

⊕

## Una genealogia del discorso autobiografico moderno: narrazione alla prima persona e contestazione del ridicolo nelle *Confessioni* di Rousseau

Andrea Inglese  
andreainglese2020@gmail.com

Articolo sottoposto a *double blind peer review*

Title: A genealogy of modern autobiographical discourse: first-person narration and the rebuttal of ridicule in Rousseau's *Confessions*.

Abstract: The article attempts a genealogy of Rousseau's *Confessions*, one of the paradigms of modern autobiographical narration. The narrative strategy of the book is understood in *dialogical* terms: a narration of the self is undertaken in order to generate effects on a public of contemporaries with the aim of changing the view they had formed on the personality of the *philosophe*, and especially of countervailing the idea of a lack of coherence between his doctrine and his deeds. The autobiographical 'monologue' is therefore analyzed as a reply to a previously formed judgment, a reply that is not merely defensive and apologetic. It rather entails a work of expression of a new kind, one that differs in style and narrative modes from the traditional forms of the representation of the self (memoirs, consolations, etc.). It will be argued that the accusation that pestered Rousseau during a conspicuous portion of his public life was *ridicule* and that the mask of which he felt prisoner is that of the *alazon*, the character-type that, according to Northrop Frye, is a constant of the genre of comedy from Ancient Greece up to the satirical novels of the beginning of Nineteenth Century. Rousseau's mode of autobiography is thus analyzed as the narrative reply of the *sensitive hero*, in which an inner life invisible to the others is shown in order to counteract the inexpressivity to which the comic mask had condemned him.

Keywords: Autobiography; comedy; alazon; genres of discourse; Jean-Jacques Rousseau; mask.

1.

A partire dagli studi sul genere autobiografico di Philippe Lejeune, e in particolare dal suo *L'autobiographie en France* (1971), si è creato un ampio consenso sull'idea che *Les Confessions* (1782-1789) di Jean-Jacques Rousseau costituiscono non solo un modello influente per una gran quantità di opere letterarie successive, autobiografiche e non, ma anche un modello che si caratterizza per la sua

*modernità*, ossia per una discontinuità con le forme più tradizionali della narrazione di sé laiche o religiose come le memorie, le apologie, le consolazioni, gli esercizi di coscienza, ecc. Distinguendo l'autobiografia dalla biografia, Lejeune sottolineava che la percezione di una radicale diversità tra i due generi è un'acquisizione concettuale recente:

La distinction entre «écrit par un autre» et «écrit par lui-même» n'avait pas exactement le même sens qu'aujourd'hui. La mention «écrit par lui-même», qu'elle fût véridique ou mensongère, indiquait en général l'authenticité de la source, donnait une garantie d'exactitude factuelle, mais ne désignait point, comme nous pourrions le supposer, l'originalité d'un point de vue ou le reflet d'une vision personnelle irremplaçable.<sup>1</sup>

Questo criterio, che per altro non compare nella definizione che Lejeune darà del genere nel suo successivo studio, *Le pacte autobiographique* (1975), ci pare tanto problematico quanto fondamentale.

Anche le correnti della critica e teoria letteraria che mettono in discussione l'esistenza stessa del genere autobiografico o, più precisamente, i presupposti epistemologici e ideologici sui quali esso si fonda, non possono ignorare questa soglia, che è storica e concettuale al tempo stesso; l'asimmetria, che emerge tra le formule "racconto di vita scritto da lui stesso" e "racconto di vita scritto da un altro", definisce la questione moderna dell'autobiografia, come Rousseau stesso ha contribuito a formularla. Se un'autobiografia pretende di distinguersi *de jure* da una biografia, ciò vuol dire che la narrazione della vita, condotta in prima persona da colui che ne è stato protagonista, include una sfera di fenomeni e significati del tutto *inaccessibili* a qualsiasi testimone storico di quella stessa vita. Il punto di vista di chi racconta di sé alla prima persona rivendicherebbe, allora, una sorta di privilegio *epistemico*: solo io posso rendere conto di certe esperienze (stati mentali) che ho vissuto<sup>2</sup>.

Dell'idea di un tale privilegio se ne trova traccia, ad esempio, nel preambolo delle *Confessions* del manoscritto di Neuchâtel. Scritto alla fine del 1764, esso presenta in modo ampio e dettagliato le intenzioni dell'autore. (Qualche anno

<sup>1</sup> P. Lejeune, *L'autobiographie en France*, Armand Colin, Paris 1988 (1971), p. 30.

<sup>2</sup> Si veda a questo proposito quanto scrive Franco d'Intino: «La crescente importanza attribuita alla vita intima, privata, interiore a spese della vita pubblica; il predominio delle intenzioni, della virtualità, del carattere non realizzato in opere, dei sentimenti, dei moti più riposti dell'animo va di pari passo con la crescente consapevolezza che ogni soggetto è l'unica autorità riguardo a se stesso, e deve assumersi quindi la responsabilità del proprio punto di vista, pagando lo scotto di non essere creduto, appunto perché si appella all'autentico, e non al verificabile, alla verità dell'animo e non a quella dei fatti». F. D'Intino, *Autobiografia moderna. Storia, forme, problemi*, Bulzoni, Roma 1998, p. 47. È evidente come il modello di Rousseau sia determinante in questo rovesciamento dei valori tra privato e pubblico, intimo ed eroico, idiosincratico ed esemplare. D'Intino ricorda inoltre come la critica converga nel riconoscere nell'ultimo terzo del XVIII secolo e gli inizi del XIX, al di là del caso specifico delle *Confessions*, «una fase centrale della storia dell'autobiografia, la sua nascita o il suo apogeo», ivi, p. 32.

## Una genealogia del discorso autobiografico moderno

più tardi, nel manoscritto definitivo dell'opera, Rousseau lo sostituisce con un brano introduttivo molto più breve.) Scrive Rousseau:

Pour bien connaître un caractère il y faudrait distinguer l'acquis d'avec la nature, voir comment il s'est formé, quelles occasions l'ont développé, quel enchaînement d'affections secrètes l'a rendu tel, et comment il se modifie pour produire quelquefois les effets le plus contradictoires et les plus inattendu. Ce qui se voit n'est que la moindre partie de ce qui est; c'est l'effet apparent dont la cause interne est cachée et souvent très compliquée.<sup>3</sup>

Diversi aspetti importanti della strategia narrativa delle *Confessions* vengono presentati in questo brano. Esso, innanzitutto, riveste un'importanza capitale nell'orientare la narrazione verso un *invisibile individuale e intramondano*. D'ora innanzi, nell'espone una qualsiasi azione dell'eroe, l'istanza narrativa sarà guidata da una domanda di questo tipo: "qual è la causa nascosta di ciò che vedo?". L'inchiesta sulle cause invisibili della condotta visibile è aperta. Il racconto d'infanzia autobiografico è la forma narrativa che mira a restituire nel modo più organico il risultato di questa inchiesta. Più in generale, si tratta di affiancare alle azioni pubbliche, che ogni testimone esterno può giudicare di Jean-Jacques Rousseau, la "concatenazione di *affezioni segrete*", di cui solo quest'ultimo è consapevole. «Les faits sont publics, et chacun peut les connaître; mais il s'agit d'en trouver les causes secrètes. Naturellement personne n'a dû les voir mieux que moi; les montrer c'est écrire l'histoire de ma vie»<sup>4</sup>, scrive ancora nel manoscritto di Neuchâtel.

Questa inedita rivendicazione di un'asimmetria narrativa, che fonda il progetto delle *Confessions*, non avrà un'influenza capitale esclusivamente sull'evoluzione delle scritture del sé, dall'autobiografia al diario, ma anche sul destino del romanzo moderno, in un arco di tempo che, grosso modo, va dall'Ottocento alla prima metà del Novecento. È un tema questo, che ho esplorato in *L'eroe segreto. Il personaggio della modernità dalle confessioni al solipsismo*<sup>5</sup>, nel quale viene studiato il ruolo che la narrazione autobiografica (la visione di sé e del mondo alla prima persona) svolge nel laboratorio del grande romanzo realista borghese, anche rispetto alle pretese conoscitive e morali di quest'ultimo.

Quale che sia stata, in ogni caso, l'influenza della nuova strategia narrativa inaugurata da Rousseau nei confronti dei generi autobiografici o di finzione, resta da chiarire la natura di questa supposta sfera personale, ossia "mentale" di avvenimenti (affetti, fantasie, pensieri), a cui ognuno avrebbe privilegiato accesso, ma che sarebbe impenetrabile alla conoscenza altrui. Più che un concetto preciso si delinea qui una sorta di mito filosofico, che ha prosperato anche nel mondo letterario, sia tra gli autori che tra i critici nel loro sforzo di comprendere

<sup>3</sup> J.-J. Rousseau, *Manoscritto di Neuchâtel*, in *Œuvres complètes*, vol. I, Gallimard, Paris 1959, p. 1149.

<sup>4</sup> Ivi, p. 1151.

<sup>5</sup> A. Inglese, *L'eroe segreto. Il personaggio della modernità dalle confessioni al solipsismo*, coll. Dimore, Laboratorio di comparatistica, Università di Cassino, Cassino 2003.

le opere. Alludo al “mito dell’interiorità”, per riprendere una formula utilizzata dal filosofo francese Jacques Bouveresse<sup>6</sup>. Nell’ambito che ci riguarda, “mitica”, ossia oscura e confusa, appare l’idea di una vita interiore che sarebbe in qualche modo già presente, già reale, nella mente individuale *prima di ogni lavoro espressivo e al di fuori di ogni rapporto sociale*. I tesori della vita interiore, invece, come il caso paradigmatico delle *Confessioni* ci mostrerà, sono frutto di pratiche espressive ben determinate – forme di analisi e di scrittura di sé – che necessitano dei contesti specifici per essere portate a termine e, soprattutto, sono essenzialmente dialogiche, ossia sono discorsi che *rispondono*, costituiscono la *replica*, a discorsi già esistenti formulati da altri locutori.

In quanto segue, ci proponiamo di realizzare una genealogia del discorso autobiografico moderno, quale Rousseau l’ha elaborato nelle *Confessioni*. Questa genealogia ci permetterà di dimostrare come la scrittura autobiografica costituisca *una risposta patetica al ritratto comico*, a cui la commedia, attraverso la sanzione pubblica del riso, riduce il personaggio eccentrico che minaccia il buon ordine sociale.

## 2.

La vita di Rousseau, così come ci è da lui stesso presentata nelle *Confessions*, sembra essere ossessionata da un copione ricorrente: dal momento in cui il giovane Jean-Jacques incomincia ad accarezzare sogni d’ascesa sociale fino alla realizzazione delle opere che lo renderanno celebre in età matura, il suo destino è minacciato dalla condanna all’*esclusione sociale* e al *ridicolo*<sup>7</sup>. La minaccia di tali sanzioni, per altro, è proporzionale al desiderio di essere *riconosciuto* per i propri meriti e di essere *incluso* in un rango sociale superiore<sup>8</sup>. I tratti generali del copione situano Rousseau nel ruolo di ciò che Northrop Frye ha definito, in *Anatomy of Criticism*, con il termine greco di *alazon*, ossia l’impostore, «un individuo che pretende o cerca di essere qualcosa di più di quello che è»<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> J. Bouveresse, *Le Mythe de l’intériorité. Expérience, signification et langage privé chez Wittgenstein*, Minit, Paris 1976.

<sup>7</sup> B. Anglani tra gli altri ha sottolineato come la paura di questa condanna ossessiona l’intera opera di Rousseau, costringendolo a «una riflessione che non si libererà mai davvero e per sempre delle insidie del *paraître*, se è vero che l’accusa di essere un “ciarlatano” ed un bugiardo ipocrita (ossia un mistificatore infelice, non risolto nella pantomima come Venture e gli altri) perseguiterà Rousseau per tutta la vita e risuonerà come un’eco angosciosa nei *Dialogues*». B. Anglani, *Le maschere dell’io. Rousseau e la menzogna autobiografica*, Schena, Fasano 1995, p. 72. Al termine “ciarlatano”, noi abbiamo preferito quello greco “alazon” (ἀλαζών), per le connotazioni che esso prende nel discorso sui generi sviluppato da Northrop Frye.

<sup>8</sup> Sulla questione dei rapporti tra individualismo e riconoscimento in Rousseau in un’ottica più generale si veda anche B. Carnevali, *Romanticismo e riconoscimento. Figure della coscienza in Rousseau*, Il Mulino, Bologna 2004.

<sup>9</sup> N. Frye, *Anatomy of Criticism. Four Essays* (1957), trad. it. di P. Rosa-Clot, S. Stratta, *Anatomia della critica. Quattro saggi*, Einaudi, Torino 1969, p. 54.

## Una genealogia del discorso autobiografico moderno

In Frye, l'*alazon* non designa semplicemente i tratti comuni di alcuni personaggi della commedia antica, bensì individua una costante antropologica che, nel mutare dei contesti sociali e nell'evoluzione del genere, istituisce un legame tra certi atteggiamenti individuali e la loro sanzione sociale attraverso il riso. Come sempre, l'attenzione di Frye si concentra sugli elementi di continuità all'interno della storia di un medesimo genere o sui rapporti di contiguità tra generi diversi. È quindi opportuno considerare non solo la fenomenologia dell'impostore nelle commedie di Aristofane o di Plauto, ma anche le diverse incarnazioni storiche dell'*alazon* che, attraverso Molière, giungono fino alle "commedie narrative" di Dickens. Secondo Frye, l'elemento ricorrente in questa varia galleria di personaggi comici o ridicoli, è il divario che si stabilisce tra l'immagine grandiosa che l'impostore ha di sé e l'immagine estremamente modesta, se non apertamente risibile, che ne hanno gli altri. In questa prospettiva l'*alazon* è colui che, all'interno di un qualsiasi ordine sociale, tenta di apparire agli altri migliore (più coraggioso, più virtuoso, più importante, ecc.) di quanto in realtà non sia. Diverse possono essere le motivazioni di questo atteggiamento, ma l'esito rimane, nell'ambito della commedia, identico: lo sforzo per far coincidere il proprio essere meschino con un'apparenza sublime conduce ineluttabilmente a qualche forma di esagerazione o di stravaganza, ed entrambe sono sanzionate dal riso collettivo. Piuttosto che riscuotere lode e successo, l'impostore è schernito e le sue pretese sono drasticamente ridimensionate in nome del buon senso e dell'ordine sociale.

Il merito di Frye, nella sua analisi dell'*alazon*, consiste nell'aver sottolineato come l'ingannatore sia spesso la prima vittima del suo inganno e, in definitiva, anche l'unica. L'impostore non è infatti solo un millantatore o un ipocrita, ma anche un maniaco, un fissato, un personaggio dominato da un'*idée fixe*. Ed è in questa prospettiva che possiamo ricontestualizzare storicamente la figura dell'*alazon* all'interno del XVIII secolo. Ciò che lo caratterizza è la sua condizione di *parvenu* e la sua volontà di rovesciare, in nome di qualche eroico principio, il normale svolgimento della vita sociale. Tali pretese sono percepite però, dall'aristocrazia dei salotti, come una forma di *originalità* sterile, che dipende da una sregolatezza della psiche individuale o dal meschino progetto di ottenere benefici sociali attraverso vuoti proclami di virtù. L'affermazione della figura pubblica di Rousseau, fin dall'epoca del primo *Discours*<sup>10</sup>, va di pari passo con il suo divenire bersaglio ridicolo e oggetto di satira da parte di alcune cerchie intellettuali e aristocratiche, che vedevano in lui i tratti salienti dell'impostore per mania o arrivismo. È sufficiente ricordare che Rousseau, all'apice del successo, fu preso di mira dai suoi contemporanei in vere e proprie satire teatrali e libelli satirici, che lo ritraggono nel personaggio del filosofo pazzo o impostore. Queste opere costituiscono solo l'esito finale, *formalizzato* in un prodotto letterario o teatrale, di un atteggiamento di derisione che, nella conversazione mondana, ha avuto il suo principale terreno di sviluppo

<sup>10</sup> Il *Discours sur les sciences et les arts*, premiato nel 1750 dall'Accademia di Digione, è l'opera che permette a Rousseau di ottenere il suo primo importante riconoscimento pubblico.

È ancora la “commedia di carattere” di Molière a costituire le premesse etiche ed estetiche che orientano, nel XVIII secolo, il verdetto ridicolo nei confronti dell'eccentrico. Ciò significa che la personalità dell'*alazon* e la condotta sanzionata dal *ridicule* si sovrappongono perfettamente, disegnando *in negativo*, la figura dell'*honnête homme* e della *bienséance* del Seicento. Di certo, l'ideale di *honnêteté* non ha più nel Settecento gli stessi caratteri e la stessa importanza che aveva nel secolo precedente: il baricentro dell'ordine sociale e delle sue manifestazioni stilistiche si è spostato dalla corte ai salotti parigini, e da una forma rigida di inclusione basata sulla nascita si è passati a una forma più mobile di cooptazione, che lascia un certo spazio al gusto e al merito personale. Ma l'evoluzione del commercio mondano, in Francia, non ha comunque comportato l'estinzione del *ridicule*, che anzi, fino a Stendhal, continuerà a costituire una minaccia nei confronti degli individui non sufficientemente socievoli.

Se il ridicolo, dunque, dal Seicento fino alla prima metà dell'Ottocento, muta senza dubbio i propri confini, applicandosi a situazioni, tipologie sociali e condotte variabili, ciò nonostante rimane una sanzione fissa nei confronti di chi trascura o disprezza i doveri dell'*urbanitas* e le sue gerarchie, in virtù di una pretesa superiorità morale o di talento, che giustificerebbe la sua originalità. Ecco dunque il sospetto di impostura gettato su tutti quegli atteggiamenti attraverso i quali Rousseau pretende di individualizzarsi, presentandosi come l'eroe della virtù in un mondo corrotto. È pur vero che durante il Settecento l'arte meschina della *flatterie* è ormai difficilmente distinguibile dall'arte nobile di piacere agli altri. