propria parola può mostrarsi in tutta la sua ricchezza dialettica, che è di natura conflittuale e esorbita dall'*ethos* propugnato, soltanto nella forma della parola dell'altro, attraverso un linguaggio “opaco”. Risalendo alle battute finali del *Demoofonte* da cui la citazione di Saint-Preux è estratta si comprende che la citazione del protagonista va nel senso diametralmente opposto a quella di Julie poiché proclama la superiorità del legame vassallatico, dunque un legame scelto e basato su un patto d'onore, su quello naturale. «Timonte: A piedi tuoi/Eccomi un'altra volta,/mio giustissimo re. Scusa gli eccessi/d'un disperato amor. Sarò, lo giuro,/sarò miglior vassallo,/che figlio non fui. Demofoonte: Sorgi. Tu sei/Mio figlio ancor. Chiamami padre: io voglio/ Esserlo fin che vivo. Era fin ora/Obbligo il nostro amor; ma quindi innanzi/ Elezion sarà: nodo più forte/Fabbricato da noi, non dalla sorte»: P. Metastasio, «Demoofonte», *op.cit.*, p. 690.

<sup>339</sup> Proprio per questa componente del Werther il romanzo è stato a lungo letto come una “tragedia sociale”. Secondo Arnold Hirsch, ad esempio, esso traduce la difficoltà della moderna borghesia tedesca che, nello stato assolutistico, è costretta in una situazione alienante la quale non le consente di esprimersi ed affermarsi. Arnold Hirsch, «Die Leiden des jungen Werthers ein burgerliches Schicksal im absolutischen Staat», in *Etudes germaniques*, 3, juillet-septembre 1958, pp. 229-250. A sua volta György Luckács aveva interpretato la vicenda di Werther come una rivolta umanistico-popolare contro un mondo angustamente borghese dominato dalla divisione capitalistica del lavoro. Cfr. Lukács, *Goethe und seine Zeit*, Bern, A. Francke, 1964.

<sup>340</sup> J.-W. Goethe, «Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A», *op.cit.*, p. 110.

vive anzi in primo luogo dei sentimenti degli altri»<sup>341</sup>. Il suo amore per Lotte e il suo voler essere vicino alla sua famiglia nascondono una spinta mimetica verso quell'universo armonioso, la campagna tedesca ancora incorrotta e nutrita dagli ideali pietisti di altruismo, che essi rappresentano. Secondo Mittner, è in particolar modo la scena che chiude il primo libro, quando Lotte racconta la morte della madre, a svelare l'invidia dell'eroe e il suo desiderio di essere incluso nel focolare domestico.

Anche in questo caso, la prospettiva epistolare ci consente di seguire il sovrapporsi degli sguardi – lo sguardo di Werther che vede attraverso l'occhio di Albert - nascondendo però la funzione mediatrice svolta dal rivale. Nelle scene evocate da Lotte, in cui l'eroina rammenta gli ultimi giorni di vita di sua madre, Albert è sempre presente come figura dello *spettatore marginale* e, inoltre, in ognuno degli eventi riportati il padre di lei è assente: l'eroina racconta come Albert si recasse a casa loro quando suo padre era in viaggio e come fosse presente anche nella stanza della madre morente, da dove il padre era uscito prostrato dal dolore. L'assenza del padre, come avevamo già notato per *La Nouvelle Héloïse* dà luogo a un *imbecillitas regis*: sotto l'aura di protezione del femminile-materno, Albert viene introdotto nel focolare. La sua figura costituisce dunque il punto centrifugo del racconto, lo spettatore con cui Werther può identificarsi: «Albert, du warst im Zimmer! Sie hörte jemand gehen, und fragte, und forderte dich zu ihr. Und wie sie dich ansah und mich, mit dem getrösteten, ruhigen Blick, daß wir glücklich seyn, zusammen glücklich seyn würden»<sup>342</sup>. Non solo Albert ha il privilegio di vedere con i propri occhi la scena della benedizione, ma viene chiamato a sostituire la figura paterna, come Lotte sostituisce quella materna. È evidente che qui Werther, lui stesso portato ad assumere una posizione voyeurista tramite il racconto di un evento a cui non ha partecipato, si identifica con la figura del modello-rivale Albert.

Werther è dunque già quella figura del “vanitoso” che vuole ricondurre tutto il mondo circostante a se stesso e che, tuttavia, soffre continuamente di una “fuga” verso l'Altro, secondo un comportamento tipicamente narcisistico il quale necessita sempre di ritrovare degli specchi di sé negli altri. L'ostacolo è ciò che suscita il desiderio dell'eroe perché gli consente di intrattenerlo come “desiderio metafisico” e garantire così il proprio stesso insuccesso. Albert è al contempo oggetto di identificazione - l'occhio attraverso cui passa lo sguardo voyeurista di Werther - e ostacolo poiché la sua presenza impedisce a Werther di entrare lui stesso nel nucleo familiare di Lotte.

---

<sup>341</sup> L. Mittner, «Il Werther, romanzo anti-wertheriano», *op.cit.*, p. 62.

<sup>342</sup> J.-W. Goethe, «Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A», *op.cit.*, p. 120.

Nel caso dell'*Ortis*, come per *La Nouvelle Héloïse*, il rapporto tra l'eroe e il rivale si sovrappone a quello tra istanza repressiva e desiderio represso. Se, come abbiamo accennato, il vero rivale di Jacopo è il Signor T\*\*\*, quest'ultimo è anche il mediatore, colui che accende il desiderio. Il rapporto che l'eroe ha con il padre di Teresa riflette la situazione politica e sociale di Jacopo: in entrambi i casi il protagonista si trova nella condizione di colui che vede con chiarezza i soprusi del tiranno, senza potere veramente opporsi ad essi. L'impotenza d'azione a cui Jacopo è condannato dall'esilio, si rispecchia nell'impossibilità anche solo di tentare di unirsi a Teresa. Al contempo, la repressione che grava dall'alto, proprio per la sua ineludibilità, inasprisce il desiderio, portando a un'idealizzazione dei due grandi oggetti che sono al centro dell'opera foscoliana: la donna amata e la patria.

Possiamo affermare che nella *Nouvelle Héloïse* e nell'*Ortis* il centro nevralgico della conflittualità dell'eroe verso la società che lo circonda risiede in un rapporto conflittuale con le figure dei padri. Mentre nel *Werther* le figure paterne sono assenti o, quando sono presenti, la loro influenza sulla trama è limitata (il padre di Werther è morto, quello di Lotte già troppo vecchio), nei romanzi di Rousseau e Foscolo appare una vera e propria rivalità tra la figura del Figlio e quella del Padre (rappresentato dal padre dell'amata). Come nota Enzo Neppi, tanto nella *Nouvelle Héloïse* quanto nell'*Ortis*, è il padre, a provocare la disgrazia nella casa delle figure femminili e a lui vengono imputati tutti i drammi della famiglia<sup>343</sup>. Claire dichiara infatti che il dolore che ha provocato la morte della madre di Julie non è dovuto all'aver scoperto la relazione segreta tra sua figlia e Saint-Preux, bensì alla serie di sofferenze provocate da suo marito incostante e infedele (VII, 3)<sup>344</sup>. Allo stesso modo, Jacopo afferma che il Signor T\*\*\* ha seguito sempre le proprie passioni le quali avrebbero condotto la sua famiglia alla rovina (20 novembre)<sup>345</sup>. Rappresentando come criminali e colpevoli le figure paterne, e facendo invece di Julie e Teresa le vittime innocenti, le due opere paiono reinventare il tema biblico secondo cui la colpa dei genitori ricade sui figli<sup>346</sup>. Al di là di ogni superstizione, certo i romanzi si interrogano sugli equilibri delle strutture

---

<sup>343</sup> Enzo Neppi mette in risalto i simili assetti familiari nella *Nouvelle Héloïse* e nell'*Ortis*, e, in particolare, nota che la figura del Padre è rappresentata in modo analogo nei due romanzi. In entrambi i casi il padre, benché considerato un "tiranno", non è ritratto in modo completamente negativo dai due autori. Si veda E. Neppi, *Il dialogo dei massimi sistemi*, *op.cit.*, in particolare i capitoli «Quanti guai in una sola famiglia» pp. 232-236 e «Il rapporto con il padre» pp. 245-249.

<sup>344</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, pp. 319-324.

<sup>345</sup> U. Foscolo, «Ultime lettere di Jacopo Ortis [1802]», *op.cit.*, pp. 146-153.

<sup>346</sup> Cfr. *Exodus* 20: 5; 20:6: «Non adorabis ea neque coles, quia ego sum Dominus Deus tuus, Deus zelotes, visitans iniquitatem patrum in filiis in tertiam et quartam generationem eorum, qui oderunt me, et faciens misericordiam in milia his, qui diligunt me et custodiunt praecepta mea». Il passo tra l'altro è parafrasato nella lettera dell'*Ortis* «All'alba»: «Che? Se tu se' forse un Dio forte, prepotente, geloso, che rivedi le iniquità de' padri ne' figli e che visiti nel tuo furore la terza e la quarta generazione, dovrò io sperar di placarti?»: U. Foscolo, «Ultime lettere di Jacopo Ortis [1802]», *op.cit.*, p. 215.



familiari, e sul ruolo della figura paterna al suo interno. La figura tradizionale del Padre, nei romanzi di Rousseau e Foscolo, è una figura della violenza e/o della morte<sup>347</sup>. Tuttavia, nel momento stesso in cui al Padre vengono attribuiti soprusi e nefandezze, essi vengono descritti come delle figure non completamente negative dal momento che riescono a provocare la pietà dei personaggi, e per riflesso, quella della lettore. Julie, ad esempio, cede alle richieste del padre per un sentimento di compassione nei confronti di lui:

Mais que devins-je quand tout à coup je vis à mes pieds le plus sévère de pères attendri et fondant en larmes ? Sans me permettre de me lever, il me serrait les genoux et, fixant ses yeux mouillés sur les miens, il me dit d'une voix touchante que j'entends encore au-dedans de moi : « Ma fille, respecte les cheveux blancs de ton père ; ne le fait pas descendre avec douleur au tombeau, comme celle qui te porta dans son sein ; ah !veut-tu donner la mort à toute ta famille ? »<sup>348</sup>.

Allo stesso modo, Jacopo, pur accusando il padre di Teresa, non può impedirsi di amarlo teneramente e quando questi gli chiede di allontanarsi, l'eroe, vinto dalla pietà, lo ascolta senza tentare alcuna rivolta: «E che poteva io rispondergli quand'ei mi diceva sospirando e pregandomi – *Teresa è mia figlia!*»<sup>349</sup>. La contraddittorietà del comportamento parentale, al contempo tirannico e affettuoso, frena il sentimento di rivolta nei personaggi e li porta ad inibire i propri desideri. È dunque l'istanza reprimente ad avere la meglio alla fine della vicenda, facendo delle due opere non tanto una contestazione ideologica che si trasforma in rivendicazione aperta, quanto un interrogarsi sui legami affettivi: al centro dell'attenzione vi è il conflitto tra desiderio di emancipazione e impossibilità di un reale affrancamento dalla figura del Padre.

Nei tre romanzi la funzione mediatrice svolta dal rivale svela che lo stesso fantasma erotico, l'*imago* femminile, è strutturalmente dipendente dal rapporto dell'eroe con la

---

<sup>347</sup> Il barone d'Etange sembra infatti essere all'origine di tutte le morti che avvengono nella famiglia di Julie. Non solo il padre è la ragione nascosta del male di madame d'Etange, ma a lui viene imputata anche la morte del fratello di Julie. Il barone d'Etange ha infatti ucciso un amico in duello e considera la perdita del proprio figlio primogenito come la punizione divina per questo crimine (LVII, 1): J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, p.160. Infine, è dopo la caduta provocata dalle percosse del padre che Julie perde suo figlio (LXIII, 1): *Ibidem*, p.178.

Nell'*Ortis* le figure maschili sono mancanti o negative: al padre di Jacopo si fa riferimento solo una volta dicendo che era un uomo poco avveduto e che sua madre «fu moglie mal avventurata» (U. Foscolo, «Ultime lettere di Jacopo Ortis [1802]», *op.cit.*, p. 258). Anche le altre figure paterne evocate sono morte senza lasciare una buona eredità ai figli: il padre di Olivo lo ha lasciato in miseria (lettera del 17 aprile: *Ibidem*, pp. 177-182), così come il padre dell'esule di Pietra Ligure (Nella lettera Dalla Pietra, 15 febbraio: *Ibidem*, pp. 248-263).

<sup>348</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, p. 348.

<sup>349</sup> U. Foscolo, «Ultime lettere di Jacopo Ortis [1802]», *op.cit.*, p. 224.

società, senza la quale essa non assurgerebbe a oggetto interdetto e non godrebbe dello statuto ideale che gli conferisce la particolare posizione marginale dell'eroe.

### III.3.4. Lo sguardo imprigionato del lettore implicito

Prima di concludere il percorso che abbiamo intrapreso sul ruolo che l'immagine e lo sguardo rivestono nella formulazione del desiderio dell'eroe e nella costruzione narrativa del romanzo epistolare, vorremmo ancora interessarci a un ultimo sguardo presente nel testo: quello del lettore implicito. Il paradigma voyeuristico della camera oscura, il foro da cui l'eroe può sbirciare l'immagine dell'amata, è valido anche per l'atto di lettura dell'opera. La *mimesis* del lettore, il cui occhio viene a coincidere con lo sguardo dell'eroe durante la lettura, fa sì che anche il destinatario implicito dell'opera diventi indiscreto. Vorremmo ora chiederci come il romanzo epistolare giochi su questa *curiositas* del lettore e come includa nella narrazione lo sguardo del suo destinatario extra-diegetico.

Nella visione panoramica del romanzo a più voci, l'illusione di verosimiglianza viene costruita tramite la composizione di scene complementari che vengono illustrate grazie ai diversi giochi di prospettiva. La visione panottica resta però un'illusione: accattivato dall'esposizione, il lettore viene infatti fatto cadere nel tranello; nel momento in cui si fa luce su una determinata situazione, un'altra viene sottratta al suo sguardo. La *Nouvelle Héloïse* è ricca di chiose e di indizi che invitano a fare collegamenti con altri momenti della vicenda o anche con eventi storici contemporanei, ma la frequenza stessa di questi stimoli, il numero elevatissimo di non detti del testo, porta a dedurre che non c'è *una* sola lettura possibile e che il fine ultimo di queste sollecitazioni è puramente quello di... sollecitare la curiosità! La *libido sciendi* del lettore diventa nel romanzo di Rousseau un fine estetico *per se*: puro stimolo emotivo provocato dalle mancanze stesse del testo: «On voit qu'il manque ici plusieurs lettres intermédiaires, ainsi qu'en beaucoup d'autres endroits. Le lecteur dira qu'on se tire fort commodément d'affaire avec des pareilles omissions, et je suis tout-à-fait de son avis»<sup>350</sup>.

Rousseau adotta la tecnica del «manque-à-voir»<sup>351</sup>: l'oggetto estetico si sottrae sempre allo sguardo dello spettatore il quale è così risucchiato dal vuoto che si crea di fronte ai suoi occhi: «un infini se creuse, dévorant l'objet réel par lequel il s'est rendu sensible. [...] Notre

---

<sup>350</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, p. 597.

<sup>351</sup> Ch. Martin, «Logiques du secret : *Julie ou La Nouvelle Héloïse*», *op.cit.*, p. 422.

regard [...] éveill  au désir par une présence allusive, et ne trouvant pas dans la chose visible l'emploi de toutes ses énergies, passe outre et se perd dans un espace nul»<sup>352</sup>. Ma per ritrovare le tracce di questa *curiositas* del lettore dobbiamo prima ricapitolare alcuni elementi della ricezione del romanzo settecentesco.

È ben noto come, nel corso del secolo dei Lumi, il modo di fare letteratura e quello di leggere siano cambiati radicalmente a causa dell'avvento della classe media borghese. La critica ha parlato a questo proposito di un nuovo tipo di lettura *intimista*<sup>353</sup> o *intensiva*:

La lecture de *Pamela* ou de *Clarissa*, de *La Nouvelle H lo se*, de *Paul et Virginie* ou des *Souffrances du jeune Werther* déplace sur une forme littéraire nouvelle (ou renouvelée) des gestes anciens. Le roman est lu et relu, su par cœur, cité, récité. Son lecteur est envahi par un texte qu'il habite ; il s'identifie aux héros de l'histoire, déchiffre sa propre vie à travers les fictions de l'intrigue. Dans cette lecture "intensive" d'un nouveau type, c'est la sensibilit  toute entière qui se trouve engagée. Le lecteur (qui est souvent une lectrice) ne peut retenir ni son émotion ni ses larmes<sup>354</sup>

Il Lettore Modello<sup>355</sup> della letteratura illuminista   generalmente un "lettore sensibile" che, per poter partecipare all'attualizzazione del testo, deve essere in grado di identificarsi con l'Altro, di provare le sofferenze del personaggio come fossero le sue, di essere, in definitiva, un lettore *simpatetico*. L'identificazione con il personaggio   parte integrante del processo educativo e sociale insito nel progetto culturale illuminista ed   sempre per questo motivo che la rappresentazione deve essere il pi  possibile verosimile e vicina alla realt : se il processo identificativo fallisce non solo il lettore perde interesse, ma viene meno anche l'autolegittimazione che si tenta di far acquisire al genere romanzesco tramite il proclamato intento morale<sup>356</sup>.

Alla fine del Settecento si assiste tuttavia a una progressiva emancipazione del lettorato: il fine didattico delle opere non   pi  dichiarato. Abbiamo gi  ricordato che il *Werther* richiede un lettore gi  adulto e che l'assenza di un fine didattico costituisce uno degli

---

<sup>352</sup> J. Starobinski, *L' il vivant, op.cit.*, p. 10-11.

<sup>353</sup> Jean Marie Goulemot et Didier Masseur, « Lettre au grand homme ou quand les lecteurs écrivent », in Mireille Bossis ( ds.), *La lettre   la croisée de l'individuel et du social*, Paris,  ditions Kim , 1994, p. 39.

<sup>354</sup> Roger Chartier, « Livres, lecteurs, lectures », in Vincenzo Ferone, Daniel Roche ( ds.), *Le monde des Lumières*, Paris, Fayard, 1999, p. 287.

<sup>355</sup> Il Lettore Modello   inteso, secondo la definizione di Umberto Eco, come una «strategia testuale» prevista dal testo, la cui funzione   «di cooperare all'attualizzazione testuale»: Umberto Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 2016, p. 55. Il Lettore Modello   «un insieme di condizioni di felicit , testualmente stabilite, che devono essere soddisfatte perch  un testo sia pienamente attualizzato nel suo contenuto». *Ibidem*, p. 62

<sup>356</sup> Vivienne Mylne, *The Eighteenth-Century French Novel, op.cit.*, pp. 4-13.

scandali innovativi del libro. Che cosa era avvenuto invece, qualche anno prima, nella *Nouvelle Héloïse*?

Nonostante la prefazione insista ancora sulla poetica dell'*utile dulci* e sull'utilità dell'opera, nel corso del romanzo si assiste a un progressivo affrancamento del lettore dall'editore. Man mano che la storia avanza, l'autore sottolinea la sempre maggiore autonomia lasciata al lettore. Nelle note a piè di pagina Rousseau rifiuta di fornire tutte le risposte alle questioni sollevate: lascia volontariamente dei vuoti nella narrazione, non si cura di giustificare tutte le contraddizioni presenti nelle lettere e propone dei dilemmi a cui non fornisce una vera risposta. Secondo Yannick Séité «lorsque l'on approche du terme du roman, l'éditeur joue avec le lecteur, l'auteur fait sentir ses pouvoirs : les fautes sont là parce que les fautes sont là. Tel est mon bon plaisir dont je n'ai pas à me justifier»<sup>357</sup>. Questo è evidente alla fine della quinta parte della *Nouvelle Héloïse* quando l'editore afferma: «On voit qu'il manque ici plusieurs lettres intermédiaires, ainsi qu'en beaucoup d'autres endroits. Le lecteur dira qu'on se tire fort commodément d'affaire avec de pareilles omissions, et je suis tout à fait de son avis»<sup>358</sup>.

Si potrebbe ipotizzare che l'aspetto edipico individuato nelle relazioni attanziali tra i personaggi si rifletta dunque anche nello stesso metodo di narrazione: il modello paterno dell'autorialità nella relazione editore-lettore pare gradualmente essere messo in crisi. È noto come, nel nuovo regime democratico del Settecento, specialmente con il ministro Colbert, i commercianti e i liberali avessero richiesto sempre maggiore autonomia decisionale: il "laissez-faire" che si era andato instaurando a livello politico pare dunque trovare un correlativo nella stessa produzione letteraria. In una delle note finali della *Nouvelle Héloïse* Rousseau rinuncia al suo ruolo di guida nel racconto e afferma: «il faut laisser quelque chose à faire au lecteur»<sup>359</sup>.

Foscolo, per l'*Ortis*, rivendica una stessa autonomia di lettura rispetto all'autorità paterna dell'autore che, di fatto, viene abolita dalla rappresentazione. Nella *Notizia bibliografica* dichiara che, facendo coincidere l'editore con l'amico, la figura dell'autore scompare dalla scena, lasciando il lettore solo con il personaggio e l'amico-editore: «Lorenzo [...] ne riceve le lettere, le conserva, le dispone, le pubblica; v'aggiunge in via di schiarimento un ragguaglio delle cose da lui vedute o avverate; e dove non le sa, lascia alle volte delle

---

<sup>357</sup> Y. Séité, *Du livre au lire*, op.cit., p. 321.

<sup>358</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», op.cit., p. 597.

<sup>359</sup> *Ibidem*, p. 685.

lacune»<sup>360</sup>. Ne consegue che, secondo l'autore, «il lettore, non che vedere la penna d'un autore, non [può] neppur sospettare che altri fuorché l'amico dell'*Ortis* abbia potuto essere l'editore del libro»<sup>361</sup>.

In modo simile l'editore di *Oberman* nelle *Observations* dichiara che sta al lettore costruire da sé la propria opinione sull'opera: «Ne voyez-vous pas que celui qui est si exactement d'accord avec lui-même, vous trompe ou se trompe ? Il a un système ; il joue un rôle. L'homme sincère vous dit : j'ai senti comme cela, je sens comme ceci ; voilà mes matériaux, bâtissez-vous-même l'édifice de votre pensée»<sup>362</sup>.

La maggiore libertà interpretativa che abbiamo qui tracciato non implica ovviamente una rinuncia, da parte degli autori, al controllo sulla narrazione, ma tradisce piuttosto un cambiamento di strategia. Un testo "aperto", ci ricorda Eco, è un testo in cui l'autore decide «sino a che punto deve controllare la cooperazione del lettore, e dove essa va suscitata, dove va diretta, dove deve trasformarsi in libera avventura interpretativa»<sup>363</sup>. È nostra ipotesi che la stessa illusione di libertà di cui gode il lettore nel romanzo epistolare tra Sette e Ottocento provochi in realtà un coinvolgimento emotivo maggiore e quell'effetto di imprigionamento dello sguardo che sembra caratterizzare queste letture.

Michel Delon formula i cambiamenti in ambito della produzione dell'opera d'arte, durante il *tournant des Lumières*, facendo ricorso al concetto di energia: evidenziando così come l'opera abbia definitivamente smesso di essere oggetto di contemplazione passiva, e sia diventata forza motrice che si trasmette dall'attività creatrice all'opera e poi da questa al suo fruitore<sup>364</sup>. Un esempio esposto dallo studioso può fornire alcuni primi spunti di riflessione sui quali appoggiare la nostra analisi: si tratta del commento di Diderot, nel Salon 1765, alla statua di Falconet, *L'amitié*: «cette jeune enfant qui offre son cœur devient

---

<sup>360</sup> U. Foscolo, «Notizia bibliografica intorno alle Ultime lettere di Jacopo Ortis per l'edizione di Londra MDCCCXIV», *op.cit.*, p. 511.

<sup>361</sup> *Ibidem*, p. 512.

<sup>362</sup> Senancour, *Oberman*, *op.cit.*, p. 54.

<sup>363</sup> U. Eco, *Lector in fabula*, *op.cit.*, p. 58.

<sup>364</sup> M. Delon, *L'idée d'énergie au tournant des lumières (1770-1820)*, Paris, Presses universitaires de France, 1988. Secondo lo studioso il concetto di energia permette di superare quello più vago di « sentimentalità » e di spiegare l'estetica di rinnovamento, specialmente nel rapporto all'osservatore/lettore tipica del *tournant des Lumières*: «L'énergie esthétique désigne à la fois l'activité créatrice et l'efficacité de l'objet crée, l'émotion qui se trouve à l'origine de l'œuvre et celle qui est communiqué par elle»: *Ibidem*, p. 105. Questo processo rivoluzionario delle forme artistiche e poetiche è certo al centro di quel movimento di innovazione che fu lo *Sturm und Drang*. Roland Krebs ha proposto di applicare il concetto di energia anche in ambito tedesco, benché i due fenomeni, il *tournant des Lumières* francese e lo *Sturm und Drang* tedesco, rimangano comunque distinti. «Des mots comme "chaleur" et "enthousiasme" en français, en allemand *Glut* et *Begeisterung* insistent sur l'aspect dynamique de l'acte créateur, mais ils s'appliquent aussi à l'effet souhaité sur le destinataire »: Roland Krebs, «L'Idée d'énergie dans l'esthétique du *Sturm und Drang*», in *Recherches germaniques*, 26, 1996, p. 12. Per la situazione italiana si veda Pino Fasano, *L'utile e il bello. Le transizioni delle forme letterarie alle soglie dell'era borghese*, Napoli, Liguori Editore, 1984.

l'emblème, tout autant que de l'amitié, de l'art qui cherche à séduire ou à persuader le spectateur. Elle est seule, mais suppose la présence de l'autre, comme l'œuvre d'art n'existe que par la relation esthétique»<sup>365</sup>.

La statua di Falconet, da cui Diderot rimase ammaliato, è un'allegoria dell'Amicizia. Tuttavia, per coglierne il significato, allo spettatore non basterà osservare il gesto della giovane come egli contemplerebbe, ad esempio, la *Venere* di Botticelli, dal momento che l'amicizia, come relazione, implica la presenza dell'Altro. Se lo spettatore vorrà attualizzare il sentimento che l'artista ha tentato di trasmettere, dovrà porsi nella posizione di colui che è pronto ad accettare quel cuore, a scapito del funzionamento dell'impianto allegorico e dunque dell'opera d'arte. L'artista, nel momento in cui sollecita lo spettatore nel tentativo di sedurlo, prende (e prevede) il rischio di non essere compreso poiché la cooperazione interpretativa si fonda su una risposta alla richiesta di coinvolgimento emotivo che può anche venire meno. È nella libertà di questa possibilità – aderire o meno alla cooperazione richiesta dall'opera stessa – che risiede tutta la forza persuasiva dell'arte stessa.

L'*Amitié* di Falconet permette di mettere in luce un secondo aspetto della concezione settecentesca della fruizione dell'opera. Quest'ultima dipende da qualcosa che, in realtà, è assente dalla rappresentazione: la relazione che sta allo spettatore ricostruire. Inserire un "vuoto" all'interno dell'opera solleciterà maggiormente l'immaginazione del fruitore. A partire dalle famose tesi di Edmund Burke, il vuoto è entrato infatti a pieno titolo tra le tecniche della produzione artistica. Burke sostiene infatti, nel proprio trattato sul sublime, che la vacuità, l'oscurità, la solitudine e il silenzio sono forme che ispirano terrore, ma, al contempo, comunicano un'idea di magnificenza<sup>366</sup>.

In modo analogo, all'interno del *Salon* del 1765, Diderot esalterà lo schizzo rispetto al quadro finito: ulteriore conferma di una progressiva affermazione di una concezione tipicamente romantica dell'arte, basata sulle idee di "vago" e di immaginazione come forza creatrice: «L'imagination, à laquelle doit être donnée *carte blanche*, n'est plus la faculté passive, la mémoire bonne tout au plus à réaménager les éléments du réel, c'est la capacité d'échapper à la seule expérience sensible pour faire advenir de nouvelles virtualités»<sup>367</sup>.

Il vuoto che sta allo spettatore ricostruire significa dunque mettere in discussione la questione del mimetismo dell'opera d'arte o, quantomeno, deviarla verso nuove forme. Il

---

<sup>365</sup> M. Delon, *L'idée d'énergie au tournant des lumières (1770-1820)*, op.cit., p.70.

<sup>366</sup> «All general privations are great, because they are all terrible; *vacuity, darkness, solitude, and silence*»: Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, edited with an introduction and notes by J.T. Boulton, London, Routledge and Kegan Paul, 1958, p. 71.

<sup>367</sup> M. Delon, «*Carte blanche à l'imagination. Diderot et l'affirmation de l'imagination créatrice*», in *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2011/2, Vol. 111, p. 288.

vuoto e l'assenza suggeriscono la possibilità di una realtà potenziata: affermano i diritti di un'interiorità che appare più vera e più naturale della realtà stessa. L'assenza produce un effetto maggiore della presenza: per questo si privilegiano ormai le arti che non sono prettamente espositive. Rousseau, nel proprio *Dictionnaire de Musique*, alla voce «Imitation», afferma che le entità negative come la notte, il sonno, la solitudine e il silenzio sono le più efficaci per produrre un effetto emotivo e partecipativo nel pubblico: «Que toute la Nature soit endormie, celui qui la contemple ne dort pas, et l'art du Musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet celle des mouvements que sa présence excite dans le cœur du Contemplateur»<sup>368</sup>. Non interessa più l'oggetto esteriore da imitare, ciò che interessa è la capacità di mettere il fruitore dell'opera nella posizione dello Spettatore, fare in modo che egli possa sostituirsi, virtualmente, all'artista stesso. Questa condivisione dell'esperienza del soggetto di fronte allo spettacolo della Natura può avvenire però solo in un modo privativo: l'immagine dell'oggetto non viene *rappresentata*, ma *trasmessa* per mezzo della sensazione suscitata: «[L'artiste] ne représentera pas directement ces choses; mais il excitera dans l'âme les mêmes mouvemens qu'on éprouve en les voyant»<sup>369</sup>. Per questo la musica è per Rousseau la più importante delle arti, capace di comunicare il silenzio per mezzo del rumore e il rumore per mezzo del silenzio, mentre disprezza la pittura perché questa riduce l'oggetto alla sua materialità, privandolo così del sentimento che esso sa generare, del gesto del fruitore che lo svela<sup>370</sup>.

All'interno della *Nouvelle Héloïse* troviamo un tentativo di messa in pratica di queste idee che potremmo cominciare a qualificare come “estetiche”. In particolare, la *Seconde Préface* del romanzo può essere letta proprio come una discussione sullo statuto e sulla funzione dell'arte: il personaggio fittizio N., l'interlocutore dell'editore, rappresenta il critico ancora legato a una visione prettamente imitativa dell'opera. Il maggiore difetto del romanzo consiste per N. nel suo non poter essere catalogato né come un *tableau*, né come un *portrait*: nel primo caso, infatti, si avrebbe un'imitazione del reale, i personaggi sarebbero *dipinti* secondo dei tratti comuni al genere umano, nel secondo, invece, si

---

<sup>368</sup> J.-J. Rousseau, «Dictionnaire de musique», *op.cit.*, p. 861.

<sup>369</sup> *Ibidem*.

<sup>370</sup> Cfr. C. Habib, «Rousseau et la peinture», *op.cit.*, pp. 135-150. Poiché nell'arte ciò che conta è la rivelazione dell'anima dell'artista, un *dono nel tempo* dell'artista, Rousseau preferisce le arti del tempo: «La phrase que je me chante ou la pensée que je me redis conduisent à cette appropriation non possessive, qui me rend propre à l'œuvre tout autant qu'elle fait de l'œuvre mon bien. Au fil de l'interprétation, nous découvrons comme notre une intuition qui nous vient d'un autre. C'est cette liberté d'aller et venir qui permet d'entrer en intelligence avec l'esprit d'une œuvre. Elle ouvre l'accès à une autre dimension de l'éternité, qui n'est pas suppression mais suspension du temps dans la rencontre d'un autre esprit. Et c'est en cela que la manifestation des arts du temps est homogène à l'expérience amoureuse» : *Ibidem*, p. 149.

avrebbero delle figure fedeli all'originale<sup>371</sup>. Nella *Nouvelle Héloïse*, secondo N., non vi sarebbero né l'uno né l'altro, e aggiunge: «Que diriez-vous de celui qui, sans exprimer ni traits ni taille, voudrait peindre une figure humaine avec un *voile* pour vêtement?»<sup>372</sup>. Il velo diviene qui una metafora dell'atto di lettura: l'opacità diventa il modo di fruizione stesso del romanzo. Come segnala Jean Starobinski:

Obstacle et signe interposé, le voile de Poppée engendre une perfection dérobée qui, par sa fuite même, exige d'être rassasié par notre désir. Apparaît ainsi, en vertu de l'interdiction opposée par l'obstacle, toute une profondeur qui se fait passer pour essentielle. La fascination émane d'une présence réelle qui nous oblige à lui préférer ce qu'elle dissimule, le lointain qu'elle nous empêche d'atteindre à l'instant même où elle s'offre. Notre regard est entraîné par le vide vertigineux qui se forme dans l'objet fascinant<sup>373</sup>

L'effetto di questa immagine che si sottrae allo sguardo e si nasconde dietro a un velo è dunque quello di un'ipnotizzazione dello sguardo stesso: l'oggetto rappresentato diventa un mezzo di seduzione del lettore, il quale è accattivato dall'aura di mistero che lo avvolge. L'atto di lettura in Rousseau diventa un processo simile all'innamoramento: la figura reale scompare per lasciare il posto all'entusiasmo e alla fascinazione.

Ora, la forma epistolare appare come un mezzo privilegiato per permettere al lettore di inserirsi negli spazi appositamente pensati per lui, appropriandosi delle immagini e degli eventi della *factio*. L'effetto di verosimiglianza e di naturalità di questi testi è in realtà un effetto ipnotico: catturato dall'immagine che si sottrae ai suoi occhi, lo sguardo del lettore implicito colma i vuoti per mezzo della propria immaginazione e diventa lui stesso produttore e consumatore di immagini, come gli eroi dei romanzi.

Nel caso del romanzo monodico questo effetto viene ampliato: lo spazio temporale che intercorre tra le lettere e la soppressione delle risposte del destinatario hanno come effetto quello di lasciare carta bianca all'immaginazione del lettore: la frammentazione della forma diventa condizione stessa della fruizione. Al lettore viene ormai delegato il compito di ricomporre i tasselli della storia, di rispondere agli appelli a lui rivolti, di ricordare i dettagli della vicenda, infine e soprattutto, di attualizzare la cooperazione interpretativa accordando quella compassione che gli viene richiesta all'inizio del romanzo.

---

<sup>371</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, p. 11.

<sup>372</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>373</sup> J. Starobinski, *L'Œil vivant*, *op.cit.*, p. 10.



Possiamo ipotizzare che il rapporto estetico che si stabilisce nel romanzo epistolare tra Sette e Ottocento sia un rapporto di doppia introiezione: il testo prevede e include al proprio interno lo sguardo del lettore, al contempo il lettore è portato a introiettare la voce narrante stabilendo con essa una relazione di interlocuzione.

Ma quali sono gli elementi che ci inducono ad ipotizzare una maggiore prossimità tra le istanze del destinatario e del destinatario? È, a nostro avviso, il fatto che il lettore, già nel romanzo rousseauiano, diviene una funzione testuale *esplicitamente* interpellata, chiamata a partecipare attivamente alla cooperazione interpretativa per mezzo delle prefazioni e delle numerosissime note a piè di pagina. Sembra che questo dialogo aperto che l'autore, in veste di editore, instaura con il lettore implicito abbia provocato l'effetto desiderato: analizzando la corrispondenza tra Rousseau e i lettori della *Nouvelle Héloïse*, Claude Labrosse mette in luce che: «L'effet le plus manifeste de la lecture de l'*Héloïse* est qu'elles pousse les lecteurs à correspondre. Ecrire à J.-J. est, pour eux, une nécessité et un besoin»<sup>374</sup>.

Il rapporto con il testo, stando all'effetto empirico che ebbe sui contemporanei, sarebbe slittato verso un rapporto di *interlocuzione* che avvicina sempre più il lettore all'autore stesso, poiché, come scrive Jean Starobinski, nella seconda metà del secolo dei Lumi «la nature du peintre compte infiniment plus que la nature de l'objet extérieur qu'il a choisi d'imiter»<sup>375</sup>. Questo cambiamento, nella *Nouvelle Héloïse*, è stato in gran parte reso possibile dal fatto che Rousseau rifiuta le tecniche tradizionalmente impiegate nei romanzi epistolari settecenteschi, come la strategia dell'editore anonimo (*Lettres portugaises*, *Lettres persanes*) o quella dell'editore fittizio (*Lettres de la Marquise de M\*\*\**), assumendo su di sé la responsabilità della pubblicazione della corrispondenza. Pur mantenendo il lettore in una fondamentale incertezza riguardo allo statuto reale o fittizio delle lettere, ponendo il nome "Jean-Jacques Rousseau" in apertura al romanzo, lo scrittore rimanda a un referente reale: l'autore dei *Discours* che si era firmato con quello stesso nome.

La firma autoriale: "Jean-Jacques Rousseau", può essere soltanto un'ipotesi interpretativa del lettore empirico. Nel momento in cui i lettori settecenteschi hanno tentato di dare una consistenza "reale" alla figura di autore da loro postulata, sono rimasti prigionieri di una chimera. Questa *tromperie* era però parte integrante della struttura del testo: la natura confessionale delle lettere, l'indecidibilità riguardo alle categorie di reale o fittizio mantenuta dall'editore lungo tutto il romanzo, il riferimento a fatti, nomi, luoghi reali e vicini al lettore invitava a uno slittamento continuo dal significante del testo a un referente

---

<sup>374</sup> C. Labrosse, *Lire au XVIII<sup>e</sup> siècle. « La Nouvelle Héloïse » et ses lecteurs*, op.cit., p. 94-95.

<sup>375</sup> J. Starobinski, *L'invention de la liberté 1700-1789*, Genève, Editions d'Art Albert Skira, 1994, p. 146.

reale. Un caso limite, illustrato da Claude Labrosse, è quello della corrispondenza tra Rousseau e la sua lettrice Marie- Anne Alissan de la Tour. In questo caso, la corrispondenza si struttura come un gioco mistificatorio dove la giovane donna rivendica il ruolo di Julie anche quando Jean-Jacques rifiuta di chiamarla con questo nome e rimprovera allo scrittore di non assomigliare abbastanza a Saint-Preux nelle proprie lettere<sup>376</sup>. Il caso di Marie-Anne sembra mettere in evidenza che *fictio* e realtà, corrispondenza fittizia e scambio reale, sono ormai intimamente allacciati tra loro: la realtà si nutre di categorie, sentimenti e ruoli derivati dal romanzo.

Dunque, l'ingente intervento di Rousseau in qualità di editore, rivolgendosi direttamente al destinatario empirico del romanzo (il lettore) sembra svelare che il vero unico destinatario di tutta la corrispondenza è quello extra-diegetico, preparando e rendendo inevitabile quel cambiamento che sarà attuato da Goethe. Facendo dell'amico il destinatario delle lettere, l'autore tedesco dava al lettore l'impressione di essere direttamente chiamato in causa nella narrazione epistolare. Come aveva ben colto Foscolo, è proprio questo il principale vantaggio estetico della struttura del *Werther*:

L'autore tedesco aveva trovato un semplicissimo mezzo d'ammaliare i lettori, e senza che mai potessero scoprirlo. Werther, soffrendo e spassionandosi egli solo con un solo amico, il lettore non è mai distratto dalla persona ignota e inoperosa che riceve le lettere; e diventa egli stesso amico del misero giovane; e gli par d'esser suo confidente, e in carteggio con esso, così che ne deriva la più semplice insieme e la più diretta e la più attiva unità che mente umana potesse ideare<sup>377</sup>

Una differenza di grande rilevanza nel cambiamento della struttura narrativa epistolare sembra dunque risiedere nel passaggio della funzione destinatario della lettera da un destinatario intra-diegetico (ossia un personaggio che è anche attore nella storia) a un destinatario extra-diegetico (un personaggio che non influenza la progressione della diegesi). Il passaggio al destinatario extra-diegetico provoca il sovrapporsi della comunicazione extra-diegetica tra autore e lettore su quella intra-diegetica tra il personaggio-emittente e l'amico.

Nella *Nouvelle Héloïse* i due piani enunciativi – quello intra-diegetico tra i personaggi e quello extra-diegetico tra autore e lettore – restano ancora separati. Persino da un punto di

---

<sup>376</sup> C. Labrosse, *Lire au XVIII<sup>e</sup> siècle. « La Nouvelle Héloïse » et ses lecteurs, op.cit.*, pp. 113-118.

<sup>377</sup> U. Foscolo, «Notizia bibliografica intorno alle Ultime lettere di Jacopo Ortis per l'edizione di Londra MDCCCXIV», *op.cit.*, p. 507.

vista visivo il commento dell'editore rimane inesorabilmente confinato nello spazio peritestuale (vedi schema 1, p. 196). Sostituendosi alla figura del destinatario, invece, il lettore implicito viene guidato all'interno del romanzo anche da un punto di vista emotivo, poiché è invitato ad adottare un atteggiamento amichevole di apertura e compassione verso la voce narrante, e, al contempo, questa strategia fa in modo che tutti gli appelli rivolti da Werther all'amico risultino come altrettanti richiami, all'interno delle lettere stesse del protagonista, alla partecipazione cognitiva e sensibile del lettore (vedi schema 2, pp. 196-197). È evidente che ciò facilita di molto la cooperazione interpretativa dal momento che, alludendo alle eventuali risposte e reazioni del destinatario, il personaggio-emittente crea un *ethos* dell'amico a cui le lettere sono indirizzate: ossia, egli "dà una forma" al Lettore Modello, ma questa forma resterà molto generica - lo ritrarrà ad esempio come benvolente, saggio, disposto all'ascolto- in modo che il lettore empirico potrà facilmente identificarvisi. Infine, l'editore rafforza e conferma la formazione di questo tipo di relazione estetica, basata sul modello amicale tra Werther e Wilhelm: l'editore (in questo caso anonimo) invita il lettore, fin dalla prefazione, ad avere compassione verso il personaggio. In seguito, quando interviene lui stesso nella narrazione l'editore parla di Werther chiamandolo «*unser Freundes*»<sup>378</sup>. L'editore, dunque, facilita la sovrapposizione dei piani del discorso, predisponendo il lettore a instaurare una relazione estetica basata sul modello amicale (vedi schema 3, p. 197).

A questa strategia testuale della funzione destinatario, come richiamo al lettore, si aggiunge il fatto che, nel *Werther* e nell'*Ortis*, le date delle lettere sono estremamente vicine al lettore contemporaneo che ha dunque l'impressione di trovarsi a leggere un fatto di cronaca recentemente avvenuto (tanto più che i due autori si rifacevano proprio a fatti di cronaca, il suicidio di Jerusalem e quello di Girolamo Ortis). Importa però di nuovo sottolineare una differenza tra i due autori. Nel caso del romanzo goethiano, l'illusione di realtà prodotta dal contesto socio-storico in cui si svolge la vicenda contrasta con il numero ingentissimo di nomi puntati nel corso della vicenda. Di nuovo il lettore viene mantenuto in un dubbio irrisolvibile riguardo alla verità dei fatti narrati: l'evento, nel momento stesso in cui viene presentato come vicinissimo alla realtà del lettore, si sottrae alla sua vista e si nasconde dietro al velo della finzione e dell'immaginazione. Diverso è il caso dell'*Ortis* dove le peregrinazioni dell'eroe seguono fedelmente la mappa geografica e danno forma, attraverso le varie città italiane, all'idea stessa di un'unità nazionale. Possiamo tuttavia

---

<sup>378</sup> J.-W. Goethe, «Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A», *op.cit.*, p. 198.

notare che anche in questo caso la scelta dei luoghi pare essere innanzitutto legata alla storia letteraria dell'Italia (i Colli Euganei come reminiscenza petrarchesca, il cimitero di Santa Croce a Firenze con le tombe dei grandi scrittori, l'incontro con Parini a Milano). Ad ogni modo, la strategia adottata pare essere sempre quella di un mantenimento del lettore sulla *soglia* tra illusione di verità e svelamento della natura fittizia e fantasmatica della narrazione.

Tornando alla questione del narratario, nella letteratura critica percorsa non abbiamo finora trovato un'analisi della funzione destinatario come "strategia testuale". Certo, l'inconsistenza narrativa della figura del destinatario come personaggio è già stata rilevata da vari studiosi che hanno avanzato alcune ipotesi in merito. Per Jean Rousset, ad esempio, Wilhelm è una mera «boîte aux lettres»<sup>379</sup> e il ridimensionamento della sua importanza nella diegesi svelerebbe la natura essenzialmente confessionale del romanzo. Kalis Müller-Salget, in uno studio sulla struttura del *Werther*, ha invece evidenziato quanto peso abbia il "tu" a cui il personaggio si rivolge all'interno delle lettere, escludendo così l'ipotesi della prossimità di questo genere narrativo con la forma del diario<sup>380</sup>. Secondo lo studioso, ciò sarebbe una conseguenza del fatto che il personaggio Werther, come Goethe nella propria vita, è affetto da una profonda solitudine, che lo porta continuamente a un'esigenza di prossimità nel rapporto con l'Altro: «[die Briefe] nämlich trotz aller Monomanie immer noch und nachdrücklich an ein Du gerichtet sind, ein Echo erhoffen, ohne freilich von sich aus diesem Du entgegenzukommen»<sup>381</sup>.

Ermann Waniek è più vicino alla nostra ipotesi nella sua affermazione che «Werther schreibt an uns, wir sind angesprochen und aufgefordert, den Widerpart zu spielen, ihm zu antworten»<sup>382</sup>. Nonostante questa visione del dialogo troncato delle lettere come appello al lettore implicito ci paia totalmente pertinente, Wanieck non analizza poi la correlazione tra la figura di Wilhelm e quella del lettore. Il destinatario delle lettere continua ad apparire solo come un "accessorio", mentre è nostra convinzione che questi costituisca un elemento fondamentale, senza il quale verrebbe meno la cooperazione interpretativa con il lettore.

Che la formazione della relazione estetica sul modello amicale fosse necessaria alla piena fruizione dell'opera sembra essere stato colto sin da subito da Foscolo: l'autore sceglie infatti di fondere la figura dell'editore e quella dell'amico insieme, in modo da suggerire

---

<sup>379</sup> J. Rousset, *Forme et signification*, op.cit., p. 110.

<sup>380</sup> Klaus Müller-Salget, «Zur Struktur von Goethes *Werther*», in *Zeitschrift für deutsche Philologie*, Band 100, 4, 1981, p. 531.

<sup>381</sup> *Ibidem*.

<sup>382</sup> Ermann Wanieck, «Werther lesen und Werther als Leser», in *Goethe Yearbook*, I, 1982, p. 57.

una prossimità ancora maggiore tra il piano intra-diegetico e quello extra-diegetico, tra il piano della storia e quello del racconto riferito ad altri (i potenziali lettori).

Vale la pena riprendere un passo della *Notizia bibliografica* che accompagna l'edizione zurighese in cui Foscolo afferma:

Il Guglielmo che riceve le lettere di Werther non è altro che nome; cosicché l'autore narra gli avvenimenti che il protagonista non avrebbe potuto scrivere. Lorenzo invece è uomo, che senza richiamare à sé l'animo del lettore, consiglia nondimeno e compiangere e rispetta il suo misero amico; ne riceve le lettere, le conserva, le dispone, le pubblica; v'aggiunge in via di schiarimento un ragguaglio delle cose da lui vedute, o avverate; e dove non le sa, lascia alle volte delle lacune; finalmente giustifica la fiducia che l'Ortis aveva in lui<sup>383</sup>.

Tuttavia, questo cambiamento provoca anche la trasformazione parziale di Lorenzo in personaggio della storia che viene inserito così anche nello spazio diegetico vero e proprio. Lorenzo, la figura che guida la nostra lettura lungo la vicenda, si reca sui Colli Euganei poco prima del suicidio di Jacopo, incontra l'amico e racconta lui stesso alcune scene delle ultime fasi di vita di Jacopo. L'amico-editore diventa così anche una figura di testimone oculare che, oltre ad aver raccolto i documenti, ha anche partecipato attivamente alle ultime fasi della vicenda ortisiana. Per Foscolo, si trattava di una tecnica che consentiva di creare un effetto di illusione ancora maggiore sui propri lettori; scrive infatti a Bartholdy: «una persona disinteressata o straniera può essa illudere il lettore quanto lo illude un amico, segretario dell'anima del suicida e depositario de' suoi scritti, religioso testimone delle sue azioni, *spettatore* ad un tempo ed *attore?*»<sup>384</sup>.

In conclusione, la strategia del romanzo monodico ha un doppio effetto sulla ricezione: nel momento stesso in cui garantisce un controllo parziale sulle mosse del lettore, per mezzo dei continui richiami rivolti all'amico, destinatario delle lettere, lascia uno spazio “vuoto”, costituito dalla risposta mancante, una porzione di testo che il lettore dovrà riempire con le proprie personali risposte.

Nei *Fragments d'un discours amoureux*, Roland Barthes ha ripreso la tecnica del *Werther*, ponendosi, attraverso la scelta saggistica, come continuatore e imitatore di un mezzo espressivo che pone il soggetto amoroso al centro della narrazione: «C'est un portrait [...] il donne à lire une place de parole: la place de quelqu'un qui parle en lui-même,

---

<sup>383</sup> U. Foscolo, «Notizia bibliografica intorno alle Ultime lettere di Jacopo Ortis per l'edizione di Londra MDCCCXIV», *op.cit.*, p.511.

<sup>384</sup> U. Foscolo, «Dalla lettera a J. S. Bartholdy», in *Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo*, v. IV, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, *op.cit.*, p. 544.

amoureuxement, face à l'autre (l'objet aimé), *qui ne parle pas*»<sup>385</sup>. La soppressione delle risposte dell'interlocutore crea un non detto nel testo che ha l'effetto di richiamare la partecipazione del lettore. Questo vuoto, infatti, «chacun peut le remplir au gré de sa propre histoire»<sup>386</sup> e la scrittura frammentaria/epistolare si farà allora, con maggiore insistenza ancora rispetto ad altre forme narrative, sollecitazione di una reazione da parte del destinatario dell'opera.

La parola dell'eroe si fa, per mezzo del dialogo con l'amico muto, parola intersoggettiva: essa rende conto della progressiva trasformazione dell'opera d'arte che è sempre meno concepita come uno *stato* (la bellezza classica) e sempre più come una *relazione* (rapporto dinamico con il fruitore). Il rapporto con il lettore-amico sarà dunque il tema dell'ultima parte del nostro elaborato. Qui ci interrogheremo sulla figura del destinatario con cui il soggetto moderno si intrattiene per mezzo di un soliloquio; soliloquio nel quale, tuttavia, la figura dell'Altro è ancora inclusa. Pur essendo rimasto solo sulla scena, l'eroe del romanzo epistolare monodico non cessa di rivolgersi a questa *audience* che è già implicitamente presente nel suo cogitare e rimuginare.

---

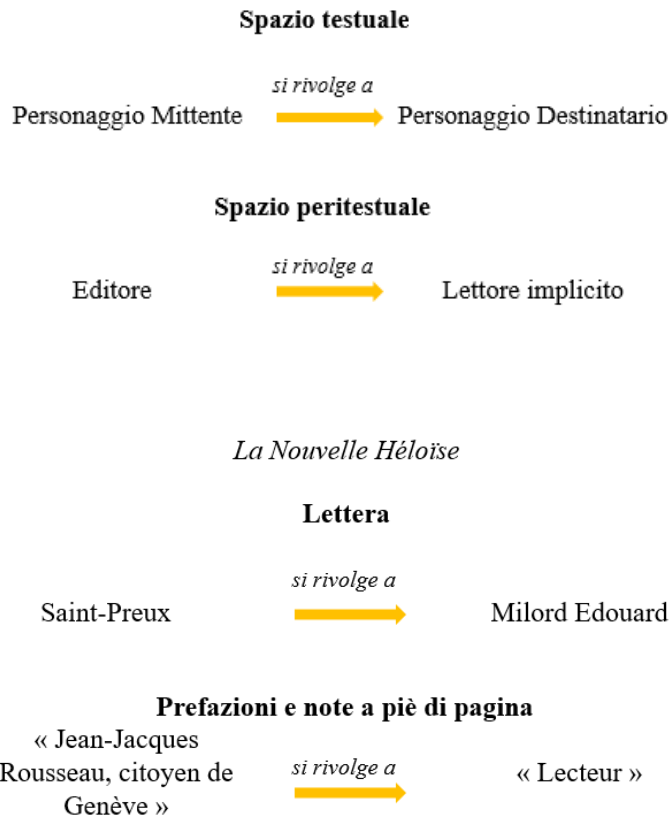
<sup>385</sup> R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, op.cit., p. 7.

<sup>386</sup> *Ibidem*, p. 8.

**Schema 1.** Relazione attanziale di tipo parallelo: due piani separati del discorso (es. *La Nouvelle Héloïse*).

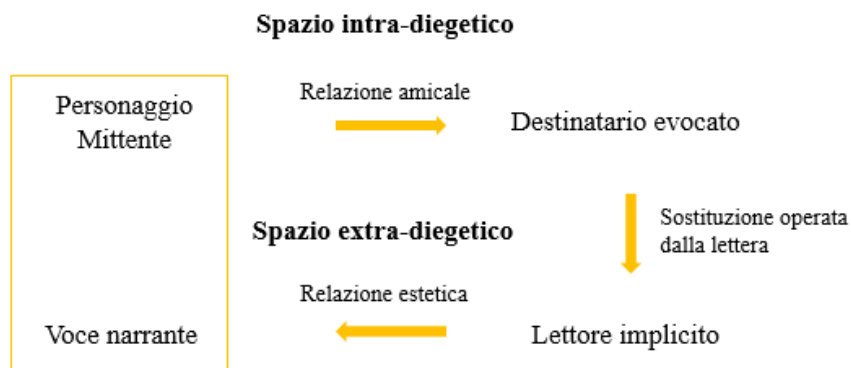
Il destinatario della lettera è anche un personaggio diegetico.

L'editore dialoga con il lettore negli spazi peritestuali.

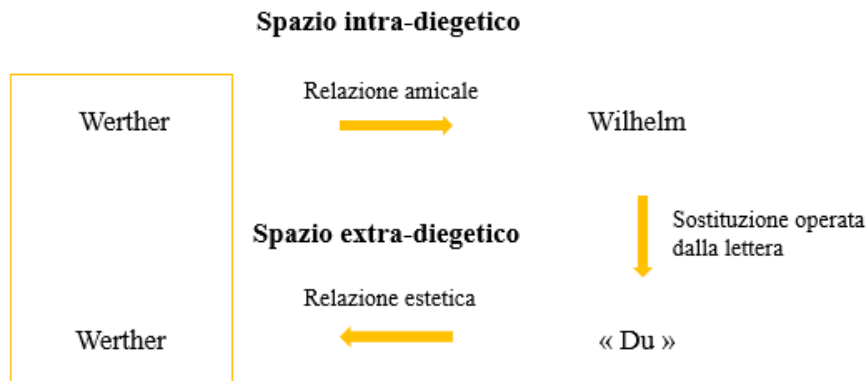


**Schema 2.** La relazione attanziale è di tipo sostitutivo: sovrapposizione dei piani del discorso.

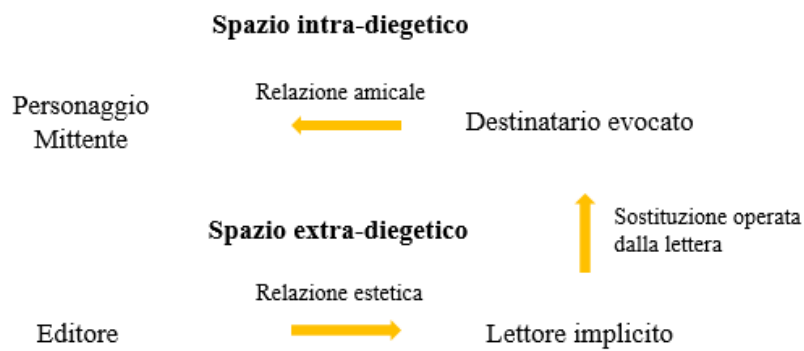
Il destinatario della lettera è evocato dal mittente, ma non è un personaggio diegetico.



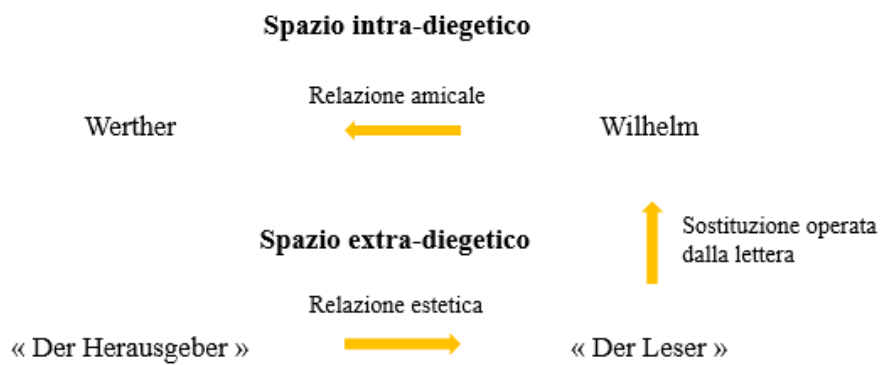
*Die Leiden des jungen Werther*



**Schema 3.** L'editore favorisce la sovrapposizione dei piani perché invita il lettore a avere compassione per Werther e considerarlo come un amico.



*Die Leiden des jungen Werther*





#### IV. L'Altro nell'io: risonanze e dissonanze

Un sujet travaillé par des forces étranges et  
qui devient comme le lieu de résonance de l'altérité.

Curieusement c'est ce sujet-là qui dit «je» avec  
toute insistance, qui s'expose, qui s'exprime, alors  
que son moi est la plus incertaine des choses, alors  
qu'il y a beaucoup plus que lui en lui<sup>1</sup>  
(Jean-Michel Maulpoix)

Le passé simple et la troisième personne du  
Roman ne sont rien d'autre que ce geste fatal par  
lequel l'écrivain montre du doigt le masque qu'il  
porte<sup>2</sup>  
(Roland Barthes)

L'analisi della figura femminile e della lettera come strumento che orienta lo sguardo dell'eroe ci ha consentito di mettere in evidenza come la tendenza centripeta del romanzo epistolare, che riconduce tutto al fulcro dell'io e del suo desiderio, prenda le mosse da entità esterne al soggetto, ovvero la società. È giunto il momento di concentrare la nostra attenzione sulle caratteristiche propriamente centrifughe della narrazione di tipo epistolare. L'analisi ci consentirà di mettere in evidenza come il centro del romanzo, l'"io" dell'eroe sia un'entità frammentaria: non un soggetto compatto, chiuso in sé medesimo, coeso, ma un "centro escluso" che si rifrange e si disperde nelle maglie del testo. A partire da questo momento non ci interesseremo tanto alla fuga verso l'Altro determinata dal desiderio quanto al dialogo dell'eroe/eroina con le enunciazioni allotrie che si trovano nella narrazione stessa: la parola dell'amico e l'intervento dell'editore.

Ci interesseremo dunque al romanzo epistolare come struttura dialogica: una narrazione in cui voci diverse si incontrano, creando effetti di risonanza o di dissonanza rispetto all'enunciazione propria dell'eroe. Secondo le teorie esposte da Bachtin, il romanzo è il luogo per eccellenza dell'intersecarsi dell'enunciazione dell'eroe con i diversi linguaggi sociali: il romanzo è il luogo dell'incontro con il discorso dell'Altro.

---

<sup>1</sup> Jean-Michel Maulpoix, «La quatrième personne du singulier. Esquisse de portrait du sujet lyrique moderne», in Dominique Rabaté (éd.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 1996, p. 151.

<sup>2</sup> R. Barthes, «Le Degré zéro de l'écriture» in *Œuvres complètes*, éd. établie et présentée par Eric Marty, t. I (1942-1965), Paris, Seuil, 1993, p. 159.

La relativizzazione della coscienza linguistica, la sua sostanziale partecipazione alla molteplicità e alla diversità sociale delle lingue in divenire, il vagabondaggio delle intenzioni e dei progetti semantici e espressivi di questa coscienza tra le lingue [...] l'inevitabilità, per tale coscienza, di un parlare indiretto, restrittivo, rifratto, tutto ciò costituisce le premesse necessarie dell'autentica bivocità artistico-prosastica della parola<sup>3</sup>.

È noto come per Bachtin solo il romanzo realista ottocentesco, e in particolare la prosa di Dostoevskij, possa essere considerata come vera e propria prosa polifonica, per la sua capacità di mettere in scena una stratificazione dei diversi linguaggi sociali. Tuttavia, la nostra ipotesi è che il romanzo epistolare sia il genere per eccellenza in cui si sia potuta sperimentare una tale pratica bivocale della narrazione (non a caso, il primo romanzo di Dostevskij, *Povera gente*<sup>4</sup>, è proprio un romanzo epistolare). All'interno del romanzo in forma di lettere, come è evidente, più punti focali possono confrontarsi tra loro. Anche laddove viene a mancare la pluralità prospettica fornita dalla presenza di più personaggi, l'intervento dell'editore recupera e reintegra all'interno della narrazione l'allogria e il punto focale extra-diegetico. In secondo luogo, la lettera in sé è un'unità dalla prospettiva bifocale: per la sua stessa finalità, l'enunciazione epistolare è una parola che si apre all'altro, che si incammina verso il proprio interlocutore, spesso integrando nel proprio discorso l'enunciazione altrui a cui si rivolge.

#### IV.1. L'amico come *heteros autos*

Il fatto che l'eroe del romanzo epistolare monodico, anticipato dalla struttura della *Nouvelle Héloïse*, scriva all'amico ha conseguenze sia a livello dell'atto di lettura extra-diegetico sia a livello delle dinamiche della trama.

Abbiamo già sottolineato come la figura dell'amico faciliti la cooperazione interpretativa per mezzo dei continui richiami che l'eroe rivolge al proprio destinatario muto (con cui il lettore si identifica). A livello della diegesi, invece, la presenza dell'amico sembra fare da controparte al nocciolo fantasmatico intorno a cui si arrovela la coscienza del personaggio: essa reintegra all'interno del discorso dell'eroe una parola che attiene al principio di realtà,

---

<sup>3</sup> Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, a cura di Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1980, p. 135.

<sup>4</sup> Fëdor Mihajlovič Dostoevskij, *Povera gente*, trad. it. Ebe Perego, Milano, BUR, 2004.

stabilendo così una “formazione di compromesso” tra il fantasma del desiderio e le ingiunzioni della società. L’amico, *heteros autos*, alterità nella stessità, diviene il garante della conservazione dell’Io, il rifugio dall’energia alienante e fatale dell’*amour passion*, il promotore del ritorno verso posizioni più moderate. L’amico è dunque il principio di una tendenza *regressiva* che ricorda all’eroe le gioie di un Io non ancora scisso, non ancora in preda all’alienazione malinconica.

Si potrebbe pensare che per queste caratteristiche la parola dell’amico abbia il potere salvifico di restituire interezza al soggetto: tuttavia, la risonanza che esso offre all’enunciazione dell’eroe non è che un’ulteriore conferma della sua drammatica perdita di un centro. L’amico non può salvare, può solo offrire un’eco all’io, riflettendone e riverberandone il discorso. L’enunciazione dell’amico fa riecheggiare nel romanzo, per il solo fatto di ascoltare l’eroe, un’assenza, quella dell’amato/a. Attraverso il dialogo con l’amico e l’effetto di eco che esso determina si dà forma a un discorso amoroso dell’attesa: come nota Véronique Gély: «L’écho est en effet le lieu même de l’absence. Lieu vide et vacant, il est le lieu de l’attente. Il est le lieu où le moi se sépare de lui-même, celui où l’on s’expérimente, comme l’écrivait Paul Valéry, comme le redit Paul Ricœur, «soi-même comme un autre»<sup>5</sup>.

#### **IV.1.1. Claire: l’amicizia e la struttura in eco nella *Nouvelle Héloïse***

Fino a questo momento, la nostra analisi si è concentrata sulle figure maschili e soprattutto sulle missive redatte da Saint-Preux al fine di mettere in risalto gli elementi di continuità con il romanzo monodico posteriore alla *Nouvelle Héloïse*. Tuttavia, le figure femminili del romanzo rousseauiano non sono soltanto una proiezione fantasmatica della coscienza del deuteragonista, bensì personaggi “parlanti”<sup>6</sup> che intervengono nella narrazione esponendo i propri sentimenti e le proprie idee. Abbiamo già delineato alcune differenze tra la narrazione maschile e quella femminile nel romanzo: in generale, mentre la prima tende a mettere in scena il corpo dell’eroe e ad esprimerne in modo immediato le sensazioni e i sentimenti, la seconda è una narrazione della reticenza che cela il desiderio di Julie e le sue

---

<sup>5</sup> Véronique Gély-Ghédira, *La nostalgie du moi. Écho dans la littérature européenne*, Paris, PUF, 2000, p. 48.

<sup>6</sup> «Il romanzo ha bisogno di persone parlanti, che portino una loro originale parola ideologica, una loro lingua»: M. Bachtin, *Estetica e romanzo, op.cit.*, p. 140.

intenzioni segrete, specialmente di fronte allo sguardo di Saint-Preux. È dunque nel dialogo tra Julie e Claire che vengono in parte svelate le dinamiche del “cuore” dell’eroina.

Sulla funzione di Claire come figura terza nel dialogo tra gli amanti si è interrogata Elena Pulcini: l’amicizia nella *Nouvelle Héloïse* sarebbe rappresentata come «una forza creativa che restituisce al soggetto le sue facoltà attive e il dominio di sé»<sup>7</sup> e Julie si affiderebbe «all’amica più saggia come a un grembo riposante in cui trovare sollievo e conforto dalle tempeste della passione e dai sensi di colpa»<sup>8</sup>. In effetti, nel romanzo, Claire è il polo che riporta l’eroina verso l’unità non ancora alienata dalla passione. «C’est à toi de me rendre à moi-même»<sup>9</sup> scrive Julie alla cugina poco dopo l’inizio della storia d’amore con Saint-Preux. Inoltre, Claire salva la vita dell’amica a più riprese: quando quest’ultima perde i sensi in seguito ai propositi di suicidio di Saint-Preux (XXVIII, 1)<sup>10</sup> e quando si ammala della *petite vérole* (XIII, 3: «tu me rappelles à la vie et à mes douleurs»<sup>11</sup>). Infine, è lei ad avvertire Julie riguardo al pericolo della scoperta della sua *liaison* segreta, consigliandola e convincendola infine a separarsi dall’amato: «songe à toi tandis qu’il est temps encore. Écarte ton ami»<sup>12</sup>; «songe aux dangers qui t’environnent [...] éloigne ton ami ou tu es perdue»<sup>13</sup>. Claire rappresenta dunque quel “principio di realtà”, di cui abbiamo detto, dal momento che, sin dall’inizio della vicenda, ha ben presente l’impossibilità del coronamento del sogno d’amore della cugina e non esita ad esprimere la sua opinione: «Le baron d’Étange consentir à donner sa fille, son enfant unique, à un petit bourgeois sans fortune? L’espères-tu?...qu’espères-tu donc ?que veux-tu ?... pauvre, pauvre Cousine !»<sup>14</sup>.

Vorremo ora approfondire il ruolo della figura di Claire nel romanzo. Qual è la sua funzione nel sistema attanziale? Che cosa apporta alla composizione polifonica dell’opera?

Claire è innanzitutto la confidente prediletta di Julie. L’amico/a con cui l’eroe/eroina si confessa, assolvendo la funzione del narratario, è una figura già presente nei romanzi psicologici di inizio Settecento. Si pensi alla *Vie de Marianne* (1728-1742) di Marivaux in cui la protagonista eponima scrive a un’amica narrandole le vicende della sua vita oppure a *Manon Lescaut* di Prévost (1731) dove Des Grieux racconta la sua storia a Renoncour che si prenderà poi cura di mettere per iscritto il suo racconto. Tuttavia, a differenza di Claire, entrambe queste figure “uditrici” sono extra-diegetiche, un po’ come lo saranno Wilhelm e

---

<sup>7</sup> E. Pulcini, “Amour-passion” e amore coniugale, *op.cit.*, p. 163.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 150.

<sup>9</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, p. 44.

<sup>10</sup> *Ibidem*, pp. 94-95.

<sup>11</sup> *Ibidem*, pp. 328-330.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 151.

<sup>13</sup> *Ibidem*, pp. 172-173.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 45.

Lorenzo nei romanzi epistolari monodici. Inoltre, rispetto alla struttura tipo *Werther* dove narrazione e diegesi si sviluppano quasi contemporaneamente, Marianne e Des Grieux raccontano la loro storia soltanto a vicenda conclusa.

Claire esula dunque dagli esempi enumerati: l'amica di Julie rappresenta sia la figura della confidente, dunque del narratorio, sia un personaggio che interviene nella storia aiutando la cugina e scrivendo lei stessa missive. Per questo motivo, a nostro avviso, è dal teatro che il romanzo di Rousseau eredita il proprio sistema attanziale. A questo proposito conviene ricordare che la funzione di "aiutante" o "confidente" era già presente nella tragedia classica francese<sup>15</sup>. Il confidente, a teatro, è un personaggio il cui ruolo consente di far acquisire al discorso dell'eroe principale una certa flessibilità e libertà di espressione, quasi come se questi stesse monologando<sup>16</sup>, e inoltre questa figura assiste in prima persona alle scene d'amore<sup>17</sup> (Claire infatti è presente nella scena del primo bacio tra gli amanti: cfr. XIV, 1<sup>18</sup>). Rousseau, drammaturgo, ha presumibilmente derivato dalla propria conoscenza del teatro la struttura del confidente sulla quale impostare la sequenza delle lettere e la progressione drammatica. L'autore orchestra la composizione polifonica del proprio romanzo richiamando la figura di Claire nei momenti di maggiore tensione narrativa, facendola intervenire come punto di fuga per eludere o rallentare l'andamento passionale della vicenda, o ancora, perché Julie si possa esprimere in uno spazio unicamente femminile, al riparo dallo sguardo maschile<sup>19</sup>.

Tuttavia, nonostante gli evidenti elementi di continuità rispetto alla figura del confidente a teatro, Claire non è un mero espediente necessario al buon funzionamento del carteggio.

---

<sup>15</sup> L'intertesto raciniano è molto presente nella *Nouvelle Héloïse*. Si veda a questo proposito: Catherine Ramond, «L'influence racinienne sur *La Nouvelle Héloïse*» in J. Berchtold et F. Rosset (éds.) *Annales de la société Jean-Jacques Rousseau. L'amour dans la Nouvelle Héloïse. Texte et intertexte*, op.cit., pp. 203-214 e Robin Howells «Edipe Narcisse. Sur l'intertexte racinien de *La Nouvelle Héloïse*» in J. Berchtold et F. Rosset (éds.) *Annales de la société Jean-Jacques Rousseau. L'amour dans la Nouvelle Héloïse. Texte et intertexte*, op.cit., pp. 215- 228. Sul ruolo del confidente nel teatro classico francese si veda: Jacques Scherer, *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1986, pp. 39-50.

<sup>16</sup> «Le confident introduit de la souplesse dans un dialogue qui en manquait. Cette souplesse, il la doit à sa constante possibilité d'être considéré comme présent ou absent, bien que son corps soit toujours là» *Ibidem*, p. 43.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>18</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», op.cit., pp. 63-65.

<sup>19</sup> Wolmar dirà infatti di non voler leggere le missive di Julie indirizzate alla cugina: «il est bon qu'une femme honnête et sage puisse chercher auprès d'une fidèle amie les consolations, les lumières et les conseils qu'elle n'oserait demander à son mari sur certaines matières. Quoique vous ne disiez jamais rien entre vous dont vous n'aimassiez à m'instruire, gardez-vous de vous en faire une loi, de peur que ce devoir ne devienne une gêne, et que vos confidences n'en soient moins douces en devenant plus étendues. Croyez-moi, les épanchements de l'amitié se retiennent devant un témoin, quel qu'il soit»: *Ibidem*, p. 430. Nonostante ciò, come abbiamo sottolineato a più riprese nelle proprie lettere Julie non fa mai veramente chiarezza sulle sue intenzioni profonde e non svela la persistenza del desiderio per Saint-Preux. Il linguaggio del desiderio femminile rimane sempre "criptato" nella *Nouvelle Héloïse*.

L'amica di Julie ha in realtà un ruolo di primo piano nella vicenda: è direttamente coinvolta nella passione segreta sin dall'inizio della storia d'amore e, inoltre, lo stesso Saint-Preux non è del tutto indifferente al fascino della cugina dell'amata: «Je n'ai vu Julie encore qu'à demi quand je n'ai pas vu sa cousine»<sup>20</sup>. A livello della struttura diegetica, Rousseau sfrutta la tecnica del confidente dedotta dalla sfera teatrale, tuttavia, la concezione del personaggio di Claire risponde a esigenze che vanno al di là della semplice orchestrazione drammatica. Si tratta a nostro avviso di una figura di “risonanza” e “eco” del desiderio che rifrange e amplifica la voce dell'eroina e le vicende degli amanti conferendo loro maggiore spessore.

Jean-Louis Lecercle ha affermato che Rousseau non avrebbe creato due personaggi distinti, Julie e Claire, ma una coppia complementare<sup>21</sup>: lo studioso insiste, anzi, sul fatto che *tutti* i personaggi sono complementari tra loro: «C'est donc toute une société qui est née dans son imagination, ce ne sont pas des individus qui auraient ensuite formé une société. Aucun d'eux n'est autonome. [...] Les principaux personnages sont donc reliés par un tissu de ressemblances et d'oppositions. On dirait qu'ils s'engendrent mutuellement»<sup>22</sup>. Questo sistema di omologie e opposizioni gli consente di dare forma a una struttura romanzesca armonica, basata su un impianto polifonico; tale struttura, come approfondiremo di seguito, contrasta con le metafore musicali impiegate da Rousseau per parlare del romanzo.

Come è noto, Rousseau si era schierato contro Rameau nella *querelle des Bouffons* sostenendo il primato della musica italiana, fondata sulla melodia e il canto, sulla musica francese, fondata invece sull'armonia e su un sistema di accordi. In particolare, l'autore aveva difeso la propria tesi all'interno della *Lettres sur la musique française* (1753). Nella *Nouvelle Héloïse*, Rousseau ritorna sulla questione mettendo in bocca ai personaggi le sue stesse opinioni: questi ultimi sono infatti tutti egualmente entusiasti della musica italiana e, inoltre, l'opera francese viene criticata da Saint-Preux durante il suo soggiorno a Parigi (XXIII, 2)<sup>23</sup>.

---

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 426.

<sup>21</sup> È proprio in termini di complementarietà che Rousseau narra, nelle proprie *Confessions*, la genesi delle due figure femminili del romanzo: «J'imaginai deux amies plutôt que deux amis, parce que si l'exemple est plus rare, il est aussi plus aimable. Je les douai de deux caractères analogues, mais différents ; de deux figures non pas parfaites, mais de mon goût, qu'animaient la bienveillance et la sensibilité. Je fis l'une brune et l'autre blonde, l'une vive et l'autre douce, l'une sage et l'autre faible ; mais d'une si touchante faiblesse, que la vertu semblait y gagner. Je donnai à l'une des deux un amant dont l'autre fut la tendre amie, et même quelque chose de plus ; mais je n'admis ni rivalité ni querelle, ni jalousie, parce que tout sentiment pénible me coûte à imaginer, et que je ne voulais ternir ce riant tableau par rien qui dégradât la nature» : J.-J. Rousseau, «Les confessions», *op.cit.*, p. 430.

<sup>22</sup> J. L. Lecercle, *Rousseau et l'art du roman*, *op.cit.*, p. 100.

<sup>23</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, pp. 280-289.

Rousseau ricorre inoltre a metafore musicali per la descrizione stessa del romanzo, favorendo così una ricezione dell'opera attraverso il prisma della musica. Tuttavia, dovendo rispondere all'esigenza di presentare un'opera in linea con le tesi sostenute in precedenza, l'autore nelle dichiarazioni peritestuali tenta di farla apparire come una composizione melodica. Nella *Seconde Préface* alla *Nouvelle Héloïse* non esita quindi a dichiarare: «C'est une longue romance, dont les couplets pris à part n'ont rien qui touche, mais dont la suite produit à la fin son effet»<sup>24</sup>. Il «romance» è appunto un genere musicale di tipo fluido, melodico, naturale, come si evince dalla definizione di Rousseau nel *Dictionnaire de musique*:

Air sur lequel on chante un petit poeme du même nom, divisé par couplets, duquel le sujet est pour l'ordinaire quelque histoire amoureuse et souvent tragique. Comme la *Romance* doit être écrite d'un style simple, touchant, et d'un goût un peu antique, l'air doit répondre au caractère des paroles; point d'ornemens, rien de maniéré, une *mélodie douce, naturelle, champêtre*, et qui produise son effet par elle-même, indépendamment de la manière de la chanter. [...] Une *Romance* bien faite, *n'ayant rien de saillant, n'affecte pas d'abord*; mais chaque couplet ajoute quelque chose à l'effet des précédens, l'intérêt augmente insensiblement, et quelquefois on se trouve attendri jusqu'aux larmes, sans pouvoir dire où est le charme qui a produit cet effet. C'est une expérience certaine que tout accompagnement d'instrument affoiblit cette impression. *Il ne faut*, pour le chant de la *Romance*, *qu'une voix juste, nette, qui prononce bien, et qui chante simplement*<sup>25</sup>

Appare dunque una prima contraddizione rispetto al romanzo: mentre la “romance” è cantata da una sola voce, *La Nouvelle Héloïse* è composta da più voci ed afferisce dunque a un sistema di tipo armonico e strutturale. Proprio per l'evidenza di questo paradosso, Rousseau sente il bisogno di rivendicare l'unità di tono della propria opera a discapito del sistema polifonico. Nella *Séconde Préface* al romanzo afferma in modo pretestuoso che Julie sarebbe il centro d'irradiazione, il perno totale, a partire dal quale si svilupperebbero le voci di tutti i personaggi:

J'observe que dans une société très intime les styles se rapprochent ainsi que les caractères et que les amis, confondant leurs âmes, confondent aussi leurs manières de penser, de sentir et de dire. Cette Julie, telle qu'elle est, doit être une

---

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>25</sup> J.-J. Rousseau, «Dictionnaire de musique», *op.cit.*, p. 1028. Il corsivo è nostro. Al «romance» si fa riferimento anche in una lettera di Saint-Preux in cui l'eroe si sofferma sulla descrizione delle canzoni della vendemmia: «Quelquefois les vendangeuses chantent en choeur toutes ensemble, ou bien alternativement à voix seule et en refrain. La plupart de ces chansons sont de vieilles romances dont les airs ne sont pas piquants; mais ils ont je ne sais quoi d'antique et de doux qui touche à la longue. Les paroles sont simples, naïves, souvent tristes; elles plaisent pourtant»: J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, p. 609.

créature enchanteresse; tout ce qui l'approche doit lui ressembler; *tout doit devenir Julie autour d'elle; tous ses amis ne doivent avoir qu'un ton*; mais ces choses se sentent et ne s'imaginent pas<sup>26</sup>.

Vi è dunque una contraddizione interna tra il risultato e il programma vantato: quest'ultimo doveva infatti supportare l'avversione di Rousseau per l'armonia della musica francese, da lui considerata come appannaggio della dialettica perché basata sulla mediazione e sulla bi- o polivocalità. Tuttavia, nel dare forma al proprio romanzo, egli adotta di fatto una struttura polifonica, un sistema architettonico che, come vedremo con la figura di Claire, implica proprio mediazione e polivocalità.

Nei propri commenti all'edizione della *Nouvelle Héloïse*, Bernard Guyon fa spesso riferimento ai particolari effetti musicali del romanzo, realizzati attraverso un attento controllo della struttura polifonica<sup>27</sup>. Già l'*incipit* dell'opera presenterebbe delle caratteristiche evidenti in questo senso: le prime tre lettere di Saint-Preux sarebbero caratterizzate da un andamento musicale del tipo "molto agitato"<sup>28</sup>. Subito dopo, il ritmo della narrazione viene reso ancora più incalzante dalla serie di biglietti che gli amanti si scambiano: un botta e risposta la cui brevità mette tanto più in risalto l'effetto dei contenuti che vi sono espressi. Infine, l'andamento musicale culminerebbe nella lettera IV,1 di Julie, con la quale l'eroina si vede costretta a rompere il silenzio: «Que dire, comment rompre un si pénible silence?»<sup>29</sup>.

Più recentemente, anche Philippe Lefebvre ha dimostrato l'importanza del pensiero musicale di Rousseau nell'elaborazione della prosa dell'autore: lo studioso mette in evidenza come l'autore facesse spesso ricorso a categorie musicali per la costruzione della frase e per dare una struttura architettonica alle proprie opere<sup>30</sup>. Sembra dunque ragionevole fare appello alle categorie del pensiero musicale di Rousseau per interpretare la struttura stessa della narrazione romanzesca. Nella nostra analisi vorremmo insistere sulla rappresentazione di Claire come figura del doppio, della risonanza, della bi-vocalità, dell'eco della parola. La nostra ipotesi è la seguente: attraverso la *repetitio* nella parola di

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 28. Il corsivo è nostro.

<sup>27</sup> J.-J ; Rousseau, «Notes et variantes», in Id., *Oeuvres complètes*, t. II, *La Nouvelle Héloïse. Théâtre. Poésies. Essais littéraires*, t. II, *La Nouvelle Héloïse. Théâtre. Poésies. Essais littéraires*, *op.cit.*, p. 1361. Di diverso parere è invece François Jacob secondo cui il romanzo sarebbe soltanto «le lieu d'une exceptionnelle métaphore musicale»: François Jacob, «L'intertexte musical dans La Nouvelle Héloïse», in J. Berchtold et F. Rosset (éds), *Annales de la société Jean-Jacques Rousseau. L'amour dans la Nouvelle Héloïse. Texte et intertexte*, *op.cit.*, p. 479.

<sup>28</sup> J.-J ; Rousseau «Notes et variantes», *op.cit.*, p. 1361.

<sup>29</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, p. 39.

<sup>30</sup> Cfr. Philippe Lefebvre, *L'esthétique de Rousseau*, Paris, Sedes, 1997. In particolare il capitolo I: «L'apprentissage musical de l'esthétique littéraire», pp. 9-24.



Claire la *Nouvelle Héloïse* acquista una particolare struttura in eco che consente all'autore di dare forma al desiderio femminile sul modo della risonanza.

All'interno del *Dictionnaire de musique*, l'eco viene descritta da Rousseau in questi termini: «Son renvoyé ou réfléchi par un corps solide, qui par-là se répète et se renouvelle à l'oreille. [...] On peut tirer parti des échos multiples, pour former des accords et de l'harmonie avec une seule voix, en faisant entre la voix et l'écho une espèce de canon dont la mesure doit être réglée sur le temps qui s'écoule entre les sons prononcés et les mêmes sons répétés»<sup>31</sup>. Instaurare un parallelo tra quanto affermato da Rousseau nel *Dictionnaire de musique* e la tecnica narrativa sembra possibile soprattutto se si considera che, nella retorica classica, l'eco corrisponde alla figura della *repetitio*. Come sottolinea Frederick William Sternfeld: «L'écho n'est rien d'autre qu'un type spécial de répétition»<sup>32</sup>. Vediamo ora come queste categorie possono essere applicate al caso specifico dello scambio epistolare che si instaura tra Julie e Claire.

Possiamo notare, intanto, che la figura dell'eroina e quella dell'amica sono costruite attraverso un parallelismo che rispecchia il dittico della struttura romanzesca della *Nouvelle Héloïse*: mentre nella prima metà della vicenda Julie diviene l'amante del suo precettore e sta a Claire proteggerla dagli assalti della passione, nella seconda la cugina si innamorerà di Saint-Preux e Julie ne diventerà la confidente e l'aiutante.

Si può constatare un vero e proprio fenomeno di ripetizione nel dialogo che intessono le due amiche con uno scambio dei ruoli nel passaggio dalla primo al secondo dittico. Dopo essere venuta a conoscenza della prima notte d'amore tra gli amanti, Claire dà prova di una certa indulgenza nei confronti della cugina (XXX, 1)<sup>33</sup>, convincendola che il suo crimine è stato dettato da un amore sincero e che per questo la sua colpa è veniale. Allo stesso modo, Julie, dopo che la cugina le avrà confessato il suo amore nascente per Saint-Preux, cercherà di persuadere Claire che la sua condotta è esente da biasimo (XIII,5)<sup>34</sup>. Le due lettere presentano formule simili che fanno appello alla virtù e all'onestà dell'amore come elemento che giustifica le condotte ardite delle due cugine:

---

<sup>31</sup> J.-J. Rousseau, «Dictionnaire de musique», *op.cit.*, p. 800.

<sup>32</sup> Frederik William Sternfeld, «Écho et répétition dans la poésie et la musique», in J. M. Vaccaro (éds.), *La Chanson à la Renaissance*, Tours, Van de Velde, 1981, p. 242.

<sup>33</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, pp. 97-99.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 625-635.

<b>Claire a Julie (XXX, 1)</b>	<b>Mme de Wolmar (ex-Julie) a Mme d'Orbe (ex-Claire) (XIII, 5)</b>
«Hélas, <b>qu'as-tu fait?</b> » <sup>35</sup>	« <b>Qu'as-tu fait</b> donc que tu puisses te reprocher?» <sup>36</sup>
«Le véritable <b>amour</b> est-il fait pour <b>dégrader l'âme?</b> » <sup>37</sup>	« <b>L'amour</b> en lui-même est-il un <b>crime?</b> » <sup>38</sup>

Inoltre, all'interno della lettera XIII, 5 Julie chiama Claire proprio con un appellativo con cui la cugina era solita rivolgersi a lei durante le prime fasi della vicenda.

<b>Claire a Julie (VII, 1)</b>	<b>Mme de Wolmar (ex-Julie) a Mme d'Orbe (ex-Claire) (XIII, 5)</b>
« <b>Pauvre, pauvre cousine!</b> » <sup>39</sup>	« <b>Pauvre cousine</b> » <sup>40</sup>

Un vero e proprio parallelismo prende forma attraverso il ripetersi di situazioni perfettamente analoghe: stesse dinamiche e motivi sottoposti a variazione. Questi richiami tra le voci dei due personaggi danno forma a un sistema di ripetizione variata, confermando ancora una volta la struttura polifonica del romanzo.

Nella lettera II, 6 Claire racconta alla cugina di essersi accorta della propria fiamma per Saint-Preux in una serata di musica: «C'était un soir qu'il nous accompagnait ce duo si simple et si touchant de Leo, *Vado a morir, ben mio*. Tu chantais avec assez de négligence ; je n'en faisais pas de même; et, comme j'avais une main appuyée sur le clavecin, au moment le plus pathétique et où j'étais moi-même émue, il appliqua sur cette main un baiser que je sentis sur mon cœur»<sup>41</sup>. Allo stesso modo a segnare un momento di svolta nella storia d'amore tra Julie e Saint-Preux, nella prima metà della vicenda, è stato un concerto di

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 97.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 632.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 98.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 632.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 630.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 643.

musica italiana (XLVIII, 1)<sup>42</sup>. È proprio in seguito alla serata musicale che il rapporto tra l'eroina e il suo precettore è diventato sospetto agli occhi di Milord Edouard, il quale tenterà poi di persuadere il barone d'Étange ad accettare il matrimonio tra i due amanti. In altre parole, solo dopo la serata musicale il segreto della relazione è pian piano diventato manifesto alla sfera sociale, come se il principio di piacere avesse momentaneamente ripreso la sua rivincita, attraverso le parole della canzone, sul principio di realtà. La musica funziona così come attante o come un dispositivo della rivelazione: prima fa scoprire alla società la relazione clandestina tra Julie e Saint-Preux, poi consente a Claire di accorgersi di essere a sua volta innamorata di Saint-Preux.

Notiamo, inoltre, che i due amanti, nella prima parte della vicenda (LII, 1), avevano rischiato di cantare esattamente la stessa aria a cui fa riferimento Claire nella missiva II, 6:

A propos du concert de mardi, cet étourdi de Regianino ne s'est-il pas mis dans la tête que j'y pourrais déjà chanter un air italien et même un duo avec lui? Il voulait que je le chantasse avec toi pour mettre ensemble ses deux écoliers ; mais il y a dans ce duo de certains *ben mio* dangereux à dire sous les yeux d'une mère quand le cœur est de la partie; il vaut mieux renvoyer cet essai au premier concert qui se fera chez l'inséparable<sup>43</sup>

Le frasi pronunciate dalle due cugine, parlando dell'aria, sono quasi identiche:

Julie a Saint Preux (LII, 1)	Mme de Wolmar (ex-Julie) a Mme d'Orbe (ex-Claire) (II, 6)
« il y a dans ce <b>duo</b> de certains <i>ben mio</i> dangereux à dire sous les yeux d'une mère quand le <b>cœur</b> est de la partie!» <sup>44</sup>	«ce <b>duo</b> si simple et si touchant de Leo, <i>Vado a morir, ben mio</i> . [...] un baiser que je sentis sur mon <b>cœur</b> » <sup>45</sup>

Non solo qui Rousseau sembra tentare di ricondurre a uno il doppio costituito da Julie e Claire facendo ripetere loro le stesse parole, ma attraverso la musica vi è anche un ulteriore tentativo di monodizzare la polifonia, fondendo insieme il discorso del libretto e quello del personaggio.

<sup>42</sup> *Ibidem*, pp. 131-135.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 143.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 143.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 643.

Per completare questa analisi del fenomeno di ripetizione che si instaura tra le voci di Julie e Claire ricordiamo che l'ultima scena in cui l'eroe incontra le due cugine (IX, 5), prima della morte dell'eroina, è proprio caratterizzata da una metamorfosi dei due personaggi femminili in sole voci, di cui Saint-Preux sente i suoni senza poterne distinguere le parole: «je trouvai dans le son de votre voix je ne sais quoi de languissant et de tendre qui me donna de l'émotion, et dans la sienne un accent affectueux et doux à son ordinaire»<sup>46</sup>. Attraverso la metamorfosi delle figure femminili in suoni senza corpo, esse sono qui sottoposte a sublimazione, a una decorporeificazione e a una trasfigurazione in pure anime o soffi, come nel mito di Eco.

Importa però approfondire i termini qui impiegati per descrivere le due voci. La voce di Claire è detta *tendre*: nel *Dictionnaire de musique*, l'aggettivo «tendrement» è definito nel modo seguente: «des sons filés gracieusement et animés d'une expression tendre et touchante. Les italiens se servent du mot *amoroso* pour exprimer à-peu-près la même chose»<sup>47</sup>. L'aggettivo si presta perfettamente al momento diegetico poiché Claire stava rivelando alla cugina la propria passione nascente per l'ex-precettore. La voce di Julie secondo Saint-Preux si riconduce invece al *doux*. Rousseau scrive nel dizionario: «Ce mot en musique est opposé à fort, et s'écrit au-dessus des portées pour la musique française, et au-dessous pour l'italienne, dans les endroits où l'on veut faire diminuer le bruit, tempérer et radoucir l'éclat et la véhémence du son, comme dans les échos»<sup>48</sup>. Stando a questa interpretazione, l'inversione dei ruoli nella seconda metà della vicenda sembra essere definitiva: ora è Julie ad essere diventata l'eco della voce passionale di Claire, di cui tempera ed addolcisce gli accenti!

Le missive delle due cugine sembrano dunque essere costruite su un sapiente gioco di risonanze e rinvii per cui l'enunciazione dell'una non può esistere senza la voce dell'altra. Lo dimostrano le affermazioni finali di Claire. Dopo la morte di Julie il suo discorso non trova più un interlocutore: «Moi seule je ne puis ni pleurer, ni parler, ni me faire entendre. [...] Un morne silence règne autour de moi»<sup>49</sup> e il discorso amoroso stesso perde ogni ragion d'essere: «Tout homme [...] qui désormais m'osera parler d'amour, ne m'en reparlera de ma vie»<sup>50</sup>.

---

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 618.

<sup>47</sup> J.-J. Rousseau, «Dictionnaire de musique», *op.cit.*, p. 1115.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 789.

<sup>49</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, p. 743.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 745.

Ci siamo limitati, sino a questo momento, a un'analisi di situazioni parallele che si creano nella storia di Julie e Claire e a un'individuazione di alcune figure della ripetizione in eco presente nei loro enunciati. Tuttavia, Claire possiede anche un carattere e una storia a lei propri che la costituiscono come personaggio a pieno titolo nella vicenda. È interessante notare che molte sue caratteristiche rinviano proprio alla figura mitologica di Eco.

Partiamo dalla storia familiare: Eco, nel mito ovidiano, è senza genealogia; allo stesso modo, Claire non ha alcuna famiglia all'infuori di Julie: «à peine ai-je connu ma mère; mon père m'aime autant qu'il peut aimer; nous avons perdu ton aimable frère; je ne vois presque jamais les miens. Me voilà comme une orpheline délaissée»<sup>51</sup>.

Delle analogie si possono notare anche a livello del ruolo rivestito dalla figura mitologica e dal personaggio rousseauiano nella storia. Véronique Gély nota che Eco è «une figure de l'absence et du déni de l'être à travers le déni du corps. [...] Sa parole [...] accompagnait littéralement les ébats amoureux de Jupiter : pendant que le dieu s'accouplait avec les nymphes, Echo parlait à Junon. Les bavardages, les récits, se substituent à la sexualité et la masquent à la fois»<sup>52</sup>. Claire, almeno durante la prima metà del romanzo, appare come una figura esente da pulsioni corporee o sessuali<sup>53</sup>: non prova alcun sentimento passionale nei confronti del suo futuro marito (che sposa più per necessità che per convinzione) e, in seguito, vive senza troppa difficoltà la castità cui la costringe il suo stato di vedova: «Je te l'ai dit cent fois étant fille, je n'étais point faite pour être femme»<sup>54</sup>. Claire, inoltre, è descritta a più riprese come figura della donna *badine* o *folâtre*, la cui leggerezza e scherzosità costituirebbero un vero e proprio schermo contro i possibili attacchi della passione: «la Bonne m'a toujours dit que mon étourderie me tiendrait lieu de raison, que je n'aurais jamais l'esprit de savoir aimer, et que j'étais trop folle pour faire un jour des folies»<sup>55</sup>; «Non, cousine, le mariage est un état trop grave; sa dignité ne va point avec mon humeur; elle m'attriste et me sied mal, sans compter que toute gêne m'est insupportable»<sup>56</sup>. Anche Claire, dunque, sostituisce la chiacchiera al desiderio sessuale e preferisce la leggerezza del rapporto con la donna amica a quello serio con l'uomo amante. Inoltre, se l'Eco mitologica diventa la guardiana del segreto erotico di Zeus, nella *Nouvelle Héloïse*

---

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>52</sup> V. Gély, *La nostalgie du moi*, *op.cit.*, pp. 30-31.

<sup>53</sup> Laure Challendes si è interrogata sulla questione della sessualità di Claire arrivando a formulare l'ipotesi secondo cui «dans le vécu intime de Claire, les affections asexuées de l'enfance perdurent au détriment des rapports hétérosexuels adultes»: L. Challendes, *L'âme a-t-elle un sexe? Formes et paradoxes de la distinction sexuelle dans l'œuvre de Jean-Jacques Rousseau*, Paris, Garnier, 2011, p. 142.

<sup>54</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, p. 407.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 48.

Claire si fa custode del segreto dei due amanti: «ton secret sera gardé par ton amie»<sup>57</sup>. Come fa notare Christophe Martin, Claire è la figura che più di tutte simboleggia il segreto nel romanzo, in opposizione con il regime della trasparenza wolmariano: è Claire, ad esempio, ad insistere perché Julie non sveli al marito la sua relazione clandestina con Saint-Preux<sup>58</sup>.

Vi è un ulteriore elemento di continuità tra la figura del mito e il personaggio rousseauiano: Eco si innamora di Narciso e Claire finirà con l'innamorarsi di Saint-Preux. A differenza di Julie che vive in tutta pienezza la propria passione, Claire non dichiarerà mai il proprio amore a Saint-Preux e un possibile matrimonio tra i due viene proposto solo attraverso l'intermezzo della cugina. Per questo suo diniego della passione, Claire, al pari di Eco, appare come figura dell'assenza - «L'ego et le *sum* sont disjoints d'elle»<sup>59</sup> - e come figura del desiderio non corrisposto, del «désir inassouvi»<sup>60</sup>.

L'analisi qui condotta sembra dunque confermare l'ipotesi di partenza secondo cui Claire è una figura della risonanza nel romanzo. Tale ipotesi sembra anche confermare l'idea secondo cui Rousseau avrebbe conferito al romanzo una struttura di tipo architettonico-polifonico, sfruttando, nel caso da noi analizzato, il fenomeno dell'eco come figura retorica e la figura di Eco come reminiscenza del mito. Attraverso la mutua risonanza delle parole di Claire e Julie, il romanzo dà forma a un desiderio femminile suggerito attraverso le parole più o meno criptate, più o meno sincere, che le due amiche si scambiano nelle proprie lettere. Questa risonanza evoca il desiderio della donna senza mai arrivare a mostrarlo veramente perché questo rimane inevitabilmente protetto da «un voile de sagesse»<sup>61</sup>. Come nota Michela Landi infatti: «La eco altro non è che il frammento sonoro testimoniale di un nucleo di senso inconoscibile, di un *arcanum maximum* del quale si percepisce solo misticamente (e indizialmente) l'esistenza»<sup>62</sup>.

Rimane da chiedersi cosa consente di comprendere l'analisi della figura dell'amica rispetto alla questione della bi-vocalità, intesa come stratificazione e sovrapposizione della voce del personaggio principale con la voce dell'*heteros autos*. Cosa significa, da un punto

---

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>58</sup> Ch. Martin, «Logiques du secret : *Julie ou La Nouvelle Héloïse*», *op.cit.*, pp. 418-419. Cfr. La lettera II, 4 di Claire a Julie: «Considère, je t'en conjure, que ce qui te porte à le garder est une raison forte et solide, et que ce qui te porte à le révéler n'est qu'un sentiment aveugle»: J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, p. 410.

<sup>59</sup> V. Gély, *La nostalgie du moi*, *op.cit.*, p. 32.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> Si tratta della celebre formula impiegata da Wolmar per parlare dei sentimenti di Julie, XIV, 4: «pour votre amie on n'en peut parler que par conjecture : un voile de sagesse et d'honnêteté fait tant de replis autour de son cœur, qu'il n'est plus possible à l'œil humain d'y pénétrer, pas même au sien propre»: J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, p. 509. M. Landi, *Il mare e la cattedrale. Il pensiero musicale nel discorso poetico di Baudelaire, Verlaine, Mallarmé*, Pisa, Edizioni ETS, 2001, p. 168.

<sup>62</sup> M. Landi, *Il mare e la cattedrale. Il pensiero musicale nel discorso poetico di Baudelaire, Verlaine, Mallarmé*, Pisa, Edizioni ETS, 2001, p. 168.

di vista della costruzione narrativa, che Claire è un'eco della parola di Julie? Gély nota che «L'écho donne du sens aux sons qu'on lui envoie, aux sons qui forment pour un moi les paroles d'autrui»<sup>63</sup>. Vedremo che l'eroina sembra prendere consapevolezza delle proprie intime intenzioni solo attraverso la mediazione offerta dalla figura di Claire. Dunque Rousseau, che ricusa ogni mediazione, la adotta poi di fatto, così come adotta la polifonia.

Nella prima lettera inviata da Julie alla cugina (VI, 1)<sup>64</sup> appaiono già tutti i segnali di un'inquietudine che rimaneva invece celata nelle missive inviate a Saint-Preux. L'eroina scrive infatti all'amica lamentando di godere di una libertà che non pone alcun ostacolo alla sua relazione con il precettore: suo padre è assente, la madre mantiene un controllo sui due giovani benevolo e affatto rigoroso e la governante svolge il suo compito di vigilanza svogliatamente. Julie si vede così costretta a richiamare la cugina perché sia lei a colmare il vuoto parentale fungendo da *garde-fou* nella relazione tra gli amanti: «*Reviens*, ma Claire, *reviens sans tarder!* J'ai *regret* aux leçons que je prends sans toi, et j'ai *peur* de devenir trop savante ! »<sup>65</sup>. Tutti gli elementi di questa frase fanno riferimento a un desiderio di *regressione*: Julie implora Claire di *ritornare*; prova rimorso per le lezioni seguite senza la cugina e la paura stessa indica una stasi, un'impossibilità all'azione. Alla luce delle evoluzioni successive della vicenda si potrebbe leggere in queste parole un rimorso per l'inizio stesso della relazione segreta: possibile che Julie si senta colpevole di aver sedotto il precettore di cui *entrambe le cugine* erano innamorate<sup>66</sup>? Ad ogni modo, la frase sembra tradire un attaccamento di Julie al passato e una nostalgia verso una condizione superata: lo stato infantile della felicità armoniosa e statica all'interno della propria famiglia; un equilibrio che l'eroina vede disgregarsi di fronte all'avvento della parola erotica di Saint-Preux.

Nella lettera vi è però anche un elemento che denuncia la bi-vocalità dell'enunciato, l'appartenenza delle parole dell'eroina a un discorso altrui. La frase di Julie - "j'ai peur de devenir trop savante" - è infatti caratterizzata dall'ironia, o meglio, dal *badinage*, secondo una forma di scherzosità e di riso più conforme alla scrittura di Rousseau. Come mettono in

---

<sup>63</sup> V. Gély, *La nostalgie du moi*, *op.cit.*, p. 34.

<sup>64</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, p. 43-44.

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

<sup>66</sup> Nella missiva XIII, 5 si scopre infatti che Claire ha probabilmente amato Saint-Preux sin dall'inizio. Julie scrive alla cugina «Je soupçonne que tu as aimé, sans le savoir, bien plus tôt que tu ne crois, ou du moins que le même penchant qui me perdit t'eût séduite si je ne t'avais prévenue. [...] N'osant l'aimer, tu voulais que je l'aimasse [...] Tu ne te sentais pas en droit de combattre en moi le penchant qu'il eût fallu vaincre ; et craignant d'être perfide plutôt que sage, en immolant ton bonheur au nôtre, tu crus avoir assez fait pour la vertu » : *Ibidem*, p. 630.

evidenza gli studi linguistici di Dominique Maingueneau<sup>67</sup>, l'ironia è proprio uno dei fattori che consente ad un enunciato di essere *polifonico* perché il locutore, nel momento in cui fa uso dell'ironia, prende distanza dal proprio discorso, mostrandolo come appartenente ad un altro personaggio. L'enunciato, in altre parole, non è più responsabilità dell'individuo che lo pronuncia; anzi questo, preso alla lettera, apparirebbe come “fuori luogo” o addirittura assurdo. A queste considerazioni bisogna aggiungere che la lettera è indirizzata a Claire, il personaggio più incline alla scherzosità di tutto il romanzo; è quindi probabile che Julie, scrivendole, abbia assunto la postura enunciativa della cugina. Questa formazione di compromesso tra l'enunciazione dell'eroina e quella della cugina assume una funzione specifica nel testo, che è quella «di provocare piacere, mobilitazione del riso, ritorno del regresso o del superato»<sup>68</sup>. Nel caso di Julie l'adozione di un tono *badin* con la cugina potrebbe allora significare il ritorno a una parola meno impegnativa, meno emotivamente coinvolgente, un abbandono alla spensieratezza infantile in contrasto con il *pathos* raciniano delle lettere a Saint-Preux. Essa consente di inserire un momento dissonante all'interno di un discorso serio e monologico, fungendo così da schermo protettivo contro la passione. Facendo echeggiare il tono di Claire all'interno della propria parola, Julie prende le distanze dall'*amour passion*.

Questa nostalgia del superato culmina in una particolare circostanza: in seguito alla disputa con il padre, Julie vede svanire l'ultima possibilità di realizzazione della propria passione (LXIII, 1): «il me semble que je tourne les yeux avec plus de *regret sur l'heureux temps* où je vivais tranquille et contente au sein de ma famille, et que je sens augmenter le sentiment de ma faute, avec celui des biens qu'elle m'a fait perdre»<sup>69</sup>. La nostalgia per il tempo felice e il desiderio di regressione alla fase infantile, prima della scoperta dell'eros, annunciano già la decisione dell'eroina di rinunciare per sempre a Saint-Preux.

Vi è un ulteriore momento in cui la presenza di Claire consente all'eroina di prendere consapevolezza delle sue intenzioni. Si tratta della missiva in cui Julie si vede costretta a una decisione importante (IV, 2)<sup>70</sup>: accettare la proposta di Milord Edouard, fuggire con Saint-Preux e abbandonare la propria famiglia oppure rinunciare per sempre a coronare il sogno del proprio amore? È ancora una volta alla cugina che Julie si rivolge per aiutarla in una scelta che sente di non poter compiere da sola: «tu lis dans ce cœur qui t'aime: tu le

---

<sup>67</sup> Cfr. Dominique Maingueneau, *Manuel de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Armand Colin, 2010, pp. 165-168.

<sup>68</sup> F. Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, op.cit., p. 136.

<sup>69</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», op.cit., p. 177.

<sup>70</sup> *Ibidem*, pp. 200-202.



connais mieux que moi»<sup>71</sup>. Julie vorrebbe che Claire leggesse nella sua anima e prendesse una decisione al suo posto, risolvendo un conflitto che ai suoi occhi appare irrisolvibile: «En écoutant l'amour ou la nature, *je ne puis éviter de mettre l'un ou l'autre au désespoir; en me sacrifiant au devoir, je ne puis éviter de commettre un crime; et, quelque parti que je prenne, il faut que je meure à la fois malheureuse et coupable*»<sup>72</sup>. Tuttavia, Claire rifiuta di rispondere all'appello di Julie, limitandosi a *ripetere* le parole dell'amica e confermare l'*impasse* della situazione: «*Quelque parti que tu prennes, la nature l'autorise et le condamne, la raison le blâme et l'approuve, le devoir se tait ou s'oppose à lui-même: tu ne peux ni rester indécise ni bien choisir; tu n'as que des peines à comparer, et ton cœur seul en est le juge*»<sup>73</sup>.

Il rifiuto di Claire, che in un primo momento potrebbe apparire come una recessione di fronte a una richiesta troppo compromettente, si rivela essere la forma più alta di amicizia. Il resto della missiva è infatti dedicato a un elogio del legame che unisce le due cugine, un *plaidoyer* che culmina nella dichiarazione finale: «Si tu pars, je te suis ; si tu restes, je reste»<sup>74</sup>. Rinunciando a tutto pur di rimanere accanto a Julie, Claire dà prova di un tipo di amicizia che ha i tratti della relazione adelfica: «condivisione che precede ogni divisione perché ciò che ha da spartire è il fatto stesso di esistere, la vita stessa»<sup>75</sup>. Questo è quanto Claire tenta di far comprendere alla cugina quando scrive: «je me trouve encore belle de ta beauté, aimable de tes grâces, ornée de tes talents: je me pare de toutes tes perfections, et c'est en toi que je place mon amour-propre le mieux entendu»<sup>76</sup>. L'amica è la sede degli affetti e di una condivisione di pensieri e di azioni, come Claire sottolinea rifacendosi all'*Aminta*: «Congiunti eran gl' alberghi, ma più congiunti i cori; conforme era l'etate, ma l' pensier più conforme»<sup>77</sup>. Notiamo che di nuovo la lingua italiana viene impiegata da Rousseau per fondere le parole dei personaggi con quelle dell'intertesto; attraverso la favola pastorale di Tasso, lo scrittore tenta di ricreare lo stesso clima idilliaco nel proprio romanzo, monodizzando le diverse voci.

Claire rinuncia dunque a leggere nel cuore di Julie e a diventare la narratrice onnisciente della narrazione dell'eroina facendo una scelta al suo posto: nonostante il rifiuto, le parole della cugina fanno *eco* nel cuore di Julie, suggerendole, senza prendere alcun partito, quello

---

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 201.

<sup>72</sup> *Ibidem*.

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 203. Il corsivo è nostro.

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 206. Il corsivo è nostro.

<sup>75</sup> G. Agamben, *L'amico*, *op.cit.*, p. 19.

<sup>76</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, p. 206.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 205. Cfr. Torquato Tasso, «Aminta», in *Id.*, *Opere*, v. II, a cura di Bortolo Tommaso Sozzi, Torino, Unione tipografica torinese, 1981, p. 314, atto I, scena II.

che in fondo sapeva già: «Je t'entends, amie incomparable, et je te remercie. Au moins une fois j'aurai fait mon devoir, et ne serai pas en tout indigne de toi»<sup>78</sup>. Nell'abbraccio sicuro dell'amica, Julie ritrova se stessa e comprende di non poter compiere un atto che va contro al proprio senso del dovere e del sacrificio. Grazie al dialogo con Claire, emblema dell'amica che ascolta senza intervenire per modificare la narrazione singola e unica dell'eroina, Julie scrive la propria storia. Come Eco ripeteva le parole di Narciso, accompagnandolo nel suo amore infelice per la propria immagine riflessa, così Claire acconsente alla passione di Julie, pur sapendo che si tratta di un'unione irrealizzabile. Claire dà modo a Rousseau di creare un personaggio che impersonifichi il suo ideale di amicizia: quest'ultima è vista dallo scrittore come il luogo metaforico di uno spossamento da sé, in cui l'io si spoglia del proprio *amour-propre* per condividere e “con-sentire” con l'Altro.

È dunque nell'ascolto semi-silenzioso e accogliente offerto dalla cugina che le missive di Julie assumono un carattere intimamente conflittuale, esprimendo la profonda contraddizione da cui è lacerata: la frattura tra la necessità di rispondere alla propria legittima passione e l'esigenza altrettanto forte di non rinunciare al dovere verso la famiglia e la società. Sin dall'inizio della vicenda, è nelle missive indirizzate a Claire più che nelle lettere scritte all'amato che Julie svela l'intima lotta tra due sentimenti contrastanti: l'eros come principio dinamico, ma anche potenzialmente distruttivo, e la nostalgia per uno stato infantile che non abbia ancora conosciuto l'attrazione fatale dell'amore passione.

In modo analogo, dopo il ritorno di Saint-Preux a Clarens, sarà di nuovo la cugina a svelare l'unico punto debole di Julie, nel quale si rivela la persistenza del desiderio verso l'antico amante. È infatti nei segni della *petite vérole* che Saint-Preux ha contratto dopo la celebre “inoculazione dell'amore” (IV, 3)<sup>79</sup> che si concentra tutto il pericolo di una passione non completamente assopita. Claire scrive alla cugina: «Je t'avoue que ces marques de petite vérole, que tu regardes tant, me font peur; et jamais l'amour ne s'avisa d'un plus dangereux fard. Je sais que ceci ne serait rien pour une autre ; mais, cousine, souviens-t'en toujours, celle que la jeunesse et la figure d'un amant n'avaient pu séduire se perdit en pensant aux maux qu'il avait soufferts pour elle»<sup>80</sup>.

Un'ulteriore figura emblematica della *repetitio*, questa volta in rapporto a Saint-Preux, è costituita dalle parole che Claire scrive in risposta alla missiva sul sogno dell'eroe (IX, 5)<sup>81</sup>:

---

<sup>78</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, p. 207.

<sup>79</sup> *Ibidem*, pp. 330-334.

<sup>80</sup> *Ibidem*, pp. 433-434.

<sup>81</sup> *Ibidem*, pp. 613-619.

è la cugina infatti a cogliere il pericolo di dissoluzione dell'idillio di Clarens annunciato dall'enigmatico incubo dell'ex precettore, ripetendo con timore: «Ce voile! Ce voile!»<sup>82</sup>.

La parola-eco di Claire funge dunque da cassa di risonanza alle parole degli amanti. Al contempo essa consente il passaggio e l'incontro delle diverse voci che popolano il romanzo: i genitori e i figli, la società e gli amanti, le istanze della repressione e del represso. È Claire, ad esempio, ad instaurare il dialogo non-dialogo tra la madre di Julie e Saint-Preux, distruggendo la missiva rivolta al precettore, celandone il contenuto e riportando soltanto le emozioni che questa avrebbe suscitato nel suo destinatario (I, 3):

Que ses touchants reproches vous eussent déchiré le cœur ! Que ses humbles prières vous eussent pénétré de honte ! J'ai mis en pièces cette lettre accablante que vous n'eussiez jamais supportée: je n'ai pu souffrir ce comble d'horreur de voir une mère humiliée devant le séducteur de sa fille: vous êtes digne au moins qu'on n'emploie pas avec vous de pareils moyens, faits pour fléchir des monstres, et pour faire mourir de douleur un homme sensible<sup>83</sup>.

Claire funge dunque da mediatrice tra le diverse istanze del racconto, ripetendo gli accenti delle voci degli altri. La stessa cosa avviene quando la cugina riporta a Julie le dicerie che iniziano a circolare nella comunità sul suo conto nella lettera LVI, 1:

Le Guet dit, il y a quelque temps, avoir vu sortir de chez toi ton ami à cinq heures du matin. Heureusement celui-ci sut des premiers ce discours, il courut chez cet homme et trouva le secret de le faire taire; mais qu'est-ce qu'un pareil silence, sinon le moyen d'accréditer des bruits sourdement répandus? La défiance de ta mère augmente aussi de jour en jour; tu sais combien de fois elle te l'a fait entendre: elle m'en a parlé à mon tour d'une manière assez dure<sup>84</sup>

L'avvertimento si fa ancora più incalzante allorché i sospetti della comunità si fanno più forti nella missiva LXII, 1:

L'affaire de milord Edouard et de ton ami a fait par la ville tout l'éclat auquel on devait s'attendre. Quoique M. d'Orbe ait gardé le secret sur le fond de la querelle, trop d'indices le décèlent pour qu'il puisse rester caché. On soupçonne, on conjecture, on te nomme; le rapport du Guet n'est pas si bien étouffé qu'on ne s'en

---

<sup>82</sup> *Ibidem*, p. 620.

<sup>83</sup> *Ibidem*, *op.cit.*, p. 309.

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 151.

souviene, et tu n'ignores pas qu'aux yeux du public la vérité soupçonnée est bien près de l'évidence<sup>85</sup>.

Claire fa risuonare all'interno delle proprie missive le voci altrui: le parole dolorose e toccanti di una madre, il vociare della comunità sui due amanti, le congetture che arrivano facilmente sulle orecchie di tutti. L'autore, fruendo di questa figura di mediazione, può così far dialogare le istanze contrastanti che si confrontano nella vicenda da lui immaginata senza rinunciare all'unità di tono che gli premeva conferire alla propria opera.

Grazie alle lettere di Claire, la voce degli eroi si confronta con la molteplicità delle enunciazioni che provengono dalla società, salvaguardando comunque una distanza da esse per mezzo dello schermo dell'amica che si fa opaco o chiarificatore, dissimulatore o rivelatore, secondo le esigenze della storia. È attraverso questa parola della risonanza che l'io costruisce o decostruisce se stesso, prendendo forma come un soggetto che è continuamente confrontato alla pluralità delle voci sociali.

Assumendo le voci delle diverse istanze che provengono dalla società, l'enunciazione di Claire assolve una funzione corale all'interno del tessuto narrativo: nelle sue missive si concentra un complesso di voci diverse con cui gli eroi si misurano e il romanzo acquista così una struttura polifonico-architettonica.

Secondo Bachtin, la voce dell'eroe si confronta sempre con un *coro* che costituisce il suo unico interlocutore e che può essere identificato con la figura dell'autore<sup>86</sup>. Nella figura di Claire, dunque, Rousseau potrebbe aver in parte rappresentato se stesso. Secondo Véronique Gély, nel drama barocco, l'eco costituisce una voce *offstage*, «la voix d'un souffleur qui ne perd pas contenance, une voix à la fois autoritaire et marginale, c'est-à-dire celle de la fonction auctoriale»<sup>87</sup>. Identificandosi con il terzo della coppia Julie-Saint-Preux, Jean-Jacques poteva dialogare con i personaggi da lui creati, consigliarli e biasimarli a partire da un punto di vista esterno e al contempo autorevole.

Come ha scritto Jean-Louis Lecercle, Rousseau sembra essersi parzialmente identificato con ciascuno dei personaggi a cui ha dato forma: «Rousseau pouvait attribuer les richesses de sa pensée et de sa sensibilité à des personnages variés qui tous lui devaient quelque chose

---

<sup>85</sup> *Ibidem*, p. 172.

<sup>86</sup> Michail Bachtin, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, a cura di Clara Srada Janovič, Torino, Einaudi, 1988, p. 153.

<sup>87</sup> V. Gély, *La nostalgie du moi*, *op.cit.*, p. 225.

mais dont aucun n'était totalement lui»<sup>88</sup>. Non deve stupirci dunque che la stessa funzione autoriale sia disseminata tra le varie figure del racconto.

Ad ogni modo, Claire, in quanto figura dell'eco e della mediazione, annuncia la tecnica epistolare impiegata nel romanzo monodico dove la narrazione si basa interamente sulla corrispondenza tra il protagonista e l'amico. Pur venendo meno il complesso sistema architettonico rousseauiano, come Claire, le figure di Wilhelm, Lorenzo e l'amico anonimo di Oberman rappresentano il principio di realtà: il polo sociale e il "buon senso" comune entrano nella missiva del personaggio mittente attraverso il dialogo "troncato" con questa figura silenziosa. Tuttavia, al di là della loro funzione di rappresentanza, gli amici, come Claire nella *Nouvelle Héloïse*, hanno un potere molto limitato sull'azione dei personaggi principali. Claire, come abbiamo visto, avverte l'amica Julie riguardo al pericolo di compromettere la propria reputazione, la invita a pensare a sé e ad allontanare l'amante, ma non interviene mai agendo contro il volere della cugina. L'amica si limita ad affiancare Julie, ma non si sostituisce all'eroina tentando di prendere decisioni al suo posto: al contrario, dà prova di un'indulgenza compromettente, tanto che è assente sia al momento dell'inizio del carteggio<sup>89</sup> tra gli amanti sia al momento della prima notte d'amore<sup>90</sup>. Questa passività del personaggio rousseauiano pare dunque annunciare la totale scomparsa dell'amico dalla diegesi nel romanzo epistolare monodico.

#### IV.1.2. La risonanza dell'io nel romanzo monodico

Con l'analisi della figura dell'amico ci avviciniamo ad uno dei punti nevralgici della nostra problematica. La presenza della figura del destinatario muto costituisce infatti la grande innovazione del romanzo di Goethe; mutamento che decreta la crisi del romanzo epistolare illuminista.

---

<sup>88</sup> J.-L. Lecercle, *op.cit.*, p. 119. Claire pare rispecchiare la vita e la personalità dell'autore per vari aspetti. In primo luogo, la condizione familiare dello scrittore: è infatti orfana di madre, poco amata dal padre e lontana dai suoi fratelli. In secondo luogo, l'avversione del personaggio per il matrimonio e l'assenza di qualsiasi spirito materno ricordano caratteristiche ben note della biografia di Jean-Jacques. L'educazione e la cura di Henriette, figlia di Claire, è infatti affidata completamente a Julie: «La voilà, cette aimable enfant ; reçois-la comme la tienne ; je te la cède, je te la donne ; je résigne en tes mains le pouvoir maternel ; corrige mes fautes, charge-toi des soins dont je m'acquitte si mal à ton gré ; sois dès aujourd'hui la mère de celle qui doit être ta bru, et, pour me la rendre plus chère encore, fais-en, s'il se peut, une autre Julie» : J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, p. 439.

<sup>89</sup> Come ricorda Julie nella missiva VI, 1: *Ibidem*, pp. 43-44.

<sup>90</sup> Cfr. La lettera XXIX, 1 di Julie a Claire : *Ibidem*, p. 95-97.

Nella letteratura critica sul genere epistolare si è incontrato molto spesso l'aggettivo "lirico" per rendere conto del passaggio da una forma narrativa improntata sulla socievolezza e sullo scambio, rappresentata dal romanzo epistolare polifonico, al ripiegamento su di sé tipica del romanzo monodico. Ad esempio, Laurent Versini parla di «lyrisme replié sur un moi qui ne trouve plus d'expansion que dans le rêve des origines»<sup>91</sup> mentre Gert Mattenklott definisce le lettere come dei «lyr[ische] Monologe»<sup>92</sup>. In modo analogo, Giorgio Manacorda afferma: «In verità le lettere non sono che lasse di un poema, e un poema a tratti molto lirico»<sup>93</sup>.

È sembrato dunque necessario chiedersi: monologico è sinonimo di lirico? In cosa il romanzo epistolare monodico rifletterebbe un registro letterario di tipo lirico? L'assenza di risposte è sufficiente a decretare una chiusura solipsistica e egotistica nell'io dell'eroe? La nostra ipotesi è che il lirismo di questo tipo di narrazione sia dovuto non alla solitudine dell'eroe, ma alla *presenza silenziosa* della figura dell'amico che funge da *cassa di risonanza* alla voce del singolo.

Nel corso della nostra analisi abbiamo già individuato alcune possibili funzioni del destinatario nel romanzo epistolare monodico: a livello extra-diegetico abbiamo avanzato l'ipotesi che la figura dell'amico fosse necessaria alla cooperazione interpretativa. I richiami del protagonista all'amico, a cui l'eroe si rivolge dicendo "tu" come fa l'editore con il lettore, invitano quest'ultimo a instaurare una relazione con la voce narrante basata sul modello amicale, dunque sul coinvolgimento emotivo e sulla compassione (cfr. III.3.4). A livello intra-diegetico, tramite l'analisi della figura di Claire nella *Nouvelle Héloïse*, abbiamo visto come la figura dell'amica assuma la funzione di un'eco traghettatrice di voci (cfr. IV.1.1). A Claire sono infatti affidati due compiti principali nel suo dialogo con Julie. Il primo è quello di essere una figura della rifrazione e della *repetitio*: attraverso le sue parole l'amica offre un'eco che dà spessore alla passione degli amanti e al contempo consente all'eroina di prendere consapevolezza delle proprie intenzioni profonde<sup>94</sup>. La seconda

---

<sup>91</sup> L. Versini, *Le roman épistolaire*, op.cit., pp. 177-178. Allo stesso modo Marie-Claire Grassi, studiando le corrispondenze reali coeve ha notato che : «L'exil, l'oisiveté dans un monde plus au moins factice d'occupations de loisirs, la conscience parfois aiguë du temps qui passe et de ce que l'on est devenu, le regard souvent amer jeté sur l'existence, alimentent donc à l'aube du Romantisme une forme épistolaire de lyrisme confidentiel»: Marie-Claire Grassi, *L'art de la lettre au temps de La Nouvelle Héloïse et du Romantisme*, Genève, Editions Slatkine, 1994, pp. 73-74.

<sup>92</sup> G. Mattenklott, «Briefroman», op.cit., p. 132.

<sup>93</sup> G. Manacorda, *Materialismo e masochismo*, op.cit., p. 7.

<sup>94</sup> D'altronde, gli studi di psicologia confermano che la coscienza di sé è un processo che avviene tramite il linguaggio; è quindi nella relazione e nella comunicazione con l'altro che essa può avvenire: «C'est de notre relation aux autres personnes qu'émerge, via le langage, notre expérience de soi (self) comme objet dans le monde social des autres. La conscience de soi est dérivée de l'échange avec les autres, vient de l'intériorisation

funzione che abbiamo individuato è l'aspetto corale: Claire consente il passaggio di informazioni tra l'eroina e la società e rende così possibile la comunicazione tra l'Io e il mondo. In questo senso essa assume la bachtiniana funzione del "coro" che accompagna la voce solitaria dell'eroina.

Prima di approfondire gli elementi di continuità tra la prosa epistolare e la forma lirica è necessario chiedersi: che cosa distingue la forma del romanzo monodico dalle forme in cui ci si rivolge allocutivamente a un interlocutore assente e immaginario come avviene ad esempio nel dialogo filosofico o nel diario personale?

Come è noto, la forma dialogica, tipica della dialettica, è estremamente corrente durante tutto il periodo dei Lumi. Anche la lettera può essere impiegata per imbastire un dialogo filosofico lo dimostrano le celebri *Epistulae morales ad Lucilium* di Seneca o anche la tradizione araba dove, come ci ricorda Suzanne Guellouz, la lettera – *risala* – è il luogo privilegiato della controversia religiosa<sup>95</sup>. Certamente queste tecniche non sono sconosciute agli autori di romanzi epistolari settecenteschi dove la forma epistolare è impiegata anche come mezzo di divulgazione scientifica (si pensi alla questione religiosa nelle *Lettres persanes* di Montesquieu o alla riflessione sul suicidio che si ritrova nelle quattro opere che costituiscono il nostro *corpus*<sup>96</sup>).

Tuttavia, Suzanne Guellouz, nel suo saggio sulle diverse tipologie di dialogo, nota una differenza importante tra le due forme (lettera e dialogo *tout court*). Mentre nella forma filosofica pura, la dimensione inter-soggettiva non entra mai in gioco, la missiva si distingue proprio per la particolare intimità che essa instaura con il corrispondente: «alors que le "je" et le « tu » du dialogue le plus intime interdisent toute connotation d'affectivité, la lettre, même quand elle intellectualise des sentiments ou des émotions, parce qu'elle évolue dans un espace d'abord privé, met en jeu une double ou plutôt une triple subjectivité : celle du rédacteur, celle du destinataire et celle du lecteur»<sup>97</sup>.

Nel romanzo monodico la relazione io-tu suggerita dalle forme allocutive impiegate introduce nel testo la dimensione dell'inter-soggettività, degli affetti, della familiarità. Si

---

de la perspective de l'autre sur soi qui le pose comme objet social pour lui-même» : Denis Jodelet, «Formes et figures de l'altérité» in Laurent Licata e Margarita Sanchez-Matas (éds.), *L'Autre : regards psycho-sociaux*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2005, p. 31.

<sup>95</sup> Suzanne Guellouz, *Le dialogue*, Paris, PUF, 1992, p. 69.

<sup>96</sup> Cfr. Nella *Nouvelle Héloïse*, il dialogo tra Saint-Preux e Milord Edoard nelle lettere XXI, 3 e XXII, 3 : J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, pp. 377-386 e pp. 386-393. Il dibattito tra Werther e Albert nella missiva del 12 agosto del Werther: J.-W. Goethe, «Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A», *op.cit.*, pp. 92-102. La lettera sul suicidio che Jacopo scrive a Lorenzo il 19 e 20 febbraio da Ventimiglia: U. Foscolo, «Ultime lettere di Jacopo Ortis [1802]», *op.cit.*, pp. 255-263. Allo stesso modo Oberman sostiene la libertà del suicidio contestando il divieto religioso nella lettera XLI, Senancour, *Oberman*, *op.cit.*, pp. 181-196.

<sup>97</sup> S. Guellouz, *Le dialogue*, *op.cit.*, pp.68-69.

pensi semplicemente a tutti quei “mio caro”, “mio amato”, “amico mio”, che appaiono nelle missive del protagonista. Rivolgendosi all’amico la missiva perde in parte la funzione conativa e performativa della lettera amorosa, ma ne mantiene il potenziale inter-soggettivo grazie a tali forme di interlocuzione e si distingue così dal dialogo filosofico.

Inoltre, nei romanzi monodici del nostro *corpus* la lettera, proprio perché implica l’assenza dell’interlocutore, consente di integrare nel discorso dell’eroe la dimensione amicale e affettiva: così Werther, ad esempio, sogna di poter trovare conforto tra le braccia di Wilhelm: «O daß ich nicht an Deinen Hals fliegen, Dir mit tausend Thränen und Entzückungen ausdrücken kann, mein Bester, all die Empfindungen, die mein Herz bestürmen»<sup>98</sup>. In modo analogo, Jacopo, dopo aver ricevuto una lettera di Lorenzo, scrive: «sai tu [...] ch’io mi sento sì fieramente percosso che sono in procinto di venire a gittarmi al collo e spirare fra le tue braccia?»<sup>99</sup>. Nella frase di Jacopo si sovrappongono in realtà due intertesti diversi, quello goethiano e quello rousseauiano: l’immagine della morte tra le braccia dell’amico era infatti già presente in una lettera di Saint-Preux a Milord Edouard, «Oh! Quelle volupté pour deux vrais amis de finir leurs jours volontairement dans les bras l’un de l’autre, de confondre leurs derniers soupir, d’exhaler à la fois les deux moitiés de leur âme !»<sup>100</sup>.

Nelle parole di Jacopo l’amicizia acquista infatti un significato in parte diverso da quello che riveste per Werther soprattutto perché, lo ricordiamo, il progetto politico dell’*Ortis* implicava necessariamente l’unione fraterna tra pari. Il rapporto di Werther con Wilhelm appare invece ambiguo tanto che l’eroe sembra compiacersi dell’assenza e della lontananza, negando così il principio stesso dell’amicizia («Dich zu verlassen, den ich so liebe, von dem ich unzertrennlich war, und froh zu sein!»<sup>101</sup> scrive sin dalla prima lettera). Una tale ambiguità è presente anche in *Oberman* dove l’eroe scrive all’amico:

Quand nous nous entretenons l’un avec l’autre, c’est de nous-même, car rien n’est plus près de nous. Il m’arrive souvent d’être surpris que nous ne vivions pas ensemble : cela me paraît contradictoire et comme impossible. Il faut que ce soit une destinée secrète qui m’ait entraîné à chercher je ne sais quoi loin de vous, tandis que je pouvais rester où vous êtes ne pouvant vous emmener où je suis. Je

---

<sup>98</sup> J.-W. Goethe, «Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A», *op.cit.*, p. 114.

<sup>99</sup> U. Foscolo, «Ultime lettere di Jacopo Ortis [1802]», *op.cit.*, p. 247.

<sup>100</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, p. 386.

<sup>101</sup> J.-W. Goethe, «Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A», *op.cit.*, p. 10.



ne saurais dire quel besoin m'a rappelé dans une terre extraordinaire dont je ne retrouve plus les beautés, et où je ne me retrouve point moi-même<sup>102</sup>

Le affermazioni di Werther e Obarman affermano e, allo stesso tempo, revocano in dubbio l'amicizia: essi hanno bisogno dell'amico, ma, contemporaneamente, devono mantenere una distanza rispetto ad esso. Vedremo in seguito che questo è in parte dovuto anche al ruolo paterno che viene ad assumere l'amico; per il momento ci basti mettere in luce che la questione dell'amicizia inserisce nei romanzi una dimensione di inter-soggettività, che è invece assente nel dialogo con un tu retorico.

Se l'affettività non è prevista nel dialogo filosofico essa è tuttavia presente nella forma diaristica. Qui chi scrive fa appello a un destinatario fittizio, un potenziale "mio caro"<sup>103</sup>, il quale rappresenta una sorta di personificazione della coscienza del diarista e una figura dell'amico ideale: «c'est l'ami qui berce, qui console et qui protège»<sup>104</sup>, nota Béatrice Didier.

La differenza tra le due forme consta tuttavia nel fatto che, nel diario, la voce narrante non potrà anticipare le repliche della figura immaginaria a cui si rivolge, mentre l'espedito dell'amico consente di instaurare all'interno della missiva un vero e proprio dialogo, anticipando le eventuali risposte dell'istanza fittizia. Come scrive Suzanne

---

<sup>102</sup> Senancour, *Oberman*, *op.cit.*, p. 283.

<sup>103</sup> Il confine tra la figura dell'amico immaginario del romanzo monodico e il "mio caro" a cui il diarista si rivolge allocutivamente può essere anche molto labile come testimonia un passo di *Le Cahier vert* (1840) di Maurice de Guérin dove il foglio si trasforma nell'amico: « O mon cahier, tu n'es pas pour moi un amas de papier, quelque chose d'insensible, d'inanimé ; non, tu es vivant, tu as une âme, une intelligence, de l'amour, de la bonté, de la compassion, de la patience, de la charité, de la sympathie pure et inaltérable. Tu es pour moi ce que je n'ai pas trouvé parmi les hommes, cet être tendre et dévoué qui s'attache à une âme faible et malade, qui l'enveloppe de son affection, qui seul comprend son langage, devine son cœur, compatit à ses tristesses, s'enivre de ses joies, la fait reposer sur son sein ou s'incline par moments sur elle pour se reposer à son tour. [...] Il me faut à moi un amour comme celui-là, un amour de compassion. Je n'ai rien qui puisse m'en susciter un comme on en voit dans tout le monde, un amour d'égal à égal, un amour d'âmes pareilles, d'âmes qui vont l'une vers l'autre, parce qu'elles se sont vues réciproquement grandes et belles... » (Maurice de Guérin, «Le Cahier vert», in Id. *Le Cahier vert. Poèmes en prose. Trois poésies*, introduction, bibliographie, notes et éclaircissement par Eric Lugin, Lausanne, Guile du livre, 1943, p. 119). Georges Gusdorf scrive a proposito di questo passo «Ce qui s'affirme ici sur le mode lyrique, c'est le vœu d'un *alter ego* ; faute d'avoir rencontré l'âme sœur qui ferait écho à son insuffisance d'être, à son indigence d'être, Guérin la recherche selon la procédure de l'expression écrite, comme si l'écriture avait le pouvoir de délivrer l'individu de la solitude intolérable, et de lui fournir une compensation, une réponse à des appels inavoués, un complément d'être venu au secours de sa déficience» G. Gusdorf, *Lignes de vie*, t. 1, « Les écritures du moi », Paris, Odile Jacob, 1991, p. 388. Allargando la questione dalla forma diaristica a tutte le forme autobiografiche Fausta Garavini sostiene che le scritture della soggettività emergono proprio dalla necessità dell'Altro: «Si tratti d'un intento di estraniamento da sé o d'un atteggiamento parentetico, tale forma dialogica è di tutta una tradizione filosofica: ma ciò significa, appunto, che è possibile pensare, ovvero parlare a sé stessi solo postulando il tu (l'altro nell'io). La stessa funzione svolge, nelle lettere, l'amico assente: Lucilio, insomma, è l'antenato del divano». F. Garavini, *op.cit.*, p. 19.

<sup>104</sup> Béatrice Didier, *Le journal intime*, *op.cit.*, p. 108.

Guellouz: «l'altérité [est] la condition nécessaire et suffisante de la dialogicité»<sup>105</sup>. La presenza di un Altro identificato con la figura dell'amico, del saggio o del mentore è dunque sufficiente per creare all'interno del romanzo epistolare un principio dialogico anche laddove le risposte vengano a mancare. Invece, nel diario, dove l'alterità è assente, si troveranno generalmente delle domande retoriche e dei segnali di affettività, ma difficilmente il diarista uscirà dalla sfera prettamente egotista, integrando nel suo discorso le possibili risposte dell'amico fittizio.

Per tornare ora alla questione del lirismo, notiamo che Giuseppe Bernardelli, nel suo studio sul testo lirico, avanza l'ipotesi secondo cui la forma allocutiva sarebbe tipica di molte forme poetiche, secondo un procedimento che, consistendo nel chiamare in causa un destinatario fittizio e nell'incorporare la sua parola all'interno della propria, ricorda proprio la struttura del romanzo epistolare monodico:

L'allocuzione infatti, specie l'allocuzione che coinvolge apertamente il destinatario chiamandolo in causa in modo diretto e ripetuto come spessissimo accade nella lirica, è un tipo di costruzione linguistica tendenzialmente "drammatica", o dialogico-drammatica: in ragione della prossimità fisica, vera o supposta, e della ridotta distanza comunicativa che ne consegue, il discorso inclina ad alimentarsi e comunque a tenere conto delle reazioni dell'apostrofato, variamente prevenendole e inglobandole. La voce latente di colui che nella finzione o nella realtà è posto di fronte al locutore tende così ad affiorare dentro il discorso del locutore stesso, tant'è che qualsiasi comunicazione linguistica d'uso esperita in presenza del destinatario finisce con l'assumere inevitabilmente, per poco che si instauri un minimo di familiarità e di connivenza tra le diverse parti [...] la forma del dialogo. Ora, nel caso dell'apostrofe lirica, in cui si finge la presenza fisica dell'interlocutore e alla fin fine del destinatario ultimo che è il lettore, basta che l'autore decida di imitare questa dinamica spontanea e conceda, diciamo così, diritto di risposta all'ideale interlocuto sospendendo momentaneamente l'apostrofe perché si passi dal registro monologico a quello dialogico, dando in tal modo origine ad un impianto che è, seppure allo stadio embrionale, di tipo "drammatico"<sup>106</sup>

Il testo lirico è caratterizzato dal dialogo con una persona o un oggetto che funge sia da schermo sia da ponte tra l'io del poeta e il pubblico dei lettori. Lirismo non sarebbe allora sinonimo di monologismo, al contrario, esso aprirebbe l'enunciazione a un principio dialogico. Come fa notare ancora Bernardelli, questo tipo di enunciazione ha un doppio effetto, perché se da un lato designa direttamente un destinatario nel proprio discorso, dall'altro, rivolgendosi a un'istanza fittizia, l'io volta le spalle al destinatario reale del

---

<sup>106</sup> Giuseppe Bernardelli, *Il testo lirico: logica e forma di un tipo letterario*, Milano, Vita e pensiero università, 2002, p. 150.

proprio discorso, ossia il pubblico dei lettori, producendo una sorta di *aversio ab lectoribus*<sup>107</sup>.

In uno studio sulle forme narrative impiegate dal giovane Goethe, Sebastian Meixner ha avanzato l'ipotesi secondo cui proprio l'apostrofe sarebbe la figura<sup>108</sup> che caratterizza la forma del romanzo epistolare monodico:

Im ursprünglichen Setting der antiken Gerichtsrede bezeichnet die Apostrophe die Abwendung von den Richtern und die Hin - bzw. Umwendung zum Publikum, zu abwesenden oder toten Personen oder zu Abstrakta wie dem Vaterland oder den Gesetzen. Die Apostrophe verdoppelt so in ihrer Ab - bzw. Umwendungsbewegung immer die Position der Adresse, indem sie sich von der eigentlichen Adresse der Rede ab- und einer anderen Adresse zuwendet. Dabei wird letztere - da abwesend - performativ erst vor die Augen der erste Adresse gestellt. Die Apostrophe stellt also gleichzeitig rhetorisch die zweite Adresse erst her und damit vor die Augen der ersten. Zu betonen ist, dass sie konstitutive Abwendung keineswegs zu einer Substitution der ersten Adresse durch die zweite führt, sondern dass die zweite Adresse zur Bedingung der Kommunikation mit der ersten Adresse avanciert<sup>109</sup>

Questo "allontanamento" o "evitamento" [Abwendung] del destinatario "reale" diventa la condizione attraverso cui avviene la comunicazione del romanzo epistolare: la missiva è indirizzata a un destinatario a cui non si fa riferimento diretto (ad esempio il lettore) e il locutore si rivolge ad esso solo tramite l'interposizione di un altro destinatario che viene direttamente chiamato in causa nel proprio discorso (ad esempio l'amico). Lo studioso analizza poi alcune situazioni narrative in modo da supportare la sua ipotesi secondo cui l'impiego dell'apostrofe farebbe slittare il romanzo dalla funzione mimetica del discorso

---

<sup>107</sup> *Ibidem*, p.145. Il tema era stato in parte introdotto da Northrop Frye, *Anatomy of criticism. Four essays*, with a foreword by Harold Bloom, Princeton: Oxford, Princeton university press, 1957. Secondo Frye «There can hardly be a work of literature without some kind of relation, implied or expressed, between its creator and its auditors. When the audience the poet had in mind is superseded by posterity, the relation changes, but it still holds. On the other hand, even in lyrics and essays the writer is to some extent a fictional hero with a fictional audience, for if the element of fictional projection disappeared completely, the writing would become direct address, or straight discursive writing, and cease to be literature», p. 53. Si veda anche la definizione di lirico, secondo cui si tratterebbe di un genere letterario in cui si assume la scomparsa del pubblico: «LYRIC: A literary genre characterized by *the assumed concealment of the audience* from the poet and by the predominance of an associational rhythm distinguishable both from recurrent metre and from semantic or prose rhythm», p. 366.

<sup>108</sup> Catherine Kerbrat Orecchioni parla di un vero e proprio *tropo comunicazionale* per indicare un rovesciamento della gerarchia tradizionale dei destinatari: «Il y a trope communicationnel chaque fois qui s'opère, sous la pression du contexte, un renversement de la hierarchie normale des destinataires; c'est à dire chaque fois que le destinataire qui en vertu des indices d'allocution fait en principe figure de destinataire direct, ne constitue en fait qu'un destinataire secondaire, cependant que le véritable allocutaire, c'est en réalité celui qui a en apparence statut de destinataire indirect»: Catherine Kerbrat Orecchioni, *Les interacciones verbales*, t. 1, Paris, Colin, 1990, p. 92.

<sup>109</sup> Sebastian Meixner, *Narratologie und epistemologie. Studien zu Goethes frühen Erzählungen*, Berlin: Boston, Walter de Gruyter, 2019, p. 151.

verso una funzione di tipo discorsivo o performativo in cui l'evento viene prodotto dalla situazione enunciativa stessa.

Ad ogni modo, a noi interessa mettere in rilievo il fatto che lo scambio epistolare del romanzo monodico si basi sempre su una figura per cui la comunicazione è deviata, falsata, non "trasparente" dal momento che essa moltiplica e confonde le istanze a cui si rivolge quantomeno sovrapponendole.

Possiamo dunque ora riprendere e completare quanto abbiamo affermato in un primo momento riguardo alla funzione dell'amico come istanza che consente la cooperazione interpretativa con il lettore. Se è vero che la lettera e la sua vocazione allocutiva invitano il destinatario extra-diegetico ad assumere la posizione dell'amico, instaurando con colui che parla una relazione basata sul modello amicale, i personaggi mittenti mantengono tuttavia un'ambiguità programmatica riguardo all'istanza del destinatario, rivolgendosi ora all'amico, ora all'amata, ora alla natura, ora a Dio stesso. Il romanzo epistolare monodico provoca dunque una continua sovrapposizione delle istanze chiamate in causa la cui funzione sembra essere, in definitiva, solo quella di fungere da "eco" all'io in modo che quest'ultimo possa costruire il proprio discorso. Come nota Bachtin, non c'è eroe né "io" senza «il vedersi e il sentirsi dall'interno attraverso lo sguardo emotivo e la *voce* emotiva dell'altro: io mi sento nell'altro, con l'altro e per l'altro. [...] La voce può cantare soltanto in un'atmosfera di calore, *nell'atmosfera* di un possibile sostegno corale, di una *non solitudine sonora*»<sup>110</sup>.

Implicando uno sdoppiamento la risonanza conferma, a nostro avviso, l'ambiguità del soggetto unico del romanzo epistolare dal momento che l'istanza narrante finisce con l'identificarsi ora con l'io che scrive la lettera ora con quello che la riceve in un continuo smembramento della propria identità. Scrive Oberman all'amico: «Je vous écris comme je vous parlerais, comme on se parle à soi-même»<sup>111</sup>. Questa ambiguità delle funzioni attanziali (che sono invece ancora ben separate in Rousseau, dal momento che il lettore è chiamato in causa solo nello spazio liminare delle note a piè di pagina) provoca nel romanzo monodico una messa in crisi delle figure del narratore e del lettore implicito. Il primo, infatti, si sposta continuamente tra le varie istanze locutrici previste dal testo (personaggio, editore, o la stessa istanza ricettrice); il lettore invece è chiamato ora ad identificarsi con l'amico, ora ad essere totalmente escluso dalla narrazione quando l'eroe si rivolge a Dio o

---

<sup>110</sup> Michail Bachtin, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, op.cit., pp. 153-154.

<sup>111</sup> Senancour, *Oberman*, op.cit., p. 72.

alla Natura, ora ad essere direttamente interpellato dall'editore. L'innovazione formale del romanzo di Goethe consiste allora forse proprio in questo: confondere le istanze io-tu fino a fare risaltare la voce del singolo come voce plurale; una voce che vive nella relazione con l'Altro e che necessita dell'Altro per poter far fronte a quella che Pierre Pachet ha definito «l'insuffisance de [l'] âme»<sup>112</sup>.

#### IV.1.3. La parola di Wilhelm: un dialogo con la propria coscienza?

La mancanza delle risposte del destinatario, pur non sconfessando la natura essenzialmente dialogica del discorso epistolare, ne mette in crisi le prerogative dal momento che confonde e interseca le diverse istanze previste dal testo: istanza narrante e istanza ascoltatrice; amico e lettore; autore, editore e personaggio. Ci interessiamo ora al primo e meno evidente di questi processi "confusivi": il mescolarsi delle enunciazioni dell'eroe e dell'amico.

Lo scambio con l'amico, come già riscontrato nella *Nouvelle Héloïse*, è foriero di una presa di consapevolezza da parte dell'eroe. Secondo Giorgio Manacorda, Wilhelm nel *Werther* potrebbe personificare una figura paterna rimossa, una forma di compromesso storico, o ancora la morale dell'accettazione: «Guglielmo è quello che si dice un richiamo alla realtà della vita sociale»<sup>113</sup>.

Al fine di mettere in luce alcuni elementi di identificazione tra mittente e destinatario, per cui il dialogo prende la forma di un dialogo "con la propria coscienza", analizzeremo la lettera dell'8 agosto<sup>114</sup> nel *Werther*. Quest'ultima è particolarmente emblematica della natura dialogica del discorso epistolare poiché, riportando e anticipando le eventuali risposte del destinatario, la missiva assume una dimensione eminentemente bifocale. L'introspezione e l'espressione della violenza passionale, ancora dominanti nella lettera appena precedente del 30 luglio<sup>115</sup>, lasciano qui il posto a una visione lucida e distaccata dell'eroe sulla propria vicenda. In questa lettera l'eco offerta dall'enunciazione dell'amico introduce una *dissonanza*: un punto focale altro che lascia intravedere la possibilità di mettere in discussione l'ineluttabilità del destino wertheriano. Non pare essere un caso il fatto che questa visione dissonante, che afferisce a un principio razionale e saggio, avvenga

---

<sup>112</sup> P. Pachet, *Les baromètres de l'âme*, op.cit., p. 11.

<sup>113</sup> G. Manacorda, *Materialismo e masochismo*, op.cit., p. 46.

<sup>114</sup> J.-W. Goethe, «Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A», op.cit., pp. 86-88.

<sup>115</sup> *Ibidem*, pp. 84-86.

nello stesso momento in cui nella lettera viene inserito un grado maggiore di polifonia per mezzo del confronto con la parola dell'amico-mentore.

La lettera si apre infatti in risposta ad un commento di Wilhelm:

Ich bitte dich, lieber Wilhelm! Es war gewiß nicht auf dich geredt, wenn ich schrieb: schafft mir die Kerls vom hals, die sagen, ich sollte mich resigniren. Ich dachte warlich nicht dran, daß du von ähnlicher Meinung seyn könntest. Und im Grunde hast du recht! Nur eins, mein Bester, in der Welt ist's sehr selten mit dem Entweder Oder gethan, es giebt so viel Schattirungen der Empfindungen und Handlungsweisen, als Abfälle zwischen einer Habischts- und Stumpfnase<sup>116</sup>.

La lettera inizia dunque con una sorta di *captatio benevolentiae*: è una delle rare volte in cui viene fatto riferimento a una reazione emotiva da parte del destinatario delle missive e, come possiamo dedurre dalle parole di Werther, il suo amico è stato infastidito da un'affermazione fatta nella lettera precedente. L'eroe si era scagliato contro tutti coloro che pretendono rassegnazione di fronte a un destino inevitabile: il protagonista ha quindi criticato un atteggiamento che nella morale comune sarebbe considerato "saggio", "prudente" e "positivo". Questi sono i valori impersonati da Wilhelm nel romanzo e sono gli stessi che condividerebbe qualsiasi persona di buon senso, ivi compreso il lettore comune.

A nostro avviso, la *captatio benevolentiae* con cui si apre questa lettera svolge una specifica funzione nella sequenza narratologica. Le prime fasi del racconto, l'arrivo di Werther a Wahlheim e l'innamoramento per Lotte, sono già state narrate e il lettore è così venuto a contatto con un personaggio che esprime un vivificante sentimento per la vita, ma anche con un giovane eroe le cui dichiarazioni, nel loro carattere di eccezionalità, possono apparire paradossali. L'autore sembra sentire l'esigenza di recuperare il contatto con il lettore senza tuttavia interrompere la finzione poetica come avrebbe fatto l'inserzione di un commento o di una nota dell'editore, espedienti tipici del romanzo settecentesco. Goethe comunica, attraverso le parole di Werther, un messaggio che è all'incirca il seguente: "lo so che ti senti attaccato dalle parole estreme di Werther, ma non devi prenderla sul personale, il mio personaggio, ed io con lui, cerchiamo solo delle risposte nuove rispetto a un destino apparentemente segnato".

Questo momento è dunque necessario al recupero del buon funzionamento dell'interlocuzione, il che significa, secondo la nostra ipotesi, che è necessario perché il

---

<sup>116</sup> *Ibidem*, p. 86.

lettore implicito possa realizzare la cooperazione interpretativa. Allo stesso tempo Wilhelm, personificando il senso comune, consente di reinserire il freudiano “principio di realtà” nelle lettere di Werther. Vorremmo ora dimostrare come la dialettica tra il senso comune e il punto di vista dell’eroe (l’innamorato che sostiene una ragione incomprensibile per il mondo) dia luogo a quell’*impasse* da cui scaturisce tutto il discorso wertheriano. Barthes sostiene che il soggetto amoroso è un soggetto “intrattabile” per il suo essere ostinatamente controcorrente: «*envers et contre tout, le sujet affirme l’amour comme valeur*»<sup>117</sup>. L’io dell’innamorato è sordo alle ragioni sagge dell’interlocutore: «*Cet entêtement, c’est la protestation d’amour : sous le concert des «bonnes raisons» d’aimer autrement, d’aimer mieux, d’aimer sans être amoureux, etc., une voix têtue se fait entendre qui dure un peu plus longtemps : voix de l’Intraitable amoureux*»<sup>118</sup>.

Tale confronto tra la voce intrattabile dell’eroe e quella saggia dell’amico è messo in scena anche da Foscolo. Jacopo fa riferimento a più riprese ai commenti di Lorenzo, ma continua a sostenere una ragione diversa dalla sua «Ricevo in questo momento tue lettere: - e torna, o Lorenzo; questa è la quinta volta che tu mi tratti da innamorato: innamorato sì, e che per ciò? [...] conosco d’essere un uomo singolare, e stravagante fors’anche; ma dovrò perciò vergognarmi? Di che? Sono più giorni che tu mi vuoi cacciar per la testa il grillo di arrossire: ma con la tua pace, io non so, né posso, né devo arrossire di cosa alcuna rispetto a Teresa»<sup>119</sup>. Come sostiene Barthes il soggetto amoroso si afferma qui contro ogni logica mondana, rifiuta di essere compreso e interpretato dalla società, «*dans l’Occident chrétien, jusqu’à aujourd’hui, toute la force passe par l’Interprète [...] Mais la force amoureuse ne peut se déplacer, se remettre entre les mains d’un Interprétant ; elle reste là, à même le langage, enchanté, intraitable*»<sup>120</sup>.

Questo è precisamente quanto avviene anche nella missiva dell’8 agosto nel *Werther*. Dopo la *captatio benevolentiae*, la lettera prosegue assumendo, grazie alla retorica della concessione, una dialettica bifocale: Werther non contesta la parola di Wilhelm; ne riconosce invece la validità e la logica in quanto parola della morale comune, ma poi di fatto la rovescia affermando che questa è insufficiente a spiegare e risolvere la propria situazione. L’eroe esprime così un punto di vista che si discosta completamente dalla “saggezza” popolare: «*Und kannst du von dem Unglücklichen, dessen Leben unter einer schleichenden Krankheit unaufhaltsam allmählich abstirbt, kannst du von ihm verlangen, er solle durch*

<sup>117</sup> R. Barthes, *Fragments d’un discours amoureux*, *op.cit.*, p. 29.

<sup>118</sup> *Ibidem*.

<sup>119</sup> U. Foscolo, «Ultime lettere di Jacopo Ortis [1802]», *op.cit.*, p. 161.

<sup>120</sup> R. Barthes, *Fragments d’un discours amoureux*, *op.cit.*, p. 31.

einen Dolchstoß der Qual auf einmal ein Ende machen? Und raubt das Uebel, das ihm die Kräfte wegzehrt, ihm nicht auch zugleich den Muth, sich davon zu befreien?»<sup>121</sup>.

Werther introduce qui uno dei punti più controversi e dibattuti del romanzo: il concetto di “malattia” per parlare della propria condizione morale. La sua visione, già accennata nella missiva del 1 luglio, sarà poi più ampiamente sviluppata nella lettera del 12 agosto durante la discussione con Albert sul suicidio<sup>122</sup>.

La missiva viene così ad assumere una struttura dialettico-dialogica: dopo aver esposto il proprio pensiero, Werther contesta le sue stesse parole, mettendo in bocca all'amico la seguente frase: «Zwar könntest du mir mit einem verwandten Gleichnisse antworten: Wer liesse sich nicht lieber den Arm abnehmen, als daß er durch Zaudern und Zagen sein Leben auf's Spiel setze»<sup>123</sup>. Le parole che Werther fa virtualmente pronunciare a Wilhelm sono una citazione dei Vangeli: il paragone con il malato che si lascia tagliare il braccio o un piede piuttosto che mettere in gioco la propria vita è ripreso da Matteo, 18.8<sup>124</sup>.

---

<sup>121</sup> J.-W. Goethe, «Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A», *op.cit.*, p. 88.

<sup>122</sup> Nella missiva del 1 luglio Werther afferma, riguardo al malumore, «Wir wollens also, fuhr ich fort, als eine Krankheit ansehen, und fragen, ob dafür kein Mittel ist!» *Ibidem*, p. 64. Nella missiva del 12 agosto, parlando del suicidio e dei motivi che conducono ad esso, appare il concetto di malattia mortale «Du giebst mir zu wir nennen das eine Krankheit zum Tode» *Ibidem*, p. 98. La fonte è evangelica: «Als Jesus das hörte, sprach er: Diese Krankheit ist nicht zum Tode, sondern zur Verherrlichung Gottes, dass der Sohn Gottes dadurch verherrlicht werde» (*Lutherbibel*: Johannes 11.4). Saint-Preux aveva impiegato lo stesso paragone nella missiva XXI, 3 della *Nouvelle Héloïse*, discutendo con Milord Edouard sul suicidio: «Qu'on me montre donc comment il est plus permis de se délivrer d'un mal passager en faisant des remèdes, que d'un mal incurable en s'ôtant la vie»: J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, p. 383.

Reinhart Meyer-Kalkus ha studiato la crisi psicologica di Werther in termini di “malattia mortale”: Id., «Werthers Krankheit zum Tode. Pathologie und Familie in der Empfindsamkeit» in Helmut Schmiedt (Hrsg.), „Wie froh bin ich, daß ich weg bin!“: *Goethes Roman „Die Leiden des jungen Werther“ in literaturpsychologischer Sicht*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1989, pp. 85-147. Lo studioso analizza la vicenda di Werther a partire da una visione psicoanalitica, focalizzando la questione sull'assenza della figura del Padre nel romanzo: tale assenza impedirebbe al protagonista il normale sviluppo e il superamento dei desideri incestuosi, così come delle fantasie narcisistiche di onnipotenza. A sua volta, questa situazione narrativa rifletterebbe la perdita di autorità della figura paterna nel periodo storico della seconda metà del Settecento. Inoltre, secondo lo studioso, il timore che la passione non regolata da forze morali possa degenerare in pazzia, crimine o suicidio è una premessa già implicita nella cultura della *Empfindsamkeit* ma rivelata solo con l'avvento dello *Sturm und Drang*.

Dal nostro punto di vista, l'impiego del termine malattia mortale rientra all'interno di una metafora cristologica e sta a significare la perdita della salvezza. Significativamente, nella seconda edizione del romanzo, incapace di poter salvare il garzone suo amico, con cui si identifica, Werther afferma: «Du bist nicht zu retten, Unglücklicher! Ich sehe wohl, daß wir nicht zu retten sind» J.-W. Goethe, «Leiden des jungen Werthers. Fassung B», *op.cit.*, p. 207. Ci sembra che tale ipotesi sia confermata dal fatto che nelle missive in cui Werther parla della “malattia” si moltiplicano i riferimenti ai passi evangelici. Il secondo libro del *Werther* riflette, a nostro avviso, le ultime fasi della passione di Cristo, caratterizzate, appunto, dall'abbandono da parte dei fratelli, anche se in una lettura “laica” o, addirittura, “empia” come vuole Ladislao Mittner: «Non si potrebbe concepire una più completa ed empia distruzione degli ideali filadelfici»: L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, t. II, *Dal pietismo al romanticismo (1700-1820)*, Torino, Einaudi, 2002, p. 329.

<sup>123</sup> J.-W. Goethe, «Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A», *op.cit.*, p. 88.

<sup>124</sup> «Wenn aber deine Hand oder dein Fuß dich verführt, so hau sie ab und wirf sie von dir. Es ist besser für dich, dass du lahm oder verkrüppelt zum Leben eingehst, als dass du zwei Hände oder zwei Füße hast und wirst in das ewige Feuer geworfen» (*Lutherbibel*: Matthäus 18.8).



È molto significativo questo passo perché inserisce nel racconto il tema del sacrificio e si ricollega, pertanto, alla lettera del 1 luglio dove Werther sviluppa una predica sulla «üble Laune»<sup>125</sup>. In quel caso, Werther, di fronte all'atteggiamento schivo del Signor Schmidt e al suo malumore, aveva sentito l'esigenza di fare un'orazione nella quale criticava coloro che, con i propri sentimenti negativi, guastano anche la gioia del resto della compagnia. Al suo interlocutore che rispondeva affermando che non sempre possiamo controllare i nostri sentimenti, Werther replicava che la volontà può avere un effetto importante sull'umore e che il malato si sottopone con rassegnazione a ogni rimedio pur di guarire: «Es ist hier die Frage von einer unangenehmen Empfindung, versetz ich, die doch jedermann gerne los ist, und niemand weis wie weit seine Kräfte gehn, bis er sie versucht hat. Gewiß, einer der krank ist, wird bey allen Aerzten herum fragen, und die größten Resignationen, die bittersten Arzneyen, wird er nicht abweisen um seine gewünschte Gesundheit zu erhalten»<sup>126</sup>.

Le tre lettere che abbiamo evocato (1 luglio, 8 e 12 agosto)<sup>127</sup> sono dunque tutte collegate da una riflessione comune: la condizione morale viene assimilata ad una malattia fisica e vi si vagliano le possibilità che consentano di guarire da questo stato. Inoltre, le tre lettere sono caratterizzate da una struttura dialogica in cui la polifonia dell'unità-lettera viene sottolineata confrontando il punto di vista dell'eroe rispettivamente con quelli del Signor Schmidt, Wilhelm e Albert. È significativo, tuttavia, il fatto che dalla lettera del 1 luglio a quelle dell'8 e 12 agosto, la posizione di Werther sulla questione cambi: nel primo caso, l'eroe biasima colui che non tenta di guarire dalla *üble Laune*, dichiarando che la malinconia è una forma di pigrizia [«Trägheit»<sup>128</sup>]. Addirittura il personaggio vi fa un elogio della *résignation* a cui si deve necessariamente sottoporre l'ammalato se vuole guadagnarsi il bene della salute. La missiva dell'8 agosto, invece, si apre proprio con una critica a coloro che gli dicono dovrebbe rassegnarsi [ich sollte mich *resigniren*]. Infine, nel dialogo con Albert il 12 agosto, Werther difenderà coloro che non potendo guarire dalla propria malinconia scelgono il suicidio.

Come possiamo spiegare questo cambiamento, a prima vista paradossale, del pensiero di Werther? La riflessione dell'eroe sulla malinconia, esposta nella lettera del 1 luglio, si inserisce all'interno di un discorso in voga nella cultura tedesca del Settecento e, in particolare, esso rimanda alle teorie esposte da Lavater che l'editore cita direttamente in

---

<sup>125</sup> J.-W. Goethe, «Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A», *op.cit.*, p. 64.

<sup>126</sup> *Ibidem*, p. 66.

<sup>127</sup> *Ibidem*, pp. 60-70; 86-88 e 92-102.

<sup>128</sup> *Ibidem*, p. 64.

nota<sup>129</sup>. Nella lettera del 1 luglio, Werther identifica dunque la propria parola e *Weltanschauung* con quella della cultura pietista condannando tutti coloro che, anziché dar prova di grandezza morale, si lasciano vincere da un sentimento sgradevole e contaminano con la propria pigrizia coloro che li circondano. Tuttavia, nella missiva dell'8 agosto la sua visione pare essersi allontanata da queste idee ed è ora a Wilhelm che viene fatto pronunciare il precetto morale attraverso le parole del passo evangelico. Goethe fa enunciare a Wilhelm una parola che in realtà era stata di Werther in precedenza.

Possibile che spostando l'enunciazione da sé all'Altro, Werther ne prenda le distanze e ne ponderi i limiti? La cultura pietista abita la parola del personaggio, ne influenza le azioni e i sentimenti. Tuttavia, *mettendo in scena* un dialogo e anticipando la risposta dell'amico, l'autore può introdurre nella lettera la flessibilità del dibattito filosofico, consentendo così uno sdoppiamento della visione. L'unità-lettera, attraverso una complessa struttura retorica, può mettere in crisi la stessa parola di Werther, e, in un certo senso, perfino l'identità del protagonista costruita sulla cultura pietistico-sentimentale<sup>130</sup>.

La missiva dell'8 agosto non giunge a una soluzione dialettica e si conclude con l'espressione di una tensione tra due forze contrarie da parte dell'eroe: un anelito alla vita e una pulsione di morte (la tensione è suggerita anche a livello fonico dalle due diverse allitterazioni della lettera "a" e della lettera "w"): «Ja, Wilhelm, ich habe manchmal so einen Augenblick aufspringenden, abschüttelnden Muths, und da, wenn ich nur wüßte wohin, ich ginge wohl»<sup>131</sup>. Abbiamo visto che nel dialogo con l'amica Claire appare con più intensità la lotta interiore di Julie, il suo essere scissa tra due forze ugualmente potenti e contrarie. Analogamente, nel *Werther*, è nella lettera all'amico che emerge l'*impasse* del

---

<sup>129</sup> Il riferimento è al libro di Johann Kaspar Lavater, *Predigten über das Buch Jonas*, Zurich, Birkli, 1773. Esso conteneva la predica «Mittel gegen Unzufriedenheit und üble Laune» in *Ibidem*, Zeite Hälfte, pp. 183-216. Il rapporto di Goethe con le teorie del filosofo e teologo svizzero è stato analizzato da Stuart Pratt Atkins, «J.C. Lavater and Goethe: problems of psychology and theology in *Die Leiden des jungen Werthers*», in *PMLA*, LXIII, n. 1, March 1948, pp. 520-576.

<sup>130</sup> Secondo Erhard Walter l'esperienza wertheriana sarebbe la scoperta di uno spazio "vuoto" laddove i suoi contemporanei e la cultura sentimentale localizzavano, invece, il "cuore". Walter Erhard, «Beziehungsexperimente: Goethes *Werther* und Wielands *Musarion*», in *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 2/1992, pp. 339-340: «So wie in Werthers Blick die Welt ihre Konturen verliert, schwinden auch die anthropologischen und sprachlichen Sicherheiten, mit denen sich die empfindsame Identität zuvor noch stabilisieren konnte. Werther zerbricht die Konventionen seines Zeitalters allerdings nicht durch die bloße Berufung auf ein „Herz“, das sie sozialen und harmonistischen Systeme der Zeit gleichsam anarchistisch aufsprengt. Die Bewegung seiner Desillusion enthüllt vielmehr die Topographie eines leeren Raums, an dessen Stelle Werther und seine empfindsamen Zeitgenosse ihr „Herz“ zuvor lokalisiert haben». Sul rovesciamento dei valori sentimentali nel romanzo, oltre ai già citati studi di Giuliano Baioni, si veda anche Caroline Wellbery, «From Mirrors to Images: the transformation of sentimental paradigm in Goethe's *The sorrows of Young Werther*», in *Studies in Romanticism*, 25, n. 2, Summer 1986, pp. 231-250.

<sup>131</sup> J.-W. Goethe, «Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A», *op.cit.*, p. 88.

protagonista dimostrando come il discorso dell'eroe e la sua stessa identità siano scisse tra moti irrazionali e morale comune, tra il desiderio e i precetti pietisti.

Dall'analisi e dal confronto delle due opere, possiamo allora dedurre almeno due conclusioni importanti riguardo alla funzione dell'amico.

In primo luogo, esse confermano quanto annunciato in precedenza sulla funzione cooperativa che esse introducono nel testo. Il rivolgersi direttamente al destinatario provoca un prevalere della funzione fatica nella missiva (*captatio benevolentiae* e *praesumptio*, ovvero anticipazione delle possibili obiezioni del destinatario): ciò consente di mettere l'accento sul "quadro" della narrazione, ossia sul suo essere "lettera", e al contempo di fare appello a delle categorie e modi di pensiero tipici dei codici di comportamento in cui il testo si inserisce. Il lettore implicito viene così, per un momento, distolto dalla vicenda di Werther e, al contempo, gli viene ricordata la propria posizione di destinatario extra-diegetico che ha accesso ad una corrispondenza. La conseguenza è che l'illusione di verità, generalmente prodotta dal romanzo epistolare, viene messa in crisi mentre l'enfasi è posta sui ruoli attanziali: mittente e destinatario; autore e lettore.

In secondo luogo, il principio dialogico di questa lettera viene utilizzato per attuare uno *spostamento* dell'enunciazione da sé all'Altro, confondendo le istanze del mittente e del destinatario. La parola del pietismo (portatrice di valori quali la rassegnazione, il sacrificio e la lotta contro la malinconia) viene trasferita dal protagonista all'amico. Si tratta di un procedimento inverso a quanto notato nella *Nouvelle Héloïse*.

In una lettera a Claire (VI, 1)<sup>132</sup> abbiamo visto che Julie si *appropria* dell'enunciazione della cugina: l'eroina fa sua la parola ironica dell'amica-confidente per esprimere il proprio timore di fronte all'avvento della passione. Scherzando sulla paura di diventare troppo "sapiente", Julie mostra già i primi segnali di una recessione di fronte alla forza dell'eros e preannuncia così la propria scelta di non trasgredire il divieto paterno.

Werther, come Julie, si confida con l'amico, l'Altro da sé per eccellenza. Tuttavia, il movimento è qui invertito: Werther non fa sua la parola di Wilhelm, al contrario fa pronunciare al destinatario delle parole che erano state in precedenza le sue (lettera del 1 luglio). Ossia: Werther si *espropria* delle sue stesse parole per mezzo della costruzione polifonica.

In entrambi i casi abbiamo dunque un'identità scissa, lacerata da una parola che è al contempo altra da sé e parte della propria identità. Julie vorrebbe distanziarsi dal discorso

---

<sup>132</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, p. 44.

calvinista e dall'etica protestante, egualmente fondata sulla rinuncia, secondo i quali non avrebbe diritto di amare Saint-Preux. Werther vorrebbe mettere in discussione la parola del pietismo e la cultura sensibile che lo vorrebbe veder rinunciare con rassegnazione ad una donna che non può essere sua. In entrambi i casi quella che noi abbiamo chiamato parola dell'altro, (la parola calvinista e quella della cultura pietista-sentimentale) può essere considerata a tutti gli effetti «un'ideologia»<sup>133</sup>. Secondo Francesco Orlando, è proprio l'ideologia a dare forma nei testi letterari ad un "ritorno del represso", in quanto essa rappresenta i codici della società a cui il testo si rivolge.

Nella *Nouvelle Héloïse*, il represso è il desiderio di Julie per Saint-Preux e la repressione è l'ideologia calvinista. Rifacendoci alle teorie esposte da Francesco Orlando, si può considerare che nel romanzo rousseauiano l'ideologia repressiva gradualmente prenda la rivincita rispetto al desiderio. In un primo momento della vicenda il desiderio è «propugnato ma non autorizzato»<sup>134</sup> (quando Julie tenta di far accettare il suo matrimonio con Saint-Preux ai genitori); esso si sposta in seguito verso l'«accettato ma non propugnato»<sup>135</sup> (Julie è cosciente del proprio desiderio, lo rivendica come legittimo ma non osa anteporsi all'ideologia che lo reprime) fino ad arrivare, dopo il matrimonio con Wolmar, ad un «conscio ma non accettato»<sup>136</sup> (dopo le nozze, il desiderio verso Saint-Preux viene accettato dalla coscienza solo con una resistenza estrema).

Nel caso del *Werther* il represso è il desiderio dell'eroe verso Lotte e la repressione è l'ideologia pietista. Scrive infatti Marino Freschi:

La volontà di potenza che animava la borghesia imprenditoriale trovò nell'ascetica precettistica luterana e pietista i presupposti di una struttura psichica che le permisero, mediante il processo di secolarizzazione, di mobilitare tutte le forze dell'individuo e concentrarle verso la sfera dell'attività economica, approfondendo così quella tendenza repressiva delle energie istintuali, che è inerente a ogni organizzazione sociale. La repressione, che conobbe nella sfera sessuale il suo carattere più intransigente, condizionerà sia Lotte che Werther, i quali non avranno pertanto altra possibilità che la rinuncia al loro amore<sup>137</sup>.

---

<sup>133</sup> F. Orlando *Per una teoria freudiana della letteratura*, op.cit., p. 71.

<sup>134</sup> *Ibidem*, p. 80

<sup>135</sup> *Ibidem*: «In questa ipotesi escludo infatti che l'individuo affermi il suo represso con una rivendicazione estesa ad altri, capace di far proseliti, e intesa a modificare il mondo. Un ritorno del represso puramente individuale potrà porsi come esemplare, e tuttavia come inimitabile, o imitabile solo da individui d'eccezione; e potrà implicare una rassegnazione completa anche se tragica al fatto che il mondo, storicamente e fisicamente, resti com'è».

<sup>136</sup> *Ibidem*, p. 79.

<sup>137</sup> Marino Freschi, *Il "Werther" e la crisi dello "Sturm und Drang"*, Roma, Bulzoni editore, 1972, p. 38.

Il desiderio dei due eroi sembra dunque essere confinato nella sfera inattiva dell'“accettato ma non propugnato” dal momento che, pur riconoscendo il proprio desiderio, Werther non tenta di rivendicarne la legittimità.

