

Violenza e repressione autoritaria: l'impossibile emancipazione del corpo nella *Nouvelle Héloïse*

Consuelo Ricci

Università degli Studi di Firenze (<consuelo.ricci@unifi.it>)

Abstract

The article investigates the representation of physical violence in Rousseau's *La Nouvelle Héloïse*. Despite his explicit declaration of writing a novel in which "bad people" as well as "bad actions" would not enter fiction, the writer seems finally to reintegrate authoritarian figures and scenes of violence in the plot. Rousseau conceals the despotic and worrying aspects of the paternal character while trying to underline the harmonic sentiments between father and daughter in Letter LXIII, 1. Julie seems incapable of distancing herself from paternal authority and male control that lies on her body and at the same time the author fails in representing his character's evolution without guiding her choices through external events.

Keywords: *body, break-through of the repressed, La Nouvelle Héloïse, paternal figures, violence*

Negli ultimi anni svariati studi sono stati dedicati all'evoluzione del concetto di violenza e alla sua rappresentazione in Francia nell'epoca dei Lumi¹. Il Settecento si caratterizza difatti per la razionalizzazione delle istituzioni societarie, la progressiva diminuzione della violenza e lo sviluppo di una cultura sempre più refrattaria allo spettacolo della crudeltà; eppure, paradossalmente, è proprio il secolo dei *philosophes* a concludersi con uno dei momenti più violenti della storia della Francia: la Rivoluzione e il periodo del Terrore.

¹ Una bibliografia esaustiva sulla questione della violenza nel secolo dei Lumi è fornita dall'"Introduzione" di Thomas Wynn a un recente volume sulla rappresentazione della violenza in Francia (Wynn 2013, 1-14). Si veda anche l'"Avant-propos" del volume edito da Debaisieux e Verdier (1998b, 11-18).

D'altro lato, affrontare la questione della narrazione della violenza pone di fronte a un problema interpretativo: ciò che noi oggi percepiamo come un atto di prevaricazione fisica o di violazione dell'intimità può non aver goduto dello stesso statuto tre secoli fa. In particolar modo, alcune ricerche sembrano dimostrare che le punizioni violente verso gli individui considerati inferiori – come i domestici, i bambini e le donne – fossero ancora generalmente accettate (Andress 2004, 70). Si tratta quindi di un argomento di estrema attualità ed interesse al quale lo studio dei testi letterari non può che apportare nuove prospettive.

Analizzando la lettera LXIII, 1 della *Nouvelle Héloïse*, l'unica dove viene narrata una violenza di tipo fisico, ci siamo proposti di dimostrare che, nonostante il concetto di *sensibilité* avesse ormai fatto mutare il codice di comportamento ed anche il codice estetico, escludendo di fatto la messa in scena della violenza dalla finzione letteraria, questa sia ancora presente all'interno del romanzo rousseauiano ed abbia un effetto importante sull'intreccio. Trattando la questione abbiamo inoltre constatato che nel parlare di violenza in un testo letterario è inevitabile fare ricorso ad un vocabolario dell'immagine, della raffigurazione o, ancora, a un linguaggio tipicamente teatrale come "messa in scena" e "rappresentazione". Pare che la violenza, quando fa capolino sulla pagina scritta, si distingue dalla parola discorsiva imprimendosi con maggiore forza nell'immaginazione del lettore che è così sollecitato a visualizzare la scena.

Nel caso di Rousseau il fatto di mettere in risalto un episodio di violenza fisica in uno spazio finzionale qual è il romanzo, si scontra con la censura del crimine che l'autore dichiara nella "Seconda prefazione"² alla *Nouvelle Héloïse*. Il romanzo, secondo quanto afferma l'editore fittizio Jean-Jacques Rousseau, non avrebbe dovuto rappresentare alcuna figura "malvagia", né alcuna "cattiva azione". In questo paratesto in forma di dialogo, l'interlocutore di Rousseau, il personaggio fittizio N., fa notare all'autore che il suo romanzo suscita uno scarso interesse proprio per l'assenza di personaggi malvagi: "Quant à l'intérêt, il est pour tout le monde, il est nul. Pas une mauvaise action; pas un méchant homme qui fasse craindre pour les bons. Des événements si naturels, si simples qu'ils le sont trop: rien d'inopiné; point de coup de Théâtre"³. Critica presunta dalla quale l'autore si difende sostenendo che egli, a differenza dei romanzieri convenzionali, ha scelto di rappresentare delle azioni comuni e degli uomini straordinari perché il suo scopo è proprio quello di insegnare ad amare gli uomini. Mettendo in scena questa conversazione fittizia con un

² Si veda la "Seconde préface" (Rousseau 1978a [1761], 11-30; trad. it. di Bianconi 1999 [1992], 19-40: "Seconda prefazione dell'autore").

³ Ivi, 13; trad. it. ivi, 22: "Circa l'interesse, ce n'è per tutti, quindi non esiste. Non una cattiva azione; non un malvagio che faccia temere per i buoni. Avvenimenti così naturali e semplici che appunto perciò paiono esagerati; niente di imprevisto; nessun colpo di scena".

lettore immaginario, Rousseau può così anticipare le critiche che sapeva gli sarebbero state mosse e difendersi previamente dalle accuse, secondo la tecnica tipicamente settecentesca della prolessi.

Tutto l'apparato peritestuale che accompagna l'opera (prefazioni, note a piè di pagina, illustrazioni) dimostra come all'autore preme accentuare la semplicità degli eventi raccontati e dare rilievo all'originalità di un romanzo che si caratterizza per il fatto che "il n'est point excité par des noirceurs, par des crimes, ni mêlé du tourment de haïr"⁴, come Rousseau torna a ribadire alla fine della vicenda. Parlando in prima persona in qualità di editore, lo scrittore inventa un *ethos* per la *Nouvelle Héloïse*, ossia un'"immagine" pubblicitaria del proprio romanzo⁵, ma dà forma anche a un primo spazio autobiografico nel quale plasmare la propria immagine di autore "sensibile", ostile a nefandezze di varia provenienza:

Je ne saurais concevoir quel plaisir on peut prendre à imaginer et composer le personnage d'un scélérat, à se mettre à sa place tandis qu'on le représente, à lui prêter l'éclat le plus imposant. Je plains beaucoup les auteurs de tant de tragédies pleines d'horreurs, lesquels passent leur vie à faire agir et parler des gens qu'on ne peut écouter ni voir sans souffrir. Il me semble qu'on devrait gémir d'être condamné à un travail si cruel; ceux qui s'ne font un amusement doivent être bien dévorés du zèle de l'utilité publique. Pour moi, j'admire de bon cœur leurs talents et leurs beaux génies; mais je remercie Dieu de ne me les avoir pas donnés.
(Rousseau 1978a, 745)

Non riesco a concepire che piacere si possa provare immaginando e componendo il personaggio d'uno scellerato, mettendosi al suo posto intanto che lo si rappresenta, dipingendolo con i più smaglianti colori. Compiango di cuore gli autori di tante tragedie colme di orrori, che trascorrono la vita facendo agire e parlare persone che non si posson né ascoltare né vedere senza soffrire. Mi pare che bisognerebbe gemere, vedendosi condannati a così crudele lavoro; quelli che se ne fanno un piacere devono essere assai divorati dallo zelo del pubblico bene. Quanto a me, ammiro di cuore i loro talenti e il loro bel genio; ma ringrazio Dio di non avermene fatto dono. (Trad. it. di Bianconi in Rousseau 1999, 772)

La posizione assunta dall'autore appare come una rivendicazione della propria soggettività: lo scrittore "originale" è portatore di un messaggio per l'umanità, mettendo già in atto quel processo di costruzione e celebrazione del sé che sarà la cifra delle *Confessions*.

⁴ Ivi, 745; trad. it., ivi, 772: "Non è eccitato da nefandezze, da delitti, né misto al tormento dell'odio".

⁵ Secondo Seité buona parte del successo della *Nouvelle Héloïse* è dovuta all'attenzione portata dall'autore alla sua pubblicazione. L'apparato paratestuale che ha accompagnato l'opera, sia prima che dopo la sua pubblicazione, ne fa una delle più grandi e riuscite avventure editoriali del Settecento (2002).

Proprio lo scarto tra la costruzione dell'immagine di un romanzo composto solo da buone azioni e la presenza nel testo di figure coercitive, autoritarie, che si impongono con una violenza dissimulata ma tuttavia presente, sembra confermare la tesi di Orlando secondo cui la letteratura settecentesca potrebbe "alimentarsi di residui ideologici invecchiati non *benché*, ma *perché* essi sono tali" (1997 [1982], 73). *La Nouvelle Héloïse* si colloca in una fase di transizione: essa mette in scena il passaggio dal mondo dell'Ancien Régime, al quale i personaggi guardano come a un'epoca superata, caratterizzata dalle ingiustizie e le angherie della classe aristocratica, all'epoca borghese della seconda metà del Settecento, incentrata sui valori morali e le qualità personali dell'individuo. Eppure, nel rappresentare questo passaggio, emerge all'interno del testo la difficoltà dell'affrancamento verso modelli già superati e il ritorno di una figurabilità dell'irrazionale. L'inserzione di un atto di violenza fisica perpetrato dal padre nei confronti della figlia, la valenza che esso assume nello sviluppo della vicenda e la mancata denuncia dell'atto da parte dell'autore smascherano nella finzione un processo di "ritorno del rimosso" reso tanto più esplicito dalla stessa negazione del crimine dichiarata dall'autore. Il testo illuminista è infatti un "discorso figurabilmente ambivalente, la cui frequentissima predilezione per le negazioni freudiane è indulgenza occulta per un sorridente o sogghignante ritorno del superato" (ivi, 136).

Nel caso rousseauiano l'opera autobiografica consente di risalire con precisione a quale "rimosso" si fa riferimento. Secondo Lejeune, il testo delle *Confessions* tradirebbe un desiderio di aggressività che viene celato e trasformato attraverso un ripiegamento su di sé: il masochismo di Jean-Jacques non sarebbe altro che un sadismo rovesciato (Lejeune 1996 [1975], 77-78). L'opera autobiografica dell'autore, come già il proprio romanzo, si caratterizza per una volontà di costruire una figura del sé incapace di compiere il male⁶, salvo poi far apparire con risalto proprio quelle scene in cui il crimine, la colpa e la violenza hanno la meglio. Orlando ha messo in luce come il ritorno del rimosso in letteratura sia legato a due condizioni fondamentali: esso deve provocare piacere ed essere un'istanza di compromesso tra il desiderio dettato dall'inconscio e la razionalità richiesta da un'istituzione sociale qual è la letteratura (1992 [1973], 56-64). A partire da queste categorie sembrerebbe che, nel caso della rappresentazione della violenza in Rousseau, si possa parlare di ritorno del rimosso proprio perché, da un lato, fare ricorso ad essa è un metodo "meno impegnativo" (quindi più piacevole) tanto per l'autore che per il lettore di spiegare e comprendere

⁶ Si veda ad esempio l'episodio del fazzoletto rubato in cui Jean-Jacques accusa l'innocente Marion. Tutta la scena viene rappresentata con un linguaggio giuridico e i riferimenti al "crimine" e alla "colpa" sono continui. Tuttavia, anche in questo caso Rousseau si giustifica affermando di aver commesso il male non per un'indole meschina bensì per debolezza, per paura del giudizio (Rousseau 1959 [1853], 84-87). Cfr. il commento di Lejeune all'episodio: "La punition des enfants, lecture d'un aveu de Rousseau", in Id. 1996 [1975], 49-85.

l'avanzamento dell'intreccio; dall'altro, la violenza costituisce un'istanza di compromesso in quanto è rappresentata in maniera "moderata": il suo impiego è difatti giustificato dalla necessità di preservare l'armonia familiare e limitato, come vedremo, alla figura positiva del padre.

1. *Rappresentazione e rimozione della violenza nella Nouvelle Héloïse*

Prima di entrare nel vivo dell'analisi è bene ricapitolare lo stato dell'arte sulla questione: la presenza di figure autoritarie nella *Nouvelle Héloïse* è stata infatti oggetto di interesse di molti studiosi. In particolare, si è ormai consolidata l'ipotesi secondo cui, inserendo delle figure che si frappongono alla storia d'amore fra Julie e Saint-Preux, Rousseau introduca una distanza tra gli amanti che consente loro di contrastare la carica dinamica ma anche potenzialmente distruttiva dell'eros. La figura topica del padre che ostacola il matrimonio viene sostituita nella seconda parte del romanzo dallo sposo virtuoso, Wolmar, ma anche i personaggi che non si oppongono all'unione dei due giovani, come Claire e Milord Edouard, introducono una distanziamento, poiché l'amicizia funge da schermo protettivo contro il pericolo della fusione e dell'annullamento di sé nell'amante⁷.

Gli ormai classici studi di Starobinski, *L'œil vivant* (1961) e *La transparence et l'obstacle* (1971 [1957]), hanno il merito di aver mostrato come tutta l'opera rousseauiana si fondi sull'incessante *rêverie* di un mondo della trasparenza, dove le "belle anime" possano sperimentare la continuità di un dialogo a cui non si frapponga più alcuna conflittualità. Quest'armonia è a sua volta resa possibile dalla presenza dell'ostacolo, la separazione, che consente di negare il desiderio erotico attraverso la sublimazione virtuosa. Nella comunità di Clarens: "le désir paraît s'effacer pour faire place à la confiance enfantine ou à l'émulation vertueuse, l'on voit commencer le règne d'une intimité permise, où les regards échangés ne sont plus honteux, et où les gestes les plus tendres n'ont plus la signification érotique qui les eut rendus condamnables"⁸. Una

⁷ Sul carattere conflittuale della questione amorosa nella *Nouvelle Héloïse* si rimanda al saggio di Elena Pulcini (1990). La studiosa ha analizzato come il romanzo di Rousseau riprenda alcuni tratti dell'amore cortese nella sua accezione di *amour-passion* ossia spesa di sé, dono all'altro, ma se ne allontani in seguito inserendo la necessità più propriamente borghese dell'auto-conservazione, del mantenimento dell'integrità individuale. L'amore coniugale, nella sua accezione di *philia*, più simile a un rapporto di amicizia, permette all'individuo di mantenere quella distanza che impedisce la fusione con l'altro e l'annullamento di sé nell'altro. Si veda sulla questione anche de Rougemont (1972 [1939], 205-209).

⁸ Starobinski 1961, 117; trad. it.: Il desiderio sembra annullarsi per fare posto alla fiducia infantile o all'emulazione virtuosa, si vede iniziare il regno dell'intimità permessa, dove gli sguardi scambiati non sono più colpevoli, e dove i gesti più affettuosi non hanno più il significato erotico che li avrebbe resi condannabili. (Se non diversamente indicato, tutte le traduzioni sono di chi scrive).

neutralizzazione del desiderio perpetuata grazie a un'interiorizzazione dell'autorità che non è tuttavia esente da momenti dolorosi, come mette in evidenza il capitolo dedicato alla *Nouvelle Héloïse* della tesi dottorale di Michèle Anstart-Dourlen, *Dénaturation et violence dans la pensée de J.-J. Rousseau* (1975). La funzione dell'Altro nel rapporto tra gli amanti, soprattutto nella seconda parte, quando Julie e Saint-Preux tentano di combattere i rinnovati assalti della loro passione giovanile, sarebbe quella di fungere da "sguardo", coscienza, sorta di personificazione del *super-io* freudiano (ivi, 168-169).

