

Capitolo secondo

Leggere le passioni. Le istruzioni di Rousseau¹

Vorrei tornare a riflettere sui modi in cui determinati testi letterari possono presentarsi, o essere assunti, come modelli di lettura o di interpretazione di determinate configurazioni passionali, contribuendo a metterne in luce e a fissarne, provvisoriamente ma in qualche misura esemplarmente, fisionomie e articolazioni specifiche. Fra le ipotesi che mi piacerebbe considerare vi è quella per cui questi stessi testi si proporrebbero al contempo come modelli per l'attivazione e la sperimentazione, per quanto immaginaria, delle passioni in gioco, modelli insomma in cui messa in forma e una qualche misura di efficacia sarebbero fra loro solidali². Si tratterebbe dunque di iniziare a esplorare le possibilità di contatto e di correlazione fra semiotica del testo e semiotica dell'esperienza, di quella particolare esperienza in cui consiste la lettura di un testo³.

1. Modelli figurativi del sentire

Se accettiamo l'ipotesi di un relativismo culturale tanto importante nel dar forma alle "pulsioni" che investono l'essere umano quanto lo sono le sue radici biologiche, allora dobbiamo tenere nel debito conto il lavoro testuale in questo senso, e capire come coglierne le specificità.

Greimas stesso nelle sue prime analisi ha sottolineato l'aspetto culturalmente relativo di una semantica delle passioni (tiene ad esempio a specificare che la collera di cui si occupa è "francese"), e i suoi rilievi hanno dato luogo a diversi lavori comparativi (ad esempio Fabbri 1991). Per quanto riguarda testi di dimensioni più estese rispetto al lessema, Jacques Geninasca ha sottolineato un altro aspetto, l'importanza della "figuratività" nei modelli testuali delle passioni, coerentemente con la sua visione più generale sulle diverse razionalità (v. *infra*, capitoli quinto e sesto). Penso ad esempio a quanto egli afferma a proposito de *Il Rosso e Nero* di Stendhal: non vi abbiamo la semplice descrizione di un "caso particolare", ma il romanzo non è nemmeno una sorta di "illustrazione" pratica di un sapere teorico preliminare. L'ipotesi seguita è invece che il testo "metta in scena in forma figurativa una conoscenza del soggetto, del credere, dei valori e delle passioni che l'apparato teorico dell'epoca non consentiva di formulare in termini concettuali" (Geninasca 1991, p. 64).

L'osservazione, se non è generalizzabile in quanto tale a tutti i testi figurativi, potrebbe però tracciare un programma di ricerca che doti l'approccio semiotico degli strumenti per rilevare le caratteristiche di quelli che potremmo chiamare "modelli figurativi del sentire"⁴.

Un loro aspetto importante dovrebbe consistere non solo nell'articolazione sistematica di una certa porzione dell'universo passionale, nella messa a punto di un "sistema", per quanto costruito con altri mezzi rispetto a quelli teorici o filosofici, ma anche nella dimostrazione di una sua efficacia nel proporsi ai lettori ed eventualmente nel trasformarne l'orizzonte "del credere, dei valori e delle (stesse) passioni" (ivi).

Per partire da un esempio concreto, e in qualche modo rappresentativo, prendiamo *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761) di Jean-Jacques Rousseau: storicamente, si tratta appunto di un testo che si è imposto come uno specifico mo-

dello del sentire a intere generazioni di lettori. Attraverso gli amori contrastati di Julie e di Saint-Preux narrati attraverso le loro stesse lettere, esso ha proposto, fra le altre cose, una minuziosa e innovativa analisi dell'affettività individuale e interpersonale, colta anche nei momenti di maggiore effusione ed esacerbazione. Ha inoltre proposto un ridisegno delle istituzioni sociali (la famiglia, il matrimonio, il lavoro) tracciato sotto il segno non della negazione ma del contenimento e del "buongoverno" delle passioni, che ne disinnescasse, almeno in teoria, le potenzialità distruttive e ne volgesse la formidabile energia nelle "migliori intenzioni" di un campo di valori eticamente superiori⁵. Julie è la "nuova" Eloisa perché, di fronte a una passione amorosa in apparenza identica a quella della sua omonima più antica, sperimenta e adotta nuove prospettive di analisi e di comportamento. Le *Lettere d'amore* di Abelardo e Eloisa sono un riferimento importante anche e soprattutto per misurare la distanza fra i diversi stampi che possono accogliere uno stesso "amore puro", cioè in prima istanza svincolato dalle convenzioni sociali⁶.

Troviamo una testimonianza del tutto testuale dell'onda lunga dell'"influenza" rousseauiana in *Sylvie* (1854) di Gérard de Nerval. Nel racconto, dove il sistema di riferimenti a Rousseau è esplicito e costante, la *Nouvelle Héloïse*, per un momento, è il romanzo alla maniera del quale anche i due protagonisti si trovano a vivere, per quanto in tempi sfalsati, i loro reciproci affetti. Nel quinto capitolo, "Il villaggio", durante una passeggiata nei luoghi dell'infanzia, dopo avere assicurato alla compagna poco informata che si tratta di un testo "sublime", il protagonista ci racconta di avere continuato a recitargliene dei frammenti, mentre lei, apparentemente indifferente, continuava a raccogliere fragole:

A tratti incontravamo sui nostri passi le pervinche così care a Rousseau, che aprivano le loro corolle azzurre tra i loro lunghi ramoscelli di foglie accoppiate, liane modeste che impacciavano i piedi discreti della mia compagna. Indifferen-

te ai ricordi del filosofo ginevrino, essa cercava qua e là fragole profumate, ed io, io le parlavo della *Nouvelle Heloise*, di cui recitavo a memoria qualche passo. “È bello? chiese – È sublime. – Meglio di Auguste Lafontaine? – È più tenero. – Suvvia, disse, bisogna che lo legga. Dirò a mio fratello di portarmelo la prima volta che va a Senlis”. Ed io continuai a recitare frammenti della *Heloïse* mentre Sylvie coglieva fragole (Nerval 1853, pp. 34-35).