Tuttavia il *Werther* è stato spesso interpretato come un romanzo di trasgressione degli ideali pietisti e sentimentali: Baioni, ad esempio afferma che l'eroe «recita la parte dell'innamorato ingenuo e sentimentale, mentre in realtà è il seduttore colpevole che porta nella provincia tedesca il demone del nuovo erotismo»<sup>138</sup>. Dal nostro punto di vista se Werther è «solo un puro distruttore di realtà, di rapporti, di legami, di relazioni»<sup>139</sup> egli non sa di esserlo e se questo aspetto emerge nel testo è soltanto secondo la formula orlandiana di un “conscio ma non accettato”. L'eroe accetta il proprio desiderio, ma nega la parte più violenta e distruttiva della sua passione che traspone invece su figure secondarie ed emissarie, come il garzone omicida, il pazzo che si era innamorato di Lotte e così via. Soltanto in alcuni momenti, soprattutto verso la fine della vicenda, la violenza di questa passione è rivendicata e vi è allora di nuovo uno spostamento verso l'accettato ma non propugnato. L'amore passione di Werther è autorizzato da alcuni codici di comportamento (lo *Sturm und Drang*, la letteratura di influenza rousseauiana come espressione spontanea del sentimento), ma non da altri (la cultura pietistica e imprenditoriale). Si può quindi parlare di un'oscillazione continua nel testo tra “accettato ma non propugnato” e “conscio ma non accettato”.

Dall'analisi comparata delle due opere possiamo concludere che soltanto attraverso la risonanza offerta dalla presenza silenziosa dell'amico, la lettera del romanzo monodico può assumere una struttura dialettica. Allo stesso tempo, un processo di introiezione dell'Altro ha avuto luogo nel passaggio dal romanzo polifonico a quello monodico: laddove nella *Nouvelle Héloïse* Rousseau ricorre alla struttura drammaturgica dell'amica confidente, nel *Werther* questa figura viene marginalizzata ai limiti della diegesi in modo che delle sue parole rimanga soltanto l'eco offerta dalla parola stessa dell'eroe.

Gli studi di psicoanalisi proveranno solo un secolo più tardi che l'io è un'entità sfaccettata, scissa, in permanente confronto con se medesima: un'entità in dialogo con un elemento allotropo che non è fuori ma dentro di sé. Il romanzo epistolare, specialmente nella sua variante monodica, aveva già messo in scena tale conflitto, mostrando che la voce del singolo, anche laddove pare essere solipsisticamente chiusa su se stessa, è sempre una

---

<sup>138</sup> G. Baioni, *Il giovane Goethe, op.cit.*, p. 113.

<sup>139</sup> G. Baioni, «Erotismo e malinconia», *op.cit.*, p. 135.

voce plurale. Il dialogo troncato del romanzo monodico rappresenta un'entità e una voce singola dove, tuttavia, l'Altro viene continuamente introiettato.

Significativo è il fatto che, nella seconda edizione del *Werther*, la missiva dell'8 agosto analizzata *supra* è seguita dalla nota *Abends* a cui ci siamo richiamati più volte nel corso della nostra analisi: in questo biglietto, vale la pena ricordarlo, l'eroe narra di aver letto il proprio diario e mette così in scena un io "sdoppiato" tra istanza di scrittura, performativa - attiva, e di lettura, o ricettiva. A nostro parere, è emblematico il fatto che Goethe abbia collocato la nota subito dopo la missiva in cui più impiega la forma dialogica: che l'autore abbia voluto suggerire, nella seconda edizione della propria opera, che l'amico è in realtà un *heteros autos*, e precisamente un io che si osserva *da fuori*?

Per meglio comprendere questa figura dello sdoppiamento del soggetto ci sarà utile fare appello ancora una volta agli studi di Dominique Maingueneau sulla distinzione tra locutore-L e locutore $\lambda$ <sup>140</sup>. Maingueneau distingue il locutore-L, ossia locutore come tale, considerato come produttore dell'attività enunciativa, e locutore- $\lambda$  ossia locutore come essere del mondo<sup>141</sup>. Per illustrare questo fenomeno la studiosa offre l'esempio delle *Confessions* di Rousseau: qui il locutore-L è inteso come colui che racconta, con la più grande sincerità, la vicenda di Jean-Jacques, quest'ultimo inteso come locutore- $\lambda$ <sup>142</sup>.

Tornando al *Werther*, nonostante la nota *Abends* sia dominata da pronomi alla prima persona che rimandano a un soggetto unico («Mein/ich/mir/ich/ich»<sup>143</sup>), in realtà il locutore-L, colui che parla, non si identifica con l'individuo che sta vivendo la passione amorosa, tanto da affermare di essere incapace di modificare le azioni di quest'ultimo. Colui che racconta non assume la responsabilità dei propri atti, ma, in un certo senso, *si osserva vivere*. È come se all'interno del testo si creassero, come nel caso di Rousseau per le *Confessions*, due *ethoi* differenti. Il locutore-L, colui che scrive a Wilhelm, si mostra al destinatario come razionale, lucido e consapevole del proprio stato: solo così facendo può infatti guadagnare la fiducia del proprio interlocutore. È questo locutore affidabile, alla cui voce il destinatario extra-narrativo si è ormai abituato a dare piena fiducia, che consente di mettere in scena il locutore- $\lambda$ : il soggetto amoroso la cui parola altrimenti sarebbe, come ha notato Barthes, «intraitable»<sup>144</sup>.

---

<sup>140</sup> D. Maingueneau, *Manuel de linguistique*, op.cit., p. 161.

<sup>141</sup> *Ibidem*.

<sup>142</sup> *Ibidem*.

<sup>143</sup> J.-W. Goethe, «Leiden des jungen Werthers. Fassung B», op.cit., p. 89.

<sup>144</sup> R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, op.cit., p. 7.

Nella nota *Abends*, il riferimento meta-testuale alla scrittura e a un genere letterario specifico, quello del diario, invita il lettore a porre l'attenzione sul sistema scrittura e sui ruoli attanziali, come la missiva dell'8 agosto in cui Werther dialoga con l'amico. A rafforzare il legame che unisce la lettera e il biglietto è la presenza anche in questo caso della figura della concessione («und doch»<sup>145</sup>): Werther è sempre stato consapevole del proprio stato, *eppure* non ha cambiato il proprio atteggiamento. L'eroe è il narratore della propria storia, ma *al contempo*, è il lettore/osservatore di essa che non può fare nulla per cambiare gli eventi e può solo assistere a quello che gli sta accadendo.

Concluderemo la nostra analisi aggiungendo un particolare di non poco rilievo a conferma della nostra ipotesi sullo sdoppiamento del personaggio. Come è noto, nel periodo romantico si affermerà in Germania il genere musicale del Lied che sarà, tra l'altro, fortemente ispirato dalla poesia e dalla prosa di Goethe<sup>146</sup>. Importa ricordare che le caratteristiche del Lied solistico, generalmente accompagnato da pianoforte, sono proprio la concentrazione su un unico personaggio, la centralità della dimensione dei sentimenti e la *Sehnsucht*, «una pena senza nome»<sup>147</sup>. Il passaggio, nella tradizione musicale, dalla polifonia alla monodia riflette dunque il processo che ha condotto al romanzo epistolare monofocale o monodico e si può ipotizzare che i due mutamenti di paradigma, nel romanzo e nel genere musicale, si inseriscano all'interno di una stessa evoluzione del pensiero artistico che, muovendo da Rousseau, e passando dallo *Sturm und Drang* giunge fino al Romanticismo tedesco. Giuseppe Bevilacqua parlando di questo genere scrive che la sua tecnica consiste nell'

introiettare nel Lied stesso il personaggio-autore che prima si aggirava, per predisporre le condizioni del canto, nelle più pretestuose pagine narrative: ed abbiamo così un *Ich*, che crea la trama dei fatti e dei sentimenti ed abbiamo – di nuovo – un soggetto lirico di secondo grado e del tutto metaforico, quindi in un certo senso irresponsabile perfino delle più azzardate fantasie o ipocondrie una seconda persona [...] che poi è il cuore, *das Herz*, quel *Oh, mein Herz* che ricorre in un grande numero di Lieder<sup>148</sup>

Come non riconoscere in questo sdoppiamento tra soggetto che predispone la narrazione e soggetto “irresponsabile” i due *Ich* di cui parla Werther nella nota *Abends*? Il primo che

---

<sup>145</sup> J.-W. Goethe, «Leiden des jungen Werthers. Fassung B», *op.cit.*, p. 89.

<sup>146</sup> Cfr. Giovanna Dotoli (a cura di), *Goethe e la musica. Atti del Convegno internazionale Martina Franca 29 luglio 1999*, Fasano, Schena, 2000.

<sup>147</sup> Giuseppe Bevilacqua, «Introduzione al Lied come genere letterario», in Vanna Massarotti Piazza (a cura di), *Lieder. Testi originali e traduzioni*, Milano, Garzanti, 1982, p. XIII.

<sup>148</sup> *Ibidem*.

scrive e legge la propria storia e il secondo che agisce quasi in totale indipendenza dal primo. Questo secondo soggetto vive di vita propria, ma nonostante ciò l'io che dispone la trama si sente direttamente implicato nella sua vicenda.

#### **IV.1.4. Dalla confessione al grido di abbandono**

Nel corso della nostra analisi abbiamo individuato varie funzioni testuali svolte dalla figura del destinatario nei romanzi monodici: facilitare la cooperazione interpretativa da parte del lettore, stabilire un contatto tra l'io dell'eroe e il principio di realtà rappresentato dal polo sociale, costituire, infine, un "doppio" coscienzioso e saggio del personaggio, garante di una presa di consapevolezza attraverso lo sguardo dell'altro... Di conseguenza, tale figura pare essere rappresentativa di diverse istanze: il lettore implicito, l'amico, il mentore, l'ideologia della società o ancora, secondo l'interpretazione di Giorgio Manacorda, «l'immagine latente del padre»<sup>149</sup>.

A questo punto è lecito chiedersi: è possibile che il destinatario possa assorbire su di sé queste diverse figure? La nostra ipotesi è che ad accomunare tutte queste istanze sia un "principio di autorità": il lettore è colui che giudica l'opera e gli conferisce dunque validità letteraria; l'amico assume le sembianze del mentore all'interno della dinamica testuale; dalla società proviene l'istanza ideologica e repressiva. Tutte queste caratteristiche avvicinano l'istanza del destinatario a una forma di freudiano "super-io" e dunque alla figura autorevole del padre. A sua volta, tale aura "paterna" e "autoriale" pare derivare direttamente dalla tradizione del diario di coscienza religioso dove colui che scrive si rivolge a Dio stesso. Tale ipotesi è particolarmente pertinente per la forma narrativa del romanzo monodico, poiché il personaggio si rivolge ad un destinatario muto.

Dal nostro punto di vista, non si può considerare la forma del romanzo epistolare facendo astrazione dalla tradizione dell'autobiografia religiosa o del diario di coscienza che, lo ricordiamo ancora una volta, nel corso del Settecento ha profondamente influenzato lo sviluppo delle strutture romanzesche sino a confondersi con esse.

Come ha messo in luce Georges Gusdorf, la pratica introspettiva e autobiografica nasce in ambito religioso, in particolare quello protestante, dove la coscienza si auto-esamina attraverso la pagina scritta perché, venuta a mancare la pratica cattolica della confessione e della penitenza, l'uomo deve continuamente sondarsi per depistare l'occorrenza del

---

<sup>149</sup> G. Manacorda, *Materialismo e masochismo*, op.cit., p. 74.



peccato<sup>150</sup>. In ambito cattolico, invece, la pratica della confessione ad un rappresentante dell'autorità divina ha avuto a lungo un ruolo di primo piano nella vita dell'individuo, tanto che Jean Delumeau può affermare «l'intelligence de la modernité occidentale passe par une histoire de la confession»<sup>151</sup>.

«Questi romanzi non sono altro che dialoghi epistolari con il padre»<sup>152</sup>, perché vi è una continuità tra la struttura epistolare e la relazione tra fedele e confessore nelle pratiche religiose. Il confessionale, infatti, scrive ancora Delumeau, è uno dei luoghi privilegiati del benvolere paterno:

A-t-on suffisamment relevé jusqu'à présent combien les "conseils aux confesseurs" firent progresser dans la psychologie collective l'image « moderne » du père ? Dans leur quasi-unanimité, en effet, ils leur demandent d'être des « pères », pour les pécheurs qu'ils accueillent. Or «père», dans ce type de discours, est toujours lié à tendresse et à pardon. Il ne s'agit pas du *pater familias* qui commande avec autorité au sein de la famille, mais du personnage évangélique qui court à la rencontre de l'enfant prodigue, l'embrasse affectueusement et le réintègre dans la maison commune. Il y a eu un apport décisif à la modification de l'image paternelle, qui, ajouté à la promotion de saint Joseph à l'époque classique, mérite d'être souligné dans une histoire des mentalités<sup>153</sup>

Dal nostro punto di vista, il "tu" del romanzo epistolare monodico potrebbe rappresentare un retaggio di questa forma del padre confessore e accogliente, dal momento che gli amici, pur personificando un "principio di autorità", si dimostrano disposti all'ascolto, benevolenti e prodighi di consigli, senza in ogni caso impedire ai protagonisti di prendere liberamente le loro decisioni. Non a caso, inoltre, nel *Werther* e nell'*Ortis* sono proprio Wilhelm e Lorenzo a mantenere la relazione tra i personaggi e la madre di questi ultimi. La stessa relazione dei personaggi con Dio è infine caratterizzata da dichiarazioni che sottolineano il bisogno di un padre indulgente e benevolo<sup>154</sup>.

---

<sup>150</sup> Cfr. Georges Gusdorf, *La découverte de soi*, Paris, Presses universitaires de France, 1948; G. Gusdorf, « Conditions et limites de l'autobiographie », in Erich Haase und Günter Reichenkron (Hrsg.) *Formen der Selbstdarstellung. Analekten zu einer Geschichte des Selbstportraits*. (Festgabe für Fritz Neubert), Berlin, Duncker & Humblot, 1956, pp. 105-123 ; G. Gusdorf, *Lignes de vie*, t. 1, « Les écritures du moi », *op.cit.*, ; G. Gusdorf, *Lignes de vie*, t. 2, « auto-bio-graphie », Paris, Odile Jacob, 1991. A sua volta Georges Gusdorf si pone in continuità con le teorie di Georg Misch, «Die religiöse Selbstbiographie in Deutschland», in Id., *Geschichte der Autobiographie. Von der Renaissance bis zu den autobiographischen Hauptwerken des 18. Und 19. Jahrhunderts*, 4.2, Frankfurt am Main, Verlag G. Schulte-Bulmke, 1969, pp. 809-817.

<sup>151</sup> Jean Delumeau, *L'aveu et le pardon. Les difficultés de la confession XIII<sup>e</sup> - XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 1990, p. 9.

<sup>152</sup> G. Manacorda, *Materialismo e masochismo*, *op.cit.*, p. 78.

<sup>153</sup> *Ibidem*, pp. 10-11.

<sup>154</sup> Jean Anstett, riguardo al sentimento religioso di Werther, ha notato che : «Pas plus qu'il n'est le Dieu des chrétiens, ce Dieu n'est le Dieu des philosophes qui, personne ou sagesse impersonnelle, préside, inflexible, à

Considerando la storia del romanzo epistolare nella sua evoluzione settecentesca, emerge a nostro avviso che la relazione nella pratica confessionale ha influenzato non poco la letteratura: già nella *Pamela* di Richardson è possibile reperire una struttura attanziale che pare essere impostata proprio sulla relazione tra il fedele e il padre confessore. La giovane protagonista redige infatti una sorta di diario intimo dove il controllo da parte dell'autorità non viene mai a mancare: tutte le lettere che Pamela scrive, pur redatte nell'intimità della propria stanzetta, vengono indirizzate ai propri genitori e, inoltre, il Signor B. le legge al fine di assicurarsi della buona coscienza e dell'intima integrità morale dell'amata. Nel caso di *Pamela* la sostituzione è dunque evidente: il destinatario della confessione è passato dalla sfera religiosa a quella laica; a Dio o al padre confessore che ne fa le veci si sono sostituiti il padre e il marito-padrone a cui dimostrare non solo con le azioni ma persino con la rettitudine della propria intima coscienza di meritare l'accesso al loro mondo. Il Signor B. accetta di sposare la sua giovane e bella serva soltanto dopo aver letto tutte le lettere da lei scritte e, in questo modo, la virtù di Pamela viene *ricompensata* diventando lei stessa nobile. In altre parole quell'esame di coscienza a cui, in ambito protestante, il fedele è chiamato a rispondere regolarmente di fronte a Dio sembra tradursi nel romanzo epistolare in una forma laica di controllo sociale.

Dietro agli ideali di rinnovamento familiare, sociale e artistico promossi dagli autori sembra dunque celarsi una struttura assai convenzionale che si presenta sotto nuove forme. Pare che la narrazione, assumendo la forma del diario di coscienza in cui il fedele si confessa di fronte al Padre stesso, o, più laicamente, di fronte alla comunità allargata dei lettori, metta in scena una progressiva introiezione della Legge da parte del soggetto. I padri sono scomparsi dalla narrazione o hanno un ruolo molto limitato, ma la loro eclissi repentina lascia dietro di sé delle tracce assai evidenti di un *ritorno del superato*.

Partiamo dal romanzo di Rousseau, la cui influenza sia da un punto di vista formale sia ideologico è stata importante per le altre opere del *corpus*. Nella *Nouvelle Héloïse*, come in tutta la sua opera, Rousseau tenta di promuovere un modo di vita meno retto dal condizionamento sociale. Il concetto rousseauiano di "uomo naturale" è innanzitutto un concetto critico-problematico che tenta di liberare la morale dalla tradizione. Nonostante questa spinta progressista, come abbiamo sottolineato a più riprese, il romanzo presenta un

---

la création et à la marche du monde selon des lois concevables par la raison. Il faut à Werther, dans ses prostrations et ses exaltations, un Dieu plus accessible et moins rigide. Mais ce déisme sentimental à la Rousseau ne peut s'accommoder d'aucune révélation, ni des exigences éthiques qu'elle peut impliquer ; il est contradiction et instabilité». Jean-Jacques Anstett, «La crise religieuse de Werther», in *Etudes germaniques*, 4, avril-septembre 1949, p. 126.

difficile affrancamento dalla figura del Padre e della Legge, riproponendo con la figura di Wolmar un nuovo sistema patriarcale. Secondo Hans Robert Jauss tutto il romanzo è dominato da una paradigma cristiano di peccato, grazia e redenzione<sup>155</sup>. Persino a livello formale, *La Nouvelle Héloïse* pare riproporre una struttura patriarcale dal momento che lo scambio di lettere è sempre accompagnato dalla voce dell'editore che commenta l'azione dei personaggi e si pone dunque rispetto ad essi in una posizione di maggioranza.

Un simile ruolo viene svolto dall'amico e dall'editore nei romanzi monodici. Giorgio Manacorda ha notato che «Rimosso il padre, nasce l'amico che è quello che si vorrebbe che il padre fosse: un saggio, anche se a volte noioso, consigliere»<sup>156</sup>. Già Ladislao Mittner notava che il fratricidio nello *Sturm und Drang* sarebbe una forma di parricidio rimosso: annullata la legge del padre, è all'interno del nuovo ideale fraternitario e adelfico che viene trasportata la relazione edipica<sup>157</sup>. Con la Rivoluzione francese questo aspetto è ancor maggiormente enfatizzato: nei romanzi di Foscolo e Senancour, nonostante la legge del padre sia già stata formalmente abolita dagli eventi storici, si nota un vero e proprio "ritorno del padre". Vediamo alcuni esempi testuali che rendono conto di questi fenomeni.

L'amico, nella struttura del romanzo monodico, prende il posto della figura del confessore o dell'entità divina del diario di coscienza in quanto destinatario delle parole dell'eroe. Proprio per il suo soppiantare queste figure istituzionali l'amico potrebbe rappresentare un'istanza rimovente attraverso la quale gli eroi dichiarano la propria emancipazione rispetto alla tradizione. Tuttavia, come scrive Freud «Gerade dasjenige, was zum Mittel der Verdrängung gewählt worden ist [...] wird der Träger des Wiederkehrenden; in und hinter dem Verdrängenden macht sich endlich siegreich das Verdrängte geltend»<sup>158</sup>. La figura dell'amico diviene così veicolo del ritorno del padre (o del Padre) tanto che in molte lettere del *Werther* e dell'*Ortis* il personaggio si rivolge ora all'amico ora a Dio, spostando spesso l'appellazione da un interlocutore all'altro all'interno della stessa missiva.

---

<sup>155</sup> «So kühn die Grundsätze der Reform auch lauten mochten [...] bleibt doch Julies Anlauf, allein dem "Gesetz des Herzens" zu folgen und den „Fehltritt“ ihrer ersten Leidenschaft durch die Tugend der Gattin und Mutter zu kompensieren, von Anbeginn im Bann des christlichen Dogmas von Sünde, Gnade und Erlösung»: H. R. Jauss, «Rousseaus *Nouvelle Héloïse* und Goethes *Werther* im Horizontwandel zwischen französischer Aufklärung und deutschem Idealismus», *op.cit.*, p. 637. Allo stesso modo Jean Starobinski afferma che Julie «elle a besoin de vivre sous le regard d'un témoin transcendant ; pour accomplir son devoir elle a besoin d'en appeler à un perpétuel Jugement»: J. Starobinski, *La transparence et l'obstacle*, *op.cit.*, p. 145.

<sup>156</sup> G. Manacorda, *Materialismo e masochismo*, *op.cit.*, p. 79.

<sup>157</sup> L. Mittner, «L'amicizia e l'amore nella letteratura tedesca del Settecento», *op.cit.*, p. 92.

<sup>158</sup> S. Freud, *Der Wahn und die Träume in W. Jensens „Gradiva“*. Mit dem Text der Erzählung von Wilhelm Jensen, herausgegeben und eingeleitet von Bernd Urban und Johannes Cremerius, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, 1973, p. 114.

Stuart Pratt Atkins ha notato che, nel *Werther*, Goethe dimostra una piena padronanza del metodo della teologia protestante: «the language and ideas of Werther reflect [...] his mastery of the locigo-stylistic method of Protestant theological writing with which his own theological studies had made him acquainted»<sup>159</sup>. A noi sembra infatti che una narrazione simile al diario di coscienza prenda forma sin da quella promessa di perfezionamento morale che Werther annuncia in modo parallelo e speculare all'inizio delle due parti del romanzo. La prima lettera di Werther all'amico si apre attraverso la confessione di una colpa (l'aver sedotto la povera Leonore): «Die arme Leonore! Und doch war ich unschuldig. [...] Und doch – bin ich ganz unschuldig? Hab ich nicht ihre Empfindungen genährt?»<sup>160</sup> a cui fa seguito la promessa di migliorarsi in futuro: «Ich will, lieber Freund, ich verspreche Dir's, ich will mich bessern»<sup>161</sup>. Allo stesso modo, all'inizio del secondo libro, dopo essersi allontanato da Lotte ed aver rinunciato a lei, l'eroe annuncia «es wird besser werden»<sup>162</sup>. Giuliano Baioni ha messo in evidenza come Goethe, nelle sue lettere e all'interno di *Dichtung und Wahrheit*, abbia raccontato l'esperienza dell'amore con un senso di colpevolezza: la seduzione è percepita dall'autore come «angoscia del ruolo e della maschera»<sup>163</sup>. Quale mezzo migliore, dunque, per liberarsi da questa colpa se non la confessione attraverso una forma letteraria largamente impiegata nell'ambiente pietistico: il diario di coscienza<sup>164</sup>? Se è vero che Goethe ha ben chiaro che «il talento poetico [è] compromesso con la psicologia dell'amor proprio»<sup>165</sup>, l'impiego di questa forma letteraria, pur in una versione laica o addirittura empia, poteva rispondere all'esigenza di sedare le passioni e il narcisismo del giovane scrittore.

Allo stesso modo Jacopo Ortis e Oberman, all'inizio della corrispondenza, si sentono in dovere di giustificare verso gli amici-padri le proprie scelte. Per Jacopo si tratta di convincere Lorenzo e la madre che egli potrà ancora soggiornare sui colli Euganei senza pericolo (l'argomento viene ripetuto nelle prime tre lettere rispettivamente 11; 13 e 16 ottobre<sup>166</sup>). Oberman nella primissima lettera al suo corrispondente, datata «8 juillet,

---

<sup>159</sup> S. P. Atkins, «J.C. Lavater and Goethe: problems of psychology and theology in *Die Leiden des jungen Werthers*», *op.cit.*, p. 536.

<sup>160</sup> J.-W. Goethe, «Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A», *op.cit.*, p. 10.

<sup>161</sup> *Ibidem*.

<sup>162</sup> *Ibidem*, p. 124.

<sup>163</sup> G. Baioni, *Il giovane Goethe*, *op.cit.*, p.115.

<sup>164</sup> Guido Morpurgo Tagliabue nota che: «Goethe abbondò in confessioni più di qualunque altro autore, e la sua stessa opera artistica può dirsi una continua confessione»: G.M. Tagliabue, *Goethe e il romanzo*, Torino, Einaudi, 1991, p. 7.

<sup>165</sup> S. Sbarra, *La statua di Glauco*, *op.cit.*, p. 151.

<sup>166</sup> U. Foscolo, «Ultime lettere di Jacopo Ortis [1802]», *op.cit.*, p. 137; pp. 137-138 e pp. 138-139.

première année»<sup>167</sup>, narra la propria partenza da Lione per Ginevra e in essa cerca di far comprendere al suo destinatario le ragioni che lo hanno portato ad abbandonare la Francia. In particolare, l'apprensione dell'eroe e il suo bisogno di un riscontro favorevole nella risposta dell'amico fanno pensare a un legame tra discepolo e mentore, padre e figlio:

Je crains que ma lettre ne vous trouve point à Chessel et que vous ne puissiez me répondre aussi vite que je le désirerais. J'ai besoin de savoir ce que vous pensez, ou du moins ce que vous penserez lorsque vous aurez lu. Vous savez s'il me serait indifférent d'avoir des torts avec vous: cependant je crains que vous ne m'en trouviez, et je ne suis pas bien assuré moi-même de n'en point avoir. Je n'ai pas même pris le temps de vous consulter. Je l'eusse bien désiré dans un moment aussi décisif: encore aujourd'hui, je ne sais comment juger une résolution qui détruit tout ce qu'on avait arrangé, qui me transporte brusquement dans une situation nouvelle, qui me destine à des choses que je n'avais pas prévues et dont je ne saurais même pas pressentir l'enchaînement et les conséquences.

Il faut vous dire plus. L'exécution fut, il est vrai, aussi précipitée que la décision: mais ce n'est pas le temps seul qui m'a manqué pour vous écrire. Quand même je l'aurais eu, je crois que vous l'eussiez ignoré de même. J'aurais craint votre prudence: j'ai cru sentir cette fois la nécessité de n'en avoir pas. Une prudence étroite et pusillanime dans ceux de qui le sort m'a fait dépendre, a perdu mes premières années, et je crois bien qu'elle m'a nui pour toujours<sup>168</sup>.

Le caratteristiche che Oberman, sin da questa prima lettera, conferisce all'amico destinatario lo connotano come mentore saggio: la prudenza, in particolare, lo avvicina a una figura paterna dalla quale l'eroe tenta di prendere le distanze.

La fuga di Oberman, come è stato notato<sup>169</sup>, è la trasposizione di un evento della vita di Senancour stesso e del suo rapporto conflittuale con il padre. Zvi Lévy ha inoltre messo in evidenza come questo passo di *Oberman* sia anche una ripresa e una riformulazione della partenza di Rousseau da Ginevra, narrata nelle *Confessions*, tanto che si potrebbe parlare da

---

<sup>167</sup> Senancour, *Oberman*, *op.cit.*, pp. 59-64.

<sup>168</sup> *Ibidem*, p. 59.

<sup>169</sup> L'autore infatti abbandonò Parigi per la Svizzera il 14 agosto 1789 in circostanze simili a quelle di Oberman. Cfr. Vieihl de Boisjolin, *Vie de Senancour*, pubblicata in André Monglond, *Le mariage et la vieillesse de Senancour*, Château de Chupru, Daupéley-Gouverneur, 1931, p. 37; citato da Béatrice Le Gall, *L'imaginaire chez Senancour*, t. I, Paris, José Corti, 1966, p. 71.

Come ha notato Béatrice Didier, il conflitto con il padre a cui Oberman fa riferimento in questa prima lettera presenta forti somiglianze con la vita dell'autore: «Le départ du héros pour la Suisse qui ouvre le roman, nous savons que ce fut aussi celui de Senancour, avec cette différence que l'écrivain partait de Paris, non de Lyon; avec cette différence surtout – et capitale – que Senancour quitte une ville fortement ébranlée par les premiers remous de la Révolution française ce qui n'est pas le cas d'Oberman qui semble ne partir que pour son plaisir et presque par caprice [...] il y a peut-être là cependant l'expression d'une certaine vérité autobiographique, car il est peu probable que Senancour ait saisi au moment même l'importance des événements; l'émigration n'a pas alors vraiment commencé. Il part, parce qu'il ne veut pas entrer à Saint-Sulpice, comme le désire son père. Mais ce conflit ou du moins ses causes véritables est très estompé dans le roman»: Béatrice Didier, *Senancour romancier. Oberman, Aldomen, Isabelle*, Paris, Sedes, 1985, p. 34-35.

parte di Senancour di un'emulazione cosciente<sup>170</sup>. Ciò che a noi interessa estrapolare da questi diversi elementi è di nuovo l'ambiguità del discorso epistolare: l'eroe pare scrivere solo per se stesso, come per prendere consapevolezza del proprio atto e dichiarare la risolutezza della propria decisione; tuttavia, nell'atto stesso di rompere i legami con il mondo che si lascia alle spalle, egli continua a fare appello a tutta una serie di figure guida che legittimino il suo prendere la parola e la decisione. Possiamo considerare che l'amico-mentore a cui Oberman si rivolge preoccupandosi di avere un suo parere (*dopo aver trasgredito il volere paterno*) sia effettivamente una riproduzione della figura del Padre e della Legge, ma rappresentata in una versione edulcorata che accolga con benevolenza la decisione dell'eroe. Inoltre, lo stesso atto della trasgressione – la partenza dalla Francia, l'abbandono di tutti i progetti fatti con il padre o con l'amico – si iscrivono sotto l'aura di un'ulteriore figura-modello, ovvero quella di Rousseau stesso.

Ora che abbiamo messo in luce come il romanzo epistolare del Settecento riproponga la struttura tradizionale del diario di coscienza pietista o della confessione cattolica, specialmente nelle sue fasi iniziali, vorremmo interrogarci sull'evoluzione di questa struttura nel corso del romanzo. Nel *Werther* e nell'*Ortis*, a partire dal seconda metà del romanzo, la coscienza tormentata del protagonista e la sua lenta catabasi vengono rese nel testo attraverso una serie di lettere sempre più brevi: frammenti, note e biglietti si sostituiscono alla prosa ancora controllata delle prime lettere.

Abbiamo già detto che alla progressiva perdita d'identità del protagonista corrisponde una parallela dispersione narrativa. Vorremo ora mettere in relazione il cambiamento nella struttura epistolare con l'importanza del motivo cristologico nel *Werther* e nell'*Ortis*. Infatti, man mano che la vicenda avanza, l'eroe appare sempre più solo nel suo dialogo con il destinatario muto, tanto che quest'ultimo sembra perdere consistenza o avere sempre meno presa sulla coscienza e le decisioni del personaggio. Nei romanzi monodici a nostro avviso è possibile individuare una graduale evoluzione del processo epistolare: da strumento della confessione con il Padre, come vedremo, esso si trasforma gradualmente in grido di abbandono oppure in invocazione divina.

È noto infatti come la centralità della figura di Cristo sia uno dei tanti elementi che il romanzo italiano condivide con il modello tedesco. Per quanto riguarda il *Werther* la questione dell'intertesto religioso è molto dibattuta e se, da un lato, l'importanza della figura di Gesù è innegabile, dall'altra il romanzo, sin dalla sua pubblicazione, fu considerato

---

<sup>170</sup> Zvi Levy, *Senancour, dernier disciple de Rousseau*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1979, pp. 55-56.

empio e scandaloso proprio per i parallelismi che creava con la parola evangelica<sup>171</sup>. Per il caso dell'*Ortis*, invece, la metafora cristologica sembra inserirsi all'interno di un progetto apologetico ben preciso come ha ampiamente studiato e documentato Maria Antonietta Terzoli<sup>172</sup>.

Non si tratta qui di stabilire se la forma dell'*imitatio Christi* dia luogo a una figurazione o una defigurazione dell'immagine cristica: in ogni caso, gli autori hanno derivato dal modello evangelico un linguaggio che viene reimpiegato dai personaggi per narrare la propria esperienza, la propria "parabola". È ben nota sia l'importanza dell'educazione pietistica nella giovinezza di Goethe<sup>173</sup> sia lo studio assiduo della Bibbia da parte di Foscolo<sup>174</sup>: non stupisce dunque che la stessa esperienza epistolare degli eroi possa essere compresa solo riacciandola al codice di riferimento biblico.

A livello della *fabula* a nostro avviso si possono notare delle somiglianze tra il secondo libro del *Werther* e la passione di Cristo. Come scrive Gérard Rossé riguardo al racconto della passione nel Vangelo:

Sullo sfondo della storia d'amore tra Gesù e il suo Dio, si svolge una serie di abbandoni, dei quali il grido del Crocifisso è il culmine: nell'orto del Getsemani i discepoli dormono (Mc 14,37), poi lo abbandonano fuggendo (Mc 14,30); Pietro lo rinnega (Mc 14,54ss); la folla si stacca da lui e preferisce l'omicida Barabba (Mc 15,6ss); sotto la croce lo scherniscono assieme ai rappresentanti dell'autorità religiosa d'Israele, e perfino i malfattori crocifissi con lui lo insultano (Mc 15,29ss). Questi abbandoni successivi manifestano il totale fraintendimento della sua identità e missione messianica, e hanno per effetto un sempre maggiore isolamento di Gesù: egli è solo con il suo Dio<sup>175</sup>

---

<sup>171</sup> Giorgio Manacorda nel capitolo «Il sogno della fenice» ricorda che il libro fu male accolto dalla gerarchia ecclesiastica; secondo lo studioso, inoltre, se vi sono numerosi parallelismi tra Werther e Gesù è perché quest'ultimo rappresenta una figura di "grande masochista" nella storia occidentale: G. Manacorda, *Materialismo e masochismo*, *op.cit.*, pp. 147-186. Sulla ricezione del Werther tra i contemporanei si veda Peter Müller, *Der junge Goethe im zeitgenössischen Urteil*, Berlin, Akademie-Verlag, 1969. Per la questione religiosa si veda Herbert Schöffler nel già citato «*Die Leiden des jungen Werther. Ihr geistesgeschichtlicher Hintergrund*»: lo studioso parla di una "secolarizzazione" in senso spinozista dei valori cristiani. Di opinione diversa è invece Rolf Christian Zimmermann secondo cui i parallelismi tra Werther e Cristo non sono da considerarsi da un punto di vista teleologico, bensì psicologico; Cristo sarebbe una figura che condivide con Werther lo stesso destino di isolamento dalla società e rappresenterebbe un compagno fraterno e empatico dell'eroe: «Goethes Interesse an Werther wie an Christus war – wie an seinem ganzen Roman – ein psychologisches, kein theologisches. Er wollte in seinen Parallelisierungen die beiden nicht gegeneinander ausspielen, sondern sie miteinander in Beziehung setzen»: Rolf Christian Zimmermann, «*Die Leiden des jungen Werthers*», *op.cit.*, p. 181.

<sup>172</sup> Cfr. M.A. Terzoli, *Il libro di Jacopo*, *op.cit.*, in particolare «Jacob alter Christus», pp. 128-208.

<sup>173</sup> Giuliano Baioni nel suo studio sul giovane Goethe ricorda, pur con tutte le sue contraddizioni, il periodo trascorso dallo scrittore a Franconforte; qui Goethe frequentava le conventicole pietistiche della scuola di Susanna von Klettenberg: G. Baioni, *Il giovane Goethe*, *op.cit.*, pp. 81-101.

<sup>174</sup> Cfr. M.A. Terzoli, *Il libro di Jacopo*, *op.cit.*, in particolare «Foscolo e la sacra scrittura», pp. 23-79.

<sup>175</sup> Gérard Rossé, «Il grido di Gesù in Croce. Approccio biblico», in *Sophia*, 2008, p. 53.

Il secondo libro del *Werther*, è ugualmente caratterizzato da una serie di “abbandoni”: dapprima l’eroe viene allontanato dal ricevimento nobiliare subendo una ferita narcisistica che lo costringe a rinunciare al proprio lavoro (15 Marzo<sup>176</sup>). Tornato a Wahlheim assiste a una serie di scene di morte (4 agosto, morte del piccolo Hanns<sup>177</sup>), di incuria verso la natura (15 settembre, l’abbattimento degli alberi di noce<sup>178</sup>) e di pazzia (l’uomo diventato folle per amore di Lotte, 30 novembre<sup>179</sup>). Questa progressione di violenze è ancora più enfatizzata nella seconda edizione con l’aggiunta dell’episodio del garzone (4 settembre, il tentato stupro da parte del garzone<sup>180</sup> e in seguito l’omicidio narrato dall’editore<sup>181</sup>). L’identificazione o la prossimità che Werther ha stabilito con queste figure sin dal primo libro fanno sì che egli viva tutti questi eventi come se si trattasse di crimini compiuti contro l’umanità, nei quali l’eroe si sente direttamente implicato: ad esempio, narrando dell’abbattimento degli alberi di noce scrive: «Ich soll, ich soll nicht zu mir selbst kommen, wo ich hintrete, begegnet mir eine Erscheinung, die mich aus aller Fassung bringt»<sup>182</sup>. Inoltre, come riporta l’editore, i rapporti di Werther con l’amico Albert si fanno sempre più freddi e, infine, nella seconda edizione del romanzo, l’eroe tenta di far assolvere il garzone suo amico di fronte al podestà, ma rimane inascoltato<sup>183</sup>. Questa condizione di isolamento, unita alla “passione” e alle sofferenze dell’eroe (suggerite sin dal titolo del romanzo<sup>184</sup>) fanno assurgere Werther a *figura Christi*: egli affronta, abbandonato dai fratelli, la propria *Via Crucis*.

---

<sup>176</sup> J.-W. Goethe, «Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A», *op.cit.*, pp. 140-144.

<sup>177</sup> *Ibidem*, p. 158.

<sup>178</sup> *Ibidem*, pp. 168-170.

<sup>179</sup> *Ibidem*, pp. 184-190.

<sup>180</sup> J.-W. Goethe, «Leiden des jungen Werthers. Fassung B», *op.cit.*, pp. 161-165.

<sup>181</sup> *Ibidem*, pp. 201-209.

<sup>182</sup> J.-W. Goethe, «Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A», *op.cit.*, p. 184.

<sup>183</sup> J.-W. Goethe, «Leiden des jungen Werthers. Fassung B», *op.cit.*, p. 207.

<sup>184</sup> Su questo aspetto, spesso evocato negli studi sul *Werther*, si veda H. Schöffler, «Die Leiden des jungen Werther. Ihr geistesgeschichtlicher Hintergrund», *op.cit.*, p. 167. Vi insiste anche Christoph Perels affermando che il romanzo sembra condividere il proprio genere narrativo con il Vangelo. Quest’ipotesi sarebbe suggerita proprio dalla mancanza di un’indicazione sul genere narrativo nel titolo del romanzo dove si legge solo „Die Leiden“: «Werther keine Lebensgeschichte des Helden ist, sondern eine „Passionsgeschichte mit ausführlicher Einleitung“, die mit dem Tod und Begräbnis des Helden endet, worauf kein kapitel mehr folgt»: Christoph Perels, *Goethe in seiner Epoche. Zwölf Versuche*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1998, p. 56. Di opinione diversa è Rolf Christian Zimmermann: «Was der junge Goethe mit dem (zweifellos akzentuierten) Titelbegriff der „Leiden“ des jungen Werther signalisieren wollte, ist etwas anderes. Für ihn wie für alle natur-mystischen Weltinterpreten bestimmt die grundlegende Polarität von Aktiv und Passiv, eines tätigen und eines leidenden Lebenspol, eben der Taten und Leiden, alles Lebendige und auf fatale Weise auch das Leben Werthers. Alles was lebendig ist, lebt in einem Puls, der, wenn er nicht krank ist, Aktivität und Passivität verbindet und ausgleicht. Was an Werthers Art Enthusiasmus und Expansion genannt wurde, ist aber analog auch ein Überwiegen des Pulses der Passivität. An diesem Überwiegen geht er zugrunde, und mit diesem spekulativen Hintersinn durfte der Begriff der Leiden schon in der Titel des Romans gerückt worden sein. Was an ihm sentimental scheint, ist in Wahrheit mit hermetischer Philosophie legiert»: R. C. Zimmermann, «Die Leiden des jungen Werthers», *op.cit.*, p. 211.



L'idea dell'animo che deve accogliere tutte le sofferenze è infatti annunciata nel *Werther* quando l'eroe esclama: «Was ist es anders als Menschenschicksal, sein Maß auszuleiden, seinen Becher auszutrinken? – Und ward der Kelch dem Gott vom Himmel auf seiner Menschenlippe zu bitter, warum soll ich großtun und mich stellen, als schmeckte es mir süß?»<sup>185</sup>. Lo stato di abbandono dell'eroe nelle fasi finali della vicenda potrebbe allora spiegare la ragione per cui Werther, prima di «iniziare la parabola della sua morte»<sup>186</sup>, prende simbolicamente commiato dal padre facendo ritorno alla villaggio paterno.

Se a livello della *fabula* la vicenda ripercorre le tappe di una *passio*, a livello dello scambio epistolare notiamo che nelle ultime missive gli appelli a Dio si fanno sempre più numerosi e il protagonista si rivolge spesso all'istanza divina nelle lettere formalmente indirizzate a Wilhelm. È quanto avviene, ad esempio, nella missiva del 29 luglio, dove Werther passa senza soluzione di continuità dall'invocare Dio come destinatario delle proprie parole al rivolgersi all'amico:

Nein, es ist gut! Es ist alles gut! Ich ihr Mann! *O Gott*, der *du* mich machtest, wenn *du* mir diese Seligkeit bereitet hättest, mein ganzes Leben sollte ein anhaltendes Gebet seyn. *Ich will nicht rechten, und verzeih* mir diese Thränen mir meine vergeblichen Wunsche. – Sie meine Frau! Wenn ich das liebste Geschöpf unter der Sonne in meine Arme geschlossen hätte - Es geht mir ein Schauer durch den ganzen Körper, *Wilhelm*, wenn Albert sie um den schlanken Leib faßt<sup>187</sup>.

Il “tu” qui appellato *in praesentia* è Dio stesso, con il quale Werther stabilisce un rapporto dialogico facendo così slittare la lettera verso la forma del diario di coscienza. Questa serie di invocazioni dirette alla divinità, che nella cultura cattolica avrebbero qualcosa di empio, ma che erano invece frequenti nella letteratura religiosa pietista, culmina nella lettera del 15 novembre, dove l'eroe ripete il grido pronunciato da Cristo sulla croce: «Mein Gott! Mein Gott! Warum hast du mich verlassen?»<sup>188</sup>.

---

<sup>185</sup> «Und er ging ein wenig weiter, fiel nieder auf sein Angesicht und betete und sprach: Mein Vater, ist's möglich, so gehe dieser Kelch an mir vorüber; doch nicht, wie ich will, sondern wie du willst!» (*Lutherbibel*: Matthäus 18:11).

<sup>186</sup> G. Rossé, «Il grido di Gesù in Croce. Approccio biblico», *op.cit.*, p. 250.

<sup>187</sup> J.-W. Goethe, «Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A», *op.cit.*, p. 156.

<sup>188</sup> *Ibidem*, p. 180. Cfr. «Und um die neunte Stunde schrie Jesus laut: Eli, Eli, lama asabtani? Das heißt: Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?» (*Lutherbibel*: Matthäus, 27: 46).

Come è noto, il grido di Gesù implica uno stato di abbandono; esso simboleggia la «solitudine nelle solitudini: il silenzio di Dio»<sup>189</sup>. A nostro parere questo versetto gioca un ruolo centrale nella “parabola” epistolare del *Werther*.

Innanzitutto ci pare che a livello dell’evoluzione epistolare – la quale include una disgregazione della forma-lettera e un ripiegamento sempre più solipsistico nel sé man mano che la storia avanza – il grido assuma un ruolo di primo piano, nella misura in cui diviene emblema dell’isolamento estremo dell’eroe. In questo stato di solitudine parossistica, come Cristo in croce continua ad invocare Dio, pur sentendosi abbandonato da lui, il personaggio ideato da Goethe si rivolge a un “Tu”, rivolgendogli missive. Il versetto evangelico, in bocca a Werther, diviene espressione della contraddizione del testo stesso: la lettera, entità dialogica, tesa verso un’alterità, appare sempre più come puro rinvio a sé stesso. Il versetto contiene dunque la formula della dissoluzione del romanzo epistolare stesso: «Le texte détruit jusqu’au bout, jusqu’à la contradiction, sa propre catégorie discursive, sa référence sociolinguistique (son «genre»)»<sup>190</sup>.

A livello della vicenda dell’eroe, la frase descrive l’apoteosi della *passio*. Georges Bataille, in un volume in cui si interroga sul senso del sacro nell’epoca moderna, ha commentato questo versetto biblico affermando che: «nous devons imiter en Dieu (Jésus) la déchéance, l’agonie, le moment du «non-savoir» du «*lamma sabachtani*»; bu jusqu’à la lie, le christianisme est absence de salut, désespoir de Dieu»<sup>191</sup>. Secondo lo studioso questo momento dell’assenza della salvezza, della disperazione di Dio, corrisponde all’angoscia: «Le non-savoir est tout d’abord angoisse»<sup>192</sup> e «dans l’angoisse apparaît la nudité»<sup>193</sup>. In essa si disgregano tutte le vanità e le illusioni.

In effetti, nella lettera del 15 novembre è proprio lo stato di angoscia, l’amletica angoscia tra “essere” e “non essere”, che porta l’eroe a pronunciare il grido dell’abbandono:

Und warum sollte ich mich schämen, in dem schrecklichen Augenblicke, da mein ganzes Wesen zwischen Seyn und Nichtseyn zittert, da die Vergangenheit wie ein Blitz über dem finstern Abgrunde der Zukunft leuchtet, und alles um mich her versinkt, und mit mir die Welt untergeht. - Ist es da nicht die Stimme der ganz in sich gedrängten, sich selbst ermangelnden, und unaufhaltsam

---

<sup>189</sup> G. Rossé, «Il grido di Gesù in Croce. Approccio biblico», *op.cit.*, p. 53. Cfr. «Et circa horam nonam clamavit Iesus voce magna dicens: Eli, eli, lamma sabachtani? Hoc est: Deus meus, Deus meus, ut quid dereliquisti me?» (Matth., 27 : 46).

<sup>190</sup> R. Barthes, «Le plaisir du texte», in Id., *Œuvres complètes*, éd. par Eric Marty, t. II (1966-1973), Paris, Seuil, 1994, p. 1509.

<sup>191</sup> Georges Bataille, *L’expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1954, p. 61.

<sup>192</sup> *Ibidem*, p. 66

<sup>193</sup> *Ibidem*.

hinabstürzenden Creatur, in den innern Tiefen ihrer vergebens aufarbeitenden Kräfte zu knirschen: Mein Gott! Mein Gott! Warum hast du mich verlassen?“<sup>194</sup>

Bataille considera come intimamente legati il sentimento puro dell'angoscia e l'esperienza, da parte del soggetto, della disillusione riguardo a un Io Ideale, e ritiene quest'ultima l'unica vera via di accesso al sacro. Farne l'esperienza, nota ancora Bataille, significa abbandonare ogni speranza di qualsiasi accordo logico nel mondo per scoprire il «*moi en larmes, dans l'angoisse (je puis même à perte de vue prolonger mon vertige et ne plus me trouver que dans le désir d'un autre – d'une femme – unique irremplaçable, mourante, en chaque chose semblable à moi)*»<sup>195</sup>.

Questi elementi: l'angoscia, la caduta dell'Io ideale, l'identificazione totale di sé con il desiderio per la donna che annienta il soggetto, ricordano proprio le tappe principali dell'esperienza wertheriana su cui ci siamo soffermati a più riprese («Ich begreife manchmal nicht, wie sie ein anderer lieb haben kann, lieb haben darf, da ich sie so ganz allein, so innig, so voll liebe, nichts anders kenne, noch weis, noch habe als sie», scrive Werther il 3 settembre)<sup>196</sup>. Il grido di Gesù, nella visione di Bataille, significa che «Il n'est plus de Dieu dans l' "inaccessible mort", plus de Dieu dans la nuit fermée, on n'entend plus que *lamma sabachtani*, la petite phrase que les hommes entre toutes ont chargée d'une horreur sacrée»<sup>197</sup>. Il grido è dunque al contempo necessità dell'Altro e assenza senza appello dell'Altro.

*Lamma sabachtani* è il grido di una solitudine ancestrale ma è anche il risuonare della voce del singolo in questo “vuoto” silenzioso (nel Werther, non a caso, è una “voce” [die Stimme] a pronunciare il grido biblico).

Nell'*Ortis* sembra possibile individuare una simile esperienza di abbandono e solitudine. Anche in questo caso è attraverso la ripresa del codice biblico che l'eroe tematizza il proprio stato di isolamento e anche in questo caso la struttura epistolare si trasforma sempre più in una forma d'invocazione. Simbolicamente, è poco prima del suo viaggio attraverso l'Italia, dopo che il signor T\*\*\* gli ha domandato di allontanarsi da sua figlia e allorché Jacopo si appresta a recarsi in esilio in Francia, che la voce dell'eroe risuona solitaria invocando ora l'amico ora Dio stesso.

---

<sup>194</sup> J.-W. Goethe, «Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A», *op.cit.*, p. 180.

<sup>195</sup> G. Bataille, *L'expérience intérieure*, *op.cit.*, p. 85.

<sup>196</sup> J.-W. Goethe, «Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A», *op.cit.*, p. 160.

<sup>197</sup> G. Bataille, *L'expérience intérieure*, *op.cit.*, p. 86.

Secondo Roland Barthes, l'assenza dell'Altro e l'angoscia che essa provoca nel soggetto amoroso sono da ricollegarsi alla paura dell'abbandono da parte della madre esperita dal bambino. La scrittura servirebbe proprio a "manipolare", ovvero gestire l'assenza<sup>198</sup>. Come il bambino costruisce un rocchetto da lanciare e riprendere, imitando così la partenza e il ritorno della madre, allo stesso modo l'atto di scrivere a un destinatario assente consente di dare forma a un paradigma che unisce due tempi diversi: il tempo del referente (tu sei partito) e il tempo dell'allocuzione (tu sei presente, perché mi rivolgo a te). «L'absence dure, nota Barthes, il me faut la supporter. Je vais donc la *manipuler*: transformer la distorsion du temps en va-et-vient, produire ce rythme, ouvrir la scène du langage (le langage naît de l'absence)»<sup>199</sup>.

Le lettere di Jacopo a Lorenzo sembrano poter essere ricondotte a questo paradigma dell'assenza e alla sua manipolazione attraverso la scrittura. È vero che Jacopo scrive all'amico e non all'amata, ma i numerosi segnali di affetto e devozione verso Lorenzo danno forma a un'amicizia di tipo adelfico non del tutto distante da una relazione amorosa. Inoltre, molte delle lettere di Jacopo, specialmente dove egli si rivolge allocutivamente al destinatario, sono calchi di parti di missive che Foscolo inviò effettivamente all'amata Antonietta Fagnani Arese.

In una notte febbrile, dopo aver saputo da Teresa che quest'ultima ha rivelato a suo padre la passione segreta degli amanti, l'eroe scrive ben tre lettere che, per le loro date - «Mezzanotte»<sup>200</sup>, «Ore 2»<sup>201</sup>, «All'alba»<sup>202</sup>-, paiono biglietti, note e frammenti di una scrittura che non riesce a prendere la forma chiusa della missiva. In queste lettere, Jacopo più che mai parla della propria relazione con Dio passando dal riconoscere la necessità e il conforto della preghiera all'immolarsi come vittima sacrificale di fronte all'ira di Dio, «Manda in me l'ira tua»<sup>203</sup>. È significativo il fatto che mentre Dio appare come «forte, prepotente, geloso»<sup>204</sup>, Lorenzo assume la figura del buon padre sostituendosi, nelle parole di Jacopo, al padre tiranno: «Lorenzo, non odi? T'invoca l'amico tuo [...] Dio non mi ode»<sup>205</sup>. Eppure anche il rapporto con questa figura del padre "benevolente" sembra

---

<sup>198</sup> R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, op.cit., p. 22.

<sup>199</sup> *Ibidem*.

<sup>200</sup> U. Foscolo, «Ultime lettere di Jacopo Ortis [1802]», op.cit., pp. 214-215.

<sup>201</sup> *Ibidem*, p. 215 e pp. 215-216.

<sup>202</sup> *Ibidem*, p. 216.

<sup>203</sup> *Ibidem*, p. 215.

<sup>204</sup> *Ibidem*.

<sup>205</sup> *Ibidem*.

incrinarsi: allorché il Signor T\*\*\* gli chiede di allontanarsi, Jacopo sembra fare l'esperienza di un isolamento sempre maggiore, «Ma tu Lorenzo mio, che non m'aiuti?»<sup>206</sup>.

Questa serie di invocazioni sottolineano a nostro avviso lo stato di abbandono sempre più marcato in cui si trova il personaggio ed esse dunque preparano il terreno per le tappe di un esilio innanzitutto interiore: il viaggio attraverso l'Italia prima e il suicidio poi. È poco dopo la partenza dai Colli Euganei che nelle parole di Jacopo, come già in quelle di Werther, risuona il grido di Gesù in Croce anche se, come fa notare la Terzoli, esso viene frantumato e capovolto in due lettere consecutive<sup>207</sup>. Da Bologna il 24 luglio Jacopo scrive: «E tu, mio Lorenzo, m'abbandonerai tu?»<sup>208</sup> per poi declamare la prima parte del grido biblico nella lettera seguente del 28 luglio «Mio Dio, mio Dio!»<sup>209</sup>. In seguito, l'esperienza d'abbandono si fa ancora più radicale come se anche l'amico avesse smesso di rispondere alle sue lettere: da Bologna il 12 agosto Jacopo lamenta: «Ormai sono passati tredici giorni che Michele è ripartito per le poste, né torna ancora: e non veggo tue lettere. Tu pure mi lasci?»<sup>210</sup>.

Più tardi, da Milano il 4 dicembre, Jacopo torna ad invocare Lorenzo e il suo abbraccio amicale:

A me non resta altro conforto che di piangere teco scrivendoti: e così mi libero alquanto da' miei pensieri, e la mia solitudine diventa assai meno spaventosa. Sai quante notti io mi risveglio, e m'alzo, e aggirandomi lentamente per le stanze *t'invoco co' miei gemiti!* Siedo e ti scrivo; e quelle carte sono tutte macchiate di pianto e piene de' miei pietosi deliri e de' miei feroci proponimenti. Ma non mi dà il cuore d'inviatele. Ne serbo talune, e molte ne brucio<sup>211</sup>

Il *logos* epistolare trova qui una prima negazione di se stesso: Jacopo scrive delle missive che non verranno mai inviate; tuttavia, il semplice gesto performativo della scrittura consola l'eroe dalla sua solitudine e passività attraverso il paradigma “manipolatore” che abbiamo evocato *supra*. Bisogna inoltre mettere in risalto il fatto che quando scrive questa missiva Jacopo si trova a Milano, ovvero un deserto mondano che l'eroe descrive come una città affetta da «nebbia perpetua»<sup>212</sup>, un' «aria morta»<sup>213</sup> e «poco cuore»<sup>214</sup> poiché «tutto

---

<sup>206</sup> *Ibidem*, p. 224.

<sup>207</sup> M. A. Terzoli, *Il libro di Jacopo*, *op.cit.*, p. 132

<sup>208</sup> U. Foscolo, «Ultime lettere di Jacopo Ortis [1802]», *op.cit.*, p. 226.

<sup>209</sup> *Ibidem*.

<sup>210</sup> *Ibidem*.

<sup>211</sup> *Ibidem*, p. 238. Il corsivo è nostro.

<sup>212</sup> *Ibidem*, p. 245.

<sup>213</sup> *Ibidem*.

<sup>214</sup> *Ibidem*.

s'acquista»<sup>215</sup>. L'invocazione di Lorenzo da questo luogo di esilio non è dunque senza analogie con il grido di Giovanni Battista: *vox clamantis in deserto*<sup>216</sup>.

Il grido ancestrale diventa per Jacopo il mezzo per sventare la paura dell'abbandono anche laddove esso non viene rivolto allocutivamente al suo interlocutore. Ad esempio il 17 settembre scrive all'amico: «Voi mi lascerete tutti, tutti»<sup>217</sup> e nella missiva seguente, il 25 settembre, racconta di essere salito a Monteaperto per visitare i luoghi dove si è svolta la sconfitta dei Guelfi narrata da Dante. Di fronte al paesaggio biancheggiante e mortifero, dall'atmosfera ossianica, Jacopo narra «io gridava dall'alto con voce minacciosa e spaventata»<sup>218</sup>.