Le figure di terzi, in particolare il padre di Julie e Wolmar, non hanno, però, l'unico compito di effettuare una pressione coercitiva sugli altri. Il potere che questi possiedono sui personaggi principali, consentendo loro di guidarne la condotta, è dovuto al fatto che essi detengono una vera e propria autorità sia al livello della finzione epistolare, poiché hanno avuto accesso a tutte le lettere, sia sul piano dell'economia familiare immaginata da Rousseau. Sui rapporti di potere che reggono la comunità di Clarens si interroga Flora Champy in *Les relations de pouvoir à Clarens: un équilibre voué à l'échec?* (2012), mettendo in evidenza come il pensiero politico di Rousseau, pur nella sua indubbia originalità, debba molto alla concezione romana di *auctoritas*, con la sua gestione di tipo patriarcale e il ritorno di concetti quali *domus*, *familia* ed *exemplum*. Judith N. Shklar (2001) mette l'accento sul motivo psicologico che induce Rousseau a popolare tutti i suoi scritti di figure autoritarie e paterne: secondo lo studioso, il ginevrino avrebbe desiderato avere al suo fianco una guida, soprattutto perché sapeva di non possedere quelle qualità – sangue freddo e forza di personalità – di cui dota i suoi personaggi. Di questo ritorno delle figure paterne e della loro importanza nell'intreccio torneremo nel corso della nostra analisi.

Concludiamo accennando agli studi che hanno fatto riferimento alla specifica questione della rappresentazione della violenza nella *Nouvelle Héloïse*. Arbi Dhifaoui (1998) si interroga sulla violenza stessa dell'atto epistolare: la lettera-oggetto, sostituto dell'Altro, ha infatti un effetto illocutorio importante sul suo destinatario, provocando attesa, tensione e smarrimento. La lettera può anche essere il luogo dove la parola dei "terzi" si impone, ad esempio quando Julie viene costretta dal padre ad inviare un biglietto a Saint-Preux per revocare la promessa fattagli di non sposarsi senza il suo consenso (ivi, 364). Colette Piau-Gillot (1998, 394) illustra più generalmente la questione del matrimonio imposto nella letteratura settecentesca, mostrando come nella *Nouvelle Héloïse* l'unico mezzo in mano al padre-tiranno sia quello della violenza fisica, perché il patriarcato sarebbe stato ormai definitivamente messo in discussione.

Come dimostra la varietà e l'ampiezza degli studi citati, l'argomento è lungi dal poter essere trattato in modo esaustivo all'interno dello spazio limitato che abbiamo a disposizione. Abbiamo quindi deciso di privilegiare le parti in cui fosse rappresentata una violenza fisica, in particolare nella lettera LXIII, 1, chiedendoci quale fosse la sua funzione nel romanzo e che posizione assumesse l'autore verso di essa. Questo episodio sarà poi messo in parallelo

con un avvenimento analogo riportato nelle *Confessions*. L'autore, in entrambi i casi, pone il lettore di fronte allo spettacolo della scena violenta e sembra persino enfatizzare l'importanza dell'evento conferendogli un forte valore simbolico all'interno dell'economia testuale nonché notevoli conseguenze sul seguito dell'azione. Ciò sembra suggerire, come accennato sopra, un ritorno del "rimosso", una predilezione per il superato, un indugiare dell'autore in una zona dove quegli stessi comportamenti che vengono esclusi dallo spazio finzionale – secondo quanto dichiarato nella prefazione e nelle note – ricompaiono, ma mutati dall'autore stesso, per mezzo di una negazione dell'aggressività e della malvagità, in scene di espressione genuina dell'affettività tra i soggetti.

Abbiamo detto in precedenza che parlare di violenza nella finzione letteraria significa ricorrere a un vocabolario "plastico", in quanto impone di fare riferimento alla fisicità e alla corporeità dell'azione. Tuttavia, come mostrano le indagini di Anne Deneys-Tunney (1992, 193-265), nella *Nouvelle Héloïse* il corpo viene normalmente abolito dalla rappresentazione. 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. Si potrebbe aggiungere alle sue osservazioni che, paradossalmente, i riferimenti alla corporeità e a qualsiasi dimostrazione fisica di affetto sono molto più numerosi tra amici o all'interno della sfera familiare, mentre per gli amanti il linguaggio è sempre metaforico o evasivo; le lettere si popolano di espressioni quali "stringere tra le braccia", "voluttà" e "sospiri"⁹.

Se in generale il corpo si sottrae alla raffigurazione nel testo rousseauiano, nella lettera LXIII, 1 vi è una sorprendente e inusuale comparsa della fisicità durante la scena della contesa tra padre e figlia, che provoca una messa in risalto dell'episodio¹⁰. Il dissidio ha inizio con la discussione tra il barone d'Etange, padre di Julie, e Milord Edouard, amico di Saint-Preux, il quale si pronuncia in favore del matrimonio tra la giovane e il suo precettore. Il barone, che di fronte a una tale proposta va immediatamente su tutte le furie, se la prende

⁹ Si veda ad esempio la narrazione della scena del bacio nel boschetto nella lettera XIV, 1: "mais que devins-je un moment après, quand je sentis... la main me tremble... un doux frémissements... ta bouche des roses... la bouche de Julie... se poser, se presser sur la mienne, et mon corps serré dans tes bras? [...] Le feu s'exhalait avec nos soupirs de nos lèvres brûlantes, et mon cœur se mourait sous le poids de la volupté..." (Rousseau 1978a, 64; trad. it. di Bianconi in Rousseau 1999, 75: "ma cosa divenni un momento dopo, quando sentii... la mano mi trema... un dolce fremito... la tua bocca di rosa... la bocca di Giulia... posarsi, premere la mia, e il mio corpo stretto tra le tue braccia? [...] Il fuoco s'esalava con i nostri sospiri dalle nostre labbra ardenti, il mio cuore smoriva sotto il peso della voluttà...").

¹⁰ È Anne Deneys-Tunney a constatare questa sorta di "corpo a corpo" che viene messo in scena nella lettera LXIII, 1 (1992, 235). Secondo la lettura della studiosa francese su tutta la lettera LXIII planerebbe l'ombra dell'incesto e il padre, provocando l'aborto spontaneo di Julie, si sostituirebbe a Saint-Preux impedendo a quest'ultimo di diventare padre.

in seguito con la moglie in presenza di Julie, rimproverando la donna di aver introdotto nella propria casa un giovane “sans état et sans nom”¹¹.