Molto tempo dopo, nel capitolo ottavo (“*Il ballo di Loisy*”), al momento del disincanto, della scoperta che l’innamoramento di un tempo non può essere rinnovato, è Sylvie questa volta a citare la *Nouvelle Heloise*: l’ha letta e si è identificata con Julie fino al punto da aspettare il ritorno dell’amico lontano come se si trattasse di Saint-Preux. Ritorno che, ovviamente, allora non si è verificato.

Sylvie dunque racconta di una trasformazione passionale che ha prodotto in lei la lettura del testo suggeritole dall’amico, completata poi dal tempo:

– Sylvie, le dissi, non mi amate più! – Ella sospirò. – Amico mio, mi disse, occorre farsene una ragione; le cose della vita non sempre vanno come vorremmo noi. Una volta m’avete parlato della *Nouvelle Heloise*, l’ho letta e ho provato un fremito imbattendomi subito in questa frase: “Ogni fanciulla che leggerà questo libro è perduta”. Tuttavia sono andata avanti, fidandomi del mio senno (p. 51)⁷.

È un punto in cui il racconto di Nerval sembra riproporci, letterariamente e forse anche con un velo di ironia, il caso del successo e dell’efficacia riconosciuti del testo di Rousseau, peraltro già ampiamente registrati dal loro stesso autore nelle sue *Confessioni* (Darnton 1984, pp. 289 sgg.). Sylvie anzi dimostra di avere capito benissimo il senso della soglia testuale che in apparenza diffidava una “brava ragazza” dall’inoltrarsi nella lettura. La “virtù”,

infatti, nel romanzo di Julie, è oggetto di conquista, la passione non è negata ma ampiamente vissuta nonché articolata, si potrebbe dire, in configurazioni intersoggettive più complesse, in cui ha un posto fondamentale l'amicizia, la lealtà familiare, la responsabilità sociale. Per questo Sylvie era "perduta" per l'eroe nervaliano: per aver letto da sola, fino alla fine, qualcosa che forse conveniva conoscesse solo per "frammenti" sublimi.

Oggi sarebbe arduo ipotizzare che la *Nouvelle Héloïse* sia ancora leggibile come un manuale d'amore, e a così vasto raggio come allora. E dunque v'è da chiedersi se possa ancora commuovere o se sia apprezzabile come una lettura formativa, se non in una prospettiva storicizzata e da chi appartenga a una comunità di lettori "specialisti"⁸. I libri e i loro contenuti condividono il destino di tutti gli "oggetti" culturali, soggetti a percorsi di valorizzazione mutevole attraverso il tempo e lo spazio, non diversamente dagli arredi di uso quotidiano che finiscono poi in una teca di museo⁹.

I fenomeni di passione collettiva e di culto per opere o autori particolari restano invece del tutto familiari anche oggi. I "fruitori" si mettono in gioco, integrano i testi nella loro vita, li rendono parte della propria identità¹⁰.

Tutti gli approcci semiotici al testo sembrano concordare sul fatto che ogni testo iscrive al suo interno un insieme di indicazioni di lettura, una sorta di "posologia" di assunzione che avrebbe lo scopo di guidare il lettore nel suo compito attuativo e interpretativo. Si tratta però di specificare la forma e i contenuti riconducibili al "patto" o al "contratto di lettura" che così spesso si invoca. La lettura, non diversamente da qualsiasi altra "performance" o "atto", potrebbe essere intesa come un'attività modellizzabile nei termini di varie fasi, pensabili in analogia con un percorso narrativo. Non a caso, nell'ambito della semiotica greimasiana, lo schema narrativo canonico, scandito

nelle sequenze di manipolazione, competenza, performance e sanzione, è stato auspicato come una struttura generale dello scambio, in linea di principio adatto, quindi, anche a fornire uno schema della comunicazione che non fosse ridotto, come quello proposto a suo tempo da Jakobson, a un “modello di condizioni per il trasferimento dell’informazione” (Geninasca 1997, p. 43).

All’interno di un testo, la “proposta di contratto” offerta al lettore può presentarsi in modo esplicito, attraverso forme di enunciazione enunciata, o in modo implicito, e non sempre le strategie complessive che queste due modalità di enunciazione vanno a comporre sono coincidenti. Anche in questo campo ogni forma di manipolazione, o di comunicazione “coperta”, è ammessa, e l’impegno del lettore sarebbe anche quello di dare un giudizio retrospettivo sulla conformità fra il contratto proposto e quel che si è verificato nel corso della sua attuazione.