Inoltre, il grido è spesso accompagnato, nella prosa ortisiana, dall'immagine delle braccia aperte. Barthes nota che «Le discours de l'Absence est un texte à deux idéogrammes: il y a les bras levés du Désir, et il y a les bras tendus du Besoin. J'oscille, je vacille entre l'image phallique des bras levés et l'image pouponnière des bras tendus»<sup>219</sup>. Nell'*Ortis* le braccia sono o rivolte verso l'alto o tese in avanti: rivolgendosi a Dio il 12 maggio «In tutte le mie afflizioni ho alzato le braccia sino a te»<sup>220</sup>; dopo la scena del bacio scrive «io [...] tendeva le braccia per afferrar le sue vesti [...] partendo mi volsi con le braccia aperte, quasi per consolarmi all'astro di Venere, era anch'esso sparito»<sup>221</sup>; il 7 settembre da Firenze «sul monte più alto donde io fermandomi ritto e ansante, con le braccia stese all'Oriente, aspettava il Sole onde querelarmi con lui»<sup>222</sup>. A queste immagini si potrebbero aggiungere le figure ricorrenti nell'*Ortis* dei personaggi che spirano tra le "braccia" degli amati, come nel caso di Laretta «Ella amava Eugenio e l'è morto fra le braccia»<sup>223</sup>. L'impiego dell'immagine delle braccia nel romanzo foscoliano pare essere esemplificativo del fenomeno descritto da Barthes, nella misura in cui l'eroe passa continuamente da un desiderio di trascendenza e di eternità a un bisogno, tutto materiale, di afferrare il corpo dell'amata (*imago materna*); e poi di nuovo dall'uno all'altro. La figura delle braccia tese era inoltre già presente nell'ipotesto goethiano dove Werther desiderava ugualmente afferrare come un bambino la figura dell'amata: «Wenn ich nicht schon hundertmal auf dem Punkte gestanden bin ihr um den Hals zu fallen. [...] Und das Zugreifen ist doch der

---

<sup>215</sup> *Ibidem*.

<sup>216</sup> «Ait: Ego vox clamantis in deserto: Dirigite viam Domini, sicut dixit Isaias propheta» (Johann. 1:23).

<sup>217</sup> U. Foscolo, «Ultime lettere di Jacopo Ortis [1802]», *op.cit.*, p. 231.

<sup>218</sup> *Ibidem*, p. 234.

<sup>219</sup> R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, *op.cit.*, p. 23.

<sup>220</sup> U. Foscolo, «Ultime lettere di Jacopo Ortis [1802]», *op.cit.*, p. 195.

<sup>221</sup> *Ibidem*, pp. 200-201.

<sup>222</sup> *Ibidem*, p. 229.

<sup>223</sup> *Ibidem*, p. 139.

natürlichste Trieb der Menschheit. Greifen die Kinder nicht nach allem was ihnen in Sinn fällt?»<sup>224</sup>.

Se la scrittura, grazie alle figure del grido e delle braccia aperte, serve innanzitutto a gestire l'assenza, possiamo notare che l'espressione "gridare", anziché parlare, ricorre nell'*Ortis* anche in contesti sociali. Ne riportiamo alcuni esempi tra i più emblematici: discutendo con Parini a Milano Jacopo di nuovo scrive «A quelle parole io m'infiammava di un sovrumano furore e sorgeva gridando»<sup>225</sup>; a Ventimiglia, osservando i confini dell'Italia, afferma «Così grido quando io mi sento insuperbire nel petto il nome Italiano»<sup>226</sup>. Il "grido", come affermazione di egoità o narcisismo ferito, è spesso associato a un sentimento patriottico, dal momento che la patria è un'estensione dell'individualità. Teso ad esprimere la disperazione di Jacopo di fronte all'ineluttabilità del proprio destino, il grido assume dunque un significato eminentemente tragico. Salvatore Natoli ha notato che «La tonalità tragica scioglie il dolore nel lamento [...] Il dolore attacca la forma, la insidia, la distrugge: qui la tonalità del lamento si muta in grido e per di più in grido originario, *Urscherei*»<sup>227</sup>.

Non stupisce dunque la presenza sempre più frequente del grido in questa seconda parte del romanzo: con l'avanzare della propria tragedia la parola di Jacopo cede sempre più il posto ad un suono inarticolato. Per mezzo dell'espressività corporea, che si sostituisce via via alla retorica complessa della lettera, il dolore viene tradotto sulla pagina nel modo più immediato. Il grido indica la perdita di controllo del soggetto sul *logos* epistolare, tradisce la graduale metamorfosi della voce in un "corpo" estraneo a sé: «Il grido [...] è disumano. Il tratto disumano del grido non dipende solo dal suo allontanarsi dalla parola, ma indica il disfarsi del sofferente a cagione del suo dolore. [...] L'urlo bestiale risuona pauroso e tremendo solo nella voce dell'uomo, poiché in essa risulta sordo ed innaturale, segnala una spuria mescolanza che è indice di dissoluzione e di disordine»<sup>228</sup>. L'impiego di questi mezzi retorici si inserisce d'altronde perfettamente nella strategia rivendicata da Foscolo nella *Notizia bibliografica*: «il disordine forma un tutto che si direbbe composto armonicamente

---

<sup>224</sup> J.-W. Goethe, «Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A», *op.cit.*, p. 176.

<sup>225</sup> U. Foscolo, «Ultime lettere di Jacopo Ortis [1802]», *op.cit.*, p. 240.

<sup>226</sup> *Ibidem*, p. 260.

<sup>227</sup> Salvatore Natoli, *L'esperienza del dolore. Le forme del patire nella cultura occidentale*, Milano, Feltrinelli, 1986, pp. 99-100

<sup>228</sup> *Ibidem*, p. 100.

di dissonanze»<sup>229</sup>. Come mette in evidenza Matteo Palumbo, la prosa epistolare foscoliana mirava a dare forma a «quell'armonia discorde che è adeguata al *genus sublime*»<sup>230</sup>.

Questa “armonia discorde” veniva attuata principalmente conferendo alla prosa epistolare maggiore oralità e un'espressione viva e corrente, come ancora una volta ci viene indicato dalle parole di Foscolo stesso nella *Notizia*: «le parole suonano sì forti dal cuore di chi le scriveva, che non ispiccano agli occhi»<sup>231</sup>.

Il progetto artistico di Foscolo con l'*Ortis* non è dunque lontano da esigenze simili che si andavano formando in ambito europeo. La formulazione del grido come parola antecedente all'articolazione del linguaggio e come espressione “pura” del sentimento era stata trattata da Rousseau, qualche anno prima, nell'*Essai sur l'origine des langues*. Non a caso, anche nel trattato di Rousseau grido e paura vengono a coincidere. Nell'*Essai*, la paura è descritta dall'autore come la prima passione provata dagli uomini al momento dell'incontro con l'Altro: «Un homme sauvage en rencontrant d'autres se sera d'abord effrayé»<sup>232</sup>. Come mostra Derrida: «La peur absolue serait alors la première rencontre de l'autre comme *autre* : comme autre que moi et comme autre que soi-même»<sup>233</sup>. Attraverso queste riflessioni le opere di Rousseau e Foscolo, davano forma, tra Sette e Ottocento a nuovi paradigmi antropologici e sociologici<sup>234</sup>, oltre che artistici.

Ci siamo lungamente soffermati sulle caratteristiche del grido. Nostra intenzione era soprattutto mostrare la centralità del grido di Gesù in croce all'interno di queste narrazioni e dimostrare come intorno a questo nucleo di senso ruoti tanto la rappresentazione della figura dell'eroe quanto la forma narrativa. Possibile che la “parabola” epistolare degli eroi, storia di un'assenza, culmini in questo stato di supremo abbandono, quello che nel Vangelo è simboleggiato dal grido di Cristo sulla croce? Ciò spiegherebbe l'importanza per questi romanzi di scrivere delle lettere a un tu silenzioso, che rimane inerte e inattivo di fronte alle invocazioni dell'eroe.

---

<sup>229</sup> U. Foscolo, «Notizia bibliografica intorno alle Ultime lettere di Jacopo Ortis per l'edizione di Londra MDCCCXIV», *op.cit.*, p. 496.

<sup>230</sup> M. Palumbo, *Saggi sulla prosa di Ugo Foscolo*, *op.cit.*, p. 185. Cfr. Gustavo Costa, «Foscolo e la poetica del sublime», in *Forum italicum*, v. 12, n. 4, winter 1978, pp. 498- 497.

<sup>231</sup> U. Foscolo, «Notizia bibliografica intorno alle Ultime lettere di Jacopo Ortis per l'edizione di Londra MDCCCXIV», *op.cit.*, p. 496. Sull'oralità e l'espressione corrente del romanzo si veda Giuseppe Patota, *L'«Ortis» e la prosa del secondo Settecento*, Firenze, Accademia della Crusca, 1987.

<sup>232</sup> J.-J. Rousseau, «Essai sur l'origine des langues», *op.cit.*, p. 381.

<sup>233</sup> J. Derrida, *De la grammatologie*, *op.cit.*, p. 393.

<sup>234</sup> Per Rousseau si rimanda a Émile Durkheim, *Montesquieu et Rousseau, précurseurs de la sociologie*, note introductive de Georges Davy, Paris, M. Rivière, 1966.



Nell'*Oberman* non vi è questo passaggio dall'invocazione all'amico all'invocazione a Dio: la repulsione per la religione di cui dà prova l'eroe sembra impedirgli di fare appello a un'entità ultraterrena. Tuttavia, anche qui il destinatario perde pian piano consistenza e il "vous" a cui l'eroe si rivolge appare sempre più essere la pagina bianca, sulla quale il personaggio trova rifugio semplicemente per sentirsi vivere:

moi solitaire, moi rêveur au moins bizarre, je n'ai rien à dire, et j'en suis d'autant plus long. Tout ce qui me passe par la tête, tout ce que je dirais en jasant, je l'écris si l'occasion se présente : mais tout ce que je pense, tout ce que je sens, je vous l'écris nécessairement ; c'est un besoin pour moi. Quand je cesserai, dites que je ne sens plus rien, que mon âme s'éteint, que je suis devenu tranquille et raisonnable, que je passe enfin mes jours à manger, dormir, jouer aux cartes<sup>235</sup>

A livello diegetico la sempre maggiore solitudine del personaggio è rappresentata attraverso un progressivo allontanamento dell'amico. Nel settembre dell'ottavo anno della corrispondenza Oberman scrive al suo destinatario: «Vous me laissez dans une grande solitude. Avec qui vivrai-je lorsque vous serez errant par-delà les mers? C'est maintenant que je vais être seul. Votre voyage ne sera pas long; cela se peut: mais gagnerai-je beaucoup à votre retour ? Ces fonctions nouvelles qui vous assujettiront sans relâche, vous ont donc fait oublier mes montagnes et la promesse que vous m'aviez faite»<sup>236</sup>. La serie delle missive si arresta effettivamente per un anno e riprende soltanto con il ritorno del destinatario anonimo in Francia, ma è in questo momento che appare ormai in modo chiaro che i due amici non si rivedranno più. Il destinatario pare allora identificarsi sempre più con tutto quello che Oberman *non è*, ma che *avrebbe potuto essere se*, invece di abbandonare la casa e la patria, si fosse sottomesso agli agi di una vita borghese: «Quand je songe que vous vivez occupé et tranquille, tantôt travaillant avec intérêt, tantôt prenant plaisir à ces distractions qui reposent, j'en viens presque au point de blâmer l'indépendance que j'aime pourtant. [...] Vous faites vendre Chessel : vous allez acquérir près de Bordeaux ? Ne nous reverrions-nous jamais? Vous étiez si bien ! Mais il faut que la destinée de chacun soit remplie»<sup>237</sup>. L'amico, figura del mentore saggio, diviene testimonianza di una vita negata all'eroe: «Vous le serez homme bon, homme sage que j'admire, et ne puis imiter : vous savez employer la vie ; moi, je l'attends»<sup>238</sup>.

---

<sup>235</sup> Senancour, *Oberman*, *op.cit.*, p. 165

<sup>236</sup> *Ibidem*, p. 346.

<sup>237</sup> *Ibidem*, p. 347.

<sup>238</sup> *Ibidem*, p. 348.

Riconoscendo la difficoltà nel definire in modo risolutivo l'entità del destinatario, traiamo una conclusione da quanto analizzato. Ci pare che, man mano che la narrazione avanza, allorché l'io si spoglia di tutte le false identificazioni di cui si è rivestito, anche la narrazione epistolare riveli pian piano una struttura profonda: essa abbandona lo stile epistolare tradizionale per farsi riproduzione di una relazione tra il soggetto e un "Tu" che appare sempre più come un'entità *interna* all'essere dell'eroe stesso.

Mentre nel primo libro del *Werther* Wilhelm simboleggia ancora il freudiano "principio di realtà", le lettere finali assumono sempre più la forma della *lamentatio* e dell'invocazione. Allo stesso modo, il confronto con Lorenzo permette a Jacopo di costruire la propria parabola cristologica impostandola sulla questione centrale dell'esilio, dell'abbandono da parte dei fratelli e del silenzio dell'Altro. In *Oberman*, infine, l'amico funge da "complemento" all'esistenza del personaggio; il tu (che in questo caso è un lontano e reverenziale "vous") dà consistenza a un "io" che sembra poter esistere solo all'interno della scrittura stessa.

Tali riflessioni sul rapporto io-tu sono fondamentali per comprendere il meccanismo epistolare, soprattutto laddove il personaggio si rivolge a un'entità i cui contorni sono sempre meno definiti. In un'analisi sulla struttura epistolare della *Nouvelle Héloïse*, Anne Deneys-Tunney ha scritto, riprendendo Lacan:

Le paradoxe de toute énonciation, c'est qu'elle est liée fondamentalement à la fois à l'absence et à la présence. D'une part, le « je » de l'énonciation n'a de sens qu'en tant qu'il s'adresse à un autre, un « tu » ; d'autre part, le fait même de l'énonciation suppose toujours une absence de l'autre [...] cette séparation est à la fois contenue dans le langage et comblée par lui, puisque pour advenir comme locuteur, pour dire « je », j'ai besoin de m'adresser à un « tu », d'intégrer l'autre comme réalité dans mon discours<sup>239</sup>

Il discorso epistolare si fonda ed è costituito da una dialettica sull'assenza-presenza dell'Altro: «j'invoque sa protection, son retour: que l'autre apparaisse, qu'il me retire, telle une mère qui vient chercher son enfant [...] qu'il me rende «l'intimité religieuse, la gravité» du monde amoureux»<sup>240</sup>. Il soggetto afferma dunque la necessità dell'esistenza dell'Altro, senza la quale la lettera perderebbe la propria stessa funzione enunciativa, e contemporaneamente fa appello a un'entità dialogica, il "tu", di cui sperimenta

---

<sup>239</sup> A. Deneys-Tunney, «Julie ou le corps abject», *op.cit.*, pp. 268-269.

<sup>240</sup> R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, *op.cit.*, p. 23.

l'irraggiungibilità e l'incomprensibilità. Diviene sempre più chiaro allora il motivo per cui, allorché le speranze eudemonistiche dell'Illuminismo vengono meno, la forma del romanzo epistolare più apprezzata dagli autori sia proprio la struttura monodica. Rivolgendosi a un "fantasma", l'eroe del romanzo epistolare monodico rivive l'esperienza evangelica del silenzio di Dio di cui il soggetto si fa cassa di risonanza. D'altronde, come scrive Michela Landi:

Vi sono [...] vari miti che fanno nascere il mondo all'interno di uno strumento musicale. In ogni caso, il divino non è il suonatore della cetra del mondo [...] bensì quel *vacuum* primordiale, o cassa di risonanza, da cui ebbe origine il suono generatore. Prima dell'oggetto materiale, infatti, è lo spazio vuoto che viene creato, affinché il suono ivi condotto possa farsi udibile e, successivamente materializzarsi in forme. Lo strumento primordiale è l'antro sonoro: caverna, grotta, ipogeo, una grande bocca, un grande orecchio, o qualunque cassa di risonanza<sup>241</sup>.

Abbiamo già visto che il pensiero musicale non è del tutto estraneo alla composizione di queste opere: la forma monodica del romanzo epistolare sembra infatti anticipare la futura nascita del Lied romantico. È dunque plausibile che la figura dell'amico sia stata immaginata essa stessa come cassa di risonanza della voce dell'eroe. Il "tu" sarebbe là innanzitutto per dare consistenza e "realtà" all'io che si esprime nelle missive<sup>242</sup>.

L'amico è un vuoto silenzioso capace di assumere su di sé varie istanze (il lettore, il mentore, il padre, il Padre, o persino l'autore in dialogo con il proprio eroe): ad ogni modo tale vuoto è necessario alla nascita del suono che è presenza, e consente dunque all'io dell'eroe di prendere la parola. La figura dell'amico sembra dunque svolgere nel romanzo epistolare monodico la funzione del "grande orecchio" che solo conferisce, dall'esterno, un'esistenza al soggetto.

---

<sup>241</sup> M. Landi, *L'arco e la lira. Musica e sacrificio nel secondo Ottocento francese*, Pisa, Pacini, 2006, p. 75.

<sup>242</sup> Paola Ambrosino ha messo in evidenza il primato della struttura dialogica nelle opere di Foscolo, sottolineando quando questa sia importante a livello dell'intento autobiografico stesso: «Nella dimensione dell'alterità» si può identificare «un ulteriore legame fra le sue opere [...] solo apparentemente opposto a quell'autobiografismo da cui abbiamo preso le mosse, che ci fa scoprire una trama solida e compatta ordita sulle coordinate dell'*amor sui* e della «corrispondenza d'amorosi sensi». Se dunque nell'io foscoliano, scopertamente o velatamente proteso al dialogo con un Tu, l'opera sua trova un saldissimo centro di unità e di coagulo, la scrittura epistolare, per sua propria natura soggettiva e comunicativa insieme, è il luogo privilegiato ove tale unità si consacra»: Paola Ambrosino, *La prosa epistolare del Foscolo*, Firenze, La nuova Italia editrice, 1989, p. 37.

## IV.2. L'intervento dell'editore

Dopo aver indagato le diverse istanze del testo e i loro rapporti attanziali - l'eroe, l'amico, l'amata e la società – non ci resta che dedicare le fasi finali di questo studio alla figura dell'editore. Come è noto, l'editore fittizio delle lettere, dietro il quale l'autore finge di dileguarsi, è una funzione tradizionale del romanzo epistolare settecentesco. Perché allora concentrare la nostra attenzione su questa figura?

Per due ragioni principali. La prima è che i romanzi del nostro *corpus* sono tutti anche romanzi autobiografici: la materia delle lettere è sempre un amalgama di vissuto e di invenzione poetica. Il rafforzamento dell'identificazione tra l'autore e la sua controfigura è suggerito ancor maggiormente dalla *reductio ad unum* che, grazie alla concentrazione sulle vicende psicologiche di un solo personaggio, conferisce all'azione una coesione maggiore. In un contesto simile l'intervento di una voce extra-narrativa pare smussare l'unità diegetica e inserire un elemento allotrio, una lettura dissonante degli eventi. A nostro parere questo è il primo e più importante indizio di un io che fa esperienza, all'interno del testo stesso, della perdita di identità, di una negatività, e, infine, di una dissoluzione di sé nello spazio stesso del discorso pretestuale qual è la voce dell'editore.

La seconda ragione per cui è importante prestare attenzione a questa figura è data dal fatto che essa compare per lo più in romanzi giovanili (tranne nel caso di Rousseau, ma anche qui l'impiego del romanzo epistolare ha le sue motivazioni). Grazie all'editore, sovrintendente benevolo all'impresa romanzesca, gli autori paiono prendere commiato da una controfigura che li rappresenta solo parzialmente e approdare in seguito a nuovi e diversi regimi narrativi.

Queste particolari circostanze – impiego di una materia intima, scrittura che coincide con un momento di transizione nella vita degli autori – possono spiegare l'esigenza di ricorrere a un punto focale, quello dello spazio editoriale, che introduce distanza e referenzialità rispetto alle vicende del personaggio. La figura "alta" dell'editore, sorta di narratore onnisciente, accompagnerebbe l'autore nel suo cammino di affermazione verso lo *status* di Scrittore<sup>243</sup>.

---

<sup>243</sup> Una tesi simile è sostenuta anche da Uwe Wirth nell'ambito della letteratura tedesca. Cfr. Uwe Wirth, *Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion. Editoriale Rahmung im Roman um 1800. Wieland, Goethe, Brentano, Jean Paul, E.T.A Hoffman*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2008.

Le vicende dei personaggi sembrano delineare le dinamiche di una *Bildung* impossibile o di una *Bildung* al rovescio dove l'unica soluzione è quella dell'auto-annientamento attraverso la morte dell'eroe/eroina o del suo totale isolamento dal mondo. Julie e Saint-Preux rinunciano alla possibilità di vivere la propria passione in nome del dovere e della virtù: la loro scelta non condurrà comunque alla conquista di un idillio terreno, bensì alla morte dell'eroina, paralizzando l'eroe in un lutto irreversibile. Werther e Jacopo Ortis scelgono di morire proprio per non inquinare i loro ideali con il compromesso sociale e Oberman si lascia completamente assorbire dal fantasma della propria immaginazione tanto che l'ultima tappa del suo viaggio svizzero è a Imenstròm, una città che non esiste sulla cartina geografica e dove vivrà in totale solitudine. Come sostiene Béatrice Le Gall *Oberman* è «l'histoire de la dissolution d'une personnalité et d'un personnage»<sup>244</sup>.

A noi sembra che l'*échec* sperimentato dagli eroi costituisca un elemento fondante del graduale processo di conquista dello statuto di scrittore da parte degli autori. Attraverso la figura dell'editore, pare si assista ad una sorta di compensazione per la quale l'autore assume su di sé quella *Bildung* che non ha potuto far vivere al suo personaggio.

Il momento del decesso, ad esempio, per ovvie ragioni di verosimiglianza, poteva essere narrato soltanto da un narratore eterodiegetico. Con l'avvicinarsi del momento della morte, l'autore doveva poter far incontrare e dialogare tra loro due tipi di narrazione opposti: la missiva dell'eroe/eroina sul letto di morte e il racconto oggettivo degli ultimi momenti di vita del personaggio da parte di un testimone. Tale narrazione eterodiegetica avvicina così la figura dell'editore al narratore onnisciente del romanzo ottocentesco e prepara il terreno per un tipo di narrazione incentrata sulla distanziamento focale rispetto alle vicende degli eroi e sull'assunzione da parte dell'autore dello statuto di Scrittore che ha una visione d'insieme sul mondo da lui creato.

La fine dell'epoca dei Lumi è segnata da una crisi dei valori che coincide, in letteratura, con un rinnovamento delle forme poetiche e romanzesche. Per questo motivo non sorprende il fatto di trovare un amalgama di pratiche letterarie così differenti. Per le missive abbiamo parlato di stile lirico, di prosa intimistica simile al diario di coscienza; con la voce extra-narrativa dell'editore troveremo invece una prosa più vicina alla narrazione realista soprattutto perché il quadro della narrazione, con il passaggio al punto focale onnisciente, si allarga includendo altri personaggi ed altri punti di vista.

---

<sup>244</sup> B. Le Gall, *L'imaginaire chez Senancour, op.cit.*, p. 187.

Consci del fatto che ogni caso e ogni autore andrebbe studiato a sé per poterne dedurre una conclusione esauriente, ci limiteremo qui a tentare di estrarre una grammatica dell'arte dell'editore mettendo in risalto gli echi e le similitudini che abbiamo individuato nell'impiego di questa forma da parte degli autori.

#### IV.2.1. Chi è l'editore? Un'entità “contrattuale”

Come abbiamo già anticipato, Rousseau impiega la funzione dell'editore in modo originale: iscrivendo il proprio nome sulla prima pagina del romanzo, lo scrittore, già noto per i suoi trattati, rivendica la paternità dell'opera e recupera così, almeno parzialmente, la funzione autoriale-narratoriale del racconto onnisciente negata dalla struttura epistolare. L'ingente intervento nelle note a piè di pagina e la cura posta all'edizione del proprio romanzo<sup>245</sup> confermano che, attraverso l'apparato peritestuale, l'autore intende mantenere saldo il proprio “controllo” sulla materia narrativa, conferendole un'impostazione studiata sin nei dettagli.

Con chi si identifica, nel romanzo monodico, la figura dell'editore? I romanzi del *corpus* presentano casi tutti diversi tra loro. Nel *Werther* l'editore rimane anonimo. Foscolo, invece, inventa un secondo personaggio fittizio: Lorenzo Alderani, l'amico di Jacopo a cui è affidato il compito di pubblicare le lettere. Quest'ultimo non è tuttavia soltanto un personaggio d'invenzione ma anche una sorta di controfirma dell'autore il quale si servirà di questo pseudonimo anche in altri suoi scritti (in particolare nel romanzo incompiuto e pseudo-autobiografico, il *Sesto tomo dell'io*)<sup>246</sup>. Infine, Senancour rimane fedele all'ipotesto rousseauiano: sotto il titolo *Oberman* scrive: «Lettres publiées par M... Senancour auteur de *Rêveries sur la nature de l'homme...*»<sup>247</sup>. Come nel caso dell'autore della *Nouvelle Héloïse* anche qui il nome è innanzitutto veicolo di un “patto” di fiducia “ideologico”, che si avvale di una precisa discendenza: quella rousseauiana, eletta a garante della sua posizione. Il nome rivendicato dall'autore poi consente di instaurare sin dalla prima pagina una relazione di trasparenza con il lettore extra-diegetico. L'editore si presenta infatti come personalità nota, un autore la cui esperienza e conoscenza del mondo letterario dovrebbero essere garanzia

---

<sup>245</sup> Yannick Séité ha dimostrato come la prima edizione della *Nouvelle Héloïse* fu attentamente preparata dall'autore sia attraverso una sapiente strategia pubblicitaria sia attraverso una cura editoriale estesa sino al dettaglio. Cfr. Y. Séité, *Du livre au lire, op.cit.*, in particolare : «Le livre avant le lire», pp. 49-108.

<sup>246</sup> Cfr. U. Foscolo, «Sesto tomo dell'io», in Id., *Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo*, v. V, *Prose varie e d'arte*, edizione critica a cura di Mario Fubini, Firenze, Le Monnier, 1951, pp. 1-27.

<sup>247</sup> Senancour, *Oberman, op.cit.*, p. 57.

per una lettura quantomeno interessante. Ancora una volta notiamo come l'apparato peritestuale dell'opera svolga una funzione di compromesso tra il principio di piacere, in questo caso il contenuto del romanzo – il mondo interiore di Oberman – e il principio di realtà – rappresentato dalle aspettative del pubblico dei lettori a cui l'opera è rivolta.

Attraverso il nome proprio dell'autore, elemento testuale che Philippe Lejeune ha definito *contrattuale* proprio per la sua capacità di creare un ponte tra letteratura e spazio sociale<sup>248</sup>, la serie privata delle lettere assurge a opera di interesse collettivo. Il nome dell'editore, in quanto personalità pubblica, consente di *pubblicare* ossia *oggettivare* il prodotto della propria immaginazione, portandolo all'attenzione sociale e conferendogli uno statuto di realtà: esso accompagna in questo modo anche l'autore-eroe, in stato di minorità, verso la maggioranza dello scrittore.

Nel caso in cui editore e autore coincidano, come nella *Nouvelle Héloïse* e in *Oberman*, questa operazione di promozione del prodotto letterario è evidente: l'editore garantisce il passaggio della scrittura da uno statuto privato ad uno statuto pubblico, di interesse collettivo: le lettere diventano *letteratura*. Andando ad analizzare le affermazioni degli editori nelle prefazioni possiamo notare che tale intento è esplicitamente annunciato dagli editori-autori. Ciò implica una serie di precauzioni retoriche a margine da parte dell'editore.

Nella *Préface* alla *Nouvelle Héloïse* Rousseau avverte il lettore riguardo alla banalità e allo scarso interesse del contenuto delle missive e lo informa sullo stile bizzarro e fuori moda di queste:

Quiconque veut se résoudre à lire ces lettres doit s'armer de patience sur les fautes de langue, sur le style empathique et plat, sur les pensées communes rendues en termes ampoulés ; il doit se taire d'avance que ceux qui les écrivent ne sont pas des français, des beaux-esprits, des académiciens, des philosophes ; mais des provinciaux, des étrangers, des solitaires, de jeunes gens, *presque des enfants*<sup>249</sup>.

Certo la tecnica qui impiegata non è nuova: già Crébillon fils nel suo romanzo, *Lettres de la Marquise de M\*\*\*\** (1732)<sup>250</sup>, opponeva allo stile alto della letteratura, il linguaggio caotico ma vero della passione: «Vous n'y trouverez pas cette correction de style dont se

---

<sup>248</sup> Cfr. Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Editions du Seuil, Paris, 1996.

<sup>249</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, p. 6.

<sup>250</sup> Claude Crébillon, «Lettres de la marquise de M\*\*\*\* au comte de R\*\*\*\*», éd. par Suzanne Cornand, in Id., *Œuvres complètes*, t. I, éd. par Jean Sgard avec la collaboration de Sarah Benharrech et. al., Paris, Classique Garnier, 1999, pp. 41-234.

parent nos écrivains, mais les négligences, d'une femme spirituelle»<sup>251</sup>. Niente di particolarmente originale, dunque, nella dichiarazione di uno stile poco curato: essa si inserisce all'interno di una sensibilità che, sin dalla fine del Seicento, rifiutava il linguaggio artificioso e troppo elaborato dell'età barocca in favore di un linguaggio del sentimento, ispirato direttamente dalla forza della passione<sup>252</sup>. Non è nuova neanche la strategia di presentare le debolezze dei personaggi come l'interesse stesso dell'opera: anche nelle *Lettres de la marquise* l'eroina viene presentata sin dall'*incipit* in uno stato di minorità rispetto al personaggio che si è occupato di selezionare le lettere. Motivo per cui l'editrice fittizia sente l'esigenza di prendere le distanze dalla passione troppo viva della marchesa censurando alcune lettere: «il y en avait qui m'ont révoltée par la trop grande passion; il m'a paru ridicule qu'on puisse avoir tant de faible pour un homme»<sup>253</sup>.

Rousseau, invece, pur presentando i propri personaggi come “sprovveduti” e “infantili” non descrive i suoi eroi come esempi negativi. Tale dichiarazione sarebbe stata contraria alle tesi rousseauiane e, in particolare, alla convinzione dello scrittore, sostenuta nella *Lettre à d'Alembert*, secondo cui il teatro e il romanzo non possono educare né attraverso l'imitazione del modello virtuoso offerto dagli eroi né attraverso il finale tragico che punisce i personaggi per le loro passioni smoderate. Rousseau contestava infatti l'ipotesi secondo cui il finale negativo avrebbe fatto temere allo spettatore di subire le conseguenze nefaste del vizio<sup>254</sup>.

La strategia adottata e rivendicata dall'autore consiste invece nell'edificare il lettore *a sua insaputa* (attraverso il *topos* dell'*utile dulci*, derivato da Tasso): il romanzo opererebbe così una seduzione naturale per mezzo del sentimento, esercitata grazie alla figura di Julie, vero e proprio polo d'attrazione del romanzo<sup>255</sup>. I lettori avrebbero dovuto seguire la parabola educativa dei personaggi nella loro evoluzione da giovani innamorati imbevuti di filosofia a uomini e donne sapienti, la cui esperienza è il primo e più importante metodo di formazione. Rousseau può per questo affermare che proprio gli errori e le debolezze dei

---

<sup>251</sup> *Ibidem*, p. 79.

<sup>252</sup> Liliana Grassi, *Carte leggere. Le lettere nella narrativa italiana del Seicento*, Bologna, I libri di Emil, 2013, p. 251.

<sup>253</sup> C. Crébillon, «Lettres de la marquise de M\*\*\* au comte de R\*\*\*», p. 80.

<sup>254</sup> «On a peine à ne pas excuser Phèdre incestueuse et versant le sang innocent. Syphax empoisonnant sa femme ; le jeune Horace poignardant sa sœur ; Agamemnon immolant sa fille ; Oreste égorgeant sa mère, ne laissent pas d'être des personnages intéressants. Ajoutez que l'Auteur, pour faire parler chacun selon son caractère, est forcé de mettre dans la bouche des méchants leurs maximes et leurs principes, revêtus de tout l'éclat des beaux vers, et débités d'un ton imposant et sentencieux, pour l'instruction du parterre» : J.-J. Rousseau, «Lettre à d'Alembert», texte établi par Bernard Gagnebin et annoté par Jean Rousset, in Id., *Œuvres complètes*, t. V, *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, op.cit., pp. 30-31.

<sup>255</sup> Ch. Hammann, *Déplaire au public*, op.cit., pp. 307-315.



personaggi ne fanno un'opera utile per il pubblico: «Ce recueil avec son gothique ton convient mieux aux femmes que les livres de philosophie»<sup>256</sup>. Lo scambio epistolare tra una ristretta cerchia di svizzeri solitari, estranei a qualsiasi forma di mondanità, diviene così il libro per eccellenza. Nella *Seconde Préface* al romanzo l'autore di nuovo insiste sull' utilità pubblica dell'opera; grazie ai personaggi «on apprend à aimer l'humanité»<sup>257</sup> perché «leurs erreurs valent mieux que le savoir des sages»<sup>258</sup>. Gli idoli del cuore di Rousseau, che lo scrittore descriverà nelle *Confessions* come «les plus ravissantes images»<sup>259</sup> da lui ideate, divengono così, per mezzo delle affermazioni dell'editore, un'opera di pubblica utilità.

In *Oberman* le dichiarazioni dell'editore nelle «Observations» iniziali hanno uno scopo simile: esse mirano a elevare le missive («des semblables lettres sans art, sans intrigue»<sup>260</sup>) al rango di oggetto degno dell'attenzione pubblica («Si cependant ces longues lettres faisaient à peu près connaître un seul homme, elles pourraient être et neuves et utiles»<sup>261</sup>). Allo stesso modo, come Rousseau, Senancour assume su di sé la responsabilità della pubblicazione e del valore letterario del romanzo. L'autore si pone in condizione di maggioranza rispetto al suo eroe («J'aurais quelque chose à dire sur des expressions qui pourront paraître hardies, et que pourtant je n'ai pas changées»<sup>262</sup>) e nondimeno si impegna a fare da garante riguardo all'aspetto morale del libro: «L'éditeur ne s'est proposé et ne se proposera qu'un seul objet : tout ce qui portera son nom tendra aux mêmes résultats : soit qu'il écrive, ou qu'il publie seulement, il ne s'écartera point d'un but moral»<sup>263</sup>.

Nel caso di Rousseau e Senancour, l'autore mira dunque a conferire alle missive uno statuto "letterario", mentre la prefazione tenta di inquadrare la vicenda del protagonista entro una precisa cornice narrativa (raccolta di lettere, opera morale) facendo da ponte tra la voce dell'eroe e le aspettative del pubblico.

Al di là delle dichiarazioni che mirano a sottolineare l'"utilità" del prodotto che si offre al lettore la prefazione sembra innanzitutto necessaria per duplicare la voce narrante simulando, secondo la formula di Gérard Genette, un'allografia autentica<sup>264</sup>. L'editore costituisce infatti un'istanza filologica e autorevole che consente all'autore di rappresentare se stesso come colui che tiene le fila del narrato. Sin dalla prefazione l'editore assume su di

---

<sup>256</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, p. 6.

<sup>257</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>258</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>259</sup> J.-J. Rousseau, «Les confessions», *op.cit.*, p. 430.

<sup>260</sup> Senancour, *Oberman*, *op.cit.*, p. 53.

<sup>261</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>262</sup> *Ibidem*, p. 55.

<sup>263</sup> *Ibidem*, p. 56.

<sup>264</sup> G. Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 265.

sé il merito, se non di narrare la storia del protagonista, quantomeno quello di averla resa pubblica e accessibile a chiunque. Genette ha notato tra l'altro che la prefazione è l'atto di «se mirer et se mimer lui-même, dans un complaisant simulacre de ses propres procédés»<sup>265</sup>. Essa consente dunque un processo di riflesso infinito: è un "autorappresentazione" allo specchio, una "messa in scena" del ruolo di scrittore.

Per degli autori che sono all'inizio della propria carriera di romanzieri (ricordiamo che Rousseau, il più anziano, non aveva mai scritto romanzi) la protezione benevola dell'editore poteva dunque essere un terreno fertile di consolidamento e di presa di consapevolezza delle proprie capacità letterarie. Nella prefazione e nei vari peritesti che inquadrano le missive, lo scrittore può rinviare a se stesso l'immagine di un Autore legittimato dal rappresentante nominale dell'istituto letterario qual è appunto un editore. Merita poi ricordare che in tutti questi casi si tratta di presentare l'opera autentica come il frutto di un ritrovamento: l'autore poteva così al contempo assumere su di sé l'autorevolezza filologica della scoperta.

Abbiamo parlato di sistema contrattuale nel caso della *Nouvelle Héloïse* e di *Oberman* perché gli autori, iscrivendo il loro nome sulla prima pagina, instaurano con il pubblico una relazione fondata su un patto di fiducia, assumendo su di sé la responsabilità dell'edizione. Cosa avviene laddove il nome dell'autore viene nascosto al pubblico? Il patto è annullato?

Nel caso del *Werther* e dell'*Ortis* assistiamo a una strategia volta a conservare un certo grado di "camuffamento": Goethe semina lungo tutta la narrazione piccoli dettagli autobiografici (conserva il nome di Charlotte Bluff, fa coincidere la data del suo compleanno con quella di Werther e così via) ma non rivela la propria identità in nessun luogo del romanzo. Foscolo è ancora più ambiguo: negli apparati peritestuali si presenta come l'editore e si identifica con Lorenzo. Ad esempio, nella *Gazzetta ufficiale*, rivendicando il ruolo di editore, l'autore si presenta come l'amico di Jacopo: «ne impresi l'edizione [...] per confortare il mio esilio, e per far vivere (per quanto in me stava) il nome del mio solo amico»<sup>266</sup>. Tuttavia, allo stesso tempo Foscolo pone il proprio ritratto in fronte all'edizione del romanzo e Lorenzo dichiara nell'*Ortis* che si tratta di una raffigurazione dell'eroe stesso<sup>267</sup>.

L'occultamento/esibizione di sé dell'autore, volto forse a conservare la "misteriosità" e il fascino delle lettere ritrovate su cui si basa il genere, non annulla la dimensione

---

<sup>265</sup> *Ibidem*, p. 269.

<sup>266</sup> U. Foscolo, *Epistolario*, v. I (ottobre 1794-giugno 1804), a cura di Plinio Carli, *Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo*, v. XIV, Firenze, Le Monnier, 1970, p. 93.

<sup>267</sup> U. Foscolo, «Ultime lettere di Jacopo Ortis [1802]», *op.cit.*, p. 213. Secondo Giovanni Cillo, Foscolo interseca deliberatamente le diverse categorie del romanzo epistolare e del romanzo autobiografico. Cfr. Giovanni Cillo, «L'*Ortis* fra autobiografia e romanzo epistolare», in *Inventario*, XIX, n.1, 1981, pp. 57-63.

“contrattuale” del ruolo dell’editore, nella misura in cui il suo intervento nel romanzo è sempre direttamente legato al tentativo di instaurare una relazione intersoggettiva con il lettore implicito. È solo nel “Tu” del pubblico che l’“Io” dell’autore trova conferma di sé come Scrittore e da esso trae la giustificazione per poter prendere la parola sulla scena letteraria. Il lettore ideale, immaginato dall’autore stesso nella prefazione, appare così come un ulteriore specchio dell’artista. Anche laddove il nome dell’autore viene meno, il romanzo epistolare per mezzo della voce extra-diegetica dell’editore costruisce la cornice della narrazione e garantisce la sopravvivenza del patto. È dunque tanto nell’immagine del lettore implicito quanto in quella dell’autore implicito che il contratto, o se vogliamo, la cooperazione interpretativa prende forma.

Rousseau, ad esempio, fa riferimento ad un lettore d’eccezione per la propria opera: «Ce livre n’est point fait pour circuler dans le monde, et convient à très peu de lecteurs»<sup>268</sup>. È noto come l’autore, escludendo tutte le categorie non adatte alla lettura del romanzo (devoti, libertini, filosofi, donne oneste e galanti) porti questa dichiarazione fino al paradosso e dichiarare: «À qui plaira-t-il donc? Peut-être à moi seul: mais à coup sûr il ne plaira médiocrement à personne»<sup>269</sup>. La parte finale dell’enunciato invalida la prima suggerendo, in modo implicito, che è impossibile restare indifferenti davanti a un’opera tale; la tecnica narrativa di Rousseau appare sempre più come un’arte del *sedurre* attraverso l’impiego di un’attenta strategia retorica. Il «lecteur rêvé», secondo la definizione che ne offre Yannick Séité<sup>270</sup>, è un lettore che si lascierebbe cullare dalle lettere dei personaggi compatendone gli errori e ammirandone le virtù: «Que si après l’avoir lu tout entier, quelqu’un m’osait blâmer de l’avoir publié, qu’il le dise, s’il veut, à toute la terre, mais qu’il ne vienne pas me le dire : je sens que je ne pourrais de ma vie estimer cet homme-là»<sup>271</sup>.

Una simile *effronterie* rispetto al pubblico si rileva nelle parole dell’editore del *Werther* secondo il quale nessun lettore potrà negare le proprie lacrime alla storia del giovane suicida: «Was ich von der Geschichte des armen Werthers nur habe auffinden können, habe ich mit Fleiß gesammelt und lege es euch hier vor, und weis, daß ihr mir’s danken werdet. Ihr könnt seinem Geist und seinem Charakter eure Bewunderung und Liebe, seinem Schicksaale eure Thränen nicht versagen»<sup>272</sup>.

---

<sup>268</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, p. 5.

<sup>269</sup> *Ibidem*, p. 6.

<sup>270</sup> Y. Séité, *Du livre au lire*, *op.cit.*, p. 240.

<sup>271</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, p. 6.

<sup>272</sup> J.-W. Goethe, «Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A», *op.cit.*, p. 10.

Un secondo elemento pare avvicinare i due *incipit*. In entrambe le opere inizia a farsi strada il *topos* romantico del disinteresse per l'istanza ricettiva, rovesciando la tradizione classica che era invece improntata sul piacere del pubblico. Rousseau finge di non interessarsi alla reazione del lettorato: il libro avrebbe la sua ragion d'essere anche se fosse apprezzato solo da lui stesso. Il che equivale a dire che Rousseau stesso è il destinatario d'elezione del romanzo. Allo stesso modo, l'editore del *Werther* pare voltare le spalle al pubblico generico, "Ihr", per rivolgersi a un "Du" che sappia comprendere e partecipare alle sofferenze dell'eroe: «Und du gute Seele, die du eben den Drang fühlst wie er, schöpfe Trost aus seinem Leiden, und laß das Büchlein deinen Freund seyn, wenn du aus Geschick oder eigener Schuld keinen nähern finden kannst»<sup>273</sup>. Quella attesa dall'autore, come sostiene Anselm Haverkamp<sup>274</sup>, doveva essere il secondo tipo di lettura, di natura empatica: anche qui, dunque, il lettore diviene un riflesso della voce autoriale. Tra l'altro, troviamo già in questa premessa l'invito a istaurare con la voce dell'eroe una relazione basata sul modello amicale, facendo del libro stesso, personificato, "un amico". Se il *topos* è classico, ritroveremo le tracce di questo suggerimento e un'enfatizzazione di esso, nell'intervento finale, quando l'editore, rivolgendosi al lettore, parlerà di Werther (non più il libro ma l'eroe stesso) come un amico: «Die ausführliche Geschichte der letzten merkwürdigen Tage unsers Freundes zu liefern, seh ich mich genöthiget seine Briefe durch Erzählung zu unterbrechen»<sup>275</sup>.

L'editore dell'*Ortis*, Lorenzo Alderani, anziché dar forma a un destinatario d'elezione, si limita a escludere dalla lettura tutti coloro che non sappiano dare prova di sensibilità verso le vicende dell'eroe: «E tu, o Lettore, se uno non sei di coloro che esigono dagli altri quell'eroismo di cui non sono egli stessi capaci, darai, spero, la tua compassione al giovine infelice dal quale potrai forse trarre esempio e conforto»<sup>276</sup>. I due diversi destinatari del Werther (il pubblico generico "Ihr" e l'anima bella "Du") vengono qui rappresentati come due estremi polarizzati: il "tu" convocato *in praesentia* e implicato direttamente nelle vicende dell'eroe è opposto a un "loro" totalmente estraneo e dunque indifferente. Si può dunque concludere che il lettore non empatico e distaccato non venga nemmeno preso in considerazione dalla prosa foscoliana nella misura in cui tale lettura non avrebbe risposto all'intento del romanzo, che è quello di costituire una comunità di fratelli uniti da uno scopo

---

<sup>273</sup> *Ibidem*.

<sup>274</sup> Cfr. Anselm Haverkamp, «Illusion und Empathie. Die Transferstruktur der teilnehmenden Lektüre in den *Leiden Werthers*», in Eberhard Lämmert (hrsg.), *Erzählforschung : ein Symposium*, (Bad-Harzburg, Dezember 1978), Stuttgart, J. B. Metzler, 1982, pp. 243-269.

<sup>275</sup> J.-W. Goethe, «Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A», *op.cit.*, p. 198.

<sup>276</sup> U. Foscolo, «Ultime lettere di Jacopo Ortis [1802]», *op.cit.*, p. 135.

comune, secondo un'ideologia che Foscolo aveva derivato dagli ideali rivoluzionari. In effetti, Lorenzo stesso è una delle vittime della causa patriottica, il che doveva avvicinare il pubblico al destino ortisiano, come si evince dalle affermazioni finali dell'editore:

In quel tempo stesso incominciavano a inferocire a Venezia le persecuzioni. Non vi eran leggi, ma tribunali arbitrari; non accusatori, non difensori; bensì spie di pensieri, delitti ignoti, pene subite, inappellabili. I più sospetti gemeano in carcere; gli altri, benché do antica ed onesta fama, tratti di notte dalle proprie case, manomessi dagli sgherri, strascinati a' confini e abbandonati alla ventura, senza l'addio de' congiunti, e destituiti d'ogni umano soccorso. Per alcuni pochi l'esilio scevro da questi modi violenti ed infami fu somma clemenza. Ed io pure tardo, ma non ultimo martire, vo da più mesi profugo per l'Italia volgendo senza nessuna speranza gli occhi lagrimosi alle sponde della mia patria<sup>277</sup>

Sergio Romagnoli ha affermato che «la convergenza di Jacopo con Lorenzo moltiplica le presenze generazionali»<sup>278</sup> andando ad offrire così una cassa di risonanza alle vicende del personaggio principale con cui anche il destinatario extradiegetico è portato ad identificarsi<sup>279</sup>.

Anche nel caso di *Oberman* l'editore istituisce con il lettore una relazione di tipo adelfico. Tuttavia, Senancour non credeva negli ideali della Rivoluzione, ragione per cui l'ideale di fratellanza universale si trasforma qui nella speranza di ritrovare e ricostruire una *élite* dalle sensibilità comuni: «Des semblables lettres [...] doivent avoir mauvaise grâce hors de la société éparse et secrète dont la nature avait fait membre celui qui les écrivit. Les individus qui la composent sont la plupart inconnus»<sup>280</sup>.

Con *Oberman* si delinea una nuova forma di contratto dove la comunità segreta dei lettori è unita innanzitutto da un amore per la solitudine; il ritiro dei membri di questa società diviene la condizione stessa della relazione. Come nota Jacques Derrida, nell'epoca del nichilismo, «s'annonce la communauté anachorétique de ceux qui aiment à s'éloigner»<sup>281</sup>.

---

<sup>277</sup> *Ibidem*, p. 218.

<sup>278</sup> Sergio Romagnoli, «La parte di Lorenzo Alderani», in Id., *Manzoni e i suoi colleghi*, Firenze, Sansoni, 1984, p.176.

<sup>279</sup> Sulla assai nota fortuna risorgimentale dell'*Ortis* si può consultare l'articolo di Christian del Vento che riassume la ricezione del romanzo dai primi dell'Ottocento fino agli studi di Francesco De Sanctis e dimostra come il romanzo sia stato un modello per le opere patriottiche durante il Risorgimento. Cfr. Christian del Vento, «Il mito di Foscolo e il modello dell'*Ortis*», in Claudio Gigante, Dirk Vanden Berghe (a cura di), *Il Romanzo del Risorgimento*, Bruxelles, Peter Lang, 2011, pp. 13-28.

<sup>280</sup> Senancour, *Oberman*, *op.cit.*, p. 53.

<sup>281</sup> J. Derrida, *Politiques de l'amitié. Suivi de L'oreille de Heidegger*, Paris, Galilée, 1984, p. 54.

#### IV.2.2. Un'ipotesi sull'editore nel *Werther*

Ci siamo già soffermati sul fatto che nell'*Ortis* la figura di Lorenzo può essere assimilata alla figura di Giovanni Evangelista per caratterizzazione tematica, ruolo nella diegesi e funzione testimoniale. L'ipotesi è sostenuta in modo molto convincente da Maria Antonietta Terzoli<sup>282</sup>. Come sostiene la studiosa, a confermare questa lettura è il fatto che la prosa di Lorenzo appare proprio come una mimesi del racconto di Giovanni Evangelista: «lo scrupolo di verità che presiede all'organizzazione del libro, la garanzia del veridico che risiede nella testimonianza di fatti e vicende a cui il narratore-personaggio ha in qualche modo assistito»<sup>283</sup>. Se queste sono caratteristiche tradizionali del genere epistolare e di quella figura tematica che è l'editore, nell'*Ortis* Lorenzo acquisisce uno statuto ancora più autorevole e degno di fiducia per mezzo dell'associazione con l'apostolo e con la narrazione biblica.

Una serie di indizi ci hanno tuttavia portato a formulare l'ipotesi che Foscolo non abbia inventato *ex novo* questo tipo di relazione attanziale tra il protagonista e l'editore e che egli l'abbia piuttosto ripresa dal *Werther*.

Illustriamo innanzitutto il rapporto tra il testo foscoliano e la fonte. La narrazione della morte di Jacopo, da un punto di vista della progressione diegetica, è molto simile a quella del *Werther*<sup>284</sup>. Ne ricapitoliamo le principali tappe: un vicino sente dei rumori nel corso della notte ma, poiché tutto sembra tranquillo, torna a dormire; il personaggio morente viene trovato dal suo domestico solo alla mattina; saputa la notizia Lotte e Teresa perdono i sensi; poco dopo entra nella stanza del moribondo il rivale (Albert per Werther, il Signor T\*\*\* per Jacopo), sulla scrivania in entrambi i casi vi è un libro (*Emilia Galotti* per Werther, la *Bibbia* per Jacopo); infine il racconto termina con la sepoltura e un brevissimo accenno alla salute di Lotte e Teresa. La sequenza diegetica invita a pensare che vi sia stato, da parte di Foscolo, un vero e proprio processo di simulazione e riscrittura delle pagine finali del *Werther*<sup>285</sup>. Spesso si trovano temi comuni o citazioni del *Werther* ma nel racconto della morte Foscolo segue così fedelmente il suo modello che si potrebbe parlare di un vero e

---

<sup>282</sup> M. A Terzoli, *Il libro di Jacopo*, *op.cit.*, p. 181- 185.

<sup>283</sup> *Ibidem*, p. 182.

<sup>284</sup> Per un confronto dettagliato tra la morte di Jacopo e quella di Werther, con richiami anche alla *Nouvelle Héloïse* si veda E. Neppi, *op.cit.* In particolare il sottocapitolo «... e nostos», pp. 268-280.

<sup>285</sup> Enzo Neppi nota che «Foscolo ricava dal *Werther* quasi tutti i pensieri e i sentimenti dei suoi personaggi, ma conferisce loro un significato che spesso è nuovo, e in cui possiamo vedere un riavvicinamento ai temi morali della *Nouvelle Héloïse* [...] Foscolo attinge dal *Werther* una visione del mondo, che però non si trova “veramente” nel *Werther*, ma nello sguardo di Foscolo, lettore del *Werther*, della *Nouvelle Héloïse*»: *Ibidem*, p. 280.

proprio calco strutturale<sup>286</sup>. Ora, questo ci interessa perché attraverso la narrazione dell'*Ortis* possiamo ricostruire il processo di sostituzione dei personaggi nel passaggio da un'opera all'altra e risalire alla figura che corrisponde a Lorenzo nella pagine finali del *Werther*.

Nell'*Ortis* Lorenzo è l'ultimo ad entrare nella stanza di Jacopo e il momento in cui Foscolo colloca il suo arrivo (dopo l'arrivo del Signor T\*\*è e poco prima della fine della vicenda) corrisponde esattamente al momento in cui nel *Werther* giungono a vedere il moribondo il podestà e i suoi figli. Nelle pagine finali dell'*Ortis* Lorenzo, di fronte al cadavere di Jacopo, narra: «Io stava guardando stupidamente quel sangue. Venne finalmente il parroco e subito dopo il chirurgo, i quali con alcuni famigliari *ci strapparono a forza* dal fiero spettacolo»<sup>287</sup>. Nella traduzione italiana del *Werther*, conosciuta da Foscolo<sup>288</sup>, si legge: «Il maggiore d'essi, ch'era stato sempre il suo favorito, non volle staccarsi da' suoi labbri sin che spirò, e s'è dovuto anche *trarnelo a forza*»<sup>289</sup>. Quello di Foscolo sembra dunque essere un vero e proprio calco dalla traduzione tedesca del *Werther* con la sostituzione del figlio maggiore del podestà con la figura di Lorenzo.

La coincidenza tra Lorenzo, alter-ego dell'apostolo Giovanni (che, tra l'altro, era anche il nome portato dal fratello di Foscolo stesso), e il figlio del podestà non è sufficiente per affermare che quest'ultimo sia l'editore del *Werther* né che il romanzo di Goethe segua lo stesso schema evangelico foscoliano. Vi è un altro indizio che ci ha portato a formulare questa ipotesi. Maria Fancelli ha notato che i figli maggiori del podestà «si gett[ano] disperati sul cadavere di Werther, come discepoli sul corpo del maestro»<sup>290</sup>. Tra di essi ve ne è uno che dimostra un particolare attaccamento verso l'eroe morente e, per di più, le parole dell'editore ricordano proprio quelle del racconto giovanneo quando narra la morte di Gesù:

<b><i>Werther (Der Herausgeber an den Leser)</i></b>	<b><i>Johannes 19:26</i></b>
--	------------------------------

<sup>286</sup> La stessa cosa non si può dire per la simbologia che è invece molto diversa. Ad esempio *Werther* si spara un colpo di pistola sopra l'occhio destro, mentre Jacopo si dà un colpo di pugnale sotto la mammella sinistra. Cfr. M.A. Terzoli, *Il libro di Jacopo*, *op.cit.* pp. 178- 180.

<sup>287</sup> U. Foscolo, «Ultime lettere di Jacopo Ortis [1802]», *op.cit.*, p. 290.

<sup>288</sup> Cfr. G. Manacorda, *Materialismo e masochismo*, *op. cit.*, «Quale *Werther* lesse Foscolo», pp. 60-68. La traduzione consultata da Foscolo è probabilmente quella di Michel Salom, *Verter opera originale tedesca del celebre signor Goethe, trasportata in italiano dal D. M. S.*, Venezia, presso Giuseppe Rosa, 1788,

<sup>289</sup> *Ibidem*, parte seconda, p. 130.

<sup>290</sup> Maria Fancelli, «Note», in J. W. Goethe, *Werther. Prima stesura*, a cura di Maria Fancelli, Milano, Arnoldo Mondadori, 1979, pp. 219-220.

<p>der alte Amtmann kam auf die Nachricht hereingesprengt [...] Seinen ältesten Söhne kamen bald nach ihm zu Fuss [...] <b>der älteste, den er immer am meisten geliebt,</b> hing an seinen Lippen, bis er verschieden war und man den Knaben mit Gewalt vergriß<sup>291</sup></p>	<p>Als nun Jesus seine Mutter sah und bei ihr <b>den Jünger, den er lieb hatte,</b> spricht er zu seiner Mutter</p>
--	---

L'insistenza, nelle pagine finali, sulla predilezione di Werther per il figlio maggiore (a cui non si è mai fatto riferimento esplicito nel corso della vicenda) fa pensare che Goethe abbia voluto metterne in risalto l'importanza in questo passo.

Herbert Schöffler sostiene che il Vangelo di Giovanni sia quello a cui più spesso si fa riferimento nel *Werther*, anche se in una visione religiosa derivata da Spinoza<sup>292</sup>. A conferma di questa tesi lo studioso afferma che questo Vangelo gioca un ruolo di primo piano anche nel *Faust* e che, in generale, esso ha profondamente influenzato la letteratura tedesca: «Von den Zeiten der deutschen Mystiker an, vom Frankfurter über Luther und Luthertum bis hin zu Schleiermacher und Schelling, bis zu jenem Stadium in Fichtes Entwicklung, das wir sogar das johanneische nennen, und bis zu Goethes Faust ist kein Evangelium in der deutsche Geistesgeschichte von der Wichtigkeit gewesen wie das des Johannes»<sup>293</sup>.

Sulla base dell'elemento testuale individuato e dell'importanza che riveste il vangelo di Giovanni nel romanzo sembra allora plausibile considerare che anche nel *Werther* la situazione enunciativa sia una mimesi del racconto giovanneo. L'editore sarebbe il figlio maggiore del podestà che resta accanto all'eroe sino alla sua morte. Giovanni, nel suo Testamento, fa riferimento a se stesso definendosi come l'"apostolo che Gesù amava" e soltanto alla fine della narrazione rivela che quel personaggio è il narratore stesso. Allo stesso modo l'editore-narratore del *Werther* si auto-rappresenta nella vicenda come il figlio prediletto del podestà e si rivela come tale attraverso questo indizio testuale.

<sup>291</sup> J.-W. Goethe, «Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A», *op.cit.*, pp. 264-266.

<sup>292</sup> Cfr. H. Schöffler, «Die Leiden des jungen Werther. Ihr geistesgeschichtlicher Hintergrund», *op.cit.*, pp. 155-181. Tra l'altro lo studioso cita il versetto Johannes 19: 26 che abbiamo qui riportato (*Ibidem*, p. 166), ma paragonandolo alle parole finali che Werther rivolge a Wilhelm: «Wilhelm [...] Leb wohl auch du! Liebe Mutter, verzeiht mir!» (J.-W. Goethe, «Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A», *op.cit.*, p. 258)

<sup>293</sup> H. Schöffler, «Die Leiden des jungen Werther. Ihr geistesgeschichtlicher Hintergrund», *op.cit.*, p. 180.



Ulteriore dettaglio: il nome di Goethe (Johann) conforta l'ipotesi suggerendo che, attraverso la figura di Johannes, l'autore rilevi la sua stessa identità in veste di editore-narratore. Identità che poi ritornerà nell'*Ortis*, dove il nome dell'evangelista evoca quello del fratello di Foscolo, ovvero Giovanni.

Goethe, che alla fine del romanzo non è già più Werther<sup>294</sup>, diventa Johann(es): la figura più vicina all'eroe, a cui viene affidato il compito di annunciare il verbo e custodire la memoria del personaggio. La mimesi della figura evangelica spiegherebbe la ragione per cui l'editore si presenta sia come un'entità degna di guadagnarsi la fiducia del pubblico (dunque oggettiva, testamentaria, veritiera) sia come un'istanza che non è completamente indifferente alla vicenda dell'eroe e che, anzi, a più riprese dimostra compassione e partecipazione verso il suicida<sup>295</sup>. Possibile che l'autore, attraverso Giovanni, si sia rappresentato come il narratore veridico della storia e come l'amico fedele di Werther? Se così fosse, il merito della scoperta sarebbe tutto di Foscolo.

#### IV.2.3. La sperimentazione epistolare: verso lo *status* di scrittore

All'inizio della nostra analisi sulla figura dell'editore abbiamo fatto notare che questa istanza autorevole appare tanto più importante nella narrazione in quanto gli autori del *corpus* si affacciano a un genere narrativo per loro inesplorato. Né Rousseau né Goethe avevano ancora tentato la via romanzesca nel momento in cui si sono avvicinati alla forma epistolare. Foscolo doveva non solo inventare una prosa per il proprio romanzo, ma persino acclimatare in Italia un genere che sino ad allora vi aveva avuto scarsa fortuna<sup>296</sup>. Senancour

---

<sup>294</sup> Così Manacorda: «Goethe si sposta [...] non è più Werther ma il suo editore»: G. Manacorda, *Materialismo e masochismo*, op.cit., p. 15.

<sup>295</sup> Ciò permette anche di confutare l'ipotesi secondo cui l'editore sarebbe Wilhelm. La tesi è sostenuta da Christoph E. Schweitzer: «Who is the Editor in Goethe's *Die Leiden des jungen Werthers*», in *Goethe Yearbook*, 12, 2004, p. 33: «If we equate Wilhelm with the Editor, his warm feelings toward Werther as well as his admiration of him make good sense». Tuttavia nessun elemento testuale giustifica questa identificazione dell'amico e dell'editore, se non il fatto che l'editore chiama Werther «nostro amico». Elemento che non ci pare sufficiente per supportare l'ipotesi.

<sup>296</sup> Erano già stati pubblicati dei romanzi in Italia, ma, come fa notare Gino Tellini: «Mentre in Inghilterra e in Francia si istituzionalizzava la legalità artistica del romanzo, in quanto genere anomalo che era energica espressione della media classe borghese, nel Settecento italiano le condizioni politiche erano diverse e l'alternativa ancora si poneva tra l'*élite* e il «volgo», tra il rispetto dei canoni classici e i passatempi dei «servitori di livrea»: Gino Tellini, «Foscolo, "Il Conciliatore" e lo sperimentalismo degli anni Venti», in Id., *Filologia e storiografia. Da Tasso al Novecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002, pp. 30-31. Sull'avversione dei letterati italiani per il romanzo fino ai primi dell'Ottocento si rimanda a Armando Marchi, *Dovuto all'abate Chiari. Appunti sul romanzo nel Settecento italiano*, Parma, Zara, 1982.

è l'unico che, al momento della comparsa di *Oberman*, può vantare la pubblicazione di un altro romanzo: l'*Aldomen* (1795), un'opera anch'essa epistolare.

Questa coincidenza non pare essere casuale ed è piuttosto da ricollegare al fatto che il romanzo in forma di lettere è per varie ragioni il più adatto a dare avvio alla metamorfosi dell'autore in scrittore di romanzi. Innanzitutto perché il genere epistolare può vantare una tradizione ben consolidata sia come strumento di indagine filosofica sia come mezzo di rappresentazione delle passioni del singolo: le *Lettres persanes* all'inizio del secolo (1721) avevano fornito in questo senso un modello esemplare. Scrivere un romanzo epistolare, nella seconda metà del Settecento, significava dunque non solo garantirsi una buona accoglienza da parte del pubblico ma allo stesso tempo praticare un genere che poteva vantare una tradizione letteraria prestigiosa. Inoltre, non bisogna dimenticare che la lettera privata, durante tutto il Settecento, fu uno strumento privilegiato in tutta Europa: la missiva era il dispositivo per eccellenza della cultura e della lingua letteraria. Come nota Vivienne Mylne: «the letter was both a more durable document and more of a social institution than it is nowadays»<sup>297</sup>. Anche Eric Blackall ricorda l'importanza della lettera come strumento sociale e il suo contributo allo sviluppo del romanzo epistolare: «*Werther* ist ja schließlich die krönende Demonstration der sehr engen Beziehungen zwischen Brief- und Erzählstil im Deutschland des achtzehnten Jahrhunderts. Das musste wohl so sein in einer Zeit, die ihre eigene Gefühlswelt in Briefen kultiviert und sich fiktive Gefühlswelten in ihren Romanen schuf»<sup>298</sup>.

In secondo luogo, l'aspetto propriamente romanzesco, inteso come *trama*, è in realtà secondario in questo tipo di narrazione. Come suggerisce Montesquieu nelle «*Quelques réflexions*»<sup>299</sup> che accompagnano le *Lettres persanes* «Rien n'a plu davantage dans les *Lettres persanes*, que d'y trouver, sans y penser, une espèce de roman. On en voit le commencement, le progrès, la fin»<sup>300</sup>. La sequenza narrativa, l'"intreccio" romanzesco, non sarebbero alla base della nascita dell'opera, ma, in un certo senso, una conseguenza di essa: come se prima fosse nato il desiderio dell'osservazione filosofica di sé e del mondo e solo in seguito ne fosse scaturita la progressione degli eventi. Forse Rousseau aveva in mente

---

<sup>297</sup> V. Mylne, *The Eighteenth-Century French Novel*, op.cit., p. 146.

<sup>298</sup> Eric A. Blackall, *Die Entwicklung des Deutschen zur Literatursprache (1700-1775)*, Mit einem Bericht über neue Forschungsergebnisse (1955-1964) von Dieter Kimpel, Stuttgart, J.B. Metzlerche Verlagsbuchhandlung, 1966, p. 155. Sulla relazione tra l'evoluzione della struttura sociale e l'impiego del romanzo epistolare si veda anche Jürgen von Stackelberg, «Der Briefroman und seine Epoche. Briefroman und Empfindsamkeit», in *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, n. 1, 1977, pp. 293-309.

<sup>299</sup> Montesquieu, «*Lettres persanes*», in Id., *Œuvres complètes*, texte présenté et annoté par Roger Caillois, t. I, préface par Roger Caillois, éd. par Marion Lièvre, Paris, Gallimard, 1990, pp. 129-131.

<sup>300</sup> *Ibidem*, 129.

queste parole del suo predecessore quando, in una lettera a Jacob Vernet, afferma che *La Nouvelle Héloïse* è «une espèce de fade et plat roman»<sup>301</sup>.

Nelle sue riflessioni inoltre Montesquieu enumera lucidamente i vantaggi di questa forma letteraria, svincolata dalla rigidità diegetica del romanzo, «dans la forme des lettres, où les acteurs ne sont pas choisis, et où les sujets qu'on traite ne sont dépendants d'aucun dessein ou d'aucun plan déjà formé, l'auteur s'est donné l'avantage de pouvoir joindre de la philosophie, de la politique et de la morale, à un roman ; et de lier le tout par une chaîne secrète et, en quelque façon, inconnue»<sup>302</sup>. Questa mancanza di un disegno già formato corrisponde perfettamente a quanto Rousseau dirà riguardo alla *Nouvelle Héloïse*:

Je me figurai l'amour, l'amitié, les deux idoles de mon cœur, sous les plus ravissantes images. [...] Il me fallait cependant un lac, et je finis par choisir celui autour duquel mon cœur n'a jamais cessé d'errer. [...] Voilà tout ce que j'imaginai du premier bond ; le reste n'y fut ajouté que dans la suite.

Je me bornais à un plan si vague, parce qu'il suffisait pour remplir mon imagination d'objets agréables, et mon cœur des sentiments dont il aime à se nourrir. Ces fictions, à force de revenir, prirent enfin plus de consistance, et se fixèrent dans mon cerveau sous une forme déterminée. [...]

Je jetai d'abord sur le papier quelques lettres éparses, sans suite, et sans liaison, et lorsque je m'avisai de les vouloir coudre, j'y fus souvent fort embarrassé. Ce qu'il y a de peu croyable et de très vrai est que les deux premières parties ont été écrites presque en entier de cette manière, sans que j'eusse aucun plan bien formé, et même sans prévoir qu'un jour je serai tenté d'en faire un ouvrage en règle<sup>303</sup>

Nel caso di Rousseau la prosa romanzesca nasce dunque a partire da un vero e proprio nucleo fantasmatico che solo in seguito verrà modellato nella forma di un romanzo e a cui solo in seguito si darà un'espansione narrativa.

Nel caso di *Werther* e *Ortis* abbiamo una prosa molto più concisa e coesa: vengono infatti eliminate le lunghe e numerose digressioni della *Nouvelle Héloïse* e la vicenda anziché svolgersi su una decina d'anni si concentra all'interno di un arco temporale molto più limitato. Tuttavia, anche in questo caso, come abbiamo già avuto modo di sottolineare, il romanzo tradisce una forte componente "ibrida", intriso com'è dei diversi modi narrativi a cui abbiamo accennato: il testo lirico, la confessione religiosa, lettere autobiografiche. Nell'*Ortis*, manifestamente, «Foscolo recupera e riutilizza la lingua della tradizione lirica e

---

<sup>301</sup> *Correspondance complète de Jean-Jacques Rousseau*, éd. établie et annotée par R. A. Leigh, t. VII. 1760, Genève : Madison, Institut et musée voltaire : The university of Wisconsin Press, 1969, p. 330.

<sup>302</sup> Montesquieu, «Lettres persanes», *op.cit.*, p. 129.

<sup>303</sup> J.-J. Rousseau, «Les confessions», *op.cit.*, pp. 430-431.

nel passaggio da un'edizione alla successiva la adatta progressivamente a una dimensione prosastica»<sup>304</sup>.

Si può allora considerare che con il romanzo epistolare e grazie alla sua duttilità avveniva, nel corso del Settecento, la graduale conquista di una prosa romanzesca: la voce extra-diegetica dell'editore, che assume sempre più importanza, consente agli autori di fare esperienza di una narrazione eterodiegetica e di uno sguardo "dall'esterno" sui propri personaggi. Nasceva così all'interno della finzione epistolare, dalla morte dell'eroe (o dal suo insuccesso), la figura dello Scrittore.

Aiutati dagli echi che si ripercuotono da un autore all'altro, tenteremo qui di rintracciare alcuni indizi che ci consentono di avvalorare questa ipotesi di una progressiva appropriazione, da parte dell'autore, dello *status* di scrittore.

*La Nouvelle Héloïse* pare iscriversi in un momento di cesura dell'evoluzione letteraria di Rousseau consentendo il passaggio dalla prima fase incentrata su una produzione più prettamente trattatistica, in cui l'autore si dedica principalmente alle questioni politiche e sociali, alla fase autobiografica. Quel "Jean-Jacques Rousseau" che si nomina tale, l'editore che dice "je" nel peritesto del romanzo epistolare, è infatti lo stesso che dirà "je" all'interno delle *Confessions*. Si può allora ipotizzare che, consegnando il prodotto della propria immaginazione al pubblico dei lettori, l'autore, protetto ancora dalla maschera di editore, abbia compiuto quel passo decisivo e necessario per assumere la responsabilità del "je" autobiografico, il quale farà della sua stessa vita un'opera letteraria. Nella *Séconde Préface* Rousseau insiste particolarmente sulla questione del nome:

N. [...] Si vous croyez donner un livre utile, à la bonne heure ; mais gardez-vous de l'avouer.

R. De l'avouer, Monsieur? Un honnête homme se cache-t-il quand il parle au Public ? Ose-t-il imprimer ce qu'il n'oserait reconnaître ? Je suis l'Editeur de ce livre, et je m'y nommerai comme Editeur.

N. Vous vous y nommerez ? Vous ?

R. Moi-même.

N. Quoi! Vous y mettez votre nom ?

R. Oui, Monsieur.

N. Votre vrai nom ? Jean-Jacques Rousseau, en toutes lettres ?

R. Jean-Jacques Rousseau en toutes lettres.

---

<sup>304</sup> M. A. Terzoli, *Con l'incantesimo della parola. Foscolo scrittore e critico*, Roma, Edizioni di storia e della letteratura, 2007, p. 56.

N. Vous n'y pensez pas ! Que dira-t-on de vous ?

R. Ce qu'on voudra. Je me nomme à la tête de ce recueil non pour me l'approprier mais pour y répondre. S'il y a du mal, qu'on me l'impute ; s'il y a du bien, je n'entends point m'en faire honneur. Si l'on trouve le livre mauvais en lui-même, c'est une raison de plus pour y mettre mon nom. Je ne veux pas passer pour meilleur que je ne suis.

[...]

N. A la tête d'un livre d'amour on lira ces mots : *Par J. J. ROUSSEAU, Citoyen De Geneve !*

R. Citoyen de Geneve? Non pas cela. Je ne profane point le nom de ma patrie ; je ne le mets qu'aux écrits que je crois lui pouvoir faire honneur<sup>305</sup>

A proposito di queste righe, Yannick Séité ha scritto che «Rousseau vise à promouvoir, par de telles déclarations de vertu, l'image d'un homme rigoureux et intègre dont il s'attachera à assurer la pérennité en écrivant les *Confessions*»<sup>306</sup>. In effetti, la promessa di onestà e sincerità qui proclamata (“Je ne veux pas passer pour meilleur que je ne suis”) ricorda una massima che sarà ripetuta più volte all'interno delle *Confessions* («ayant pour maxime inviolable, avec mes amis, de me montrer à leurs yeux exactement tel que je suis, ni meilleur, ni pire»<sup>307</sup>); tale massima fonda inoltre l'intenzione del progetto autobiografico stesso («J'ai dit le bien et le mal avec la même franchise. Je n'ai rien tu de mauvais, rien ajouté de bon»<sup>308</sup>). L'apparato peritestuale della *Nouvelle Héloïse* doveva dunque contribuire a dare forma a un certo *ethos* dello scrittore seguendo un sinuoso processo di evoluzione della propria immagine che dal *Discours sur les sciences et les arts* arriva sino alle *Rêveries*.

Importa a nostro avviso insistere sulla questione del nome: la *Séconde Préface*, che, come ricorda Séité, diventò una prefazione solo “a posteriori”<sup>309</sup>, viene a rafforzare, a edizione già compiuta, l'importanza della presenza del nome proprio di Rousseau sul romanzo. Un nome, certo, dal quale l'autore decide di sopprimere il lato più politico e più polemico (“citoyen de Geneve”), forse proprio nell'intento di sottolineare questo slittamento da una letteratura eminentemente socio-politica verso una dimensione più intima e privata.

D'altronde, gli ultimi scritti dell'autore mettono bene in evidenza come Rousseau percepisse il nome come un veicolo di predilezione attraverso cui dare forma a un'immagine di sé. Simbolicamente, man mano che le fobie di persecuzione si fanno più opprimenti, il

---

<sup>305</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, pp. 26-27.

<sup>306</sup> Y. Séité, *Du livre au lire*, *op.cit.*, p. 189.

<sup>307</sup> J.-J. Rousseau, «Les confessions», *op.cit.*, p. 557.

<sup>308</sup> *Ibidem*, p. 5.

<sup>309</sup> Y. Séité, *Du livre au lire*, *op.cit.*, p. 263.

nome viene sottoposto a una vera e propria frammentazione, come se Rousseau tentasse di riappropriarsi di un segno linguistico: “Jean-Jacques” il cui significato è stato deturpato dai suoi avversari. In *Rousseau juge de Jean-Jacques* l'autore tenterà ancora di riabilitare l'immagine di “Jean-Jacques”, affidando all'uomo il compito di giudicare lo scrittore. Nelle *Rêveries*, invece, il nome pare essere diventato qualcosa di completamente estraneo a sé tant'è che, tramite la riduzione alle sole iniziali, esso viene sottoposto a straniamento e reificazione: «ils ne verront jamais à ma place que le J. J. qu'ils se sont fait et qu'ils ont fait selon leur cœur, pour le haïr à leur aise»<sup>310</sup>.

Ad ogni modo, al momento della pubblicazione della *Nouvelle Héloïse*, Rousseau è probabilmente ancora convinto di poter promuovere una certa immagine di sé attraverso il nome scritto “a chiare lettere”. Appare opportuno allora il riferimento ad un elemento di non minore importanza: la presenza del nome dell'autore, quasi ridondante nei peritesti, compensa l'assenza del nome dell'eroe. Alla trasparenza rivendicata dall'editore, fino all'esibizionismo, si oppone l'opacità riguardo alla vera identità di Saint-Preux, che conosciamo solo tramite il suo pseudonimo.

Si potrebbe parlare di un vero e proprio “rimosso” del testo, tanto che l'autore dovrà ricorrere a una serie di sostituti allocutivi per fare riferimento all'eroe: «Ami»<sup>311</sup>; «mon Ami»<sup>312</sup>; «ton jeune philosophe»<sup>313</sup>; «l'Amant de Julie»<sup>314</sup>. L'assenza del nome dell'eroe potrebbe essere uno stratagemma adottato da Rousseau per rafforzare l'identificazione tra sé e Saint-Preux, suggerendo al pubblico l'ipotesi autobiografica. Nelle *Confessions* Rousseau confermerà che i sentimenti espressi nelle lettere della *Nouvelle Héloïse* erano stati realmente i suoi:

Tout le monde était persuadé qu'on ne pouvait exprimer si vivement des sentiments qu'on n'aurait point éprouvés ni peindre ainsi les transports de l'amour que d'après son propre cœur. En cela l'on avait raison, et il est certain que j'écrivis ce roman dans les plus brûlantes extases : mais on se trompait en pensant qu'il avait fallu des objets réels pour les produire ; on était loin de concevoir à quel point je puis m'enflammer pour des êtres imaginaires. Sans quelques réminiscences de jeunesse et Mme d'Houdetot, les amours que j'ai sentis et décrits n'auraient été qu'avec des sylphides<sup>315</sup>

---

<sup>310</sup> J.-J. Rousseau, «Les rêveries du promeneur solitaire», *op.cit.*, p. 1059.

<sup>311</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, p. 4.

<sup>312</sup> *Ibidem*, p. 109.

<sup>313</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>314</sup> *Ibidem*, p. 166.

<sup>315</sup> J.-J. Rousseau, «Les confessions», *op.cit.*, p. 548.

Delle proprie silfidi “immaginarie” egli si innamorerà “realmente”, come Pigmalione delle creature da lui foggiate:

les deux premières parties de la Julie, que je fis et mis au net durant cet hiver avec un plaisir inexprimable, employant pour cela le plus beau papier doré, de la poudre d'azur et d'argent pour sécher l'écriture, de la nonpareille bleue pour couvrir mes cahiers, enfin ne trouvant rien d'assez galant, rien d'assez mignon pour les charmantes filles dont je raffolais comme un autre Pygmalion<sup>316</sup>

Se la scrittura della *Nouvelle Héloïse* fu così intimamente vissuta da Rousseau, tanto che i fogli, come Galatea, prendono vita e si mescolano alla realtà, la scelta di non dare un nome a Saint-Preux fu forse più di un mero espediente pubblicitario per lo scrittore; essa risponde a un'esigenza intima. Vediamo ancora un esempio testuale in cui l'autore insiste sull'assenza del nome dell'eroe.

Poco prima della morte di Julie, i due ex-amanti tornano ad avere un breve scambio epistolare dopo un silenzio di sette anni. Saint-Preux esclama allora esterrefatto (VII, 6): «Julie! Une lettre de vous ! [...] mes yeux méconnaîtraient-ils des traits que mon coeur ne put oublier ? Quoi? Vous vous souvenez de mon nom? Vous le savez encore écrire? ...en formant ce nom votre main n'a point tremblé?»<sup>317</sup>. L'editore sottolinea in nota «On a dit que *St. Preux* était un nom controuvé. Peut-être le véritable était sur l'adresse»<sup>318</sup>. Il vero nome dell'eroe sembra costituire uno di quei segreti o punti ciechi che si moltiplicano nella seconda metà della *Nouvelle Héloïse*. Come il boschetto del primo bacio tra gli amanti, il nome del deuteragonista è infatti uno dei grandi *tabou* della vicenda: esso non viene mai scritto nelle missive, ma, nonostante tutto, Julie lo ricorda ancora.

Celando il nome proprio dell'eroe, Rousseau voleva proteggere il prodotto della propria immaginazione da uno svelamento totale? Non tentava forse di salvaguardare una certa opacità per un'opera così intima e così impregnata di vissuto personale? Nella *Nouvelle Héloïse* l'autore poteva sperimentare l'ebbrezza e il fascino di un nome sconosciuto, non pronunciato da alcun personaggio, e tuttavia impresso nel luogo più prezioso: il cuore dell'amata. Quale differenza rispetto a “Jean-Jacques Rousseau” un nome sulla bocca di tutti, di una notorietà ingombrante!

Ancora una volta, l'autore con la propria opera metteva in scena l'ambiguità a lui necessaria tra l'esigenza della più grande trasparenza (la sincerità e l'onestà dell'editore,

---

<sup>316</sup> *Ibidem*, p. 436.

<sup>317</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, p. 674.

<sup>318</sup> *Ibidem*, p. 674.

l'esuberanza del proprio nome) e il fascino irresistibile del velo (l'opacità e l'ignoto riguardo all'identità dell'eroe).

È possibile che solo dopo questo rito di passaggio, l'autore potesse riconciliare l'oggettività distaccata dell'editore con la passionalità esasperata del suo eroe e, a partire da questa esperienza, creare un "Je" unico, capace di guardare alla propria esistenza con sentimentale abbandono e analitico distacco.

Come *La Nouvelle Héloïse* rappresenta una fase di transizione nella carriera letteraria di Rousseau, per Goethe il *Werther* segna un punto di cesura tra la fase giovanile stürmeriana e una seconda fase caratterizzata da un ritorno a uno stile più classico e sancita, inoltre, dall'arrivo a Weimar (1775) e dalla funzione pubblica assunta dallo scrittore. Giuliano Baioni ha notato l'importanza di questo cambiamento subito dopo la pubblicazione del romanzo giovanile affermando che «il superamento delle posizioni wertheriane [...] poteva attuarsi solo nell'acquisizione di una nuova dimensione della realtà»<sup>319</sup>.

Allo stesso tempo si può considerare che la lenta evoluzione dell'autore avesse già avuto inizio non *dopo* il *Werther* ma proprio *grazie* alla redazione di esso. Per mezzo della tecnica epistolare, come sottolinea anche Robert Vesullig, Goethe aveva acquisito un metodo di scrittura «Beim Schreiben (und Lesen) von Briefen macht er die Erfahrung einer Werkgenese»<sup>320</sup>. Parallelamente, l'autore aveva avuto modo di porre in discussione, mettendole in bocca al suo eroe, le sue proprie fantasie masochiste<sup>321</sup> e le posizioni più estreme dello *Sturm und Drang*.

Il cambiamento dell'ottica dell'autore si percepisce soprattutto nel confronto tra la prima edizione (1774) e la seconda (1787): come ha rilevato Marino Freschi, se nella prima stesura il conflitto di Werther con la società trova precise e concrete motivazioni storiche, nella seconda stesura la società è stata assolta e le sofferenze dell'eroe assumono un carattere metastorico<sup>322</sup>. Difatti, nella seconda edizione, il collegamento diretto tra l'episodio dell'ambasciata e la delusione del personaggio viene edulcorato e anche Albert viene rappresentato sotto una luce più positiva.

---

<sup>319</sup> Giuliano Baioni, *Classicismo e rivoluzione. Goethe e la rivoluzione francese*, Napoli, Guida editori, 1969, p. 75.

<sup>320</sup> Robert Vellusig, «Werther muss – muss seyn! Der Briefroman als Bewusstseinsroman», in Gideon Stiening, Robert Vellusig (hrsg.), *Poetik des Briefromans. Wissens und Mediengeschichtliche Studien*, Berlin, De Gruyter, 2012, pp. 149-150.

<sup>321</sup> «Goethe [...] scrive tutto il libro [...] per vivere la propria fantasia masochista e, tramite la nobiltà del suicidio del proprio doppio (Werther), liberarsene consegnando il suo "fantasma" all'oggettività della letteratura»: G. Manacorda, *Materialismo e masochismo*, op.cit., p. 14.

<sup>322</sup> Cfr. M. Freschi, *Il "Werther" e la crisi dello "Sturm und Drang"*, op.cit., pp. 152-175.



Inoltre, tra la prima e la seconda edizione il romanzo acquista un punto focale più panoramico sulla vicenda nella misura in cui, tramite un maggiore intervento dell'editore e l'inserzione di una storia secondaria, la focalizzazione sulla figura dell'eroe principale viene meno, mentre si dà più spazio ad altre voci che popolano il mondo wertheriano. Una delle più importanti novità dell'edizione del 1787 è infatti l'aggiunta della vicenda del garzone<sup>323</sup>: si tratta della storia di un giovane servitore che si innamora follemente della propria padrona fino a tentare di violentarla e diventare assassino del suo rivale.

Melitta Gerhard ha dimostrato che, rispetto ad altri personaggi secondari nel *Werther*, la vicenda del garzone possiede una struttura peculiare: mentre le altre vicende rispecchiano soltanto lo stato d'animo dell'eroe (quello primaverile nel primo libro e quello invernale nel secondo), la storia del garzone si sviluppa in modo parallelo ai diversi momenti della vicenda del protagonista (innamoramento, allontanamento dall'amata, ritorno con finale tragico)<sup>324</sup>. Gerhard ne conclude che l'inserzione di questa storia, parallela a quella di Werther, corrisponde a una mutata tecnica narrativa:

Durch die nachbarliche Anreihung eines verwandten Geschicks an das Werthers wird der Rahmen für dieses weiter genommen, es wird unter einen größeren Gesichtswinkel eingestellt, erscheint nur noch als eines von vielen ähnlichen Geschehen, über denen sich ein gemeinsamer größerer Hintergrund wölbt. Werthers einzelnes Los wird damit unter das allgemeine Menschenlos einbezogen. Wir haben hier jene bekannte Neigung des späteren Goethe zum Typisieren<sup>325</sup>

Per la studiosa si tratta dunque di un inserimento che moltiplica le prospettive nella narrazione. L'episodio del garzone aggiunge difatti una nuova sfumatura alla rappresentazione della violenza passionale: delineando una vicenda simile a quella dell'eroe principale che si conclude tuttavia con un omicidio, l'autore insisteva maggiormente sul diverso statuto sociale e sulle diverse sensibilità dei due personaggi e rappresentava un altro possibile esito della vicenda wertheriana.

A quanto già rilevato da Gerhard possiamo aggiungere che l'inserzione dell'episodio del garzone raddoppia le situazioni enunciative: Werther diviene infatti il narratore eterodiegetico di una storia parallela alla sua, esattamente come l'editore è il narratore

---

<sup>323</sup> Narrata nelle missive del 30 Maggio, 4 settembre e, infine, dall'editore. J.-W. Goethe, «Leiden des jungen Werthers. Fassung B», *op.cit.*, pp. 33-37; pp. 161-165 e pp. 201-209.

<sup>324</sup> Melitta Gerhard, «Die Bauerburschenepisode im "Werther"», in H. P. Hermann, *Goethes „Werther“*, *op.cit.*, pp. 23- 38.

<sup>325</sup> *Ibidem*, p. 26.

eterodiegetico della vicenda di Werther. Questa *mise en abyme* conferisce all'opera una maggiore polifonia, consentendo peraltro all'eroe di auto-rappresentarsi come narratore. Nelle missive in cui il protagonista narra i suoi incontri con il garzone i riferimenti metatestuali si moltiplicano: il 30 Maggio Werther scrive a Wilhelm «Ich werde, wie gewöhnlich, schlecht erzählen, und du wirst mich, wie gewöhnlich, denk ich, übertrieben finden; es ist wieder Wahlheim, und immer Wahlheim, das diese Seltenheiten hervorbringt»<sup>326</sup>.

Abbiamo già detto che Werther suggerisce spesso un supplemento di realtà facendo riferimento alla povertà del linguaggio: qui tale procedimento è ancor maggiormente enfatizzato. L'eroe afferma infatti che solo nel mondo di Wahlheim, dunque nell'idealizzazione consentita dal processo immaginativo, è possibile rappresentare in un'unica immagine immediata «den Ausdruck seiner Geberden, die Harmonie seiner Stimmer, das heimliche Feuer seiner Blicke»<sup>327</sup>.

Nel secondo libro, raccontando di aver saputo dal garzone come quest'ultimo sia caduto in malora, Werther di nuovo insiste sulla sua incapacità a rappresentare artisticamente la vicende da lui vissute: «Was ich dir erzähle, ist nicht übertrieben, nichts verzärtelt, ja ich darf wohl sagen, schwach schwach hab' ich's erzählt und vergrößert hab ich's, indem ichs mit unsern hergebrachten sittlichen Worten vorgetragen habe»<sup>328</sup>. Nell'affermazione secondo cui narrando la storia di un altro uomo si può solo “inquinarla” attraverso le formule della morale comune, l'eroe non solleva di nuovo il problema inerente alla focalizzazione? Abbiamo visto che la focalizzazione interna dell'eroe provoca un'aporia del linguaggio: esso si consuma nel sentimento che vorrebbe esprimere. La focalizzazione esterna, al contrario, consente una visione d'insieme sulla vicenda: lo sguardo onnisciente è foriero di una sintesi e di una comprensione dell'evento ma, al tempo stesso, non potendo riprodurre la *percezione* del soggetto stesso, rischia di dar luogo a una generalizzazione.

Con l'aggiunta della storia del garzone, Goethe pare tornare ad interrogarsi sulla questione della rappresentazione artistica attraverso il medio del romanzo. In particolare, ora ad essere enfatizzata è l'insufficienza dei due diversi metodi narrativi – omodiegetico e eterodiegetico, “soggettivo” e “oggettivo”, “prossimità” e “distanziamento”. Grazie alla possibilità di avvicinare parossisticamente questi due momenti (la morte è raccontata sia

---

<sup>326</sup> J.-W. Goethe, «Leiden des jungen Werthers. Fassung B», *op.cit.*, p. 33.

<sup>327</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>328</sup> *Ibidem*, p. 165.

dall'eroe sia dall'editore), il *Werther* resta un momento privilegiato nell'evoluzione dello scrittore.

Nel caso di Foscolo si può dire che, con la seconda stesura dell'*Ortis*, pubblicata nel 1802, la fase giovanile della carriera dello scrittore fosse stata superata: agli ideali giacobini era già subentrata una certa disillusione, al giovane «intriso di *sensiblerie* e di erotismo settecenteschi»<sup>329</sup> aveva fatto seguito un autore più vicino allo stile neoclassico. Non è questo il luogo per ripercorrere la lunga storia di maturazione del romanzo che dal primo progetto *Laura, lettere* (un romanzo che prevedeva inizialmente un'impostazione polifonica analoga alla *Nouvelle Héloïse*) si sviluppa sino all'ultima edizione del 1817<sup>330</sup>. In generale, come ha mostrato Maria Antonietta Terzoli, si può affermare che un più maturo controllo della materia narrativa si va ad innestare su una prima bozza giovanile nel passaggio tra il primo (1798) e il secondo *Ortis* (1802)<sup>331</sup>. Per quanto riguarda le ultime edizioni del romanzo, due paiono essere le modifiche maggiori: la prima è l'enfatizzazione dell'importanza del motivo politico, tramite l'aggiunta della missiva del 17 Marzo<sup>332</sup>, la seconda è una maggiore pregnanza del motivo cristologico. La Terzoli ha approfondito questo secondo aspetto ipotizzando che la figura di Cristo fosse necessaria all'autore per sottolineare il carattere sacrificale della dolorosa scelta dell'esilio, che è vissuta dall'autore come una sorta di suicidio morale: «Il Foscolo ha una necessità vitale di proclamare, dalle pagine del libro più suo, il carattere volontario di quella scelta, la totale innocenza e il valore salvifico del suo gesto»<sup>333</sup>.

Foscolo, dunque, non poteva sganciarsi dalla propria controfigura essenzialmente perché all'*Ortis* era stato affidato un preciso progetto apologetico e perché da esso dipendeva la causa patriottica alla quale l'autore rimase fedele sino alla fine della vita. È vero che gli slanci passionali e giovanili furono in parte accantonati nella seconda produzione dell'autore

---

<sup>329</sup> M. A. Terzoli, *Le prime lettere di Jacopo Ortis*, *op.cit.*, p. 95.

<sup>330</sup> L'evoluzione della prosa ortisiana con i diversi cambiamenti di stile e di intenti è magistralmente sintetizzata in M. A. Terzoli, *Con l'incantesimo della parola. Foscolo scrittore e critico*, *op.cit.* In particolare si veda il capitolo: «Invenzione della prosa di romanzo: correzione e riscrittura nell'*Ortis*», pp. 51-65. Aveva già offerto una prima lettura di questa evoluzione Giuseppe Nicoletti, mettendo inoltre l'accento sul continuo dialogo tra gli scritti privati e il romanzo in «Artificio e parenesi alle origini della prosa ortisiana», in *Il "metodo" dell'Ortis*, *op.cit.*, pp. 41-70.

<sup>331</sup> M. A. Terzoli, *Le prime lettere di Jacopo Ortis*, *op.cit.*, p. 95.

<sup>332</sup> U. Foscolo, «Ultime lettere di Jacopo Ortis [1817]», *op.cit.*, pp. 331-339.

<sup>333</sup> M. A. Terzoli, *Con l'incantesimo della parola. Foscolo scrittore e critico*, *op.cit.*, p. 64.

dove si privilegia uno stile meno denso di *pathos* e a tratti ironico<sup>334</sup>, ma questa seconda via non diminuisce l'importanza di quella prima controfigura.

Nonostante questa prossimità tra autore e controfigura possiamo notare che anche il romanzo di Foscolo diviene il luogo privilegiato di una sperimentazione, sia per le numerose edizioni che confermano come l'autore sentisse il bisogno di tornare sulle proprie pagine, perfezionandole e adattandole alle nuove esigenze, sia per la costruzione della prosa romanzesca in un contesto in cui essa non esisteva. Estendendo la questione alla situazione nazionale possiamo affermare, con Christian del Vento, che il romanzo sociale in Italia nascerà *grazie* all'*Ortis* ma solo *dopo* di esso: «La sintesi tra riflessione sul mondo contemporaneo e realismo, capace di superare ad un tempo il romanzo intimistico e quello storico, fu operata solo più di mezzo secolo dopo da Ippolito Nievo»<sup>335</sup>. L'*Ortis*, nonostante il lavoro dell'autore per dare forma a una prosa romanzesca, rimarrà ancora troppo vicino alla struttura lirica, come ha notato Gino Tinielli:

Questo gioco di specchi tra arte e realtà, tra letterario e vissuto, distingue la prosa dell'*Ortis* come prosa non sliricata, quindi egocentrica e poetica [...] aderente all'enfasi della confessione e dei trasalimenti dell'io, all'eloquenza delle interrogazioni interiori, piuttosto che all'analisi riflessa dall'esterno, alle ragioni intersoggettive e pluriprospectiche della prosa prosastica, distesamente narrativa<sup>336</sup>.

Concordiamo generalmente con queste righe, tuttavia a nostro avviso si può aggiungere che l'*Ortis*, pur non “creando” il romanzo, ne vagliò le possibilità: i diversi tipi di narrazione (a focalizzazione interna e esterna) consentono a Foscolo, come già a Goethe, di mettere in pratica varie tecniche narrative.

Nel *Frammento della storia di Lauretta*<sup>337</sup> Jacopo diviene il narratore eterodiegetico di una storia secondaria, come Werther passa al rango di narratore eterodiegetico narrando la vicenda del garzone. In questo caso il romanzo goethiano non può essere considerato come ipotesto dal momento che la traduzione consultata da Foscolo, di Michel Salom, era stata fatta sul testo della prima edizione del *Werther*, dove questa storia era assente. È interessante comunque notare che i due autori, indipendentemente l'uno dall'altro,

---

<sup>334</sup> Su questo aspetto vi sono numerosi studi. Cfr. Mario Fubini, *Ortis e Didimo*, *op.cit.*; Sandro Gentili, *I codici autobiografici di Ugo Foscolo*, Roma, Bulzoni Editore, 1997.

<sup>335</sup> Ch. del Vento, «Il mito di Foscolo e il modello dell'*Ortis*», *op.cit.*, p. 26.

<sup>336</sup> G. Tellini, «Foscolo, “Il Conciliatore” e lo sperimentalismo degli anni Venti», *op.cit.*, p. 41.

<sup>337</sup> U. Foscolo, «Ultime lettere di Jacopo Ortis [1802]», *op.cit.*, pp. 185-189.

impiegano una tecnica che consente loro di trasformare gli eroi in narratori, tramite il racconto delle vicende di un amico.

La storia della giovane infelice che muore di pazzia, dopo aver perduto l'amato e i fratelli, duplica il destino tragico del personaggio principale<sup>338</sup>. Oltre a questa figura di sdoppiamento la *Storia di Lauretta* è peculiare nel romanzo perché essa diventa il luogo in cui Jacopo sperimenta due situazioni enunciative diverse. In alcuni momenti parla di Lauretta alla terza persona: «Io la ho veduta con i fiori della gioventù e della bellezza»<sup>339</sup>, in altri fa ricorso all'apostrofe e si rivolge direttamente all'amica lontana: «Che fai tu frattanto? Torni errando lungo le spiagge e mandando preghiere a Dio?»<sup>340</sup>. Attraverso i diversi casi enunciativi abbiamo il ricorso sia a un registro più prosastico, con tanto di assunzione, da parte di Jacopo, del ruolo testimoniale (come farà Lorenzo alla fine della vicenda con l'eroe), sia a un registro di tipo lirico attraverso l'appello a un'entità assente. In essa si fondono insieme la figura dell'eroe autore di epistole e quella dello Scrittore in terza persona.

L'assunzione del ruolo di narratore da parte di Jacopo sarà resa esplicita nell'edizione del 1817, dove il "Frammento" viene presentato dall'eroe stesso come lo schizzo di un'opera inconclusa e inviata a Lorenzo:

Ma così si fanno de' libri composti d'altrui libri a mosaico. - E a me pure, fuor d'intenzione, è venuto fatto un mosaico. - In un libretto inglese ho trovato un racconto di sciagura; e mi pareva a ogni frase di leggere le disgrazie della povera Lauretta: - il Sole illumina da per tutto ed ogni anno i medesimi guai su la terra! - Or io per non parere di scioperare mi sono provato di iscrivere i casi di Lauretta, traducendo per l'appunto quella parte del libro inglese, e togliendovi, mutando aggiungendo assai poco di mio, avrei raccontato il vero, mentre forse il mio testo è romanzo<sup>341</sup>.

Il libro inglese di cui si parla è *The sentimental journey* di Laurence Sterne che fu effettivamente tradotto da Foscolo e, peraltro, pubblicato in appendice all'edizione londinese del 1817.

---

<sup>338</sup> La specularità tra il destino di Lauretta e quello di Jacopo è ben messo in rilievo da Norbert Jonard: «È [...] evidente che questa storia fa da contrappunto a quella del protagonista condannato dalla sua passione ad essere necessariamente infelice e per questo, degno di compassione. Perché tale è senz'altro il vero *leitmotiv* che appare fin dalle prime linee, *leitmotiv* intimamente legato a quello della follia che nasce senza fallo da una passione unica»: Norbert Jonard, «Le *Ultime lettere di Jacopo Ortis* ed i problemi dell'autobiografia romanzesca», in *Atti dei convegni foscoliani. (Venezia, ottobre 1978)*, I, 1988, p. 342.

<sup>339</sup> U. Foscolo, «Ultime lettere di Jacopo Ortis [1802]», *op.cit.*, p. 188.

<sup>340</sup> *Ibidem*.

<sup>341</sup> U. Foscolo, «Ultime lettere di Jacopo Ortis [1817]», *op.cit.*, p. 350.

Notiamo che laddove Jacopo afferma “aggiungendo assai poco di mio, avrei raccontato il vero”, il personaggio sembra riprendere le parole di Werther stesso quando, nella missiva del 26 maggio<sup>342</sup> già evocata, scriveva di aver fatto un bel disegno imitando fedelmente la natura e senza aggiungere niente di suo. Mentre Werther sosteneva un arte naturale fondata sull’imitazione del reale (salvo poi perdere il suo talento e dimostrare così i limiti di tale naturalismo), per Jacopo il “vero” si trova nei libri stessi, di cui si fa fedele imitatore.

Non è difficile reperire, nelle parole di Jacopo, lo stile narrativo di Foscolo: nell’affermazione secondo cui i libri si fanno “composti d’altrui libri a mosaico” si può leggere una sintesi della tecnica citazionale dell’*Ortis*. Il romanzo epistolare di Foscolo si costruisce proprio come un “mosaico” andando ad inglobare al suo interno materiali diversi: lettere autobiografiche, citazioni prese alla tradizione lirica e strutture narrative derivate dai grandi modelli europei. Il romanzo, in definitiva, è in buona parte frutto di un lungo lavoro di elaborazione di passi altrui, sottoposti a una progressiva riscrittura<sup>343</sup>. Inoltre, ciò che avvicina il *Frammento* alla narrazione di Lorenzo è il fatto che, narrando “i casi di Lauretta”, Jacopo torna ancora una volta verso una dimensione autobiografica e apologetica della scrittura, mettendo l’enfasi non sull’oggetto del racconto, ma sull’“io” del narratore. Jacopo, come Lorenzo quando interviene come editore, è sia *auctor* sia *actor* della narrazione e per questo, parlando dell’amica, non può fare a meno di introdursi come “io” che partecipa all’azione: «Inoltre, in cambio di parlare di Lauretta, ho parlato di me: tale è lo stato dell’anima mia, torna sempre a tastare le proprie piaghe»<sup>344</sup>.

Se nel caso degli altri autori abbiamo parlato di un romanzo di sperimentazione o di una prosa giovanile (senza con questo affermare una qualsivoglia “inferiorità” rispetto alla produzione posteriore), è possibile fare lo stesso con *Oberman*? Non sembra si possa parlare di un momento di transizione nella carriera dello scrittore: il successo dell’opera fu quasi nullo al momento della pubblicazione e Senancour rinunciò per un lungo periodo a scrivere romanzi. *Isabelle*, terzo romanzo epistolare dell’autore, fu infatti pubblicato solo nel 1833 quando Senancour e i suoi scritti furono scoperti dai romantici. Come nota Béatrice Didier: «Oberman qui aurait dû marquer le début d’une consécration littéraire, fut le commencement de cette longue série d’échecs qui assombrit la vie de Senancour et qui certainement nuisit à l’épanouissement de sa création»<sup>345</sup>.

---

<sup>342</sup> J.-W. Goethe, «Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A», *op.cit.*, pp. 26-28.

<sup>343</sup> Su questo aspetto: Cecilia Gibellini, «Foscolo tra antichi e moderni. La citazione nelle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*» in *Parole rubate*, 11, 2015, pp. 17- 46.

<sup>344</sup> U. Foscolo, «Ultime lettere di Jacopo Ortis [1817]», *op.cit.*, p. 350.

<sup>345</sup> B. Didier, *Senancour romancier*, *op.cit.*, p. 299.

Nonostante questi presupposti, la nostra ipotesi è che *Oberman* è comunque un romanzo di sperimentazione nella misura in cui Senancour riprende la forma epistolare, ma solo per snaturarla definitivamente. Gli eventi romanzeschi sono così deboli che in molte lettere si ha l'impressione di leggere un *journal intime*. Proprio perché in esso la forma epistolare esplose, il romanzo rende esplicita quella debolezza della trama e quella impossibile chiusura che si presentava già *in nuce* negli altri autori del *corpus*. Come ha affermato Lucia Omacini:

Quant à *Oberman*, il ne l'est déjà plus, la forme épistolaire se pulvérisant ou s'agglutinant en fragments discursifs adressés à un destinataire sans consistance réelle. Ce roman unique par ses dérogations aux règles du genre, se place à l'apogée du processus de transformation du roman épistolaire, il en incarne l'état de crise, tout en donnant un sens précis aux tensions thématiques et formelles que la production contemporaine, à mi-chemin entre tradition et innovation, manifeste de manière discontinue et confuse<sup>346</sup>

La forma del romanzo epistolare trova dunque nell'opera di Senancour l'espressione massima di quella serie di aporie che abbiamo tentato di mettere in risalto nel corso della nostra analisi.

La mancanza di una chiusa narrativa è certamente l'indizio più lampante di questa progressiva disgregazione formale del romanzo: *Oberman* non è che un frammento di un'opera incompiuta. L'ultima lettera del romanzo, che chiudeva l'edizione del 1804, è infatti una non-conclusione: tanto l'eroe quanto l'editore rifiutano di pronunciare la parola "fine". Forse perché per Senancour non si trattava di un'opera conclusa ma soltanto di un tassello verso una carriera di scrittore molto più ampia, come afferma l'eroe stesso: «Je ne veux cependant pas commencer par l'ouvrage que je projette. Il est trop important et trop vaste pour que je l'achève jamais: c'est beaucoup si je le vois approcher un jour de l'idée que j'ai conçue»<sup>347</sup>.

*Oberman* è davvero un "romanzo d'iniziazione", come lo ha definito Béatrice Didier<sup>348</sup>, sia a livello della trama sia a livello della forma. Quella di *Oberman* è infatti una formazione (vi è una partenza e una «quête», c'è l'abbandono dei genitori e della patria, l'eroe sperimenta una serie di prove che presentano dei caratteri rituali, vi è l'ascensione nella lettera VII sulla «dent du midi»<sup>349</sup>). Tuttavia, questa formazione non giunge ad alcun

---

<sup>346</sup> Lucia Omacini, *Le Roman épistolaire français au tournant des Lumières*, op.cit., p. 11

<sup>347</sup> Senancour, *Oberman*, op.cit., p. 365.

<sup>348</sup> Cfr. B. Didier, *Senancour romancier*, op.cit., pp. 150- 169.

<sup>349</sup> Senancour, *Oberman*, op.cit., pp. 90-96.

compimento. Se si può reperire un filo conduttore nelle lunghe peregrinazioni e discussioni solitarie dell'eroe, *Oberman* potrebbe essere la metanarrazione del difficile percorso che porta il suo autore all'assunzione dello *status* di scrittore.

Oberman non doveva essere un traguardo ma un debutto per il suo autore ed è forse per questo che l'ultima lettera pare provocare un ritorno al punto di partenza del romanzo. In modo circolare infatti le ultime parole dell'eroe: «je ferai bien de me mettre à imaginer du moins le rôle d'un homme»<sup>350</sup> rinviano all'*incipit* del romanzo, quando l'editore annuncia che l'interesse delle missive risiede nel far conoscere «un seul homme»<sup>351</sup>. La conclusione è dunque in realtà un *inizio* e Senancour vuole forse suggerire che la conclusione non può risiedere nel prodotto letterario, perché la meta finale è narrare l'esperienza umana nella sua interezza: riprodurre, in modo demiurgico, l'Uomo.

Oltre alla rivendicazione della necessità del frammento, l'opera di Senancour si inserisce già in una logica che mira a sostituire al prodotto letterario la figura dello Scrittore stesso, inteso nella sua accezione romantica di *écrivain engagé*. Per Senancour infatti, come lui stesso fa di nuovo affermare alla propria controfigura, la funzione dello scrittore è indissociabile da un intento morale: «il est absurde et révoltant qu'un auteur ose parler à l'homme de ses devoirs, sans être lui-même homme de bien»<sup>352</sup>. L'editore condivide certo il punto di vista di Oberman dal momento che correda questa affermazione di una lunga nota a piè di pagina in cui illustra l'impossibilità di insegnare qualcosa che non si sperimenti nella propria vita di ogni giorno.

Per l'autore di *Oberman* il compito dello scrittore non è in alcun modo riducibile a quello dell'"*homme de lettres*": «Je n'aime pas qu'on désigne ainsi des savants, ou des grands écrivains; mais des folliculaires, des gens qui *font le métier*, ou, tout au plus ceux qui sont exactement ou seulement hommes de lettres»<sup>353</sup>. La concezione dello scrittore, come nota Didier, «n'est pas dépourvue d'un certain messianisme romantique»<sup>354</sup>.

Con Senancour si assiste dunque al compimento di quel fenomeno che Paul Bénichou ha definito «le sacre de l'écrivain»<sup>355</sup> e che prende avvio verso la seconda metà del Settecento

---

<sup>350</sup> *Ibidem*, p. 406.

<sup>351</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>352</sup> *Ibidem*, p. 363.

<sup>353</sup> *Ibidem*, p. 361.

<sup>354</sup> B. Didier, *Senancour romancier, op.cit.*, p. 150.

<sup>355</sup> Paul Bénichou, *Le sacre de l'écrivain (1750-1830). Essai sur l'évènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, José Corit, 1973. Secondo Paul Bénichou, tale fenomeno ha inizio in seno alla comunità intellettuale illuminista «cette société ou corporation des esprits qui, s'élevant au niveau le plus haut de la critique et de l'édification, légifère pour un monde en renouvellement, détrône les anciens pouvoirs spirituels et revendique leur héritage»: *Ibidem*, p. 20.



per trovare la sua apoteosi in piena epoca romantica. Per Senancour, essere scrittore fa tutt'uno con uno stato di superiorità morale e con la grazia di possedere maggiori vedute rispetto al resto degli uomini: «L'homme qui a un caractère élevé n'est point confondu parmi la foule»<sup>356</sup>; «Si c'était un vain désir de primer, l'homme supérieur craindrait l'obscurité du désert et des privations»<sup>357</sup>. D'altronde questo stato di superiorità pare essere il significato implicito nel nome stesso dell'eroe, Oberman: «L'image de l'homme supérieur, reprise, sécularisée celle du Sauveur»<sup>358</sup>.

A seguito degli echi che rinviano da un autore all'altro possiamo dunque riprendere e re-interpretare quanto avviene nei quattro romanzi del *corpus*. Abbiamo insistito sul fatto che le lettere degli eroi tendono a farsi espressione del principio del piacere *contro* le ingiunzioni della società. Abbiamo anche detto che, nonostante il tentativo di emancipazione propugnato dai personaggi, il principio di realtà e lo spazio sociale guadagnano sempre terreno all'interno del discorso dell'eroe. La Legge, apparentemente rimossa, riappare sotto forme che ne celano la vera natura, come l'amico. Nelle affermazioni finali di Senancour, lo scrittore, in un certo senso, si sostituisce al principio di autorità diventando lui stesso il detentore di una verità che ha il compito di trasmettere al resto degli uomini. Estendendo il discorso anche alle altre opere e, considerando soprattutto il loro valore di "passaggio" o di "transizione" nella vita dello scrittore possiamo considerare che laddove l'eroe perisce, lo scrittore nasce? La lotta che lacera gli eroi, portandoli all'auto-distruzione, appare in questi termini come una rappresentazione letteraria del difficile cammino verso l'assunzione di uno *status*, quello dello scrittore che prende coscienza di sé come entità autorevole. Ancora una volta con queste considerazioni non vogliamo affermare che le produzioni posteriori saranno più compiute, né esteticamente migliori, piuttosto possiamo sostenere che l'acquisizione di questo *status*, realizzato tramite il romanzo epistolare, non si presenti come un fine in sé, ma come un *mezzo*. Come scrive ancora Oberman: «Je crois qu'il est bon que je me fasse auteur, afin d'avoir le courage de continuer à l'être. Ce sera un parti pris et déclaré; en sorte que je le suivrai comme pour remplir ma destination»<sup>359</sup>.

---

<sup>356</sup> Senancour, *Oberman*, *op.cit.*, p. 362.

<sup>357</sup> *Ibidem*, p. 362.

<sup>358</sup> Eduard Wiecha, «Roman et histoire : la composition thématique d'Oberman», in *Romantisme*, 19, 1976, p. 39.

<sup>359</sup> Senancour, *Oberman*, *op.cit.*, p. 365.

### IV.3. Narrare la morte: il corpo “estraneo” dell’eroe

Nelle ultime fasi del nostro elaborato abbiamo insistito sulla componente dialogica del romanzo epistolare, mettendo in risalto come l’eroe, dopo essersi affermato come soggetto unico tramite la *reductio ad unum* della sua identità, si disperda nella rete testuale attraverso molteplici istanze – in particolare l’amico e l’editore. Il compito di queste figure è rifrangere la voce protagonista, moltiplicandola e scomponendola. È lecito dunque chiedersi: cosa rimane della voce del singolo, dopo questa spinta centrifuga che determina una continua fuga dell’io da sé?

Per poter approdare a una risposta la questione andrebbe forse ribaltata: non sarebbe la voce del soggetto ad essere eccentrica rispetto all’ordine del mondo? Come nota Roland Barthes: «Le langage que je parle en *moi-même* n’est pas de mon temps»<sup>360</sup>. Non sarebbero dunque più le allotrie del romanzo a costituire le componenti “estrane” al discorso dell’eroe, bensì, è la voce stessa dell’eroe ad essere estranea alla narrazione. L’ “Io” dell’eroe diventa l’elemento straniero del testo: è l’elemento mancante, la voce che sfugge a una definizione, l’aporia del racconto. Esso costituisce infatti quel momento “intrattabile” di cui abbiamo già detto, “altro” rispetto alla logica del mondo, momento che rende conto della presenza del soggetto e della sua singolarità dentro alla storia. Come il nome di Saint-Preux, l’io dell’eroe si sottrae alla vista e alla lingua: esso è l’indicibile e l’ineffabile del romanzo.

Secondo Angelika Corbineau-Hoffman, la presenza di discorsi “stranieri” all’interno del romanzo epistolare (si può pensare alle citazioni italiane nella *Nouvelle Héloïse*; o ai *Canti di Ossian* nel *Werther* e così via) rileva l’estraneità del discorso amoroso stesso:

Die Einbeziehung fremder Diskurse - was sowohl den Ursprung als auch den Modus angeht - bedeutet letztlich die Fremdheit des "discours de la passion" in der Romangattung. Nicht eigentlich durch das Thema der Liebe, sondern durch die Unwandelbarkeit der Leidenschaft, die eine identische Relevanzfigur umkreist, wird der "discours de la passion" zu einem genuin lyrischen Diskurs, und das heißt: zu einem Anti-Diskurs<sup>361</sup>.

---

<sup>360</sup> R. Barthes, «Le plaisir du texte», *op.cit.*, p. 1514.

<sup>361</sup> Angelika Corbineau-Hoffman, « “Discours de la passion” als Selbstaussage: Goethe, *Die Leiden des jungen Werther*, Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, Richardson, *Pamela*», in *Colloquium Helveticum*, 15, 1992, p. 41.

Il discorso amoroso, secondo la studiosa, diventa anti-discorso in quanto è esso stesso *mise en abyme* dell'identità frammentata della persona che lo esprime; il “discours de la passion” si comporta come un corpo straniero (fonte al contempo di discontinuità e di agglutinamento) all'interno della continuità della prosa: «die Selbstreflexion eines Diskurses, der sich zur Diskursivität wie ein Fremdkörper verhält. Die gebrochene Identität der Personen wird zur Identitätsproblematik des Diskurses der Leidenschaft: er steht, diskontinuierlich, gegen die Kontinuität und, verdichtet, im Kontext der Prosa»<sup>362</sup>.

Dal nostro punto di vista, questa “estraneità” del discorso dell'Io emerge nei romanzi epistolari soprattutto nel momento della morte dell'eroina/eroe. In essa si confrontano infatti due discorsi diametralmente opposti: il lirismo tragico del protagonista morente e il racconto oggettivo del testimone. Raggiunto l'apice della propria eccentricità rispetto al mondo, il discorso dell'eroe non può fare altro che consumare se stesso e dileguarsi nel silenzio. L'emergere del cadavere sulla scena sarebbe allora una rappresentazione della vittoria del silenzio alla fine del romanzo: la soggettività che si tramuta in un corpo reificato, e per sempre altro.

#### IV.3.1. Wolmar, modello del racconto neutro-testamentario

Cosa avviene nel finale della *Nouvelle Héloïse*? Chi narra la morte e come la si narra? La struttura polifonica viene conservata o sovvertita nel finale?

Dall'inizio del nostro lavoro, in linea con la tradizione critica, abbiamo definito *La Nouvelle Héloïse* un romanzo polifonico. Eppure Rousseau non si sofferma molto su questa caratteristica della sua opera ed, anzi, il titolo stesso del romanzo offre una prospettiva molto diversa. Con *Julie, ou la Nouvelle Héloïse. Lettres de deux amants habitants d'une petite ville aux pieds des Alpes*, Rousseau mette in evidenza la tradizione illustre nella quale l'opera si innesta e insiste sulla dimensione sentimentale, sul “duo” costituito da Julie e Saint-Preux (più volte associati alle figure di Eloisa e Abelardo nel corso della vicenda<sup>363</sup>).

---

<sup>362</sup> *Ibidem*, p. 52.

<sup>363</sup> Nella *Seconde Préface*: « N. Vous outrez, à votre ordinaire; mais, jusqu'à certain point, vos maximes sont assez justes. Par exemple, si votre Héloïse eût été toujours sage, elle instruirait beaucoup moins car à qui servirait-elle de modèle? » : J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, p. 26 ; in una lettera di Saint-Preux (XXIV, 1) : «J'ai toujours plaint Héloïse; elle avait un coeur fait pour aimer: mais Abélard ne m'a jamais paru qu'un misérable digne de son sort, et connaissant aussi peu l'amour que la vertu. Après l'avoir jugé, faudra-t-il que je l'imite?» : *Ibidem*, p. 85. Infine in una lettera di Claire: XIV, 4: «Cousine, tu fus amante comme Héloïse, te voilà dévote comme elle» : *Ibidem*, p. 500.

Come nota Yannick Séité, il titolo è volto a concentrare l'attenzione del lettore sulle figure dell'eroe e dell'eroina: «un couple amoureux *a priori* plus dignes de retenir l'attention que n'importe lequel des autres intervenants du recueil»<sup>364</sup>. Il riferimento alla corrispondenza di Eloisa e Abelardo<sup>365</sup>, inoltre, avvicina l'opera al celebre modello epistolare incentrato sul carteggio tra l'allieva e il suo precettore: il lettore settecentesco doveva probabilmente prospettarsi che, come nel caso degli amanti medievali, il romanzo fosse incentrato sull'esaltazione dell'amore-passione.

Tuttavia, in controtendenza rispetto al titolo, le lettere degli amanti non dominano incontrastate la scena, soprattutto a partire dalla seconda metà del romanzo<sup>366</sup>. Julie e Saint-Preux corrispondono una sola volta dopo le nozze di lei e, in generale, nella seconda metà le missive dell'eroina sono meno numerose rispetto a quelle degli altri personaggi. Con la morte dell'eroina e la confessione dell'amore a Saint-Preux si assisterebbe invece a un ritorno verso il nocciolo carismatico del romanzo, la vicenda degli amanti?

Laurent Versini sostiene che «la célèbre lettre [de Julie] retrouve en le sublimant le ton du début : «j'achève de vivre comme j'ai commencé » ; le secret trouvé, par-delà la mort, de l'éternisation de l'amour, la boucle est bouclée»<sup>367</sup>. Vorremmo qui riprendere questa ipotesi, dimostrando che se la missiva di Julie ha un effetto rivelatore è proprio in ragione del medio polifonico che accompagna le sue parole.

La morte dell'eroina è narrata da un complesso di voci. La lettera finale di Julie (XII, 6<sup>368</sup>), espressione dell'eroina stessa come soggetto di desiderio, è una lettera riportata: è inserita all'interno della lunga missiva di Wolmar che fa dunque da cornice alle parole della

---

<sup>364</sup> Y. Séité, *Du livre au lire*, *op.cit.*, p. 184.

<sup>365</sup> La corrispondenza aveva conosciuto un grande successo tra i lettori grazie agli adattamenti editi nel corso del Seicento e grazie anche al rinnovato interesse verso il genere epistolare, scatenato dalla pubblicazione delle *Lettres portugaises* nel 1669. Il primo adattamento delle *Lettres d'Héloïse et d'Abailard* fu pubblicato nel 1616 da François d'Ambroise e André Duchêne. La corrispondenza sembra tuttavia guadagnare celebrità solo con la traduzione di Bussy-Rabatin nel 1697. Infine, è la pubblicazione di Pope di *Eloïsa to Abelard* nel 1717 ad assicurare il grande successo presso il pubblico. Sulla ricezione del personaggio di Eloisa da Villon a Rousseau cfr. Charlotte Cherrier, *Héloïse dans l'histoire et dans la légende*, Genève, Slatkine, 1977.

<sup>366</sup> Laurent Versini, secondo cui il romanzo rousseauiano può essere definito “sinfonico” anziché polifonico, considera che «Rousseau sait y varier l'importance relative des correspondances, en fonction de l'aventure spirituelle qu'assume désormais le roman ; l'identité et le nombre des correspondants se modifie au fil des pages». L. Versini, *Le roman épistolaire*, *op.cit.*, p. 93. È per questo motivo che in ciascuna delle parti lo scambio epistolare è orchestrato in modo diverso. Se nella prima parte domina il duo degli amanti, già dalla seconda le lettere di terzi verrebbero a interrompere questo *tête-à-tête*: «les lettres des étrangers, plus nombreuses que dans la première partie, sont le symbole de l'écran, des obstacles, de la séparation». *Ibidem*. Nella terza parte le lettere dei terzi diventano le più numerose a significare il sacrificio degli amanti e, a partire dalla quarta, gli amanti comunicano solo in modo indiretto.

<sup>367</sup> *Ibidem*, p. 94.

<sup>368</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, pp. 740-743.

moglie<sup>369</sup>. La narrazione eterodiegetica degli ultimi momenti di vita, con assunzione del ruolo di testimone, è affidata infatti a Wolmar nella missiva XI, 6<sup>370</sup>. L'ultima lettera, che segue quella di Julie, è scritta da Claire che si rivolge al deuteragonista per invitarlo a tornare a Clarens (XIII, 6)<sup>371</sup>. Claire, ancora una volta, fa da eco alla protagonista; con i suoi accenti malinconico-luttuosi l'amica dà una voce alla tomba dell'eroina: «j'entends murmurer une voix plaintive! ... Claire ! Ô ma Claire ! Où es-tu ? Que fais-tu loin de ton amie ?...»<sup>372</sup>. Infine, a differenza degli altri personaggi principali, Saint-Preux non scrive alcuna lettera per cui non conosciamo e non sapremo mai la sua reazione alla notizia della morte dell'amata.

La lettera di Julie nel finale è dunque accompagnata da una voce dissonante rispetto ad essa (Wolmar e il racconto “neutro-testamentario”), una voce di risonanza (Claire e il tono sentimentale- luttuoso) e un silenzio (Saint-Preux). La morte non è dunque un ritorno al “duo” iniziale bensì è il momento in cui la polifonia si trasforma in sinfonia. Julie appare come il nucleo centrale, intorno al quale si struttura un complesso accompagnamento di voci. Tale sinfonia non è affatto tesa a diminuire l'influenza del personaggio principale, bensì a fungere da ripercussione alla sua voce, facendone risaltare il contenuto. Tramite il medio polifonico, la lettera dell'eroina appare come un “corpo estraneo” all'interno della comunità di Clarens: pura espressione del desiderio in un mondo socializzato. L'affermarsi di questa voce eccentrica viene soprattutto messa in risalto dalla lunga lettera di Wolmar in cui il personaggio tenta di assumere un registro che sia il più neutro possibile.

Wolmar adotta nel proprio racconto la funzione del testimone oculare, detentore di un sapere di cui Saint-Preux (e il lettore) sono sprovvisti, proprio come faranno gli editori del *Werther* e dell'*Ortis*. Narrando a Saint-Preux gli ultimi momenti di vita di Julie, Wolmar scrive : «Il ne me reste d'elle que des souvenirs, mon cœur se plaît à les *recueillir*»<sup>373</sup>. Raccogliere i cimeli della vita dell'eroe e custodirne la memoria è proprio la funzione principale affidata all'editore delle lettere. Nel *Werther*, lo ricordiamo, l'editore si presenta come istanza filologica che ricostruisce un fatto di cronaca a partire dai dati raccolti. Egli assume questo ruolo non solo nella prefazione già citata, ma anche quando prende in mano

---

<sup>369</sup> L'eroina stessa, qui in linea con il programma di sincerità e di trasparenza wolmariano, richiede che sia il marito a decidere se mostrarla o meno a Saint-Preux, come racconta Wolmar: «Ce papier était une lettre; et je vis qu'elle vous était adressée. «Je vous la remets ouverte, ajouta-t-elle en me la donnant, afin qu'après l'avoir lue vous vous déterminiez à l'envoyer ou à la supprimer, selon ce que vous trouverez le plus convenable à votre sagesse et à mon honneur» : J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, p. 720.

<sup>370</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, pp. 703-740.

<sup>371</sup> *Ibidem*, pp. 743-745.

<sup>372</sup> *Ibidem*, p. 745.

<sup>373</sup> *Ibidem*, p. 704.

la narrazione verso la fine della vicenda: «Ich den Stof aus dem Munde Lottens, Albertens, seines Bedienten, und anderer Zeugen gesammelt habe»<sup>374</sup>. Allo stesso modo, Lorenzo verso la conclusione dell'*Ortis* afferma: «Parecchi altri frammenti *raccolti* come questo dalle sue carte paiono gli ultimi pensieri che lo raffermarono nel suo proponimento»<sup>375</sup>.

Wolmar, come Lorenzo nel romanzo foscoliano, è sia *actor* sia *auctor*: partecipa alle vicende e narra la storia. Il suo intervento nella diegesi è però marginale e la sua funzione in questo momento è quella dell'osservatore marginale, vero e proprio *Œil vivant* che riporta fedelmente gli eventi: «Voilà ce que j'ai pu seul *observer* et que vous n'apprendrez que de moi»<sup>376</sup>. Wolmar non può essere l'unico che ha assistito alla scena: Julie al momento della morte è circondata da svariate figure – la cugina, il medico, il parroco, i domestici... l'intera società di Clarens sembra accorrere per offrirle l'ultimo omaggio. Il marito, tuttavia, si presenta come l'unico osservatore imparziale, l'unico in grado di riportarli in modo oggettivo e *super partes* senza mescolare i propri sentimenti ai fatti: «Ces contradictions vous paraîtront extravagantes; je ne les trouve pas raisonnables, et cependant elles ont existé. Je ne me charge pas de les justifier ; *je vous les rapporte*»<sup>377</sup>. Una tale promessa di zelo narrativo e promessa di oggettività si ritroverà anche nella seconda edizione del *Werther*:

Was bleibt uns übrig, als dasjenige, was wir mit wiederholter Mühe erfahren können, gewissenhaft zu erzählen, die von dem Abscheidenden hinterlassnen Briefe einzuschalten und das kleinste aufgefundene Blättchen nicht gering zu achten; zumal da es so schwer ist, die eigensten, wahren Triebfedern auch nur einer einzelnen Handlung zu entdecken, wenn sie unter Menschen vorgeht, die nicht gemeiner Art sind<sup>378</sup>

Questa maggiore insistenza dell'editore sull'intento filologico e sulla diversità delle opinioni di ciascuno si spiega, come abbiamo già accennato, se si tiene conto della volontà del Goethe maturo di allentare la focalizzazione sull'eroe, dando maggiore spazio ad altri personaggi. L'oggettività e la prosa ponderata rivendicata da questo passo appartengono a uno scrittore che era già approdato a uno stile più classico.

Anche Lorenzo promette di attenersi alla più fedele testimonianza oculare. Parafrasando un passo giovanneo l'editore scrive: «Cercai quasi con religione tutti i vestigi dell'amico

---

<sup>374</sup> J.-W. Goethe, «Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A», *op.cit.*, p. 198.

<sup>375</sup> U. Foscolo, «Ultime lettere di Jacopo Ortis [1802]», *op.cit.*, p. 264.

<sup>376</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, p. 704.

<sup>377</sup> *Ibidem*, p. 713.

<sup>378</sup> J.-W. Goethe, «Leiden des jungen Werthers. Fassung B», *op.cit.*, p. 199.

mio nelle ore supreme, e con pari religione io scrivo quelle cose che ho potuto sapere: però non ti dico, o Lettore, se non ciò che io vidi, o ciò che mi fu, da chi il vide, narrato»<sup>379</sup>.

Inoltre, Wolmar si rappresenta come l'unico in grado di coniugare sensibilità e osservazione, partecipazione e senso critico: è il solo a non farsi ingannare dalle false apparenze di fronte al momentaneo miglioramento di Julie (al contrario di Claire e dei domestici) ed è lui stesso a confermarne il decesso quando tutti la credono ancora in vita: «Le coeur me bat, *je l'examine...*»<sup>380</sup>.

Il narratore testimone non è dunque un personaggio insensibile agli eventi, bensì una figura che instaura un contatto con il moribondo, senza tuttavia perdere quella razionalità e posatezza che gli consente di poter guadagnare la fiducia del lettore. Wolmar acquista qui per la prima volta un tratto di umanità: «Ces mots prononcés avec tendresse m'émurent au point qu'en portant fréquemment à ma bouche ses mains que je tenais dans les miennes, je les sentis se mouiller de mes pleurs»<sup>381</sup>.

Infine, a fortificare l'identificazione di Wolmar con la figura dell'editore è il fatto che, alla fine della missiva, il personaggio pare rivolgersi ai lettori stessi dell'opera, sostituendo al destinatario intra-diegetico quello extra-diegetico, «Gens sensibles, qu'eussiez vous fait à ma place?»<sup>382</sup>. Non soltanto dunque Wolmar assume il punto focale autorevole sulla vicenda, ma attraverso le sue parole prende forma un lutto nel segno del "noi" coinvolgendo così direttamente anche il lettorato: «J'ai laissé passer vos premières douleurs en silence ; ma lettre n'eût fait que les aigrir ; vous n'étiez pas plus en état de supporter ces détails que moi de les faire. Aujourd'hui peut-être *nous* seront-ils *doux à tous deux*»<sup>383</sup>.

Dal nostro punto di vista, la lunga narrazione di Wolmar con il suo registro neutro-testamentario prepara il terreno per la rivelazione finale di Julie. Da un lato perché crea uno scarto tra narrazione oggettiva e narrazione soggettiva, dando luogo a una vera e propria dissonanza. Dall'altro perché la descrizione del cadavere di Julie, che torna a più riprese sulla scena<sup>384</sup>, insiste sulla dimensione lugubre-luttuosa, mettendo così in risalto la parola dell'eroina che appare solo *post mortem*.

---

<sup>379</sup> U. Foscolo, «Ultime lettere di Jacopo Ortis [1802]», *op.cit.*, p. 273. Cfr. Johann., 1 1-2: «Quod fuit ab initio, quod audivimus, quod vidimus oculis nostris, quod perspeximus et manus nostrae contrectaverunt de verbo vitae; et vita manifestata est, et vidimus, et testamur, et annuntiamus vobis». Citato da M. A Terzoli, *Il libro di Jacopo*, *op.cit.*, p. 183.

<sup>380</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, p. 735.

<sup>381</sup> *Ibidem*, p. 721.

<sup>382</sup> *Ibidem*, p. 735.

<sup>383</sup> *Ibidem*, pp. 703-704.

<sup>384</sup> A. Deney-Tunney, «Julie ou le corps abject», *op.cit.*, pp. 245-264.

Un ulteriore elemento che Wolmar condivide con la figura dell'editore del romanzo monodico è il realismo della narrazione. Nella missiva di Wolmar prevale infatti il realismo fisiologico<sup>385</sup>, il cui principale scopo è quello di descrivere con precisione i dettagli della malattia e della morte di Julie. Come fa notare Anne Deneys-Tunney, la narrazione del marito insiste sulla raffigurazione del corpo senza vita di Julie: «Celle qui n'était jamais évoquée auparavant que comme une «âme» ou une «image», devient finalement en mourant un corps, mais sous la forme macabre, répugnante, effrayante, d'un cadavre pétrifié et pourrissant»<sup>386</sup>.

In modo analogo, l'editore del *Werther* si sofferma sui dettagli più crudi, descrivendo scrupolosamente il cadavere del suicida. Come è noto, Goethe traspose quasi integralmente il resoconto di Kestner sulla morte di Jerusalem: un fatto di cronaca «che lo scrittore inserisce nel romanzo come un verbale di polizia o una perizia specialistica, senza inventare altri dettagli o aggiungere alcun commento»<sup>387</sup>. In modo simile, le pagine finali di Lorenzo, che presentano vari elementi di contiguità con l'ipotesto goethiano, paiono adottare uno stile più realista per la precisione dei dettagli e la concretezza con cui si rappresenta il corpo morente di Jacopo:

S'era piantato un pugnale sotto la mammella sinistra; ma se l'era tratto dalla ferita, e gli era caduto per terra. [...] Era vestito del gilè, de' calzoni lunghi, e degli stivali, e cinto d'una fascia larghissima di seta di cui un capo pendea insanguinato perché egli forse, morendo, tentò di svolgersela dal corpo. [...] La ferita era assai larga e profonda, e sebbene non avesse colpito nel cuore, egli si affrettò la morte perdendo il sangue che scorreva a rivi per la stanza. Gli pendeva dal collo il ritratto di Teresa tutto nero di sangue<sup>388</sup>

La nostra ipotesi è che il soffermarsi del racconto sulla descrizione del cadavere crei un effetto di “saturazione” del testo: il cadavere si sostituisce alla parola del personaggio. La descrizione del corpo senza vita da parte di un narratore esterno dà forma a un tipo di narrazione dissonante rispetto alla parola soggettiva e sublimata dell'eroe. Si tratta di un tipo di scrittura che per il suo incedere asettico, senza aggiunta di commenti o di particolari ornamenti, non mira a dedurre conclusioni né tantomeno a giustificare o spiegare gli eventi:

---

<sup>385</sup> J.-J. Rousseau, «Notes et variantes», *op.cit.*, p. 1809.

<sup>386</sup> A. Deneys-Tunney, «Julie ou le corps abject», *op.cit.*, p. 246.

<sup>387</sup> S. Sbarra, «Johann Wolfgang Goethe. A proposito dei *Dolori del giovane Werther*» in J. W. Goethe, *I dolori del giovane Werther*, *op.cit.*, p. XXXVII. Anche Wolfgang Kaempfer nota lo stile delle ultime pagine dell'editore pare essere quello di uno «Stenogram»: W. Kaempfer, «Das Ich und der Tod in Goethes *Werther*», *op.cit.*, p. 70.

<sup>388</sup> U. Foscolo, «Ultime lettere di Jacopo Ortis [1802]», *op.cit.*, p. 289.



come scrive Wolmar a Saint-Preux, di fronte al mistero della morte si tratta solo di “riportare” fedelmente i fatti<sup>389</sup>. È una scrittura che con Barthes potremmo definire “amodale”, un grado zero della scrittura: «l'écriture neutre retrouve réellement la condition première de l'art classique : l'instrumentalité. [...] il est le mode d'une situation nouvelle de l'écrivain, il est la façon d'exister d'un silence»<sup>390</sup>. Difatti, con il cadavere dell'eroe il romanzo annuncia il proprio silenzio, la propria chiusura.

#### **IV.3.2. *Arcanum maximum*: insorgenza del femminile**

Prima di interessarci alla comparsa del cadavere come corpo reificato che annuncia la vittoria del silenzio sulla narrazione, dobbiamo constatare che è solo prima della conclusione della vicenda che nei romanzi si accede all'*arcanum maximum* del racconto, ossia il desiderio femminile. La comparsa dei pensieri e dei sentimenti della donna, che sino a questo momento sono stati celati e offuscati dalla narrazione maschile, emergono nel testo solo alla fine della vicenda, come a rovesciare il controllo maschile.

Il modello di questa narrazione, in cui l'uomo tiene le fila del narrato solo per essere infine spodestato, sembra derivare dalle *Lettres persanes* di Montesquieu. Come è noto, Roxane, la donna più amata del serraglio di Usbek, dopo aver conservato il silenzio lungo tutto il carteggio, prende la parola nell'ultima lettera della corrispondenza rivelando un segreto sino allora gelosamente custodito: il suo amore per un altro uomo. Usbek, lontano dal serraglio e impotente, non può fare altro che ricevere le lettere degli eunuchi e delle mogli che lo informano sul tradimento di Roxane e sulla rivoluzione nel serraglio. Di fronte alla tragedia, Usbek come Saint-Preux, mantiene il più assoluto silenzio.

Con la lettera testamentaria, Roxane annuncia il proprio suicidio e al contempo rovescia la convinzione dell'eroe riguardo alla sua obbedienza e alla sua virtù. Avvelenandosi, l'eroina svela di aver ingannato Usbek sin dall'inizio della corrispondenza: «j'ai pu vivre dans la servitude ; mais j'ai toujours été libre ; j'ai réformé tes lois sur celles de la nature, et mon esprit s'est toujours tenu dans l'indépendance»<sup>391</sup>. In queste parole, portavoci di un

---

<sup>389</sup> Cfr. «Je ne me charge pas de les justifier, je vous les rapporte»: J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, p. 713.

<sup>390</sup> R. Barthes, «Le Degré zéro de l'écriture», *op.cit.*, pp. 179-180.

<sup>391</sup> Montesquieu, «Lettres persanes», *op.cit.*, p. 372.

arcano custodito gelosamente nel fondo del cuore della donna, si può cogliere un modello per la futura Julie che, morendo, porterà alla luce il desiderio nascosto per Saint-Preux.

Nella *Nouvelle Héloïse*, la lotta tra servitù e libertà, imposizioni della legge e indipendenza del singolo si trasforma in una contraddizione interna al soggetto stesso: la tensione tra volontà e desiderio. Così, anche nella lettera di Julie, emerge una parola che era stata repressa dal sistema sociale vigente: «Mon ami, je fais cet aveu sans honte; ce sentiment resté malgré moi fut involontaire; il n'a rien coûté à mon innocence; tout ce qui dépend de ma volonté fut pour mon devoir: si le coeur qui n'en dépend pas fut pour vous, ce fut mon tourment et non pas mon crime. J'ai fait ce que j'ai dû faire; la vertu me reste sans tache, et l'amour m'est resté sans remords»<sup>392</sup>.

Con la lettera testamentaria, Roxane solleva il velo con cui ha dovuto nascondere la propria passione e i propri veri sentimenti. Il velo, imposto alle donne per coprirle dallo sguardo degli uomini e mantenerle sottomesse alla volontà del marito-padrone, è qui una figura metonimica del serraglio stesso: simbolo della clausura e della repressione libidinale.

Tuttavia, nelle mani di Roxane il velo si trasforma da strumento di oppressione ad arma con cui conquistare la propria libertà. Grazie al velo dell'artificio e dell'astuzia, la donna protegge l'arcano del desiderio e difende la propria indipendenza dalla servitù imposta dall'uomo. «Sa vertu farouche était une cruelle imposture ; c'était le *voile* de sa perfidie»<sup>393</sup>, scrive l'eunuco addetto alla vigilanza dopo aver scoperto la relazione segreta di lei.

La condizione di Julie, benché frutto di una scelta volontaria, non si discosta molto da quella di Roxane. L'eroina di Rousseau vive infatti in uno spazio limitato (il dominio di Clarens) e sottomesso al vigile sguardo del marito: nessun segreto sembra poter sfuggire all'occhio attento di Wolmar. Come nel mondo persiano ideato da Montesquieu, nell'universo panottico wolmariano si moltiplicano gli spazi in cui la femminilità viene rinchiusa e reclusa (l'Eliseo e il gineceo). Uno spazio muliebre in cui la donna dovrebbe essere meglio controllata perché sottratta alle tentazioni. Il male si tramuta però nel rimedio: questi stessi spazi si rovesciano in un arcano irresolubile di fronte all'occhio maschile e diventano il luogo privilegiato del desiderio femminile: «la création d'espace réservés ne fait qu'alimenter la crainte d'une autosuffisance et d'une inaccessibilité de la sphère féminine [...] et surtout le désir et l'envie pour ces lieux où le féminin se clôt sur lui-même»<sup>394</sup>.

---

<sup>392</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, p. 741.

<sup>393</sup> Montesquieu, «Lettres persanes», *op.cit.*, p. 371. Il corsivo è nostro.

<sup>394</sup> Ch. Martin, *Espaces du féminin dans le roman français du dix-huitième siècle*, *op.cit.*, p. 505.

Chiudendosi su se stessa (Roxane dietro il velo della finta virtù, Julie dietro il velo di una difficile e tormentosa saggezza) la donna conserva il segreto del proprio amore sino alla morte. Solo di fronte all'incombere del silenzio, il desiderio femminile può insorgere nel testo. Julie, con la lettera finale solleva il velo sulla verità, svelando alla società di Clarens e al lettore l'arcano della comunità di Clarens: la sua condotta di donna sposata, benché volontaria, è stata un artificio.

Nel *Werther* il lettore conosce ancora meno i sentimenti di Lotte di quanto non ne sapesse su Julie. Filtrata continuamente dall'occhio del protagonista, l'eroina goethiana è rinchiusa in uno spazio ancora più claustrofobico della dimora di Clarens: la percezione di Werther stesso. Inoltre, Lotte sin dall'inizio del romanzo, è protetta prima dal *tabou* dell'incesto (la parola della madre sul letto di morte fa di lei una nuova figura materna) poi da quello del matrimonio.

È solo nell'intervento dell'editore che il lettore, per la prima volta, ha accesso ai pensieri di lei. Il problema di Lotte è tuttavia diverso da quello di Julie: non si tratta qui di far fronte a un ostacolo esterno come il divieto paterno o lo sguardo panottico del marito. Lotte sposa Albert per delle ragioni che a noi rimangono ignote e, per salvaguardare il suo matrimonio, l'eroina prende la difficile decisione di allontanare Werther. Albert, non appena saputo da lei che Werther tornerà in casa loro solo a Natale, parte per i suoi affari e Lotte, rimasta da sola con i propri pensieri e le proprie inquietudini, inizia a rendersi conto dei sentimenti nascosti che prova per Werther:

Sie saß in ihrer Einsamkeit, ihr Herz ward weich, sie sah das Vergangene, fühlte all ihren Werth, und ihre Liebe zu ihrem Manne, der nun statt des versprochenen Glücks anfieng das Elend ihres Lebens zu machen. Ihre Gedanken fielen auf Werthern. Sie schalt ihn, und konnte ihn nicht hassen. Ein *geheimer Zug* hatte ihr ihn vom Anfange ihrer Bekanntschaft theuer gemacht, und nun, nach so viel Zeit, nach so manchen durchlebten Situationen, mußte sein Eindruck unauslöschlich in ihrem Herzen seyn. Ihr gepreßtes Herz machte sich endlich in Thränen Luft und gieng in eine stille Melancholie über, in der sie sich je länger je tiefer verloh<sup>395</sup>

Da Roxana a Lotte l'*arcanum maximum* del femminile segue un percorso di sempre maggiore opacizzazione che si sposta dal desiderio celato, ma ancora rivendicato, dell'eroina di Montesquieu, alle zone dell'inconscio e del rimosso della nuova eroina borghese. Con l'introduzione della legge che caratterizza il soggetto moderno e con la

---

<sup>395</sup> J.-W. Goethe, «Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A», *op.cit.*, p. 228.

necessità di autocensura che essa impone, il desiderio si cela agli occhi dell'eroina stessa. Julie, constatando l'insorgenza del sentimento sul letto di morte, può ancora dare espressione al proprio desiderio nello spazio chiuso della lettera, salvaguardando così le apparenze sociali. Per Lotte, invece, alla fine della vicenda si apre un baratro tra i suoi doveri di moglie e l'insorgenza di un desiderio che prima era sconosciuto a lei stessa: *ein geheimer Zug*.

La scena del bacio e quella seguente, in cui Lotte tenta di confidare il proprio segreto ad Albert, sono narrate dall'editore, ma assumendo il punto focale dell'eroina. Il discorso propriamente wertheriano scompare e lascia qui il posto a una parola propria a Lotte, narrata in terza persona dall'editore. Quest'ultima appare così come una coscienza anch'essa tormentata, scissa tra un principio di realtà (il matrimonio, la sicurezza borghese, la necessità della virtù) e il principio del piacere (il suo affetto per Werther). In un certo senso è come se Lotte si trasformasse in un personaggio romanzesco a tutti gli effetti, con pensieri e sentimenti a lei propri, solo nel momento in cui esce dall'orbita focale di Werther.

Il significato anti-wertheriano del *Werther*, già rilevato da Mittner, consiste allora anche in questo: la demistificazione del romanzo passa attraverso una demistificazione degli individui che lo abitano. Lotte, perfetta eroina sentimentale, protetta da un'aura di virtù e di saggezza, si trasforma alla fine del romanzo in un soggetto scisso e lacerato tanto quanto il protagonista. Non più eroe e eroina sentimentali, ma un eroe e un'eroina completamente borghesi, che al pari di un Don Quichotte o di una futura Madame Bovary, si baciano lasciando scivolare via un libro dalle loro mani.

Complesso libresco o storia di un amore impossibile? Difficile dirlo, tanto nel romanzo questi due meccanismi sono intersecati. Come nota Michela Landi : «La *démystification* du roman en tant que pratique de manipulation sociale entraîne, à un niveau ultérieur de conscience, la *démystification* de l'amour : si tout chez l'homme relève du social, sauf l'organisme, les enjeux métadiscursifs par lesquels nous alimentons le mythe que nous sommes sont [...] tout à fait analogues à ceux que le roman utilise»<sup>396</sup>.

Possiamo rilevare, anche in questo caso, che la seconda edizione offre una visione delle vicende molto più moderata e polifonica. Non tanto perché l'amore di Lotte e la rivalità di Albert verso Werther vengono attenuati quanto perché l'editore rinuncia a esprimere un'opinione netta sulla vicenda e rimette nelle mani del lettore il lavoro interpretativo: «Was in dieser Zeit in Lottens Seele vorgeing, wie ihre Gesinnungen gegen ihren Mann, gegen

---

<sup>396</sup> M. Landi. «Une extrême solitude. Le discours amoureux de Stendhal à Roland Barthes», *op.cit.*, p. 309.

ihren unglücklichen Freund gewesen, getrauen wir uns kaum mit Worten auszudrücken, ob wir uns gleich davon, nach der Kenntnis ihres Charakters, wohl einen stillen Begriff machen können, und eine schöne weibliche Seele sich in die ihrige denken und mit ihr empfinden kann»<sup>397</sup>. Con queste parole l'editore trasforma il romanzo stesso in uno spazio muliebre, includendo le potenziali lettrici nella narrazione e invitandole a identificarsi con Lotte stessa. Al contempo, con questa formula, l'effrazione del corpo e dei sentimenti di Lotte avviene con estrema prudenza: solo le donne possono ora compatire l'eroina e capirla sino in fondo.

Teresa nell'*Ortis* sembra essere più vicina a un'eroina romantica nella misura in cui il desiderio, da lei espresso e accettato, rimane confinato nel proprio intimo come un idillio irrealizzabile, reso impotente da forze più oscure e potenti. Il desiderio così interdetto, il corpo stesso della donna diviene il luogo in cui si custodisce l'arcano. La custodia del segreto la renderà malinconica proprio come Jacopo:

Allontanata da sua madre, senza consiglio e senza conforto, atterrita dal suo stato futuro, e combattuta dalla virtù e dall'amore, divenne solitaria, non parlava quasi mai, leggeva sempre, trascurava il disegno, e la sua arpa, e il suo abbigliamento, e fu spesso sorpresa dai famigliari con le lagrime agli occhi. Sfuggiva la compagnia delle giovinette sue amiche che a primavera villeggiavano a' Colli Euganei; e dilenguandosi a tutti e alla sua stessa sorellina sedeva molte ore ne' luoghi ombrosi del giardino<sup>398</sup>

Una simile immagine di bellezza, virtù e pulsione di morte si trova in un'altra celebre eroina romantica. In *Atala* di Chateaubriand, l'eroina eponima ama Chactas ed è contraccambiata, ma nasconde un segreto che la rende sempre più distante e più lugubre: «À mesure que nous avancions, elle devenait triste. Souvent elle tressaillait sans cause et tournait précipitamment la tête. Je la surprénais attachant sur moi un regard passionné qu'elle reportait vers le ciel avec une profonde mélancolie. Ce qui m'effrayait surtout était un secret, une pensée cachée au fond de son âme, que j'entrevois dans ses yeux»<sup>399</sup>. La madre morente di Atala l'ha infatti consacrata alla Vergine: all'eroina, sempre più attratta dall'amato, non rimane che suicidarsi per non rompere il voto.

Nel passaggio dalla fine del Settecento all'immaginario romantico dei primi dell'Ottocento la figura della donna ha dunque perso le sfumature borghesi-demistificatorie

---

<sup>397</sup> J.-W. Goethe, «Leiden des jungen Werthers. Fassung B», *op.cit.*, p. 219.

<sup>398</sup> U. Foscolo, «Ultime lettere di Jacopo Ortis [1802]», *op.cit.*, p. 212.

<sup>399</sup> Chateaubriand, «Atala», *op.cit.*, p. 57.

che aveva acquisito nelle ultime pagine del romanzo goethiano per tornare ad essere simbolo del sacro. Vittima di un'ordine sociale ingiusto e icona della purezza, la donna viene immolata sull'altare della giustizia e condannata ad espiare peccati di cui non ha colpa.

#### IV.3.3. Il cadavere in scena: la vittoria del silenzio

Con l'avvicinarsi della morte, l'eroe perde pian piano facoltà di parola e al tempo stesso il suo corpo appare sulla scena. La focalizzazione interna ha abituato il lettore ad ascoltare la voce solitaria dell'eroe; tuttavia, è soltanto nel racconto dell'editore che il corpo dell'eroe/eroina entra nel romanzo come oggetto, anziché come soggetto: esso emerge quindi per la prima volta come un corpo morente o addirittura come un cadavere.

L'immagine del cadavere, descritta con minuzia nell'intervento dell'editore o del personaggio testimone, appare già nelle lettere degli eroi morenti: attraverso la figura fantasmatica del proprio corpo senza vita, l'eroe prepara la sua trasformazione da "verbo" a "corpo" della narrazione.

Roland Barthes, analizzando un racconto di Edgar Alan Poe, ha affermato che la frase "je suis mort" costituisce uno scandalo dell'enunciazione: la frase, banale nel linguaggio ordinario dove viene impiegata in modo metaforico, costituisce, nel suo significato letterale, un'enunciazione impossibile; un «point vide, la tâche aveugle de la langue»<sup>400</sup>. Secondo lo studioso attraverso tale affermazione la psicosi stessa fa irruzione nel testo: «la Mort, comme refoulé primordial, fait irruption directement dans le langage; ce retour est radicalement traumatique»<sup>401</sup>.

Ora, nel caso dei romanzi epistolari, possiamo notare che gli eroi danno forma, nel linguaggio, a un'enantiosemia (vita/morte) simile a quella descritta da Barthes, nella misura in cui essi, nelle lettere, affermano *al contempo* "sono morto" (lo sarà quando la missiva sarà letta) e "non sono morto" (lo è nel momento della scrittura). Lo iato tra il momento della stesura e il momento della lettura della missiva, scarto che può funzionare come dispositivo narrativo, assume qui un'importanza di primo piano. Nelle missive scritte sul

---

<sup>400</sup> R. Barthes, «Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe», in Id., *Œuvres complètes*, éd. par Eric Marty, t. II (1966-1973), Paris, Seuil, 1994, p. 1671.

<sup>401</sup> *Ibidem*.

letto di morte l'eroe/l'eroina parla come se fosse già morto: impressione che è rafforzata dal fatto che la sua lettera verrà letta solo *dopo* la sua morte.

Addirittura nel caso della *Nouvelle Héloïse* l'ultima missiva di Julie *segue* la lettera in cui Wolmar narra la morte dell'amata: a livello della stessa sequenza narrativa il cadavere compare *prima* della lettera dell'eroina. Anne Deneys-Tunney ha giustamente notato che nelle fasi finali del romanzo vi è un'insistenza quasi eccessiva sul corpo morente o morto di Julie: «comme si l'écriture ne parvenait à “liquider” ce cadavre qu'en le mettant à mort plusieurs fois»<sup>402</sup>. Si assiste dunque a quello che Barthes definisce, sempre facendo riferimento a Poe, un «empiétement de la Vie sur la Mort»<sup>403</sup>. Nella lettera che Julie scrive a Saint-Preux per confessargli amore eterno appare un'ulteriore raffigurazione del suo corpo senza vita, che fa da seguito alle già numerose rappresentazioni della lettera di Wolmar: «Ce n'est plus moi qui te parle ; je suis déjà dans les bras de la mort. Quand tu verras cette lettre, les vers rongeront le visage de ton amante, et son cœur où tu ne seras plus»<sup>404</sup>. Vicino alla morte momento diegetico e momento narrativo vengono avvicinati parossisticamente, tanto che Julie si rappresenta come già tra le braccia della morte nell'atto stesso della scrittura.

Mettere in scena la morte sulla pagina, secondo il procedimento epistolare del *writing to the moment*, era già stato sperimentato da Montesquieu. Nelle *Lettres persanes* l'autore faceva infatti narrare a Roxane stessa il proprio suicidio: «Mais c'en est fait, le poison me consume, ma force m'abandonne ; la plume me tombe des mains ; je sens affaiblir jusqu'à ma haine ; je me meurs»<sup>405</sup>.

Nel *Werther* scompare la tecnica del *writing to the moment*: verosimilmente, l'eroe non potrebbe scrivere una lettera dopo essersi sparato in testa un colpo di pistola. Tuttavia, se l'eroe non muore sulla pagina, nella lettera può conferire realtà al proprio fantasma di sparizione. L'eroe fa riferimento per ben tre volte al proprio cadavere prima del suicidio. Rivolgendosi a Lotte scrive: «Wenn Du dieses liesest, meine Beste, dekt schon das kühle Grab *die erstarrten Reste* des Unruhigen, Unglücklichen, der für die letzten Augenblicke seines Lebens keine grössere Süßigkeit weiß, als sich mit Dir zu unterhalten»<sup>406</sup>. Anche in questo caso l'atto di lettura *post mortem* consente di creare un contrasto patetico tra la parola dell'eroe destinata a rimanere e la rapida putrefazione del corpo. In quasi ognuno dei biglietti finali indirizzati a Lotte, emerge un'immagine del corpo senza vita dell'eroe: «Steh

---

<sup>402</sup> A. Deneys-Tunney, «Julie ou le corps abject», *op.cit.*, p. 248.

<sup>403</sup> R. Barthes, «Analyse textuelle d'un conte d'Edgr Poe», *op.cit.*, p. 1673.

<sup>404</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, p. 743.

<sup>405</sup> Montesquieu, «Lettres persanes», *op.cit.*, p. 373.

<sup>406</sup> J.-W. Goethe, «Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A», *op.cit.*, p. 222.

ich nicht da in meiner ganzen Kraft, und *Morgen lieg ich ausgestreckt und schlaff am Boden*»<sup>407</sup> e ancora «Ich habe deinen Vater in einem Zettelgen gebeten, meine *Leiche* zu schützen»<sup>408</sup>. Werther prepara con scrupolo ogni dettaglio della sua inumazione: vuole essere seppellito con i vestiti che portava quando ha conosciuto Lotte e con il nastro rosa indossato da lei: «In diesen Kleidern, Lotte, will ich begraben seyn [...] Man soll meine Tasche nicht aussuchen [...] Diese Schleife soll mit mir begraben werden»<sup>409</sup>.

Così ossessiva è l'immagine della morte per Foscolo che nell'*Ortis* una figurazione anticipatoria del proprio cadavere è presente sin dalla primissima lettera dell'eroe: «Il mio cadavere almeno non cadrà fra braccia straniere [...] e le mie ossa poseranno su la terra de' miei padri»<sup>410</sup>. Nella missiva seguente Jacopo, di nuovo, dà forma al cupo fantasma della sepoltura: «davvero ch'io somiglio un di quegli infelici che spacciati morti furono sepolti vivi, e che poi rivenuti, si sono trovati nel sepolcro fra le tenebre e gli scheletri, certi di vivere, ma disperati del dolce lume della vita»<sup>411</sup>. Per la predominanza di questo motivo, è evidente che la prosa di Foscolo risente dell'«impennata lugubre di fine secolo»<sup>412</sup> così come dell'«incubo delle inumazioni premature»<sup>413</sup> che si dissemina in Europa in seguito al cambiamento delle legislazioni e a causa della maggiore emarginazione dei morti dalla struttura familiare.

Il cadavere, fantasma evocato lungo tutto il romanzo, è di nuovo evocato ripetutamente poco prima del suicidio. Come Werther, l'eroe foscoliano scrive all'amata: «Avrai questa lettera quando io sarò esangue sotterra»<sup>414</sup> e dà disposizioni sulla propria sepoltura «Il ritratto di Teresa sia sotterrato con il mio cavadere»<sup>415</sup>. Tuttavia, il lugubre viene qui maggiormente enfatizzato e l'interferenza di cui parla Barthes è evidente, tanto che Jacopo si raffigura nelle proprie lettere come se stesse valicando la soglia tra la vita e la morte: «Io sto col piè nella fossa»<sup>416</sup>. Un'immagine simile chiuderà anche i *Mémoires d'outre-tombe* di Chateaubriand: «Il ne me reste qu'à m'asseoir au bord de ma fosse ; après quoi je descendrai hardiment, le crucifix à la main, dans l'éternité»<sup>417</sup>.

---

<sup>407</sup> *Ibidem*, p. 248.

<sup>408</sup> *Ibidem*, p. 262.

<sup>409</sup> *Ibidem*.

<sup>410</sup> U. Foscolo, «Ultime lettere di Jacopo Ortis [1802]», *op.cit.*, p. 137.

<sup>411</sup> *Ibidem*, p. 138.

<sup>412</sup> S. Buccini, *Sentimento della morte*, *op.cit.*, p. 155.

<sup>413</sup> *Ibidem*, p. 178.

<sup>414</sup> U. Foscolo, «Ultime lettere di Jacopo Ortis [1802]», *op.cit.*, p. 283.

<sup>415</sup> *Ibidem*, p. 286.

<sup>416</sup> *Ibidem*, p. 287.

<sup>417</sup> Chateaubriand, *Mémoires d'outre tombe*, t. II, éd. par Maurice Levailant, Georges Moulinier, Paris, Gallimard, 1990, p. 939.



Se nelle missive degli eroi fa già capolino il fantasma del proprio cadavere, questo torna nelle parole a focalizzazione esterna dell'editore o di un personaggio per chiudere il romanzo. Nella *Nouvelle Héloïse* è Claire a scrivere: «Son cercueil ne la contient pas tout entière... il attend le reste de sa proie... il ne l'attendra pas longtemps»<sup>418</sup>.

La vicenda di Werther si chiude con l'immagine del corpo dell'eroe che sta per essere sepolto in un angolo del cimitero, lontano dai buoni cristiani: «Der Alte folgte der Leiche und die Söhne. Albert vermochts nicht. Man fürchtete für Lottens Leben. Handwerker trugen ihn. Kein Geistlicher hat ihn begleitet»<sup>419</sup>.

Infine, nell'*Ortis*, il corpo senza vita di Jacopo è descritto da Lorenzo che *ammutilisce* davanti all'immagine del cadavere dell'amico - «Io non so come ebbi tanta forza d'avvicinarmi e di porgli una mano sul cuore presso la ferita... Era morto, freddo. Mi mancava il pianto e la voce...»<sup>420</sup>. Anche il romanzo foscoliano si chiude con l'immagine della salma «La notte mi strascinaì dietro il cadavere che da tre lavoratori fu sotterrato sul monte dei pini»<sup>421</sup>.

Nell'insistenza dei romanzi sulla figura del cadavere dell'eroe vi è dunque qualcosa che va oltre il settecentesco *cotidie morior*, ossia la percezione della morte come «un meccanismo naturale e necessario che culmina nella totale assenza di sensazioni»<sup>422</sup>. Piuttosto, come nota Annes Denys-Tunney a proposito della *Nouvelle Héloïse*, nel cadavere vi è un elemento minaccioso e persistente che, come nello spettacolo di Ionesco *Amédée ou comment s'en débarasser*, non smette di espandersi fino ad occupare tutto lo spazio scenico ed ad inghiottire tutto il mondo circostante<sup>423</sup>.

D'altronde, nello spettacolo di Ionesco, l'occupare della scena da parte del cadavere altro non è che una figurazione del silenzio, della parola mancante del soggetto moderno: Amédée è infatti un autore che non riesce più a scrivere. Come nota Franck Evrard: «Le cadavre apparaît comme un texte à part entière où s'inscrivent les traces disparues dans la mémoire blanche et les pages vierges de l'auteur dramatique»<sup>424</sup>. Nel teatro del Novecento, nota ancora lo studioso, vi è una sempre maggiore presenza di cadaveri che simbolizzano questo silenzio significativa. In contrapposizione con la parola verbosa e mondana, il

---

<sup>418</sup> J.-J. Rousseau, «La Nouvelle Héloïse», *op.cit.*, p. 745.

<sup>419</sup> J.-W. Goethe, «Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A», *op.cit.*, p. 266.

<sup>420</sup> U. Foscolo, «Ultime lettere di Jacopo Ortis [1802]», *op.cit.*, p. 290.

<sup>421</sup> *Ibidem*.

<sup>422</sup> S. Buccini, *Sentimento della morte*, *op.cit.*, p. 131.

<sup>423</sup> A. Denys-Tunney, «Julie ou le corps abject», *op.cit.*, p. 246.

<sup>424</sup> Franck Evrard, «Au commencement du théâtre..., le silence», in *Sigila*, 2012/1, n. 29, p. 138.

silenzio è «lourd de sens»<sup>425</sup>. Di fronte a un'identità vacillante, il soggetto non può più agire nel linguaggio e allora «la sphère du langage n'a plus d'autre fonction [...] que de poser la question du corps souffrant»<sup>426</sup>.

La presenza del corpo senza vita sembra infatti invalidare la funzione stessa del linguaggio, incapace ormai di esprimere una soggettività o di dare forma a un "io". Abbiamo visto che Julie, scrivendo l'ultima lettera a Saint-Preux, una breve lettera testamentaria che non ha più né l'eloquenza né la lunghezza delle sue missive precedenti, percepisce già che la morte prende il sopravvento sulle sue parole.

Questo *cupio dissolvi* della scrittura, che accompagna la morte dell'eroina, torna nei romanzi di Goethe e Foscolo. Le lettere si frantumano infatti in brevi biglietti, foglietti lasciati qua e là, e gli scritti dell'eroe vengono da lui stesso distrutti. L'editore del Werther narra come il protagonista abbia bruciato gran parte dei suoi fogli prima di suicidarsi «Er kramte den Abend noch viel in seinen Papieren, zerriß vieles und warf's in Ofen»<sup>427</sup>. Allo stesso modo Jacopo, brucia le sue carte<sup>428</sup> e, inoltre, al momento della sua morte, si trovano sulla sua scrivania «vari fogli bianchi»<sup>429</sup> che testimoniano di questa privazione d'essere.

A nostro avviso la coincidenza tra comparsa del corpo morente e scomparsa della parola non è casuale ed indica che questi due fenomeni sono intimamente legati. Per distruggere se stesso, l'eroe deve prima distruggere la propria parola, sperimentando quell'atto di enunciazione impossibile che consiste nel proferire la frase "sono morto". Di fronte a questo enunciato, «un entier indivisible, incombinable, non dialectique»<sup>430</sup>, tutto il resto appare come vanilocquio.

Al contempo, per supplire all'assenza dell'enunciazione soggettiva dell'eroe che ne aveva costituito il nucleo, il testo non può far altro che sostituire la sua voce con la rappresentazione del corpo morente. Parola e corpo dell'eroe: entrambi elementi "estranei" alla narrazione, centri esclusi, straniati, che nel loro tentativo di affermarsi devono o invadere lo spazio della realtà fagocitandolo, o perire. Il cadavere, presenza silenziosa che evoca la dissoluzione della parola e del senso, inghiotte l'enunciazione epistolare e ne decreta la fine.

---

<sup>425</sup> *Ibidem*, p. 136.

<sup>426</sup> *Ibidem*, p. 137.

<sup>427</sup> J.-W. Goethe, «Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A», *op.cit.*, p. 260.

<sup>428</sup> U. Foscolo, «Ultime lettere di Jacopo Ortis [1802]», *op.cit.*, p. 267: «Michele [...] lo trovò seduto allo scrittoio ripassando le sue carte. Moltissime ne bruciò, parecchie di minor conto le gettò stracciate sotto il tavolino».

<sup>429</sup> *Ibidem*, p. 289.

<sup>430</sup> R. Barthes, «Analyse textuelle d'un conte d'Edgr Poe», *op.cit.*, p. 1673.

## V. Conclusioni

Nel nostro elaborato abbiamo costantemente tenuto in conto la dicotomia polifonia-monodia per mostrare la porosità e l'ambivalenza di questi due concetti. Abbiamo sostenuto due ipotesi principali: innanzitutto *La Nouvelle Héloïse*, malgrado la sua struttura con diversi personaggi, tende già a focalizzare l'attenzione sulla figura dell'eroe (e sulla sua voce). La nozione di armonia e coralità cara a Rousseau è esemplare a questo proposito: tutte le voci che formano la comunità tendono a focalizzarsi intorno alla figura principale, eliminando le differenze e anticipando così i tratti del romanzo monodico. In secondo luogo nel romanzo monodico, incentrato sulla voce dell'eroe, l'alterità torna sotto altre forme: il corpo idealizzato della donna amata e le istanze paterne dell'amico e dell'editore. La donna è, in questo caso, un'immagine fantasmatica che allontana il soggetto dal principio di realtà e lo isola rispetto alla società: l'Altro è solo il risultato dei fantasmi stessi dell'eroe. Inoltre, l'amico è un *heteros autos* che, in quanto doppio mimetico dell'eroe, mette in discussione la sua parola e introduce un principio dialettico, mentre l'editore-mentore assicura il legame tra il mondo romanzesco e il pubblico dei lettori. I due attanti ristabiliscono così il contatto (e il contratto) con il mondo da cui l'eroe sembra ormai completamente tagliato fuori.

Riprendiamo qui i diversi punti che ci consentono di sostenere queste ipotesi.

Innanzitutto abbiamo mostrato che la caratteristica principale nel passaggio dal romanzo polifonico al romanzo monodico è la perdita del carattere performativo della parola epistolare: la lettera è sempre meno un evento che determina l'azione e che fa avanzare il racconto. Se la missiva perde la sua funzione conativa e performativa, essa assume tuttavia delle nuove funzioni che sono state evidenziate nel primo capitolo dell'elaborato:

- La lettera è feticcio e sostituto: essa si sostituisce al corpo dell'amante oppure diviene il surrogato di una carriera artistica mancata;
- La raccolta di lettere ha una funzione commemorativa: essa è monumento perché consente l'adorazione dell'eroe morto e fa della sua vita un oggetto artistico e sociale;
- Infine, la lettera è frammento perché attraverso la data e la progressione del tempo sociale cerca di ristabilire un legame tra il tempo particolare del singolo e quello universale. La lettera-frammento rimanda a un desiderio di completezza, all'aspirazione del soggetto verso un Tutto irraggiungibile.

Abbiamo mostrato inoltre che questo cambiamento della funzione della lettera è all'origine di un'evoluzione delle strategie narrative del romanzo epistolare. La missiva perde infatti la sua funzione performativa e assume invece una funzione principalmente

informativa, ovvero rievoca e racconta momenti del passato dell'eroe. La tecnica del *writing to the moment* lascia così il posto a una ricostruzione postuma dell'evento: vi è un maggiore scarto tra i "fatti" e il momento auto-diegetico del personaggio. Ne consegue uno iato temporale all'interno della missiva stessa e un "io" sdoppiato: da un lato l'io che narra le proprie vicende al passato, dall'altro l'io che esprime i propri pensieri al presente. Più la lettera assume una funzione prettamente informativa, più questo scarto tra diegesi e narrazione viene messo in scena all'interno della missiva stessa. La distanza tra evento e narrazione e l'impossibilità di riprodurre fedelmente quanto accaduto, elementi spesso tematizzati dall'eroe stesso, fanno entrare sempre più nella narrazione il silenzio come principio rappresentativo e come strumento della ricezione. La lettera diviene allora meno rappresentativa e più evocativa in modo da fare partecipare emotivamente lo spettatore all'azione.

Dopo aver esaminato queste strategie narratologiche, abbiamo analizzato le diverse figure dell'alterità presenti nel discorso epistolare monodico. Abbiamo visto che, a partire dal romanzo di transizione tra polifonia e monodia che è *La Nouvelle Héloïse*, la figura della donna amata subisce una reificazione. Nonostante questo, l'alterità femminile rimane importante nel racconto: il suo corpo idealizzato appare in una versione feticizzata nelle lettere dell'eroe oppure la sua voce, rimasta in sordina durante l'azione narrativa, riappare alla fine della storia. Essa fa così irrompere il desiderio femminile nel romanzo e, talvolta, rovescia persino la lettura degli eventi che è stata proposta sino a quel momento dall'eroe maschile.

Abbiamo visto inoltre che la distanza tra il personaggio principale e il mondo (distanza che è implicita nell'atto di scrittura della lettera, ma che diventa un elemento centrale nei romanzi del *corpus*), provoca una trasformazione nel registro della narrazione epistolare: la rappresentazione dell'Altro come "proiezione" e "fantasma" della coscienza dell'eroe provoca uno slittamento verso la dimensione fantastica e onirica. Attraverso la strategia del manoscritto ritrovato, strategia ancora praticata a quest'altezza cronologica (ma rinnovata nella sua funzione), il lettore è posto nello spazio tra il veridico e il puramente immaginario, relegato in uno stato di incertezza che non gli consente di pronunciarsi in merito alla veridicità stessa delle missive.

A sua volta, la figura della donna come oggetto fantasmatico è legata al rapporto con la società patriarcale che viene rifiutata dall'eroe. Quest'ultima, messa a distanza in quanto schermo alla volontà del soggetto, è tuttavia reintegrata nel romanzo attraverso altre voci che si inseriscono nel discorso epistolare: la voce dell'amico e dell'editore (i padri

benevoli). Queste due istanze sono, come si è visto, delle figure di alterità e di realtà, nella misura in cui pongono in questione il soggetto isolato oppure assicurano il legame potenziale con il lettorato. L'amico come *heteros autos* incita infatti l'eroe a mettere in dubbio il proprio stato, mentre l'editore si sostituisce all'eroe nell'accompagnare la raccolta di lettere verso l'accoglienza del pubblico. Tuttavia, il principio di realtà di cui queste due figure sono rappresentanti non fa che accrescere la distanza tra il mondo e l'unicità esemplare del destino dell'eroe.

Cosa possiamo dire in conclusione sull'impiego delle categorie polifonia e monodia? A nostro avviso, questa dicotomia può essere utile per rendere conto di uno "slittamento" del genere epistolare settecentesco o, per riprendere la formula di Lucia Omacini, di una sua "deriva"<sup>1</sup>. Dall'architettura polifonica settecentesca si passa a una forma "ibrida" in cui si mescolano diversi dispositivi narrativi: le lettere dell'eroe, la scrittura frammentaria con il suo impiego del biglietto, della nota, della pagina di diario e la narrazione eterodiegetica dell'editore. Il passaggio dalla forma polifonica alla forma ibrida corrisponde a un mutamento epistemico sul piano sociale: gli ideali di struttura societaria e comunitaria delle *Lumières* crollano e, con essi, crolla anche l'apparato di strumenti discorsivi e letterari che le ha accompagnate.

Se dunque è importante tenere conto di questa evoluzione all'interno del genere, d'altro lato uno studio approfondito delle opere fa anche emergere che polifonia, monodia e silenzio si sovrappongono in realtà nei quattro romanzi del *corpus*. Difatti, tendenze solipsistiche e incomprensioni tra i personaggi sono già percepibili nella *Nouvelle Héloïse*, mentre il romanzo cosiddetto "monodico" mantiene elementi di dialogicità. Infine, la categoria del silenzio, secondo una tendenza artistica che a partire dalle tesi di Edmund Burke dilaga in tutta Europa, si afferma sempre più come principio compositivo della narrazione e diviene strumento stesso della fruizione da parte del lettore; quest'ultimo è infatti chiamato a riempire le ellissi narrative, causate in particolar modo dalle paralessi del destinatario. Tanto il non detto dei personaggi, ovvero l'opacità della comunicazione, quanto le ellissi, divengono strumenti attraverso i quali gli autori rispondono al dilemma tutto settecentesco di una lingua percepita come inadeguata ad esprimere lo spessore del reale. È anche grazie all'impiego di questa nuova categoria che l'eroe epistolare si identifica sempre meno con un "tipo", secondo l'episteme illuminista, e sempre più come un'identità

---

<sup>1</sup> L. Omacini, *Le Roman épistolaire français au tournant des Lumières*, op.cit., p. 15.

in divenire: si ha l'impressione che il personaggio abbia uno spessore che eccede i confini narrativi dell'opera.

Lo scavo nei quattro testi del *corpus* e la comparazione delle diverse tecniche narrative impiegate dagli autori ha inoltre confermato l'ipotesi di una specularità tra il declino della forma epistolare e la crisi dei Lumi, mostrando come questa forma narrativa si presti in modo particolarmente favorevole a riflettere l'esigenza di rinnovamento formale a cui si assiste tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento.

*Oberman*, l'ultimo in ordine cronologico di pubblicazione, è particolarmente emblematico della fase di declino del genere nella misura in cui, manifestamente, esso chiude una fase storico-letteraria e si affaccia su un'altra. Come Chateaubriand nella sua autobiografia afferma di attendere la morte osservando l'aurora del nuovo mondo, così Senancour si rifà al grande romanzo epistolare settecentesco solo per mostrarne l'estraneità all'alba del Romanticismo. Esso è dunque veramente emblematico della transizione tra due mondi poiché concentra su di sé le forme retoriche del vecchio mondo e le esigenze romantico-spirituali del nuovo.

Possiamo dunque dire che ai primi dell'Ottocento il romanzo epistolare si eclissa definitivamente dalla scena letteraria? A nostro parere, se la grande forma polifonica settecentesca scompare, la lettera continuerà invece a funzionare come importante dispositivo narrativo.

Una delle possibili aperture sull'Ottocento a cui abbiamo soltanto accennato è quella verso il romanzo fantastico ottocentesco, quale *Frankenstein* e *Dracula*. Certamente quanto abbiamo già evidenziato - il primato della percezione soggettiva sulla mimesi e la possibilità di oggettivare in forme i fantasmi inconsci dell'eroe per mezzo della focalizzazione interna - sono elementi che inducono a pensare a una continuità tra questi generi narrativi. Sarebbe interessante approfondire come, all'interno di queste opere ottocentesche, la missiva venga impiegata ad esempio per provocare nel lettore particolari effetti di *suspense* oppure per deviare dal verosimile.

Questi e molti altri interrogativi porrebbe un confronto con il romanzo ottocentesco e con le sue nuove strategie di narrazione. Ma questa è un'altra storia ed è ormai definitivamente giunto il tempo di chiudere la nostra.

## VI. BIBLIOGRAFIA

### VI.1. Letteratura primaria

#### VI.1.1. Opere del *corpus* primario

FOSCOLO Ugo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, edizione critica a cura di Giovanni Gambarin, *Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo*, v. IV, Firenze, Le Monnier, 1970.

GOETHE Johann Wolfgang, «Die Leiden des jungen Werthers. Leiden des jungen Werthers. Paralleldruck der Fassungen von 1774 und 1787», in Id., *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. I. Abteilung: Sämtliche Werke*, hrsg. von Friedmar Apel et. al., Band 8, *Die Leiden des jungen Werthers. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen*, hrsg. von Waltraud Wiethölter in Zusammenarbeit mit Christoph Brecht, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1994, pp. 10-267.

ROUSSEAU Jean-Jacques, «La Nouvelle Héloïse», texte établi par Henri Coulet et annoté par Bernard Guyon, in Id., *Œuvres complètes*, t. II, *La Nouvelle Héloïse. Théâtre. Poésies. Essais littéraires*, éd. par. Bernard Gagnebin, Marcel Raymond, avec la collaboration d'Henri Coulet, Charles Guyot, Jacques Scherer, Paris, Gallimard, 1990, pp. 1-745.

SENCOUR, *Oberman*, édition de 1804, présentée et annotée par Fabienne Bercegol, Paris, GF Flammarion, 2003.

#### **Altre edizioni consultate:**

FOSCOLO Ugo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di Giovanna Ioli, Torino, Einaudi, 2004.

GOETHE Johann Wolfgang, *Werther. Prima stesura*, a cura di Maria Fancelli, Milano, Arnoldo Mondadori, 1979.

Id., *Die Leiden des jungen Werther. I dolori del giovane Werther*, a cura di Giuliano Baioni, note al testo di Stefania Sbarra, Torino, Einaudi, 2014.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Giulia o la nuova Eloisa: lettere di due amanti di una cittadina ai piedi delle Alpi*, introduzione e commento di Elena Pulcini, trad. it di Piero Bianconi, Milano, BUR, 2004.

## VI.1.2. Opere del *corpus* secondario

### Opere degli autori principali:

FOSCOLO Ugo, «Sesto tomo dell'io», in Id., *Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo*, v. V, *Prose varie e d'arte*, edizione critica a cura di Mario Fubini, Firenze, Le Monnier, 1951, pp. 1-27.

Id., *Epistolario*, v. I (ottobre 1794-giugno 1804), a cura di Plinio Carli, *Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo*, v. XIV, Firenze, Le Monnier, 1970.

Id., «Dei Sepolcri», in Id., *Poesie e Carmi. Poesie- Dei Sepolcri- Poesie postume – Le Grazie*, a cura di Francesco Pagliai, Gianfranco Folena, Mario Scotti, *Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo*, v. I, Firenze, Le Monnier, 1987, pp. 125-133.

Id., «Poesie», in Id., *Poesie e Carmi. Poesie- Dei Sepolcri- Poesie postume – Le Grazie*, a cura di Francesco Pagliai, Gianfranco Folena, Mario Scotti, *Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo*, v. I, Firenze, Le Monnier, 1987, pp. 71-107.

GOETHE Johann Wolfgang, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, herausgegeben von Klaus-Detlef Müller, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. I. Abteilung: Sämtliche Werke*, hrsg. von Dieter Borchmeyer et. al., Band 14, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1986.

Id., *Von Frankfurt nach Weimar. Briefe, Tagebücher und Gespräche vom 23. Mai 1764 bis 30. Oktober 1775*, herausgegeben von Wilhelm Große, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. II Abteilung: Briefe, Tagebücher und Gespräche*, hrsg. von Karl Eibl zusammen mit Horst Fleig et. al., Band I, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1997.



ROUSSEAU Jean-Jacques, «Émile ou de l'éducation», textes établis par Charles Wirz, présentés et annotés par Pierre Burgelin, in Id., *Œuvres complètes*, t. IV, *Émile. Éducation. Morale. Botanique*, éd. par Bernard Gagnebin, Marcel Raymond, Paris, Gallimard, 1969, pp. 241-877.

Id., *Correspondance complète de Jean-Jacques Rousseau*, éd. établie et annotée pas R.A. Leigh, Genève : Madison, Institut et musée Voltaire : The university of Wisconsin Press, 1969.

Id., «Appendices II. Sujets d'estampes», in Id., *Oeuvres complètes*, t. II, *La Nouvelle Héloïse. Théâtre. Poésies. Essais littéraires*, t. II, *La Nouvelle Héloïse. Théâtre. Poésies. Essais littéraires*, éd. par Bernard Gagnebin, Marcel Raymond, avec la collaboration d'Henri Coulet, Charles Guyot, Jacques Scherer, Paris, Gallimard, 1990, pp. 761-771.

Id., «Pygmalion, scène lyrique», in Id., *Oeuvres complètes*, t. II, *La Nouvelle Héloïse. Théâtre. Poésies. Essais littéraires*, t. II, *La Nouvelle Héloïse. Théâtre. Poésies. Essais littéraires*, éd. par Bernard Gagnebin, Marcel Raymond, avec la collaboration d'Henri Coulet, Charles Guyot, Jacques Scherer, Paris, Gallimard, 1990, pp. 1224-1231.

Id., «Les confessions», texte établi et annoté par Bernard Gagnebin, Marcel Raymond, in Id., *Œuvres complètes*, t. 1, *Les confessions. Autres textes autobiographiques*, éd. par Bernard Gagnebin, Marcel Raymond avec la collaboration de Robert Osmont, Paris, Gallimard, 1991, pp. 1-656.

Id., «Les rêveries du promeneur solitaire», texte établi et annoté par Marcel Raymond, in Id., *Œuvres complètes*, t. 1, *Les confessions. Autres textes autobiographiques*, éd. par Bernard Gagnebin, Marcel Raymond avec la collaboration de Robert Osmont, Paris, Gallimard, 1991, pp. 993-1099.

Id., «Dictionnaire de musique», texte établi et présenté par Jean-Jacques Eigeldinger, avec la collaboration de Samuel Baud-Bovy, Brenno Boccadoro et Xavier Bouvier, in Id., *Œuvres complètes*, t. V, *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, éd. par Bernard Gagnebin, Marcel Raymond, avec la collaboration de Samuel Baud-Bovy et al., Paris, Gallimard, 1995, pp. 605-1154.

Id., «Essai sur l'origine des langues», texte établi et annoté par Jean Starobinski, in Id., *Œuvres complètes*, t. V, *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, éd. par Bernard

Gagnebin, Marcel Raymond, avec la collaboration de Jean Starobinski et al., Paris, Gallimard, 1995, pp. 373-429.

Id., «Lettre à d'Alembert», texte établi par Bernard Gagnebin et annoté par Jean Rousset, in Id., *Œuvres complètes*, t. V, *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, éd. par Bernard Gagnebin, Marcel Raymond, avec la collaboration de Jean Starobinski et al., Paris, Gallimard, 1995, pp. 3-125.

**Altri autori:**

BUFFON, *Discours sur la nature des animaux*, suivi de *De la description des animaux par Daubenton*, édition préfacée et annotée par Denis Reynaud, Paris, Payot & Rivages, 2003.

BURKE Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, edited with an introduction and notes by J.T. Boulton, London, Routledge and Kegan Paul, 1958.

CHATEAUBRIAND, «Atala», in Id., *Œuvres romanesques et voyages*, t. I, texte établi, présenté et annoté par Maurice Regard, Paris, Gallimard, 1988, pp. 3-99.

Id., *Mémoires d'outre tombe*, éd. par Maurice Levaillant, Georges Moulinier, Paris, Gallimard, 1990.

CRÉBILLON Claude, «Lettres de la marquise de M\*\*\* au comte de R\*\*\*», éd. par Suzanne Cornand, in Id., *Œuvres complètes*, t. I, éd. par Jean Sgard avec la collaboration de Sarah Benharrech et al., Paris, Classique Garnier, 1999, pp. 41-234.

DOSTOEVSKJI Fëdor Mihajlovič, *Povera gente*, trad. it. Ebe Perego, Milano, BUR, 2004.

FLAUBERT, «Madame Bovary», introduction par René Dusmenil, in *Œuvres*, t. 1, éd. établie et annotée par A. Thibaudet, R. Dusmenil, Paris, Gallimard, 1992, pp. 271-611.

GUÉRIN Maurice de, «Le Cahier vert», in Id., *Le Cahier vert. Poèmes en prose. Trois poésies*, introduction, bibliographie, notes et éclaircissement par Eric Lugin, Lausanne, Guile du livre, 1943, pp. 35-171.

LESSING Gotthold Ephraim, «Emilia Galotti», in Id., *Werke*, herausgegeben von Herbert G. Göpfert in Zusammenarbeit mit Karl Eibl et al., Band 2, *Trauerspiele. Nathan*.

*Dramatische Fragmente*, Kommentar von Gerd Hillen, München, Carl Hanser Verlag, 1971, pp. 127- 204.

LOCKE John, *An Essay Concerning Human Understanding*, ed. Alexander Campbell Fraser, v. I, New York, Dover, 1959.

MONTESQUIEU, «Lettres persanes», in Id., *Œuvres complètes*, texte présenté et annoté par Roger Caillois, t. I, préface par Roger Caillois, éd. par Marion Lièvre, Paris, Gallimard, 1990, pp. 129-373.

RICHARDSON Samuel, *Pamela*, London, Everyman's library, 1962.

SADE, «Aline et Valcour ou le roman philosophique», in Id., *Oeuvres*, t. I, édition établie par Michel Delon, Paris, Gallimard, 1990, pp. 387-1109.

### **VI.1.3. Riferimenti per gli intertesti:**

MARINO Giambattista, *Adone*, a cura di Marzio Pieri, v. I, Canti I-XI, Bari, G. Laterza, 1975.

METASTASIO Pietro, «Demoofonte», in Id., *Tutte le opere*, v. I, a cura di Bruno Brunelli, Milano, Mondadori, 1953, pp. 635-691.

Id., «Attilio Regolo», in Id., *Tutte le opere*, v. I, a cura di Bruno Brunelli, Milano, Mondadori, 1953, pp. 971-1021.

OVIDIO NASONE Publio, *Metamorfosi*, a cura di Nino Scivoletto, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 2000.

ALIGHIERI Dante, *Commedia*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 1994.

PETRARCA Francesco, *Canzoniere*, introduzione di Roberto Antonelli, testo critico e saggio di Gianfranco Contini, note al testo di Daniele Ponchiroli, Torino, Einaudi, 1992.

TASSO Torquato, «Aminta», in Id., *Opere*, v. II, a cura di Bortolo Tommaso Sozzi, Torino, Unione tipografico torinese, 1981, pp. 295-389.

MONTAIGNE, *Les Essais*, éd. établie par Jean Balsamo, Michel Magnien et Catherine Magnien-Simonin, Paris, Gallimard, 2007.

SALOM Michel, *Werther opera originale tedesca del celebre signor Goethe, trasportata in italiano dal D. M. S.*, Venezia, presso Giuseppe Rosa, 1788.

## VI.2. Letteratura critica

### VI.2.1. Studi comparati sulle opere del *corpus*:

CORBINEAU-HOFFMAN Angelika, «“Discours de la passion” als Selbstaussage: Goethe, *Die Leiden des jungen Werther*, Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, Richardson, *Pamela*», in *Colloquium Helveticum*, 15, 1992, pp. 27-52.

HAMMER Carl, *Goethe and Rousseau: resonances of the mind*, Lexington, the University press of Kentucky, 1973.

JAUSS Hans Robert, «Rousseaus *Nouvelle Héloïse* und Goethes *Werther* im Horizontwandel zwischen französischer Aufklärung und deutschem Idealismus», in Id., *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982, pp. 585-653.

MANACORDA Giorgio, *Materialismo e masochismo. Il “Werther”, Foscolo e Leopardi*, Roma, Artemide edizioni, 2001.

NEPPI Enzo, *Il dialogo dei tre massimi sistemi: Le “Ultime lettere di Jacopo Ortis” fra il “Werther” e la “Nuova Eloisa”*, Napoli, Liguori Editore, 2014.

SBARRA Stefania, *La statua di Glauco. Letture di Rousseau nell’età di Goethe*, Roma, Carocci editore, 2006.

SCHMIDT Erich, *Richardson, Rousseau und Goethe, ein Beitrag zur Geschichte des Romans im 18. Jahrhundert*, Jena, E. Frommann, 1875.

VOISINE Jacques, «Des “délices du sentiment” au “roman de formation”. L’influence de la *Nouvelle Héloïse* sur la génération *Werther*», in *Etudes germaniques*, 5, janvier-mars 1950, pp. 120-133.

## VI.2.2. Rousseau e *La Nouvelle Héloïse*

### Studi citati:

BEHBAHNI Nouchine, *Paysages rêves, paysages vécus dans « La Nouvelle Héloïse » de J.-J. Rousseau*, Oxford, The Voltaire foundation at the Taylor institution, 1989.

BENREKASSA Georges, «Le désir d’Héloïse» in Jean-Louis Jam (éds.), *Eclectisme et cohérences des Lumières. Mélanges offerts à Jean Ehrard*, avec une préface de René Pomeau, Pariz, Nizet, 1992, pp. 55-68.

BERCHTOLD Jacques, ROSSET François (éds.), *L’amour dans La Nouvelle Héloïse. Texte et intertexte. Annales de la société Jean-Jacques Rousseau*, Genève, DROZ, 44, 2002.

BERCHTOLD Jacques, «Rivages d’oubli, lac de mémoire : lire Rousseau sous l’éclairage d’Ovide», in Olivier Collet, Yasmina Foher-Janssens e Sylviane Messerli (a cura di), « *Ce est li fruis selonc la letre* ». *Mélanges offerts à Charles Méla*, Paris, H. Champion, 2002, pp. 160-182.

Id., «Rousseau au miroir. La composante narcissique du désir dans *La Nouvelle Héloïse*», in Peter André Bloch, Peter Schnyder (éds.), *Miroirs-Reflets. Esthétiques de la duplicité*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2003, pp. 89-113.

Id., «L’effet thérapeutique du séjour en montagne. Le Haut-Valais de Saint-Preux et le Ventoux de Pétrarque», in Odile Richard-Pauchet, Christine de Buzon (éds.), *Voyages thérapeutiques et voyages de santé chez les écrivains*, Paris, Classiques Garnier, 2015, pp. 263-282.

CHALLENGENDES Laure, *L’âme a-t-elle un sexe ? Formes et paradoxes de la distinction sexuelle dans l’œuvre de Jean-Jacques Rousseau*, Paris, Garnier, 2011.

CLÉMENT Pierre-Paul, *Jean-Jacques Rousseau de l'éros coupable à l'éros glorieux*, Neuchâtel, Editions de la Baconnière, 1976.

DE MAN Paul, «Allegory (Julie)», in Id., *Allegories of reading. Figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, New Haven: London, Yale university press, 1979, pp. 188-220.

DENEYS-TUNNEY Anne, «Julie ou le corps abject», in Id., *Écritures du corps. De Descartes à Laclos*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, pp. 193-282.

DERRIDA Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Les éditions de minuit, 1967.

DHIFAOUI Arbi, «L'épistolaire et/ou la violence dans *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau», in Martine Debaisieux, Gabrille Verdier (éds.), *Violence et fiction jusqu'à la Révolution. Travaux du IX<sup>e</sup> colloque internationale de la Société d'Analyse de la Topique romanesque (SATOR) (Milwaukee – Madison, septembre 1995)*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1998, pp. 357-366.

DURKHEIM Émile, *Montesquieu et Rousseau, précurseurs de la sociologie*, note introductive de Georges Davy, Paris, M. Rivière, 1966.

EIGELDINGER Marc, *Jean-Jacques Rousseau et la réalité de l'imaginaire*, Neuchâtel, La Baconnière, 1962.

GALLIANI Renato, *Rousseau, le luxe et l'idéologie nobiliaire. Etude socio-historique*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1989.

GOUBIER Geneviève, LOJKINE Stéphane (éds.), *Sources et postérités de «La Nouvelle Héloïse» de Rousseau. Le modèle de Julie*, Paris, Editions Desjonquères, 2012.

HABIB Claude, «Rousseau et la peinture», in Jean-Pierre Guillermin (éds.), *Récits/Tableaux*, avec la collaboration de Frank Lestringant et Jean-Claude Dupas, Lille, Presses universitaires de France, 1994, pp. 135-150.

HAMMANN Christine, *Déplaire au public : le cas Rousseau*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

L'AMINOT Tanguy, «Julie libertine», in *Etudes de Jean-Jacques Rousseau*, 5, 1991, pp. 99-126.

LABROSSE Claude, *Lire au XVIII<sup>e</sup> siècle. « La Nouvelle Héloïse » et ses lecteurs*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1985.

LECERCLE Jean-Louis, *Rousseau et l'art du roman*, Paris, Librairie Armand Colin, 1969.

LEFEBVRE Frédéric, *L'esthétique de Rousseau*, Paris, Sedes, 1997.

Id., «La société, le spectateur et la perspective : histoire d'une métaphore obligée au XVIII<sup>e</sup> siècle,» in *Annales Jean-Jacques Rousseau. Jean-Jacques Rousseau et les arts visuels*, n. 45, 2003, pp. 59-78.

LEJEUNE Philippe, «Le dangereux supplément : lecture d'un aveu de Rousseau», in *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, 29<sup>e</sup> année, n. 4, 1974, pp. 1009-1022.

LEONE Maria, «Face à ce qui se dérobe : Rousseau avec Poussin», in *Annales de la société Jean-Jacques Rousseau*, n.45, 2003, pp. 411-426.

MARTIN Christophe, «Les monuments des anciennes amours : lieux de mémoire et art de l'oubli dans *La Nouvelle Héloïse*», in Danièle Bohler (éds.), *Le temps et la mémoire : le flux, la rupture, l'empreinte*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2004, pp. 333-348.

Id., «Logiques du secret : *Julie ou La Nouvelle Héloïse*» in Françoise Gevrey, Alexis Lévrier, Bernard Teyssandier (éds.), *Éthiques poétique et esthétique du secret de l'Ancien régime à l'époque contemporaine*, Leuven : Paris : Bristol, Peeters, 2015, pp. 407-424.

PELCKMANS Paul, «Le rêve du voile dans *La Nouvelle Héloïse*», in *Revue Romane*, 17, 1982, pp. 86-97.

PULCINI Elena, «*Amour-passion*» e amore coniugale. *Rousseau e l'origine di un conflitto moderno*, Venezia, Marsilio editori, 1990.

RAYMOND Marcel, *Jean-Jacques Rousseau. La quête de soi et la rêverie*, Paris, Librairie José Corti, 1962.

SÉITÉ Yannick, *Du livre au lire. La Nouvelle Héloïse roman des lumières*, Paris, H. Champion, 2002.

SERMAIN Jean-Paul, «*La Nouvelle Héloïse et les Rerum vulgarium fragmenta de Pétrarque*», in Philippe Audegan, Magda Campanini, Barbara Carnevali (éds.), *Rousseau et l'Italie : littérature, morale et politique*, Paris, Hermann éditeurs, 2017, pp. 117-133.

STAROBINSKI Jean, *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle. Suivi des sept essais sur Rousseau*, Paris, Gallimard, 1971.

VITIELLO Raffaele, *Rousseau e l'alienazione. Un problema politico o psicologico?*, Roma, Bulzoni editore, 1981.

### **Studi consultati:**

ADAMY Paule, *Les corps de Jean-Jacques Rousseau*, Paris, H. Champion, 1997.

BACZKO Bronislaw, *Rousseau. Solitude et communauté*, traduit du polonais par Claire Brendhel-Lamhout, Paris : La Haye, Mouton, 1974.

BURGELIN Pierre, *La philosophie de l'existence de Jean-Jacques Rousseau*, Paris, PUF, 1952.

CROGIER Michèle, *Rousseau et le paradoxe*, Paris, H. Champion, 1997.

EIGELDINGER Marc, *Jean-Jacques Rousseau. Univers mythique et cohérence*, Neuchâtel, A la baconnière, 1975.

GILOT Michel, SGARD Jean, *Le vocabulaire du sentiment dans l'œuvre de J.-J. Rousseau*, Genève : Paris, Slatkine, 1980.

GOSRICARD Alain, «*Gravité de Rousseau. L'œuvre en équilibre*», in *Cahiers pour l'analyse*, n. 8, 1967, pp. 43-64.

MEAD William, *Jean-Jacques Rousseau ou le romancier enchainé*, New Jersey : Paris, Université de Princeton: PUF, 1966.

OSMONT Robert, «*Remarques sur la genèse et la composition de la Nouvelle Héloïse*», in *Annales de la société Jean-Jacques Rousseau*, n. 33, 1953-55, pp. 93-148.



PIAU-GILLOT Colette, DESNÉ Roland, L'AMINOT Tanguy (éds.), *Modernité et pérennité de Jean-Jacques Rousseau*, Paris, Honoré Champion, 2002.

### VI.2.3. Goethe e *Die Leiden des jungen Werther*

#### Studi citati:

ALEWYN Richard, «„Klopstok!“», in *Euphorion*, 73. Band, 4. Heft, 1979, pp. 357-364.

ANSTETT Jean-Jacques, «La crise religieuse de Werther», in *Etudes germaniques*, n. 4, avril-septembre 1949, pp. 121-128.

ATKINS Stuart Pratt, «J.C. Lavater and Goethe: problems of psychology and theology in *Die Leiden des jungen Werthers*», in *PMLA*, LXIII, 1, March 1948, pp. 520-576.

BAIONI Giuliano, *Classicismo e rivoluzione. Goethe e la rivoluzione francese*, Napoli, Guida editori, 1969.

Id., «Erotismo e malinconia. Considerazioni sul *Werther*», in Paolo Amalfitano, Francesco Fiorentino, Giuseppe Merlino (a cura di), *Il romanzo sentimentale (1740-1814)*, Pordenone, Edizione studio tesi, 1990, pp. 125-138.

Id., *Il giovane Goethe*, Torino, Einaudi, 1996.

BEVILACQUA Giuseppe, «Bicentenario del Werther», in *Rivista di letterature moderne e comparate*, XXVIII, 4, Dicembre 1975, pp. 278-288.

BLACKALL Eric Albert, *Goethe and the novel*, Ithaca and London, Cornell university press, 1976.

BUTLER Eliza Marian, «The element of time in Goethe's *Werther* and Kafka's *Prozess*», in *German Life and Letters*, XII, 1958-1959, pp. 248-258.

COLLINI Patrizio, «L'abito bianco di Lotte», in Id., *Iconolatria e iconoclastia nella letteratura romantica*, Pisa, Pacini editore, 2004, pp. 7-24.

DOTOLI Giovanna (a cura di), *Goethe e la musica. Atti del Convegno internazionale Martina Franca 29 luglio 1999*, Fasano, Schena, 2000.

ERHARD Walter, «Beziehungsexperimente: Goethes *Werther* und Wielands *Musarion*», in *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 2/1992, pp. 333- 360.

FRESCHI Marino, *Il "Werther" e la crisi dello "Sturm und Drang"*, Roma, Bulzoni editore, 1972.

GRAHAM Ilse Appelbaum, «Minds without Medium. Reflections on *Emilia Galotti* and *Wethers Leiden*», in *Euphorion*, Band 56, 1962, pp. 3-22.

HAVERKAMP Anselm, «Illusion und Empathie. Die Transferstruktur der teilnehmenden Lektüre in den *Leiden Werthers*», in Eberhard Lämmert (hrsg.), *Erzählforschung : ein Symposium* (Bad-Harzburg, Dezember 1978), Stuttgart, J. B. Metzler, 1982, pp. 243-269.

HERMANN Hans Peter (Hrsg.), *Goethes Werther. Kritik und Forschung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994.

HIRSCH Arnold, «*Die Leiden des jungen Werthers* ein bürgerliches Schicksal im absolutischen Staat», in *Etudes germaniques*, n. 3, juillet-septembre 1958, pp. 229-250.

KAEMPFER Wolfgang, «Das Ich und der Tod in Goethes *Werther*», in *Recherches germaniques*, n. 9, 1979, pp. 55-79.

KOWALIK Jill Anne, «Pietist grief, Empfindsamkeit, and *Werther*» in Id., *Theology and Dehumanization. Trauma, Grief, and Pathological Mourning in Seventeenth and Eighteenth-Century German Thought and Literature*, in collaboration with Ursula Mahlendorf, Thomas P. Saine, Hans Medick, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2009, pp. 119-140.

LUKÁCS György, *Goethe und seine Zeit*, Bern, A. Francke, 1964.

MEIXNER Sebastian, *Narratologie und epistemologie. Studien zu Goethes frühen Erzählungen*, Berlin: Boston, Walter de Gruyter, 2019.

MEYER-KALKUS Reinhart, «Werthers Krankheit zum Tode. Pathologie und Familie in der Empfindsamkeit», in Helmut Schmiedt (Hrsg.), „*Wie froh bin ich, daß ich weg bin!*“. *Goethes Roman „Die Leiden des jungen Werther“ in literaturpsychologischer Sicht*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1989, pp. 85-147.

MITTNER Ladislao, «Il *Werther*, romanzo antiwertheriano», in Id., *La letteratura tedesca del Novecento e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1960, pp. 44-90.

MÜLLER Peter, *Der junge Goethe im zeitgenössischen Urteil*, Berlin, Akademie-Verlag, 1969.

MÜLLER-SALGET Klaus, «Zur Struktur von Goethes *Werther*», in *Zeitschrift für deutsche Philologie*, Band 100, 4, 1981, pp. 527-543.

PAULIN Roger, «Wir werden uns wieder sehen! On a theme in *Werther*», in *Publications of the English Goethe society*, 50, 1980, pp. 55-78.

PERELS Christoph, *Goethe in seiner Epoche. Zwölf Versuche*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1998.

PONZI Mauro, *Passione e melanconia nel giovane Goethe*, v. I, Roma, Lithos editrice, 1997.

RYDER Frank G., «Season, Day, and Hour: Time as Metaphor in Goethe's *Werther*», in *The Journal of English and Germanic Philology*, 63, no. 3 (Jul. 1964), pp. 389-407.

SBARRA Stefania, «L'estetica del primo Herder e il *Werther* di Goethe, o del mondo ritrovato nella poesia», in *Ermeneutica letteraria*, XII, 2016, pp. 67-78.

SCHÖFFLER Herbert, «*Die Leiden des jungen Werther*. Ihr geistesgeschichtlicher Hintergrund», in Id., *Deutscher Geist im 18. Jahrhundert*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1956, pp. 155-181.

SCHWEITZER Christoph E., «Who is the Editor in Goethe's *Die Leiden des jungen Werthers*», in *Goethe Yearbook*, 12, 2004, pp. 31-40.

TAGLIABUE Guido Morpurgo, *Goethe e il romanzo*, Torino, Einaudi, 1991.

VESULLIG Robert, «Werther muss – muss seyn! Der Briefroman als Bewusstseinsroman», in Gideon Stiening, Robert Vellusig (hrsg.), *Poetik des Briefromans. Wissens und Mediengeschichtliche Studien*, Berlin, De Gruyter, 2012, pp. 129-165.

WANIECK Ermann, «Werther lesen und Werther als Leser», in *Goethe Yearbook*, I, 1982, pp. 51-92.

WELLBERY Caroline, «From Mirrors to Images: the transformation of sentimental paradigm in Goethe's *The sorrows of Young Werther*», in *Studies in Romanticism*, 25, no. 2, Summer 1986, pp. 231-250.

WIRTH Uwe, *Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion. Editoriale Rahmung im Roman um 1800. Wieland, Goethe, Brentano, Jean Paul, E.T.A Hoffman*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2008.

ZIMERMANN Rolf Christian, «Die Leiden des jungen Werthers», in Id., *Das weltbild des jungen Goethe. Studien zur hermetischen tradition des deutschen 18. Jahrhunderts*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1979, pp. 167-212.

#### **Studi consultati:**

HEITZ Raymond, MAILLARD Christine (hrsg./éds.), *Neue Einblicke in Goethes Erzählwerk, Nouveaux regards sur l'œuvre narrative de Goethe. Genese und Entwicklung einer literarischen und kulturellen Identität. Genèse et évolution d'une identité littéraire et culturelle*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2010.

MÜLLER Peter, *Zeitkritik und utopie in Goethes „Werther“*, Berlin, Rütten & Loening, 1969.

PAULIN Roger, «Goethe, *Die Leiden des jungen Werthers*» in Peter Hutchinson (ed.), *Landmarks in the German novel*, 1, Bern, Peter Lang, 2007.

SAUDER Gerhard, «Kommentar», in Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, hrsg. von Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller und Gerhard Sauder, Band 2, *Der junge Goethe (1757-1775)*, hrsg. von Gerhard Sauder, München, Carl Hanser Verlag, 1987, pp. 684-940.

#### VI.2.4. Foscolo e *Ultime lettere di Jacopo Ortis*

##### Studi citati:

AMBROSINO Paola, *La prosa epistolare del Foscolo*, Firenze, La nuova Italia editrice, 1989.

AMORETTI Giovanni, «Strutture psicanalitiche delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*», in *Atti dei convegni foscoliani (Venezia, ottobre 1978)*, t. I, Roma, Istituto poligrafico e zecca dello stato, 1988, pp. 353-378.

BETTI Franco, «Primitivismo e morte nell'*Ortis* e nei *Sepolcri*. Nota junghiana», in *Italianistica. Rivista di letteratura italiana*, IX, n.3, settembre-dicembre 1980, pp. 491-495.

CERUTTI Marco, «Esperienza dell'irrazionale ed evasione dalla storia nel sonetto foscoliano *Forse perché*» in Id., *Neoclassici e giacobini*, Milano, Silva editore, 1969, pp. 227-254.

CILLO Giovanni, «L'*Ortis* fra autobiografia e romanzo epistolare», in *Inventario*, XIX, n.1, 1981, pp. 57-63.

COSTA Gustavo, «Foscolo e la poetica del sublime», in *Forum italicum*, v. 12, n. 4, winter 1978, pp. 498- 497.

DE LUCA Raffele, «La tomba nel Foscolo come immagine ossessiva e mito personale», in *Italica*, v. 58, n. 1, spring 1981, pp. 16-25.

DEL VENTO Christian, *Un allievo della rivoluzione. Ugo Foscolo dal «noviziato letterario» al «nuovo classicismo» (1795-180)*, Bologna, CLUEB, 2003.

Id, «Il mito di Foscolo e il modello dell'*Ortis*», in Claudio Gigante, Dirk Vanden Berghe (a cura di), *Il Romanzo del Risorgimento*, Bruxelles, Peter Lang, 2011, pp. 13-28.

FUBINI Mario, *Ortis e Didimo. Ricerche e interpretazioni foscoliane*, Milano, Feltrinelli, 1963.

GENTILI Sandro, *I codici autobiografici di Ugo Foscolo*, Roma, Bulzoni Editore, 1997.

GIBELLINI Cecilia, «Foscolo tra antichi e moderni. La citazione nelle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*» in *Parole rubate*, 11, 2015, pp. 17- 46.

JONARD Norbert, «Le *Ultime lettere di Jacopo Ortis* ed i problemi dell'autobiografia romanzesca», in *Atti dei convegni foscoliani. (Venezia, ottobre 1978)*, t. I, Roma, Istituto poligrafico e zecca dello stato, 1988, pp. 327-352.

FINOTTI Fabio, «Il velo e il vuoto. Foscolo, Leopardi, Baudelaire e Court de Gébeline», in Elisabetta Selmi e Enrico Zucchi (a cura di), *Allegoria e teatro tra Cinque e Settecento: da principio compositivo a strumento esegetico*, Bologna, I libri di Emil, 2016, pp. 333-345.

NEPPI Enzo, CASELLI Chiara Piola, CHIANCONE Claudio, DEL VENTO Christian (a cura di), *Foscolo e la cultura europea*, Grenoble, GERCI, 2015.

NICOLETTI Giuseppe, *Il "metodo" dell'«Ortis» e altri studi foscoliani*, Firenze, La Nuova Italia, 1978.

PALUMBO Matteo, *Saggi sulla prosa di Ugo Foscolo*, Napoli, Liguori Editore, 1994.

PATOTA Giuseppe, *L'«Ortis» e la prosa del secondo Settecento*, Firenze, Accademia della Crusca, 1987.

RIVA Massimo, «Ortis, o dell'ombra amorosa: le *Ultime lettere* e la genesi del simbolismo sepolcrale», in *Italian quarterly*, 29, n. 111-114, 1988, pp. 15-39.

ROMAGNOLI Sergio, «La parte di Lorenzo Alderani», in Id., *Manzoni e i suoi colleghi*, Firenze, Sansoni, 1984, pp.171-185.

SOZZI Lionello, «I *Sepolcri* e le discussioni francesi sulle tombe negli anni del direttorio e del consolato», in *Giornale storico della letteratura italiana*, CXLIV, Fasc. 448, 4° trimestre 1967, pp. 567-588.

TELLINI Gino, «Foscolo, "Il Conciliatore" e lo sperimentalismo degli anni Venti», in Id., *Filologia e storiografia. Da Tasso al Novecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002, pp. 30-31.

TERZOLI Maria Antonietta, *Il libro di Jacopo: scrittura sacra nell'Ortis*, Roma, Salerno Editore, 1988.

Id., «"Casi infelici" nell'Ortis: le vite parallele di Gliceria, Olivo e Lauretta» in *Filologia e critica*, XIV, fasc. II, maggio agosto 1989, pp. 165-188.

Id., *Foscolo*, Bari: Roma, Laterza, 2000.

Id., *Le prime lettere di Jacopo Ortis. Un giallo editoriale tra politica e censura*, Roma, Salerno editrice, 2004.

Id., *Con l'incantesimo della parola. Foscolo scrittore e critico*, Roma, Edizioni di storia e della letteratura, 2007.

#### **Studi consultati:**

FUBINI Mario, *Ugo Foscolo. Saggi, studi, note*, Firenze, La nuova Italia editrice, 1978.

GENTILI Sandro, *I codici autobiografici di Ugo Foscolo*, Roma, Bulzoni Editore, 1997.

MELLI Grazia, «Riscritture foscoliane: autobiografia e storia nelle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*», in Emanuela Scarano e Donatella Diamanti (a cura di), *Riscrittura, intertestualità, transcodificazione (Seminario di studi Pisa, gennaio-maggio 1991)*, Pisa, Tipografia editrice Pisana, 1992, pp. 365-384.

PALUMBO Matteo, *Foscolo*, Bologna, Il Mulino, 2010.

#### **VI.2.5. Senancour e Oberman**

##### **Studi citati:**

DIDIER Béatrice, «Le bicentenaire de Senancour : de Georg Sand à Proust», in *Revue Des Deux Mondes (1829-1971)*, 1971, p. 343-352.

Id., *Senancour romancier. Oberman, Aldomen, Isabelle*, Paris, Sedes, 1985.

LE GALL Béatrice, *L'imaginaire chez Senancour*, Paris, José Corti, 1966.

LEVY Zvi, *Senancour, dernier disciple de Rousseau*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1979.

PIZZORUSSO Arnaldo, *Senancour*, Messina: Firenze, Casa editrice G. D'Anna, 1950.

WIECHA Eduard, «Roman et histoire : la composition thématique d'*Oberman*», in *Romantisme*, 19, 1976, pp. 25-40.

##### **Studi consultati :**

LE SCANFF Yvon, «Senancour et le roman naturel», in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 117<sup>e</sup> Année, n. 3, juillet-septembre 2017, pp. 581-604.

PIZZORUSSO Arnaldo, «L'allusion biographique dans une lettre d'*Oberman*», in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1967, n.19, pp. 129-142.

SEKRECKA Mieczystawa, «L'expérience de la solitude dans *Oberman* de Senancour», in *Approches des Lumières. Mélanges offerts à Jean Fabre*, Paris, Editions Klincksieck, 1974, pp. 439- 457.

## VI.2.6. Sul romanzo epistolare europeo

### Studi citati:

ANTON Annette C., *Authentizität als Fiktion. Briefkultur im 18. und 19. Jahrhundert*, Stuttgart: Weimar, Metzler, 1995.

CALAS Frédéric, *Le roman épistolaire*, Paris, Edition Nathan, 1996.

CAMPANINI Magda, *In forma di lettere La finzione epistolare in Francia dal Rinascimento al Classicismo*, Venezia, Supernova, 2011.

FORNER Fabio, GALLO Valentina, SCHWARZE Sabine, VIOLA Corrado (a cura di), *Le carte false. Epistolarietà fittizia nel Settecento italiano*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2017.

GOULEMOT Jean Marie, MASSEAU Didier, «Lettre au grand homme ou quand les lecteurs écrivent», in Mireille Bossis (éds.), *La lettre à la croisée de l'individuel et du social*, Paris, Éditions Kimé, 1994, pp. 39-47.

GRASSI Liliana, *Carte leggere. Le lettere nella narrativa italiana del Seicento*, Bologna, I libri di Emil, 2013.

MATTENKLOTT Gert, «Briefroman» in Walther Killy (hrsg.), *Literatur-Lexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*, Band 13, *Begriffe, Realien, Methoden*, herausgegeben von Volker Meid, München: Gütersloh, Bertelsmann Lexicon Verlag, 1992, pp. 129-132.



MYLNE Vivienne, *The Eighteenth-Century French Novel. Techniques of illusion*, New York : Manchester, University Press Barnes & Nobles, 1965.

OMACINI Lucia, *Le Roman épistolaire français au tournant des Lumières*, Paris, Honoré Champion, 2003.

PICARD Hans Rudolf, *Die Illusion der Wirklichkeit im Briefroman des 18. Jahrhunderts*, Heidelberg, Winter, 1971.

STACKELBERG Jürgen von, «Der Briefroman und seine Epoche. Briefroman und Empfindsamkeit», in *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, n. 1, 1977, pp. 293-309.

VERSINI Laurent, *Le roman épistolaire*, Paris, PUF, 1979.

#### **Studi consultati:**

ALTMAN Janet Gurkin, *Epistolarity. Approaches to a form*, Ohio, Ohio state university press: Columbus, 1982.

BEEBEE Thomas, *Epistolary fiction in Europe 1500-1850*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

BRAY Bernard, *L'art de la lettre amoureuse. Des manuels aux romans (1550-1700)*, Paris, Mouton, 1967.

GRASSI Marie-Claire, *L'art de la lettre au temps de « La Nouvelle Héloïse et le Romantisme »*, Genève, Slatkine, 1994.

HERMAN Jan, *Le mensonge romanesque. Paramètres pour l'étude du roman épistolaire en France*, Amsterdam, Leven university press, 1989.

JOST François, «L'évolution d'un genre : le roman épistolaire dans les lettres occidentales», in Id., *Essais de littérature comparée*, Fribourg, Editions Universitaires, 1968, pp. 89-179.

SIESS Jürgen (éds.), *La lettre entre réel et fiction*, Paris, Sedes, 1998.

## VI.2.7. Sul Settecento e sul primo Ottocento europeo

### Studi citati:

BADIR Magdy Gabriel, «Narrataire et lecteur fictif. Rôles et divergences au sein de la fiction», in Jan Herman, Paul Pelckmans (éds.), *L'épreuve du lecteur. Livres et lectures dans le roman d'Ancien Régime*, Paris, Editions Peeters Louvain, 1995.

BARIDON Michel, *Les jardins. Paysagistes – jardiniers – poètes*, Paris, Robert Laffont, 1998.

BÉGUIN Albert, *L'Ame romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Marseille, Editions des cahiers du Sud, 1937.

BÉNICHOU Paul, *Le sacre de l'écrivain (1750-1830). Essai sur l'évènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, José Corit, 1973.

BERNSEN Michael, *Angst und Schrecken in der Erzählliteratur des französischen und englischen 18. Jahrhunderts. Wege moderner Selbstwahrung im Auflösungsprozeß der theologisch-theologischen Weltanschauung*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1996.

BEVILACQUA Giuseppe, «Introduzione al Lied come genere letterario», in Vanna Massarotti Piazza (a cura di), *Lieder. Testi originali e traduzioni*, Milano, Garzanti, 1982, pp. IX-XV.

BLACKALL Eric, *Die Entwicklung des Deutschen zur Literatursprache (1700-1775). Mit einem Bericht über neue Forschungsergebnisse (1955-1964) von Dieter Kimpel*, Stuttgart, J.B. Metzlerche Verlagsbuchhandlung, 1966.

BONFATTI Emilio, FANCELLI Maria (a cura di), *Il primato dell'occhio. Poesia e pittura nell'età di Goethe*, Roma, Artemide edizioni, 1997.

BUCCINI Stefania, *Sentimento della morte dal Barocco al declino dei Lumi*, Ravenna, Longo Editore, 2000.

CHARTIER Roger, « Livres, lecteurs, lectures », in FERONE Vincenzo, ROCHE Daniel (éds.), *Le monde des Lumières*, Paris, Fayard, 1999, pp. 285-293.

CHERRIER Charlotte, *Héloïse dans l'histoire et dans la légende*, Genève, Slatkine, 1977.

COLLINI Patrizio, *Iconolatria e iconoclastia nella letteratura romantica*, Pisa, Pacini editore, 2004.

CRARY Jonathan, *Techniques of the observer. On vision and modernity on the nineteenth century*, Cambridge, MIT Press, 1991.

DELON Michel, *L'idée d'énergie au tournant des lumières (1770-1820)*, Paris, Presses universitaires de France, 1988.

Id., (éds), *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, Presse universitaires de France, 1997.

Id., «Gli scrittori “emigrati dall'interno” in epoca napoleonica» in Daniela Galligani (a cura di) *Napoleone e gli intellettuali. Dotti e “hommes de lettres” nell'Europa napoleonica*, Bologna, Il Mulino, 1996, pp. 149-159.

Id., «Carte blanche à l'imagination. Diderot et l'affirmation de l'imagination créatrice», in *Revue d'histoire littéraire de la France*, v. 111, 2011/2, pp. 283-292.

DELUMEAU Jean, *L'aveu et le pardon. Les difficultés de la confession XIII<sup>e</sup> - XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 1990.

FABRE Jean, *Idées sur le roman de Madame de Lafayette au Marquis de Sade*, Paris, Klincksieck, 1979.

FASANO Pino, *L'utile e il bello. Le transizioni delle forme letterarie alle soglie dell'era borghese*, Napoli, Liguori Editore, 1984.

FERRARO Emiliano, «Prospettive sulla camera oscura», in *Itinera. Rivista di Filosofia e di Teoria delle Arti e della Letteratura*, n. 6, Giugno 2004, pp. 1-19.

GILLE Bertrand, «L'Encyclopédie, dictionnaire technique», in *Revue d'histoire et des sciences*, 1952, 5 :1, pp. 26-53.

GIRARD René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Bernard Grasset, 1961.

HARTMANN Pierre, *Le contrat et la séduction. Essai sur la subjectivité amoureuse du roman des Lumières*, Paris, Honoré champion, 1998.

HUET Marie-Hélène, *Le héros et son double. Essai sur le roman d'ascension sociale au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Librairie José Corti, 1975.

KREBS Roland, «L’Idée d’énergie dans l’esthétique du *Sturm und Drang*», in *Recherches germaniques*, 26, 1996, pp. 3-18.

LANDI Michela, « *Une extrême solitude*. Le discours amoureux de Stendhal à Roland Barthes », in Fabienne Bercegol, Helmut Meter (éds.) *Métamorphose du roman sentimental. XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup>*, Paris, Classique garnier, 2015, pp. 291-314.

LANGEN August, *Der Wortschatz des Deutschen Pietismus*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1954.

LE MEN Ségolène, *Lanternes magiques. Tableaux transparents*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1995.

LE SCANFF Yvon, «L’origine littéraire d’un concept géographique : l’image de la France duelle», in *Revue d’Histoire des Sciences Humaines*, n.5, 2001/2, pp. 61-93.

MAGNOT-OGILVY Florence, *La parole de l’autre dans les roman-mémoires*, Louvain : Paris : Dudley, Peeters, 2004.

MARCHI Armando, *Dovuto all’abate Chiari. Appunti sul romanzo nel Settecento italiano*, Parma, Zara, 1982.

MARTIN Christophe, *Espaces du féminin dans le roman français du dix-huitième siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 2004.

Id., « La nature dévoilée (de Fontenelle à Rousseau) », *Dix-huitième siècle*, n° 45, 2013, pp. 79-95.

MAY Georges, *Le dilemme du roman au XVIII<sup>e</sup> siècle. Etude sur les rapports du roman et de la critique (1715-1761)*, Yale : Paris, Yale University Press : Presses universitaires de France, 1963.

MISCH Georg, «Die religiöse Selbstbiographie in Deutschland», in Id., *Geschichte der Autobiographie. Von der Renaissance bis zu den autobiographischen Hauptwerken des 18. Und 19. Jahrhunderts*, 4.2, Frankfurt am Main, Verlag G. Schulte-Bulmke, 1969, pp. 809-817.

MITTNER Ladislao, «L’amicizia e l’amore nella letteratura tedesca del Settecento», *Annali di Ca’ Foscari*, I, 1962, pp. 79-108.

Id., *Storia della letteratura tedesca*, t. II, «Dal pietismo al romanticismo (1700-1820)», Torino, Einaudi, 2002.

NICOLETTI Giuseppe, *La memoria illuminata. Autobiografia e letteratura fra Rivoluzione e Risorgimento*, Firenze, Vallecchi Editore, 1989.

ORLANDO Francesco, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1997.

PACHET Pierre, *Les baromètres de l'âme. Naissance du journal intime*, Paris, Le bruit du temps, 2015.

PAOLUCCI Gianluca, «Urla a corte. Dal *Laoconte* all'*Emilia Galotti*», in *Cultura tedesca*, 39, luglio-dicembre 2010, pp. 81-95.

RIFFATERRE Michael, « Chateaubriand et le monument imaginaire », in Richard Switzer (éds), *Chateaubriand Today. Actes du congrès de Wisconsin*, Genève, Droz, 1970, pp. 63-81.

ROUSSET Jean, *Forme et signification. Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, Librairie José Corti, 1964.

Id., *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, Paris, Librairie José Corti, 1973.

Id., *Le lecteur intime*, Paris, Corti, 1986.

STAROBINSKI Jean, *L'Œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961.

Id., *Le remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Paris, Gallimard, 1989.

Id., *L'invention de la liberté 1700-1789*, Genève, Editions d'Art Albert Skira, 1994.

SCHNEIDERS Werner (ed./hrsg./éds.), *The Enlightenment in Europe: unity and diversity/Les lumières en Europe: unité et diversité/Aufklärung in Europa: Einheit und Vielfalt*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2003.

WATT Ian, *The rise of the novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, London, University of California press, 1957.

## **Studi consultati**

BINNI Walter, *Preromanticismo italiano*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1948.

BRISSENDEN Robert Francis, *Virtue in distress. Studies in the novel of sentiment from Richardson to Sade*, Bristol, Macmillan, 1974.

CONTARINI Silvia, *Il mistero della macchina sensibile. Teorie delle passioni da Descartes a Alfieri*, Pisa, Pacini Editore, 1997.

COX Stephen D., *"The stranger within Thee". Concepts of the self in late eighteenth century literature*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1980.

DEPRUN Jean, *La philosophie de l'inquiétude en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1979.

HOFFMAN Paul, *Corps et cœur dans la pensée des Lumières*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2000.

LACOUÉ-LABARTHE Philippe, NANCY Jean-Luc, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, avec la collaboration d'Anne-Marie Lang, Paris, Seuil, 1978.

MAUZI Robert, *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Albin Michel, 1960.

MERLANT Joachim, *Le roman personnel. De Rousseau à Fromentin*, Paris, Librairie Hachette, 1905.

NAUDIN Pierre, *L'expérience et le sentiment de la solitude. De l'aube des Lumières à la Révolution*, Paris, Klincksieck, 1995.

## **VI.2.8. Teoria letteraria**

BACHTIN Michail, *Estetica e romanzo*, a cura di Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1980.

Id., *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, a cura di Clara Srada Janovič, Torino, Einaudi, 1988.

BARTHES Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Editions du Seuil, 1977.

Id., «Le Degré zéro de l'écriture» in Id., *Œuvres complètes*, éd. établie et présentée par Eric Marty, t. I (1942-1965), Paris, Seuil, 1993, Tome I, Paris, Seuil, 1993, pp. 137-187.

Id., «Le plaisir du texte», in Id., *Œuvres complètes*, éd. par Eric Marty, t. II (1966-1973), Paris, Seuil, 1994, pp. 1493-1532.

Id., «Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe», in Id., *Œuvres complètes*, éd. par Eric Marty, t. II (1966-1973), Paris, Seuil, 1994, pp. 1653-1676.

BATTISTINI Andrea, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Bologna, Il Mulino, 1990.

BERNARDELLI Giuseppe, *Il testo lirico: logica e forma di un tipo letterario*, Milano, Vita e pensiero università, 2002.

CAUQUELIN Anne, *L'invention du paysage*, Paris, PUF, 2013.

COSTA Simona, VENTURINI Monica (a cura di), *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*, t. I, Pisa, Edizioni ETS, 2010.

DE MAN Paul, «Autobiography as De-facement», in *MLN*, v. 94, n. 5, Dec. 1979, pp. 919-930.

DE ROUGEMONT Denis, *L'amour et l'Occident*, Paris, Librairie Plon, 1972.

DE SANCTIS Francesco, *Saggi critici*, a cura di Luigi Russo, v. III, Bari, Laterza, 1957.

DIDIER Béatrice, *Le journal intime*, Paris, PUF, 1976.

DOLFI Anna (a cura di), *Journal intime e letteratura moderna*, Atti di seminario. Trento marzo-maggio 1988, Roma, Bulzoni editore, 1988.

ECO Umberto, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 2016.

EVARD Franck, «Au commencement du théâtre..., le silence», in *Sigila*, 2012/1, n. 29, pp. 135-146.

FRYE Northrop, *Anatomy of criticism. Four essays*, with a foreword by Harold Bloom, Princeton: Oxford, Princeton University press, 1957.

GARAVINI Fausta (a cura di), *Controfigure d'autore. Scritture autobiografiche nella letteratura francese*, Bologna, Il Mulino, 1993.

GÉLY-GHÉDIRA Véronique, *La nostalgie du moi. Écho dans la littérature européenne*, Paris, PUF, 2000.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972.

Id., *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991,

Id., *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

GIRARD Alain, *Le journal intime*, Paris, Presses universitaires de France, 1963.

GUELLOUZ Suzanne, *Le dialogue*, Paris, PUF, 1992.

GUSDORF Georges, *La découverte de soi*, Paris, Presses universitaires de France, 1948.

Id., « Conditions et limites de l'autobiographie », in Erich Haase und Günter Reichenkron (hrsg.), *Formen der Selbstdarstellung. Analekten zu einer Geschichte des Selbstportraits*. (Festgabe für Fritz Neubert), Berlin, Duncker & Humblot, 1956, pp. 105-123.

Id., *Lignes de vie*, t. 2, « auto-bio-graphie », Paris, Odile Jacob, 1991.

Id., *Lignes de vie*, t. 1, « Les écritures du moi », Paris, Odile Jacob, 1991.

LAFON Henry, «Voir sans être vu: un cliché, un fantasme», *Poétique*, 29, 1977, pp. 50-60.

LANDI Michela, *Il mare e la cattedrale. Il pensiero musicale nel discorso poetico di Baudelaire, Verlaine, Mallarmé*, Pisa, ETS, 2001.

Id., *L'arco e la lira. Musica e sacrificio nel secondo Ottocento francese*, Pisa, Pacini, 2006.



LE GOFF Jacques, «Documento/monumento», in *Enciclopedia Einaudi*, vol. V, Torino, Einaudi 1978, pp. 38-43.

MAINGUENEAU Dominique, *Manuel de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Armand Colin, 2010.

NOFERI Adelia, *Frammenti per i «Fragmenta» di Petrarca*, Roma, Bulzoni editore, 2001.

OMACINI Lucia, *Théorie et pratique du fragment, Actes du colloque international de la Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese (SUSLLF). Venise 28-30 nov. 2002*, Ginevra, Slatkine, 2004.

ORECCHIONI Catherine Kerbrat, *Les interactions verbales*, t. 1, Paris, Colin, 1990.

ORLANDO Francesco, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973.

RABATÉ Dominique (éds), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 1996.

RICOEUR Paul, *Temps et récits II. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984.

SCHERER Jacques, *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1986.

STERNFELD Frederik William, «Écho et répétition dans la poésie et la musique», in J. M. Vaccaro (éds.), *La Chanson à la Renaissance*, Tours, Van de Velde, 1981, pp. 242-254.

TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

WUTHENOW Ralph-Rainer, *Europäische Tagebücher. Eigenart, Formen, Entwicklung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990.

### **VI.2.9. Opere di carattere filosofico, sociologico e psicoanalitico**

AGAMBEN Giorgio, *Stanze*, Torino, Einaudi, 1993.

Id., *L'amico*, Roma, Nottetempo, 2007.

BATAILLE Georges, *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1954.

BOTTIROLI Giovanni, «Narciso senza specchio. Un esercizio di tri-logica», in *La Psicoanalisi*, 36, 2004, pp. 92-101.

DEBORD Guy, *La société du spectacle*, Paris, Buchet/Chastel, 1967.

DELEUZE Gilles, *Foucault*, Paris, Minuit, 1986.

DERRIDA Jacques, *Politiques de l'amitié. Suivi de L'oreille de Heidegger*, Paris, Galilée, 1984.

*Dictionnaire de la psychanalyse*, préface de Philippe Sollers, Paris, Encyclopædia Universalis-Albin Michel, 2001.

FREUD Sigmund, «Das Unheimliche», in *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaft*, 1919, pp. 297-324.

Id., *Der Wahn und die Träume in W. Jensens „Gradiva“*. Mit dem Text der Erzählung von Wilhelm Jensen, herausgegeben und eingeleitet von Bernd Urban und Johannes Cremerius, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, 1973.

Id., *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*, *Gesammelte Werke*, Band 9, herausgegeben von Anna Freud, Edward Bibring, Ernst Kris, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1986.

LACAN Jacques, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.

LICATA Laurent e SANCHEZ-MATAS Margarita (éds.), *L'Autre : regards psychosociaux*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2005.

NATOLI Salvatore, *L'esperienza del dolore. Le forme del patire nella cultura occidentale*, Milano, Feltrinelli, 1986.

RECALCATI Massimo, *Un cammino nella psicoanalisi. Dalla clinica del vuoto al padre della testimonianza (Inediti e scritti rari 2003-2013)*, Milano: Udine, Mimesis, 2016.

RICOEUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Editions du Seuil, 1990.

RORTY Richard, *Philosophy and the Mirror of Nature*, with a new introduction by Michael Williams, Oxford, Princeton university press, 2009.

ROSSÉ Gérard, «Il grido di Gesù in Croce. Approccio biblico», in *Sophia*, 2008, pp. 47-60.