La narrazione – è Julie stessa a raccontare gli avvenimenti scrivendo alla cugina – si apre con una caratterizzazione della figura del padre, il quale viene descritto con tratti da tiranno: “mon père entra dans la chambre de ma mère, *les yeux étincelants, le visage enflammé*; dans un état en un mot où je ne l’avais jamais vu. Je compris d’abord qu’il venait d’avoir querelle ou qu’il allait la chercher”¹². Julie rimane a lungo in silenzio durante la disputa tra il padre e la madre – silenzio che simbolizza il suo non diritto alla parola rispetto all’istanza autoritaria e dispotica rappresentata dal padre – ma, non appena il barone inizia ad offendere in modo brutale il suo amante, la giovane non può più tacere e afferma: “au nom du Ciel, lui dis-je, daignez-vous apaiser; jamais un homme digne de tant d’injures ne sera dangereux pour moi”¹³. La frase di Julie ha in realtà uno statuto ambiguo: non fa alcuna allusione alla propria relazione illecita – nonostante poche righe sopra dichiarasse di essere pronta a confessare tutto ai propri genitori. L’eroina non fa che difendere il proprio *status* di individuo, la propria capacità a discernere e saper scegliere tramite il proprio sentimento morale. Nonostante ciò, il barone reagisce in modo violento:

À l’instant, mon père, qui crut sentir un reproche à travers ces mots, et dont la fureur n’attendait qu’un prétexte, s’élança sur ta pauvre amie: pour la première fois de ma vie je reçus un soufflet qui ne fut pas le seul; et, se livrant à son transport avec une violence égale à celle qu’il lui avait coûtée, il me maltraita sans ménagement, quoique ma mère se fût jetée entre deux, m’eût couverte de son corps, et eût reçu quelques-uns des coups qui m’étaient portés.
En reculant pour les éviter, je fis un faux pas, je tombai, et mon visage alla donner contre le pied d’une table qui me fit saigner. (Rousseau 1978a, 174-175)

Immediatamente mio padre, che credette di sentire un rimprovero nelle mie parole, e la cui furia non aspettava che un pretesto, si slanciò contro la povera tua amica: per la prima volta in vita mia ricevetti uno schiaffo che non rimase solo; abbandonandosi poi al suo impeto con una violenza pari a quella che l’aveva provocato, mi malmenò senza nessun riguardo, benché mia madre si fosse gettata fra noi due e m’avesse fatto scudo del suo corpo, pigliandosi alcune percosse destinate a me. Tirandomi indietro per evitarle misi un piede in fallo e caddi, battendo il viso contro la gamba d’una tavola, e cominciai a sanguinare. (Trad. it. di Bianconi in Rousseau 1999, 188)

¹¹ Rousseau 1978a, 173; trad. it. di Bianconi in Rousseau 1999, 186: “senza stato e senza nome”.

¹² *Ibidem*; trad. it., *ibidem*: “Entrò nella camera di mia madre, con gli occhi sfavillanti e il volto in fiamme; insomma, in uno stato in cui non l’avevo mai visto. Capii subito che aveva avuto un diverbio, o che voleva attaccar briga”. Il corsivo è nostro.

¹³ *Ivi*, 174; trad. it., *ivi*, 188: “In nome del cielo, gli dissi, ‘vogliate calmarvi; mai uomo degno di tante ingiurie sarà pericoloso per me”.

In poche righe si susseguono una serie di verbi di moto che narrano la vicenda come in una successione di scene cinematografiche, invitando il lettore a ricostruire e immaginare visivamente quanto accaduto. Non stupisce, quindi, che l'incisore Moreau le Jeune, nella sua serie di illustrazioni della *Nouvelle Héloïse* per l'edizione di Londra del 1774, inserisca un disegno raffigurante il barone d'Étange con il braccio alzato, in procinto di colpire Julie e la madre che si frappone fra i due (Tane 2014, 386).

Nonostante quest'azione si presti favorevolmente ad una raffigurazione pittorica, è interessante notare che essa non viene scelta da Rousseau come soggetto di una delle illustrazioni che dovevano accompagnare l'edizione del 1761. Anche in questo caso, notiamo quindi che l'apparato paratestuale tende ad offuscare gli aspetti perturbanti del romanzo; nei "Sujets des estampes", con i quali Rousseau diede a Gravelot le direttive per i disegni, il padre appare una sola volta, ma la scena che viene scelta non lo raffigura in modo negativo. L'episodio è infatti ripreso dalla lettera XVIII, 3 in cui Julie racconta come il padre l'abbia convinta a non opporsi alla sua decisione di sposarla con l'amico Wolmar. L'illustrazione, intitolata significativamente, "La force paternelle" è accompagnata da questa descrizione:

La Scène se passe dans la chambre du Baron d'Étange, père de Julie. Julie est assise, et près de sa chaise est un fauteuil vide: son père qui l'occupait est à genoux devant elle, lui serrant les mains, versant des larmes, et dans une attitude suppliante et pathétique. Le trouble, l'agitation, la douleur sont dans les yeux de Julie. On voit, à un certain air de lassitude, qu'elle a fait tous ses efforts pour relever son père ou se dégager; mais n'en pouvant venir à bout, elle laisse pencher sa tête sur le dos de sa chaise, comme une personne prête à se trouver mal; tandis que ses deux mains en avant portent encore sur les bras de son père. Le Baron doit avoir une physionomie vénérable, une chevelure blanche, le port militaire, et, quoique suppliant, quelque chose de noble et de fier dans le maintien. (Rousseau 1978b, 766-767)

La Scena è ambientata nella camera del Barone d'Étange, padre di Julie. Julie è seduta, e vicino alla sua sedia vi è una poltrona vuota: suo padre che l'occupava è in ginocchio davanti a lei, le stringe le mani, versa delle lacrime ed ha un atteggiamento supplichevole e patetico. Il turbamento, l'agitazione e il dolore sono negli occhi di Julie. Si vede, da una certa fiacchezza, che ha fatto ogni sforzo per rialzare suo padre o liberarsi; ma non essendovi riuscita, tiene la testa inclinata sullo schienale della sedia, come una persona che sta per sentirsi male; mentre le sue mani in avanti si aggrappano ancora alle braccia di suo padre. Il barone deve avere una fisionomia venerabile, la chioma bianca, l'abito militare e, benché supplicante, qualche cosa di nobile e fiero nel portamento.

Notiamo che il rapporto tra narrazione e raffigurazione è reciproco: se il racconto si presta favorevolmente alla raffigurazione, anche l'illustrazione deve avere una capacità narrativa. La descrizione fatta da Rousseau per l'illustrazione

indica che l'immagine dovrebbe far dedurre al lettore la successione dell'azione: la poltrona vuota permette di comprendere il movimento del barone che si è alzato per prostrarsi di fronte a Julie, ma il corpo di quest'ultima deve trasmettere addirittura tre momenti diversi: la resistenza, la rassegnazione e il protendersi in modo amorevole verso il padre. I gesti assumono nell'illustrazione un significato morale, dovendo consentire al lettore di comprendere meglio la psicologia e il conflitto interno al personaggio.

Ciò che l'immagine suggerisce è che Rousseau abbia scelto di mettere l'accento su una scena tipicamente sentimentale e patetica e, inoltre, si sia preoccupato del fatto che il barone assuma una postura "nobile e fiera". Malgrado l'atteggiamento di sottomissione in cui viene descritto, l'immagine non deve togliere nulla all'autorità paterna, e, al contrario, rinforzarla con tratti di clemenza e mitezza.

La scelta della rappresentazione del padre in una posa autoritaria ma clemente, piuttosto che la scena brutale della contesa per cui opta Moreau, svela l'elusione da parte di Rousseau di un episodio che ha un rilievo molto importante a livello intradiegetico. Se questa rimozione conferma la mancanza di denuncia dell'atto violento da parte dell'autore, questa è totalmente assente anche nelle parole dell'eroina. La successione delle vicende nel romanzo fa in modo che all'iniziale movimento di rivolta verso l'istanza autoritaria faccia seguito un ritorno verso di essa. Nelle prime lettere Julie prende la parola e dichiara il proprio amore, affermando quindi la rottura con il mondo parentale che le imporrebbe il silenzio e proclamando la propria emancipazione rispetto all'educazione che le è stata imposta. Tuttavia, di fronte al conflitto, si fa strada l'ombra perturbante dell'allontanamento dalla "natura" e della perdita di sé e l'eroina finisce per restituire al padre il proprio corpo, immolandosi come vittima sacrificale:

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.
(Rousseau 1978a, 94)

Mio padre m'ha forse venduta? tratta sua figlia come una merce, una schiava, si sdebita a mie spese! paga la sua vita con la mia!... perché lo sento bene, non potrò sopravvivere... padre barbaro, snaturato! meriterebbe... che, meritare? è il migliore dei padri; vuole unire sua figlia al suo amico, questo è il suo delitto. (Trad. it. di Bianconi in Rousseau 1999, 105-106)

Julie, per un momento, sembra intuire che il comportamento del padre è "snaturato" perché si frappa alla realizzazione del desiderio naturale della figlia: il matrimonio con Saint-Preux rappresenterebbe di fatto l'emancipazione dai codici dell'Ancien Régime, e la proclamazione della libertà dell'individuo. Eppure l'eroina non compie questo atto; Rousseau non può rappresentare un

mondo senza padri, e se la parola si libera attraverso la missiva, intesa come mezzo privilegiato dell'espressione e dell'affermazione di sé, il corpo rimane ancora legato alla coercizione autoritaria.

Nella lettera LXIII il momento del sopruso fisico non coincide con lo sdegno di Julie, bensì con la riconciliazione di lei con il padre, tanto che subito dopo il racconto della sua caduta l'eroina afferma: "ici finit le triomphe de la colère et commença celui de la nature"¹⁴. Questa frase introduce la seconda parte della narrazione: dopo la crisi, il ritorno all'armonia familiare, caratterizzata da un'effusione sentimentale e da una profusione di carezze tra padre e figlia.

Tutto nel testo suggerisce che, anziché irritarsi con il barone per la violenza perpetrata contro di lei, Julie è riconoscente verso il padre. Il momento più doloroso per l'eroina è stato quello precedente alla violenza fisica: ciò che l'ha ferita è infatti la violenza verbale del linguaggio paterno che, indirizzandosi all'oggetto del proprio amore, ha esacerbato il suo senso di colpevolezza. Alla violenza di tipo fisico segue invece immediatamente il sollievo e il ritorno alla "natura".

È importante sottolineare l'accostamento e l'opposizione dei termini "violenza" e "natura" all'interno della lettera: per Rousseau il termine violenza coincide proprio con uno stato di "snaturamento", di perdita da parte del soggetto della propria integrità. Non a caso le occorrenze del termine "violenza" nel romanzo sono associate o a un comportamento di tipo tirannico, come nel caso citato, oppure alla violenza della passione, anch'essa capace di portare l'individuo alla distruzione e alla perdita di sé. Il termine "natura" deve essere considerato, nel vocabolario rousseauiano, proprio come antitesi della violenza, stato di non-confittualità tra gli individui: "la nature désigne l'accord moral – la paix sociale – elle ne doit donc pas être considérée comme entièrement donnée dans la nature de l'homme, bien qu'elle ait parti liée avec ses mouvements spontanés. Par opposition, l'abandon aux sens et aux passions, ce serait la séparation et la guerre"¹⁵.

Nella scena riportata è la caduta di Julie, nel momento culminante della contesa, a ricondurre la situazione allo "stato di natura", provocando la fine della collera del padre e un ritorno a un atteggiamento affettuoso e premuroso. D'altronde, l'aggressività come parossismo della crisi è un motivo ricorrente nell'opera del ginevrino e anche Saint-Preux, nei momenti di disperazione di fronte alla perdita dell'oggetto del suo amore, fa sogni funesti e arriva persino

¹⁴ Ivi, 175; trad. it., ivi, 188: "Qui termina il trionfo della collera e comincia quello della natura".

¹⁵ Desney-Tunney, 1992, 237; trad. it.: La natura designa l'accordo morale – la pace sociale – non deve quindi essere considerata come interamente innata nella natura dell'uomo, anche se è collegata a dei movimenti spontanei. Al contrario, l'abbandono ai sensi e alle passioni, significherebbe separazione e guerra.

a desiderare il decesso dell'amata¹⁶. La crisi per Rousseau ha una funzione specifica e il termine assume un senso medicale: essa rappresenta il punto più alto della malattia a cui segue un sentimento calmante e di liberazione (Martin 2006, 343).

La furia del padre di Julie non solo mette fine al diverbio a livello dell'episodio raccontato nella lettera, ma ha un effetto anche sull'intreccio. Questa lettera costituisce infatti uno snodo drammatico fondamentale che anticipa l'evoluzione psicologica di Julie dalla ribellione contro la legge del padre alla sua accettazione. Verso la fine del racconto l'eroina, pur inveendo ancora contro quei "mostri infernali" che sono i pregiudizi, afferma: "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"¹⁷. 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. La violenza del padre sembra essere necessaria allo sviluppo della vicenda perché ha lo scopo di neutralizzare e controbilanciare un'altra violenza: quella dell'eros, con la sua minaccia di disintegrazione dell'io. Essa permette il passaggio dalla guerra contro la Legge, rappresentata dal Padre, alla sua accettazione che assume però un carattere di regressione perché la riconciliazione comporta una sovra-compensazione con un'espressione eccessiva di affetto rispetto al dissidio.

Portando l'analisi ancora più avanti si potrebbe affermare che Julie *ricerca* la punizione allo scopo di mettere fine al proprio senso di colpa per aver trasgredito il divieto paterno. La violenza del padre, benché questi sia all'oscuro della relazione clandestina tra la giovane e Saint-Preux, rappresenterebbe la sanzione che la giovane si auto-infligge per il crimine dell'amplesso clandestino. Mettendo "il piede in fallo" Julie afferma la propria vulnerabilità, l'impossibilità di trasgredire la legge paterna che vige ancora sul suo corpo: difatti la caduta provocherà la perdita del bambino che aveva in grembo e la sua regressione da madre a figlia.

Il fatto che la giovane sembri desiderare l'espiazione della propria colpa è confermato da una sovversione nel suo comportamento. Prima di essere stata schiaffeggiata dal padre, era pronta a confessare tutto e, come abbiamo messo in luce, difendeva ancora la propria libertà individuale; dopo la violenza, invece, assume l'attitudine della colpevole: "Je feigns de glisser; je jetai pour

¹⁶ Durante la passeggiata a Meillerie con Julie, Saint-Preux è assalito da ricordi così acuti e dolorosi da desiderare di gettarsi nel lago insieme alla donna amata per mettere fine alle sue sofferenze (lettera XVII, 4). Un simile desiderio funesto sembra ripresentarsi nel racconto del sogno in cui Saint-Preux vede Julie morta e coperta da un velo (lettera IX, 5).

¹⁷ Rousseau 1978a, 177; trad. it. di Bianconi in Rousseau 1999, 190-191: "Mi pare che considero con maggior rimpianto il tempo felice che vivevo tranquilla e contenta in seno alla mia famiglia, e che sento aumentare il sentimento del mio fallo con quello dei beni che m'ha fatto perdere".

me retenir un bras au cou de mon père; je penchai mon visage sur son visage vénérable, et dans un instant il fut couvert de mes baisers et inondé de mes larmes”¹⁸. La dimostrazione d'affetto, il chinarsi con un gesto di prostrazione, le lacrime: tutto sembra indicare il desiderio di ottenere il perdono del padre “venerato” che, tuttavia, l'ha appena riempita di percosse. Il giorno dopo, di fronte al barone che si scusa per la propria aggressività, ma che dichiara la propria fermezza e la propria autorità, Julie esclama: “Pour moi, je lui ai dit, et je le pense, que je serais trop heureuse d'être battue tous les jours au même prix, et qu'il n'y a point de traitement si rude qu'une seule de ses caresses n'efface au fond de mon cœur”¹⁹. Le parole di Julie sembrano manifestare quella tendenza al masochismo che abbiamo già detto essere una componente della psicologia rousseauiana. La doppia affermazione della frase “je lui ai dit, et je le pense” sembra inoltre tradire una falsa coscienza dell'eroina, come se fosse necessario affermare che le parole dette al padre corrispondano a ciò che effettivamente pensa, mettendo così in dubbio la franchezza stessa di Julie.