2. La Prefazione

Le successive prefazioni di Rousseau alla *Nouvelle Héloïse* costruiscono in modo esplicito il simulacro del lettore e al tempo stesso sembrano esprimere piena fiducia sull’efficacia del testo presentato¹¹.

Nelle grandi città occorrono spettacoli, romanzi ai popoli corrotti. Ho visto i costumi del mio tempo e ho pubblicato queste lettere. Perché non son vissuto in un secolo nel quale avrei dovuto buttarle nel fuoco? (Rousseau 1761, pp. 17-18).

Così esordisce la prima *Prefazione dell’Autore*: un esordio “paradossale”, è stato detto – tutto ciò che vi è affermato lo è per preliminarne negazione. Esso situa l’“Io” che prende la parola per annunciare il suo lavoro di “curatore” delle lettere dei giovani “provinciali” sotto il segno del conflitto fra universi di valori. La pubblicazione delle let-

tere appare di primo acchito una concessione ai costumi del tempo, un atto di acquiescenza al gusto dei contemporanei, rispetto ai quali vengono marcate comunque le distanze. Si tratterà in realtà di precisarla come una libera scelta, compiuta piuttosto come una forma di *negazione* dei valori dominanti (riassumibili sotto il segno di una generale corruzione) e viceversa di *affermazione* dei valori di cui si fa portatore il Soggetto che enuncia (onestà, virtù).

Il seguito della prefazione articola questa scelta, con il disegno corrispettivo del modo in cui l'io che enuncia traccia la propria Autorialità e al tempo stesso definisce il profilo del proprio Lettore.

Vengono così esaminati, con un certo ordine, alcuni *topoi* della scrittura romanzesca, a partire dalla questione dell'autenticità delle lettere. La questione della verità o della finzione della loro stesura materiale è già un luogo di selezione dei lettori: essa non si porrà per le "genti mondane", per le quali esse saranno comunque una "finzione". Lo scetticismo di tutti costoro (che equivale all'incapacità di credere) non permetterà loro di interrogarsi su un'altra forma di "autenticità", non materiale (riguardante cioè chi abbia realmente scritte le lettere) ma legata piuttosto alla responsabilità del dire, che Ego rivendica pienamente:

Ogni onest'uomo deve firmare i libri che pubblica: Perciò metto il mio nome in capo a questa raccolta, non per appropriarmene, ma per farmene responsabile (ivi).

E questo sotto il segno della modestia (se nella sua opera verrà riconosciuto qualcosa di "bene" non se ne farà motivo di vanto) e dell'orgoglio insieme. Chi scrive non si pone in giudizio ma è "qui", presente in testa alla sua opera – strutturata come una raccolta di lettere – per asserire di credere al valore di ciò che sta proponendo.

Anche la "verità dei fatti" narrati viene evocata per segnalare che la decisione al riguardo in fin dei conti spetta

a chi legge, e per segnalare al contempo la scarsa rilevanza dal punto di vista dell'autorialità che si va costruendo. “Ognuno la pensi come gli pare”: quel che Ego può dire al riguardo è di non avere mai sentito parlare personalmente degli attori in gioco, pur avendone più volte visitato il paese, e che in effetti la topografia dei luoghi nelle lettere è spesso alterata, vuoi per scarsa scrupolosità degli autori, vuoi per “meglio sviare il lettore” ...¹².

Ben più rilevante e drastica appare la selezione dei lettori: “Questo non è un libro fatto per circolare nel mondo: è destinato a pochissimi lettori”. “Gente di buon gusto”, “gente austera”, “coloro che non credono alla virtù”, “devoti”, “libertini”, “filosofi”, “donne galanti”, “onesti”: gli attori di questa lista né breve né casuale sono accomunati dal fatto che a loro il libro *non* piacerà. La sua lettura, in effetti, non è prevista piacere “mediocrementemente a nessuno”, quanto piuttosto provocare reazioni marcate: “spiacere... urtare... scandalizzare”. Insomma, provocare conflitti, entrare in collisione con tutti i sistemi di attese – di valori – per quanto apparentemente diversi accomunati forse dal fatto di essere “convenzionali”, cioè di non presupporre un’“assunzione” consapevole e una capacità di giudizio autonomo da parte di chi li esprime. Sistemi e attese rappresentati dalle classi di possibili lettori citati, rispetto ai quali ancora una volta Ego afferma la sua singolarità: “A chi mai piacerà, allora? Forse soltanto a me”.

La singolarità – la novità – di questo oggetto richiede dunque un’attitudine di *scelta*, l’abbandono di tutti i pregiudizi, quelli di gusto come quelli etici: “Chiunque si decida a leggere queste lettere deve armarsi di pazienza...”.

Finalmente Ego sembra selezionare il suo pubblico ideale:

Perché dovrei temere di dire quello che penso? Questa raccolta, col suo tono gotico, si addice alle donne meglio dei libri di filosofia (ivi).

Le donne, dunque: “quelle che, pur in un’esistenza sregolata hanno mantenuto un certo amore per ciò che è onesto”, per le quali il libro può addirittura rientrare nella sfera dell’“utile”. Solo in apparenza esse sono distinte dalle “ragazze”, per le quali la lettura dei romanzi in genere rientra nella sfera del proibito, almeno – ancora una volta – secondo il giudizio comune:

Una ragazza casta non ha mai letto romanzi; a questo ho posto un titolo abbastanza chiaro perché chi lo apre sappia di che si tratta. Coi che, nonostante il titolo, ardirà leggerne una sola pagina, è una ragazza perduta; ma non imputi la sua perdizione a questo libro, il male era fatto già prima. Poiché ha cominciato, finisca: non rischia più niente (ivi).