Sembra che nell'intero episodio Rousseau abbia tentato di minimizzare la portata conflittuale del rapporto tra Julie e il padre, mettendo invece l'accento sul rapporto di affetto che li unisce e dando al padre l'aspetto di un uomo venerando e buono. Il rimedio del male, attraverso il meccanismo della sovra-compensazione, cancella di fatto non solo la colpa della figlia ma persino quella del padre. Il barone d'Etange viene dipinto come un tiranno solo nel momento in cui si identifica con l'ideologia della classe aristocratica a cui appartiene, con i suoi pregiudizi e le sue angherie, ma non quando viene rappresentato come padre. In quanto figura paterna Rousseau si cura di dotarlo di tutte le qualità che questo dovrebbe possedere: pietà e affetto verso la figlia. Infatti, nella seconda parte del romanzo, quando il suo ruolo di “ostacolo” all'unione degli amanti non sarà più necessario – perché questo sarà occupato da un'altra immagine paterna, quella di Wolmar – la sua figura sarà rappresentata in modo totalmente positivo.

Se il ritorno del rimosso è presente nel romanzo a livello dei contenuti – in quanto impossibile affrancamento dall'autorità che è stata rinnegata – questo sembra caratterizzare anche le scelte narrative, poiché la rappresentazione della violenza appare come una regressione rispetto all'ideologia propugnata dalla letteratura della *sensibilité*. Quindi, non solo è interessante notare che l'episodio di violenza ha il valore di uno snodo all'interno dell'intreccio, permettendo il passaggio dalla ribellione contro la Legge all'accettazione di essa, ma ciò che va messo in risalto è che tale trasformazione può avvenire

¹⁸ Ivi, 176; trad. it., ivi, 189: “Finsi di scivolare; per trattenermi gettai un braccio al collo di mio padre; chinai il mio sul suo venerato volto e subito lo coprii di baci e lo inondai di lagrime”.

¹⁹ *Ibidem*; trad. it., ivi, 190: “Quanto a me gli ho detto (e lo penso) che mi sentirei troppo felice di essere picchiata tutti i giorni a quel prezzo, e che non c'è duro maltrattamento che una sola delle sue carezze non sappia cancellarmi in fondo al cuore”.

esclusivamente per mezzo di questo episodio. La violenza che Julie subisce, e accetta, le consente di estinguere gli eccessi della passione e di abbracciare la scelta del sacrificio e della rinuncia in nome dell'armonia familiare. All'interno dell'oggetto letterario questo procedimento si configura come un'impossibilità, da parte dell'autore, di condurre la propria eroina a una tale scelta senza il ricorso a un "ostacolo" rappresentato in tutta la sua materialità narrativa. In altre parole, Rousseau, dopo aver negato la necessità del male all'interno della finzione, deve tuttavia ricorrere ad esso per spiegare l'evoluzione psicologica della propria eroina. La violenza del padre è necessaria nell'intreccio perché Julie prenda consapevolezza delle possibili conseguenze nefaste di una passione smoderata così come, più tardi, il matrimonio con Wolmar diventerà la condizione imprescindibile alla "rivoluzione" nel cuore dell'eroina e alla sua decisione di rimanere fedele al marito²⁰. La coercizione del corpo cui Julie è sottomessa non è solo un elemento che riaffiora laddove non si vorrebbe più trovarlo ma è condizione stessa dell'evoluzione del personaggio e suggerisce, in quanto all'autore, la necessità di ricorrere a una causalità esterna per spiegare i cambiamenti avvenuti nella psicologia della propria eroina. In altre parole, il personaggio è ancora rappresentato come un "oggetto" all'interno della narrazione piuttosto che come un'entità psicologica dotata di una coscienza individuale ben distinta.

2. *Figure paterne nelle Confessions e nella Nouvelle Héloïse*

La repressione autoritaria e la mancata emancipazione dell'eroina appaiono quindi come elementi necessari all'economia testuale, ma anche come categorie profondamente radicate nella psicologia rousseauiana, che rivelano l'impossibilità di concepire una rottura totale con il padre. L'immagine del padre, come Rousseau la rappresenta nelle *Confessions*, è in effetti dotata principalmente di caratteristiche che fanno di lui una figura mite, dai tratti femminili e incline all'effusione sentimentale, come dimostrano i momenti di commozione nei quali padre e figlio piangono la madre morta o le notti passate sui libri a leggere come "bambini" (Rousseau 1959, 7-8). Tuttavia, anche nel caso della propria figura paterna, non è del tutto assente una connotazione violenta e un tentativo di rimozione dell'aggressività. Nel I libro è presente una scena analoga a quella descritta nella *Nouvelle Héloïse*; in questo caso i personaggi sono il padre, autore dell'atto violento, il fratello, che subisce l'angheria e Jean-Jacques che prende il posto della madre di Julie ricevendo le percosse che non erano destinate a lui:

²⁰ Si veda la lettera in cui Julie racconta a Saint-Preux del proprio matrimonio (XVIII, 3).

J'avais un frère plus âgé que moi de sept ans. [...] Je ne le voyais presque point: à peine puis-je dire avoir fait connaissance avec lui: mais je ne laissais pas de l'aimer tendrement, et il m'aimait, autant qu'un poliçon peut aimer quelque chose. Je me souviens qu'une fois que mon père le châtaient rudement et avec colère, je me jetai impétueusement entre deux l'embrassant étroitement. Je le couvris ainsi de mon corps recevant les coups qui lui étaient portés, et je m'obstinai si bien dans cette attitude, qu'il fallut enfin que mon père lui fit grâce, soit désarmé par mes cris et mes larmes, soit pour ne pas me maltraiter plus que lui. (Rousseau 1959, 9-10)

Avevo un fratello di sette anni maggiore di me. Imparava il mestiere di mio padre. [...] Non lo vedevo quasi mai, appena posso dire d'averlo conosciuto; eppure non lo amavo per questo meno teneramente, ed egli mi voleva bene quanto un piccolo scapestrato può amare qualcosa. Mi ricordo d'una volta che mio padre lo castigava severamente, e con ira, e io mi gettai impetuosamente tra loro due, abbracciandolo stretto. Lo riparai così col mio corpo, ricevendo su di me le percosse che gli venivano inferte, e tanto mi ostinavo in questo atteggiamento che mio padre dovette fargli grazia disarmato dai miei strilli e dalle mie lacrime, e per non malmenare me più di lui. (Trad. it. di Cesarano in Rousseau 1983 [1976], 9-10)

Il collegamento intertestuale tra le *Confessions* e la *Nouvelle Héloïse* è evidente: difficile poter affermare se in questo caso l'autore abbia arricchito la finzione di un ricordo particolarmente significativo della propria vita o se è piuttosto la ricostruzione autobiografica che si è nutrita della finzione letteraria. Ad ogni modo, è interessante notare che Rousseau si identifica piuttosto con il personaggio materno, con la figura che simbolizza il sacrificio di sé, e nel suo masochismo potrebbe nascondersi un desiderio rimosso di aggressività. A differenza di Julie, il fratello è una figura negativa, un libertino poco incline al lavoro, e il padre arresta la propria violenza sì per un sentimento paterno, che è tuttavia rivolto a Jean-Jacques – quello stesso “buon” Jean-Jacques che “ama teneramente” il fratello scapestrato. Sono le grida e le lacrime di Rousseau a mettere termine al trasporto del padre: l'episodio mette così l'accento sul desiderio dello scrittore di essere oggetto d'amore e conferma la commistione inestricabile, nella psicologia e scrittura rousseauiana, di sentimenti affettuosi e pulsioni violente, dove queste ultime, anziché provocare distacco e conflitto, danno luogo a un riavvicinamento e a una dimostrazione d'amore tra gli individui.

Il seguito della vicenda sembra confermare, come già avveniva nel romanzo, l'importanza affettiva e simbolica che viene conferita all'episodio. Il fratello maggiore, connotato negativamente a causa del suo libertinaggio, è rappresentato come l'unico “malvagio” della famiglia e difatti lascia la casa paterna scomparendo per sempre dalla vita di Jean-Jacques. L'autore rimane così “fils unique”²¹ e gode di un'educazione degna del figlio di un re: coccolato, amato e circondato da esempi positivi. La vicenda delle percosse assume anche in

²¹ *Ibidem*; trad. it. *ibidem*: “figlio unico”.

questo caso il valore di un momento parossistico: si configura come il culmine delle tensioni provocate dalla “deviazione” verso il male del fratello. Il piccolo Jean-Jacques, con il suo atteggiamento di sacrificio e di amore incondizionato, si guadagna invece il benvolere del padre e il proprio posto privilegiato all’interno della casa. La violenza ha anche qui l’effetto di provocare un passaggio: dallo squilibrio dovuto alla presenza dell’elemento “fuor di natura”, ossia il fratello maggiore, all’armonia di una *domus* dove l’autorità paterna sia anche garanzia di armonia e felicità.

Tornando alla questione del romanzo, se Julie sembra essere refrattaria a troncare quel cordone ombelicale che la lega alla propria famiglia, anche Saint-Preux è continuamente alla ricerca di una guida, di una figura autoritaria che lo accompagni. Dapprima vassallo obbediente della propria amata²², si affida in seguito alle volontà dell’amico Milord Edouard²³ ed, infine, una volta integrato nella comunità di Clarens, si lascia guidare da quello che era inizialmente il suo rivale, lo sposo di Julie. Il fatto che Wolmar assuma i tratti di una figura paterna è addirittura evidente in alcune lettere di Saint-Preux (cfr. XI, 4):

Je voyais à ses côtés le grave Wolmar, cet époux si chéri, si heureux, si digne de l'être. Je croyais voir son œil pénétrant et judicieux percer au fond de mon cœur et m'en faire rougir encore; je croyais entendre sortir de sa bouche des reproches trop mérités, et des leçons trop mal écoutées. (Ivi, 487)

Vedevo al suo fianco il grave Wolmar, quello sposo prediletto, così felice e così degno di esserlo. Mi pareva di vedere il suo occhio acuto e giudizioso penetrarmi fino in fondo al cuore e farmi arrossire ancora; mi pareva di udire dalla sua bocca dei rimproveri anche troppo meritati, e delle lezioni troppo male ascoltate. (Trad. it. ivi, 508)

In queste parole appare la funzione assunta da Wolmar come istanza parentale di fronte al quale Saint-Preux regredisce ad uno stato infantile; egli si dipinge come il bambino che gioisce al contempo della propria birbanteria e dell’essere colto in delitto flagrante. Tuttavia, di nuovo il padre non viene rappresentato unicamente come istanza coercitiva che esacerba il senso di colpa

²² Sui rapporti di vassallaggio tra Julie e Saint-Preux, ripresi dal culto dell’amore cortese, si veda l’analisi di Leborgne (2002). Secondo lo studioso francese il rapporto tra gli amanti non sarebbe esente da una certa connotazione sado-masochista, con una forte propensione coercitiva da parte di Julie. Il sacrificio dell’oggetto di desiderio richiesto a Saint-Preux in nome della legge morale investita su di lui, avrebbe un carattere fortemente perverso. Sulla funzione di Julie come provocatrice e regolatrice del desiderio erotico si veda anche Benrekassa (1992). Notare inoltre che Rousseau era stato “iniziato” all’amore da una donna più grande e con un forte ascendente su di lui, Mme de Warens.

²³ Come appare nella lettera XXIV, 3 in cui Saint-Preux accetta la proposta di Milord Edouard di inviarlo in guerra: “faites, Milord; ordonnez de moi, vous ne serez désavoué sur rien. En attendant que je mérite de vous servir, au moins que je vous obéisse” (Rousseau 1978a, 394; trad. it. di Bianconi in Rousseau 1999, 415: “fate pure, milord, disponete di me; non vi smentirò in niente. Aspettando di meritare di servirvi, lasciate almeno che vi ubbidisca”).

bensì anche come figura del benefattore e del salvatore, capace di riportare a una nuova vita (cfr. VII, 5):

Jamais homme n'entreprit ce que vous avez entrepris, jamais homme ne tenta ce que vous avez exécuté; jamais âme reconnaissante et sensible ne sentit ce que vous m'avez inspiré. La mienne avait perdu son ressort, sa vigueur, son être; vous m'avez tout rendu. J'étais mort aux vertus ainsi qu'au bonheur: je vous dois cette vie morale à laquelle je me sens renaître. 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. (Ivi, 611)

Nessun uomo mai intraprese ciò che voi avete intrapreso, nessun uomo mai tentò ciò che voi avete eseguito; nessuna anima sensibile e riconoscente non provò mai ciò che m'avete ispirato. La mia aveva perduto ogni slancio, ogni vigore e il suo stesso essere; voi m'avete restituito tutto. Ero morto alle virtù come alla felicità: a voi devo la vita morale alla quale mi sento rinascere. O mio benefattore! o mio padre! Dandomi a voi tutto intero, non vi posso offrire, come a Dio stesso, se non i doni che m'avete dato. (Trad. it. ivi, 633)

Senza poter approfondire ulteriormente l'analisi del rapporto tra Saint-Preux e Wolmar, vorremmo segnalare come la figura dello sposo di Julie, pur rappresentando il mondo antitetico a quello dell'ancien régime – l'individuo che si distingue per le sue qualità morali e non per il lignaggio – è ancora detentore di un potere sul corpo della donna. Nella lettera V, 5 Wolmar viola l'intimità di Julie che sta pregando:

Il se mit à marche doucement; je le suivis sur la pointe du pied. Nous arrivâmes à la porte du cabinet; elle était fermée. *Il l'ouvrit brusquement.* Milord, quel spectacle! 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. (Ivi, 596)

Si mosse piano piano; io gli andai dietro in punta di piedi. Giunti alla porta del gabinetto, la trovammo chiusa. *Wolmar l'apri di colpo.* Che spettacolo, milord! Vidi Giulia in ginocchio, le mani giunte, tutta in lagrime. Si alza di scatto, s'asciuga gli occhi, si nasconde la faccia, cerca di scappare: non ho mai visto tanta confusione. Il marito non le diede tempo di fuggire. (Trad. it. ivi, 618-619; cors. nostro)

In questo caso la violenza non è commessa sul corpo stesso di Julie, ma è la porta ad essere aperta bruscamente. Rispetto alla scena della disputa con il padre è stata introdotta una figura di spostamento: dalla violazione del corpo alla violazione di ciò che ostacola la vista del corpo. Il gesto di aprire la porta dello stanzino dove Julie sta pregando appare infatti come un'irruzione nello spazio intimo della donna, tanto più che il marito, essendo ateo, non dà alla preghiera lo stesso valore di Julie. Ma ciò che conferma il carattere autoritario del gesto è proprio la parola di Saint-Preux: Julie è ridotta a spettacolo, a og-

getto di contemplazione cui usufruiscono liberamente le figure maschili della casa: il padre, Wolmar, che sembra fare strada al figlio, Saint-Preux.

Wolmar, pur distinguendosi dal padre tiranno per la propria razionalità e per avere come obiettivo il bene comune, dimostra che la figura della guida e del padre sono comunque dipinte da Rousseau come istanze che conservano tratti dispotici. La detenzione del potere e il diritto alla violazione del corpo altrui sono ancora prerogativa del padre.

Quest'impossibilità dell'autore a mettere in scena una vera e propria rottura con l'istanza paterna sembra tradire la difficoltà dell'affrancamento dei Figli dalle figure autoritarie da cui nel frattempo si proclama l'indipendenza. 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.

L'ultima lettera di Julie, scritta in punto di morte, riaffermerà la libertà della parola, l'emancipazione della coscienza dalle istituzioni vigenti, tornando ad esprimere la permanenza del proprio amore per Saint-Preux. La libertà rimane tuttavia confinata nello spazio dell'interiorità, che si oggettiva nello spazio privato della lettera, come quando Julie denuncia il padre di essere un tiranno e di aver venduto il corpo della figlia, senza tuttavia trasformarsi in una vera azione di ribellione. Il mancato superamento del codice induce così Julie a percorrere la via del sacrificio e della rinuncia.

La consapevolezza di Julie riguardo all'impossibile emancipazione del proprio corpo e la scelta di accettare la coercizione, nonostante questa venga almeno ideologicamente rifiutata, porta a confermare la nostra ipotesi di partenza secondo cui la *Nouvelle Héloïse* metterebbe in scena un ritorno del superato. Julie sembra essere bloccata in quella fase, descritta da Orlando, in cui il desiderio irrazionale è "accettato ma non propugnato" (1992, 80). L'eroina è consapevole dello stato di repressione cui è sottomessa dall'autorità paterna e dall'ordine dell'Ancien Régime e, come dimostra la lettera finale, cosciente della potenza della carica erotica che vive ancora in lei, ma non tenta di rivendicare i propri diritti se non nello spazio della lettera e della parola.

Il mancato affrancamento di Julie dall'autorità paterna sembra essere un contenuto del romanzo che corrisponde, sul piano formale, al non superamento del codice anche da parte dell'autore. Rousseau assume un'ideologia nel proprio romanzo poiché proclama la sua adesione al nuovo codice estetico e sociale della *sensibilité* rifiutando la messa in scena della malvagità e della violenza. Eppure, come ha dimostrato la nostra analisi testuale, la violenza non solo ricompare all'interno del testo ma si fa anche veicolo dell'evoluzione psicologica dei personaggi e della progressione dell'intreccio. Essa è descritta nei dialoghi più patetici e meno narrativamente originali del romanzo, ma pare che proprio in quanto tecnica narrativa che fa utilizzo di categorie più vicine a codici ormai superati assuma una funzione liberatoria, permettendo la fine e il superamento del conflitto.

Riferimenti bibliografici

- Andress David (2004), *The French Revolution and the People*, London, Hambledon-London.
- Ansart-Dourlen Michèle (1975), *Dénaturation et violence dans la pensée de J.-J. Rousseau*, Paris, Klincksieck.
- Benrekassa Georges (1992), “Le désir d’Héloïse”, in J.-L. Jam (éd.), *Eclectisme et cohérences des Lumières. Mélanges offerts à Jean Ehrard*, avec une préface de René Pomeau, Paris, Nizet, 55-68.
- Champy Flora (2012), “Les relations de pouvoir à Clarens: un équilibre voué à l’échec?”, *Dix-huitième siècle* I, 44, 519-543.
- Debaisieux Martine, Verdier Gabrielle (1998a), *Violence et fiction jusqu’à la Révolution*, travaux du IX^e colloque internationale de la Société d’Analyse de la Topique romanesque (SATOR) (Milwaukee – Madison, septembre 1995), Tübingen, Gunter Narr Verlag.
- Debaisieux Martine, Verdier Gabrielle (1998b), “Avant-propos”, in Debaisieux, Verdier 1998, 11-18.
- Deneys-Tunney Anne (1992), *Écritures du corps. De Descartes à Laclos*, Paris, Presses universitaires de France.
- Dhifaoui Arbi (1998), “L’épistolaire et/ou la violence dans *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau”, in Debaisieux, Verdier 1998a, 357-366.
- Leborgne Erik (2002), “De Saintré à Saint-Preux: culte amoureux et vassalité dans la première partie de *La Nouvelle Héloïse*”, in Jacques Berchtold, François Rosset (éds.) *Annales de la société Jean-Jacques Rousseau*, t. 44, *L’amour dans ‘La Nouvelle Héloïse’. Texte et intertexte*, Actes du colloque de Genève (10-12 juin 1999), Genève, Droz, 81-99.
- Lejeune Philippe (1996 [1973]), “La punition des enfants, lecture d’un aveu de Rousseau”, in Id., *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 49-85.
- Martin Christophe (2006), “Les monuments des anciennes amours: lieux de mémoire et art de l’oubli dans *La Nouvelle Héloïse*”, in Danielle Bohler (éd.), *Le temps et la mémoire. Le flux, la rupture, l’empreinte*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 333-347.
- Orlando Francesco (1992-1997), *Letteratura, ragione e represso. Tre studi freudiani*, Torino, Einaudi.
- (1992 [1973]), *Per una teoria freudiana della letteratura*, in Orlando 1992-1997 [1973], vol. II.
- (1997 [1982]), *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, in Orlando 1992-1997 [1973], vol. III.
- Piau-Gillot Colette (1998), “Violences et mariage à la fin du siècle des lumières”, in Debaisieux, Verdier 1998, 393-401.
- Pulcini Elena (1990), *Amour-passion e amore coniugale. Rousseau e l’origine di un conflitto moderno*, Venezia, Marsilio.
- Rougemont Denis de (1972 [1939]), *L’amour et l’Occident*, Paris, Plon.
- Rousseau Jean-Jacques (1959 [1813]), “Les Confessions”, in Id., *Œuvres complètes*, t. I, *Les confessions. Autres textes autobiographiques*, éd. par Bernard Gagnebin, Marcel Raymond, Paris, Gallimard, 1-656. Trad. it. di Giorgio Cesarano (1983 [1976]), *Le confessioni*, Milano, Garzanti.
- (1978a [1761]), *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, 1-745. Trad. it. di Pietro Bianconi (1999 [1992]), *Giulia, o la nuova Eloisa. Lettere di due amanti di una cittadina ai piedi delle Alpi*, introduzione e commento di Elena Pulcini, Milano, Rizzoli.
- (1978b [1761]), *Appendices II. Sujets d'estampes* in Id. *Oeuvres 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, 761-772.
- Seité Yannick (2002), *Du livre au lire: «La Nouvelle Héloïse», roman des lumières*, Paris, Honoré Champion.
- Shklar J.N. (2001), "Rousseau's Images of Authority (Especially in *La Nouvelle Héloïse*)", in Patrick Riley (ed.), *The Cambridge Companion to Rousseau*, Cambridge, Cambridge UP, 154-192.
- Starobinski Jean (1961), *L'œil vivant. Essai. Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal*, Paris, Gallimard.
- (1971 [1957]), *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle. Suivi de Sept essais sur Rousseau*, Paris, Gallimard.
- Tane Benoît (2014), *Avec figures. Roman et illustration au XVIII^e siècle*, préface de Stéphane Lojkine, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- Wynn Thomas (2013), "Introduction", in Id. (ed.), *Representing Violence in France (1760-1820)*, Oxford, Voltaire foundation, 1-14.