In effetti non è la lettura – o almeno non quella di questo libro – la fonte della perdizione. Di qui il consiglio di leggere il libro sino alla fine, rivolto anche all’“uomo austero” che alle prime pagine forse sarà preso dalla collera, dall’indignazione e dal biasimo. Ancora una volta queste reazioni appariranno giustificabili all’inizio, ma non una volta giunti alla fine dell’opera.

Il patto proposto – la *sfida* – finisce per definirsi: alla responsabilità del dire deve far riscontro una responsabilità del leggere. Non è solo l’autore che deve meritare la stima del suo lettore ma anche, esattamente, l’inverso:

Ma se, dopo averlo letto tutto, qualcuno osasse biasimarmi d’averlo pubblicato: lo dica a tutta la terra, se gli pare, ma non venga a dirlo a me: sento che non potrei mai stimare co-dist’uomo (ivi).

La lettura viene prefigurata come un’attività fortemente modalizzata, incorniciata contrattualmente secondo modalità tipiche della sfida¹³, con una posta in gioco che è prima di tutto di ordine etico. L’apprezzamento proposto non sarà per i valori del mondo, sia che riguardino il genere “ro-

manzo” che i suoi eventuali contenuti, ma per per i valori dell’Autore (assunzione di credenza nella “virtù”, nell’“onestà”, e ancor prima nella libertà e nella responsabilità). Un’assunzione preliminare a un percorso “libero” e “paziente” che può condurre a una trasformazione: dal rifiuto iniziale dell’uomo austero o dell’“essere perduta” delle fanciulle, alla condivisione della stima dell’Autore.

Nella definizione del testo, è ancora da sottolineare l’opposizione posta tra Romanzo e Libro di filosofia. La critica è questa volta al sistema dei generi letterari: il romanzo è in apparenza consigliato alle sole “donne”, dato che il contratto di “stima” proposto all’“uomo austero”, simile a colui che scrive, è delineato ancora una volta per “finta” negazione. Gli attori-autori delle lettere, infatti, sono provocatoriamente definiti “provinciali, stranieri, solitari, giovani e quasi ragazzi, i quali nel loro romanzesco fantasticare pigliano per filosofia gli onesti vaneggiamenti del loro cervello”.

Non si tratta d’altronde nemmeno di un libro di filosofia, ma di qualcosa di più complesso, in cui v’è posto per “l’immaginazione” e il “delirio”, dotati di una loro “verità” (*honnêteté*). Si tratta dunque di un testo di assoluta singolarità, come dovrebbe dimostrare la sua definizione attraverso “tutto ciò che esso non è”: un romanzo che non è un romanzo, un trattato di filosofia che non è un trattato di filosofia.

Rousseau in queste pagine sembra proprio lavorare a definire un contratto di comunicazione “come relazione tra due partner di cui uno, in cerca di credibilità, tenta di persuadere l’altro, che da parte sua sottopone il discorso che gli è proposto a un fare cognitivo, interpretativo e valutativo” (Geninasca 1997, p. 43). Anticipa le possibili mosse di rifiuto del partner, e si pone in una relazione di scambio (fra il giudizio che il lettore può dare del libro e quello che come autore può dare del lettore), dove l’autore al tempo stesso è il proponente e il garante dei valori che propone. La posta del contratto, in effetti, appare

proprio quella di “riconoscersi iscritti all’interno di uno stesso discorso, di uno stesso universo di verità” (p. 30).

La distinzione fra i ruoli di editore-curatore e di autore materiale¹⁴ – che com’è noto sarà espansa, senza trovare apparentemente una soluzione, nella seconda e posteriore *Prefazione* alla parte successiva della *Nouvelle Héloïse* – sembrerebbe allora funzionale a sottolineare la doppia posizione, non solo di Destinante proponente ma anche di Destinante giudice, di garante dei valori proposti. Ad esempio, Ego garantisce sulla sincerità delle lettere con una doppia mossa. Anzitutto le attribuisce proprio ai “due amanti” intradiegetici:

(...) deve dirsi che coloro i quali le hanno scritte non sono francesi, begli spiriti, accademici o filosofi (...) i quali nel loro romanzesco fantasticare pigliano per filosofia gli onesti vaneggiamenti del loro cervello (Rousseau 1761, p. 18)¹⁵.

Al tempo stesso, Ego firma il libro con il proprio nome “reale”, J.-J. Rousseau, con un *embrayage* che all’epoca della pubblicazione rappresentava un atto inconsueto, significativo di un modo nuovo di intendersi come Autore (cfr. Darnton 1984, p. 291).

3. *L’enunciazione epistolare*

La costruzione enunciazionale di questo “romanzo che non è un romanzo” sembra particolarmente funzionale al patto di scambio reciproco proposto da Ego nella *Prefazione*. Il romanzo epistolare si caratterizza per la pluralità degli assi di enunciazione che vi sono iscritti: ciascuno “scrivente” si rivolge diversamente ai suoi diversi destinatari, benché sotto la regia di un “editore” che, fittizio o meno, in questo caso ha rivendicato tutta la sua autorità e si è posto come garante del loro “senso” complessivo. Questo dispositivo dovrebbe iscrivere un Lettore ca-

pace di riconoscere volta a volta le diverse prospettive enunciate dalle diverse voci, di confrontarle, ricomporle, sceglierle in propria “rappresentanza”.

In questo modo, il Lettore sarebbe posto in una situazione privilegiata rispetto a quella dei diversi corrispondenti. Sarebbe una sorta di meta-destinatario, dotato di una visione sempre più estesa – globale –, situato a un grado di enunciazione superiore rispetto a quello in cui si trovano gli attori-autori delle lettere. Questi ultimi, infatti, sono per lo più organizzati a coppie, e dunque all’interno di un asse di comunicazione caratterizzato dalla privatezza, quando non dall’intimità.

Un’intimità che non a caso nel romanzo viene violentemente trasgredita nei confronti di Julie (il suo primo carteggio con Saint-Preux viene mostrato dal padre di lei al futuro marito, Wolmar, senza che lei lo sappia). L’apparente profanazione messa in scena all’interno del testo sembra così ribadire che un’istanza etica superiore sta autorizzando anche la nostra lettura.

È possibile ipotizzare che questo “punto di vista superiore” offerto al Lettore rientri nella strategia di manipolazione che dovrebbe condurlo all’assunzione dei valori proposti, attraverso un percorso di adesioni (identificazione con gli attori messi in scena) e di prese di distanza, un percorso che mette in campo la sua capacità di confronto e di valutazione attraverso *embrayages* e *débrayages* continui con i soggetti narrativi¹⁶. Un po’ come accade alla Sylvie di Nerval, che giustamente a lungo termine “confida nella sua ragione” pur sentendosi nell’immediato “perduta” nella lettura e nelle figure che essa le propone.

Paul Ricœur, d’altronde, legge l’affermarsi del romanzo epistolare inglese (in particolare *Pamela* e *Clarissa* di Richardson), a cui, per quanto in opposizione, doveva aver guardato anche Rousseau, proprio come la scelta, nel quadro di una forte preoccupazione per una “verosimiglianza” che appariva ormai compromessa dall’uso delle convenzio-

ni letterarie tradizionali, di un artificio in grado di restituire l'impressione di una "prossimità estrema tra la scrittura e il sentimento", favorita dall'uso preferenziale del tempo presente nell'emergere dell'enunciazione (Ricoeur 1984).

"Leggere le passioni", significa allora, attraverso la lettura delle lettere, essere installati direttamente sulla scena della passione altrui nel momento stesso in cui coloro che, nella finzione romanzesca, le vivono, a loro volta le mettono in forma, come spettatori/testimoni molto ravvicinati – forse anche come sperimentatori – e poi giudici, con la facoltà di osservare da diverse prospettive le cose che succedono.

Nello scambio epistolare il momento del racconto dei fatti vissuti, il momento dell'enunciato, è costantemente intrecciato al momento dell'emergenza della loro enunciazione: la lettera si presenta come uno spazio testuale in cui elettivamente si manifesta la pluralità dell'Io che si enuncia, e la complessità delle configurazioni che possono assumere le sue diverse istanze.

4. *La passeggiata sul lago*

Nella *Nouvelle Héloïse* la lettera XVII della quarta parte, di Saint-Preux a Milord Edouard, può essere assunta come esemplare della messa in opera di un dispositivo come quello accennato. In essa si racconta di una drammatica "passeggiata sul lago" di Julie e dello stesso Saint-Preux, che colpisce, a una lettura del testo "come un romanzo", perché sembra prepotentemente rimettere in causa l'equilibrio utopico dei sentimenti e delle passioni presentato invece come raggiunto con la ricongiunzione degli ex amanti a Clarens, nel quadro del perfetto "sistema Wolmar". Wolmar, ora marito esemplare di Julie, ha voluto che Saint-Preux li raggiungesse per condividere la loro felicità domestica, e per offrire a lui e a Julie l'occasione di verificare il superamento della loro antica e inopportuna passione. Per meglio metterli alla prova, Wolmar

a un certo punto se ne va lasciandoli soli. Di qui la gita sul lago, che rischia di trasformarsi in tragedia.

Non a caso, in un primo momento, Rousseau aveva pensato di terminare il suo racconto con questa gita e con la morte dei due protagonisti. Ritorno della passione rimossa, sua persistenza malgrado le trasformazioni avvenute e apparentemente accettate, non entreremo nel dettaglio dell'interpretazione del testo. Certo questa lettera sembra svolgere per il lettore anche la funzione di "spazio della memoria narrativa", delle peripezie e delle trasformazioni intervenute nel corso di tutto il testo precedente, così come in alcune sue parti lo è – in forma figurativa e di esperienza – per i soggetti che ne sono protagonisti.

Il racconto è diviso in tre parti riconoscibili, che corrispondono in un crescendo drammatico ai tre "movimenti principali" della gita (l'andata, lo sbarco a Meillerie, il ritorno). La prima parte della gita, a sua volta, è divisa in due parti e anticipa, sulla dimensione pragmatica, l'insieme del racconto: a una prima fase di piacevoli occupazioni (caccia e pesca – ma senza uccisioni, per volere di Julie – nuoto, contemplazione del paesaggio e del governo degli uomini che esso manifesta), segue una inattesa e violenta tempesta, superata a stento dagli uomini che governano la barca, sostenuti dalle premure di Julie. Malgrado l'avvertimento "naturale", il racconto riparte: si sbarca, si fa colazione con l'unica trota "uccisa da un remo".

Ed ecco la proposta che Saint-Preux fa a Julie, di una passeggiata-pellegrinaggio fino a un luogo-sacrario in mezzo ai monti, dove egli si era rifugiato ai tempi della loro passione. L'ascesa segue puntualmente le tappe di un "percorso patetico canonico". È un segmento testuale in cui viene inoltre dispiegata la teoria di un paesaggio *sensibile*, capace di iscrivere e conservare nelle configurazioni di una semiotica del mondo naturale gli stati d'animo dei suoi frequentatori, come per effetto di un *débrayage* durevole, di una consegna. Nonché capace di restituire immutati, a dispetto del tempo,

questi stessi stati d'animo al soggetto che li aveva provati, per effetto di una semplice, rinnovata "messa in presenza", per una comunicazione che sembra avvenire per contatto. La dimensione corporea dell'affetto, l'emozione, è la prima a manifestarsi: "Avvicinandomi e riconoscendo quei miei antichi luoghi, fui sul punto di svenire; ma mi vinsi, nascosi il mio turbamento e arrivammo (...). Rivedendoli dopo tanto tempo, sentii come la presenza degli oggetti può prepotentemente rianimare i sentimenti violenti che ci scossero accanto a quelli" (Rousseau 1761, pp. 540-541).

Il corpo, dunque, sembrerebbe il mediatore in grado di riattivare un fenomeno di "semiosi in atto" fra paesaggio e stato d'animo¹⁷. Il "piano" che ha mosso Saint-Preux sino a qui prevedeva però una triplice messa in presenza, con la Julie reale al posto di quella immaginata nel delirio amoroso d'altri tempi. Ma nulla accade. Saint-Preux si lascia ora andare alla scena madre della sua passione paradossale, "così costante e infelice" tanto più perduta quanto più in presenza dell'oggetto che l'aveva suscitata, o perlomeno di un suo simulacro, potente e al tempo stesso inerte. Julie è in realtà un Soggetto, dotato di una sua diversa competenza, è un'altra Julie, sulla quale la magia dei luoghi non funziona, o perlomeno non abbastanza. Essa si commuove, ma non cede. Chiede turbatissima di rientrare. Il testo registra, qui e ancor più in seguito, questo scarto tra l'"attrice" Julie e il suo ruolo attanziale: "Partii con lei gemendo – scrive Saint-Preux – ma senza risponderle, e per sempre lasciai quel triste asilo, come se avessi lasciato la stessa Giulia" (p. 542)¹⁸.

Segue un mesto ritorno alla riva del lago, e ai preparativi per il rientro a casa. Ma il reale "tumulto patemico", con una progressione straordinaria, dalla melancolia al furore e alla rabbia, fino alla disperazione e ai propositi di morte – omicidio/suicidio – deve ancora scatenarsi. Sulla barca, prima che l'intenerimento e "torrenti di lacrime" riportino nuovamente la calma:

Ma trovarsi accanto a lei; ma vederla, toccarla, parlarle, amarla, adorarla, e quasi possederla ancora, e sentirla perduta per sempre per me; ecco quanto mi gettava in accessi di furore e di rabbia che a grado grado mi agitarono fino alla disperazione (p. 543).

Il tutto, vale la pena di notarlo, inizia con una *rêverie*, indotta dal ritmo di una percezione esterna, che ha la funzione di una sorta di commutatore patemico¹⁹. Ma i risultati di questo *embrayage* sul soggetto sono stavolta disastrosi:

Eravamo silenziosi: Il rumore eguale e cadenzato dei remi m'incitava a sognare. Il canto piuttosto lieto dei beccaccini, rammentandomi i piaceri di un'altra età, invece di rallegrarmi, mi rattristava. A poco a poco sentii aumentare la melanconia che mi opprimeva (p. 542).

5. *La costruzione del Destinante*

Il racconto è altresì incorniciato, all'inizio e alla fine della lettera, da due dirette interpellazioni rivolte, secondo modalità molto diverse, da Saint-Preux a Milord Edouard, l'amico-confidente nel ruolo di custode "paritario" dei valori che Saint-Preux *vuole* assumere. La prima:

Milord, vi voglio raccontare un pericolo che abbiamo corso uno di questi giorni, dal quale però siamo fortunatamente scampati con un po' di paura e di fatica. Merita una lettera a parte; leggendola capirete cosa mi spinge a scrivervela (Rousseau 1761, p. 536).

In queste righe iniziali abbiamo una forte affermazione del sé dicente ("voglio") e la contemporanea convocazione del proprio Destinataro nella sua funzione di Destinante. Per chi scrive si tratta di raccontare, di "dar conto", a qualcuno nei confronti del quale lega un impegno.la

La contropartita, in questo caso, è l'attribuzione presupposta di un "saper sentire" che modalizzerà la lettura della stessa lettera, e che in fin dei conti ne costituisce la stessa ragion d'essere, al di là degli "accidenti" che vi sono narrati – ai quali Saint-Preux si riferisce abilmente quanto genericamente, dosando l'allarme (e dunque suscitando attesa e interesse) e la rassicurazione.

L'interpellazione finale della stessa lettera sarà ben più "interpretativa". Tra l'inizio della lettera e la sua fine corre uno spazio in cui i fatti narrati sono in realtà il resoconto di una loro implicita interpretazione, di cui solo in parte si può, dopo aver "sentito", trarre una morale esplicita.

Ecco, amico, il racconto del giorno della mia vita in cui provai le emozioni più forti. Spero che saranno la crisi che mi restituirà a me stesso (p. 544).

Il "pericolo" denunciato all'inizio viene così progressivamente riqualificato, sia per chi scrive, sia per Julie, reduce dalla "più gran battaglia che essere umano abbia mai sostenuto". "Quel giorno", "quel pericoloso giorno" con tutti i suoi turbamenti e propositi funesti sembra ora alle spalle, grazie anche all'esempio di virtù fornito dal ricordo del comportamento in circostanze analoghe del destinatario-destinante, lo stesso Milord Edouard.

Nella conclusione della lettera sembra dunque sintetizzarsi e compiersi un percorso di *moralizzazione* di quanto è stato espresso figurativamente nel racconto che costituisce il corpo della lettera stessa.

Sembrerebbe possibile caratterizzare questo percorso a partire dalle peripezie date dalla tensione tra un Saint-Preux "soggetto voluto" e un Saint-Preux "soggetto volente". Secondo i termini proposti da Jacques Geninasca per distinguere due classi di soggetti in base ai diversi modi di valorizzazione, i "soggetti voluti" sarebbero caratterizzati da

una valorizzazione timica, da cui dipenderebbero, ad esempio, “il desiderio, la paura o il rimorso”, mentre i “soggetti volenti” sarebbero caratterizzati da una valorizzazione predicativa, responsabile ad esempio del volere, il dovere, l'accusa o la scusa (Geninasca 1997, p. 45). Scrive difatti Saint-Preux all'amico Milord Edouard:

Per altro vi dirò che quest'avventura m'ha convinto, più di tutti gli argomenti, della libertà dell'uomo e del merito della virtù. Quanta gente è debolmente tentata e soccombe? Quanto a Giulia, i miei occhi videro e il mio cuore sentì: ella sostenne in quel giorno la più gran battaglia che essere umano abbia mai sostenuto; e tuttavia vinse; ma cos'ho fatto io per rimanere così indietro da lei? (Rousseau 1761, p. 544).

Nelle frasi rette da “vi dirò” il soggetto voluto sembra lasciare posto al soggetto volente, che l'“avventura”, l'esperienza vissuta ha convinto più di tutti gli argomenti razionali se non altro ad accettare la nuova situazione con Julie, nel quadro del nuovo ordine di valori che essa ha assunto. La “forza” di questa efficacia sembra tradursi in un “aver visto e aver sentito”, soprattutto il comportamento dell'Altro: è attraverso la lotta combattuta e vinta da Julie (soggetto volente molto più solido di Saint-Preux) che si affermano la “libertà dell'uomo e il merito della virtù”. Come se tutta la “crisi” messa in scena dal soggetto non fosse stata altro che una ulteriore prova a cui sottoporre Julie, per riconoscerla davvero custode del nuovo ordine sentimentale.

Per quanto riguarda noi Lettori, nello scarto che rimane percepibile, nello iato fra ciò che “abbiamo visto e sentito” leggendo la lettera e questa conclusione soprattutto enunciata, viene forse indicato lo spazio di un'analogia, molteplice presa del testo, in cui i diversi regimi di lettura darebbero ragione di quell'esperienza del senso rivenicata da Saint-Preux nella sua esperienza di “vita”.

¹ Versione ampliata del testo pubblicato in Evelyne Thommsen e Christina Vogel, a cura, *Lire les passions*, Actes du Colloque de l'Association Suisse de Sémiotique, Berne, Peter Lang, 2001, pp. 61-77.

² Cfr. l'antropologo Clifford Geertz quando distingue fra "modelli di" rappresentazione e "modelli per" l'interpretazione delle rappresentazioni in una cultura data: "Il raggiungimento di una vita emotiva ben ordinata, chiaramente articolata non è per l'uomo una semplice questione di ingegnoso controllo strutturale, una specie di abile ingegneria idraulica degli affetti: è piuttosto una questione di dare una forma specifica, esplicita, determinata, al flusso generale, diffuso, delle sensazioni corporee, di imporre alle continue variazioni di sensibilità a cui siamo soggetti per natura un ordine riconoscibile, significativo, così che possiamo non solo sentire ma anche sapere cosa sentiamo e agire di conseguenza" (Geertz 1973, p. 129).

³ Sull'interesse e l'opportunità di una "semiotica dell'esperienza" si veda il lavoro recente di Eric Landowski, ad esempio 1997, capitolo sesto, e poi, più estesamente, Landowski 2004; 2005.

⁴ Nel corso del tempo, un contributo importante allo studio della figuratività e della percezione è stato offerto ad esempio da Denis Bertrand (cfr. cap. 7 in Bertrand 2000).

⁵ Parliamo di "teoria" e di "migliori intenzioni" perché non è affatto evidente, nel romanzo, che i conflitti passionali, ad esempio fra amore coniugale e "amour-passion", giungano a una composizione risolutiva, come si evince anche dalla lettera cui accenneremo nel seguito. Su questo tema, cfr. Pulcini 1990. La tesi di questa autrice, in effetti, è che nel romanzo il conflitto venga posto ed elaborato, più che risolto, come dimostrerebbe narrativamente la stessa morte di Julie.

⁶ Il Settecento aveva riscoperto e mitizzato la vicenda medievale attraverso varie opere, come la libera traduzione di Bussy-Rabutin (1697) e il poema di Pope (1717).

⁷ È interessante anche il modo in cui, nel testo, Sylvie rappresenta il suo innamoramento "a distanza", attraverso il confronto immaginario che ha compiuto fra le incisioni che illustravano la sua edizione della *Nouvelle Héloïse* e il ricordo di una mattina trascorsa con il protagonista a casa della zia di Othys, dove per gioco si erano travestiti in coppia di sposi d'altri tempi. L'"identificazione" si è così manifestata attraverso un lavoro di confronto, di posizione di equivalenza e di sostituzione immaginaria a partire da "figure".

⁸ In realtà la trama del romanzo è ancora del tutto appassionante e tecnicamente riproducibile in varianti postmoderne: Julie è allieva di Saint-Preux, che la seduce. Essi fuggono insieme. Il padre di Julie la obbliga però ad abbandonare l'amato e a sposare un generoso e degno pretendente, Wolmar. Dopo anni di separazione, Julie e Saint-Preux si ritrovano, perché il marito di lei, al corrente dei fatti, vuole includere l'ex precettore nella cerchia del loro mondo perfetto, senza alcun dubbio sulla fedeltà della moglie. E qui cominciano i guai, che si risolveranno definitivamente solo con la morte di Julie. Una delle più celebri letture del romanzo è quella di Starobinski 1957. Per un commento contemporaneo, cfr. anche Pulcini 1990.

⁹ Sul "percorso narrativo degli oggetti" dalla vita quotidiana al museo cfr. Hammad 2006.

¹⁰ Per rimanere in ambito semiotico, cfr. la ricerca curata da Ugo Volli sui programmi televisivi di culto (Volli, a cura, 2002).

¹¹ La prima *Prefazione* compare nella prima edizione della *Nouvelle Héloïse*; la seconda, la *Préface dialoguée*, viene aggiunta nell'edizione del 1761 (febbraio, Duchesne; marzo, Rey). Innumerevoli i commenti a cui esse hanno dato luogo, e che non discuteremo qui: fra gli altri, quelli di Paul de Man (1979, capitolo nono), che insiste sulla loro funzione di segnale "decostruttivo" all'interno del testo, e Genette, più tipologico, che in *Seuils* (1987), nel quadro di una visione funzionale di ogni forma paratestuale, le situa "a metà" tra l'*autoriale* e l'*attoriale*, e la definisce come "parzialmente denegativa".

¹² Contro l'idea che Rousseau giudichi la questione irrilevante, va il fatto che vi dedichi tutta la seconda prefazione, nota come *Discours sur le roman*, immaginato come un dialogo fra l'Autore e il Lettore (*Dialogo sui romanzi tra l'editore e un letterato*), ma durante il quale appunto l'Autore-Editore non "vuole dire" se sia o meno l'autore materiale delle lettere. Riguardo al nostro uso dei termini di "Ego", Autore e Lettore, intendiamo con essi i simulacri iscritti nel testo, *strategie enunciativie* virtuali (Eco 1979; Greimas, Courtés 1979).

¹³ Cfr. l'analisi di Greimas di questa figura della manipolazione, in Greimas 1983.

¹⁴ Il primo frontespizio recita: "Lettres / de deux amans, / Habitants d'une petite Ville / au pied des Alpes. Recueillies et publiées / par J.-J. Rousseau."

¹⁵ Geninasca (1997, pp. 43 sgg.) mette in evidenza la distinzione fra *sincerità* e *veridizione*: la prima esprime la relazione di un enunciatore rispetto al suo detto, al momento dell'atto di enunciazione, mentre la veridizione corrisponde alla relazione durevole, idealmente invariante, "di questo stesso attore rispetto alle verità costitutive di un Discorso che egli assume e dal quale dipendono, in ultima analisi, le verità particolari degli atti predicativi che egli compie sotto forma di discorsi-enunciati".

¹⁶ Per *débrayage/embrayage* si intendono le operazioni con cui l'istanza dell'enunciazione rispettivamente proietta fuori di sé, o simula di far tornare a sé i termini legati alle sue coordinate di base (io, qui, ora), producendo, nell'enunciato, attori, spazi e tempi specifici (cfr. Greimas-Courtes 1979, *ad vocem*).

¹⁷ Più che pensare al riunirsi di due piani di espressione e contenuto (il paesaggio "conserva" in memoria anche lo stato d'animo passato e può riattivarlo) sembra persuasiva l'idea di una "configurazione" più astratta, comune a espressione e contenuto, che si attiva grazie alla "messa in presenza".

¹⁸ Anche Elena Pulcini sottolinea la "teoria della sostituzione" fra una Julie e l'altra che sarebbe incarnata nel dispositivo pedagogico messo in opera da Wolmar per "guarire" dalla sua passione anche Saint-Preux: mettendolo in presenza della nuova Julie, sarebbe così sventato il potere della *memoria* che avrebbe così parte nel mantenimento dell'affetto (cfr. Pulcini 1992).

¹⁸ Cfr. *infra*, pp. 116-117.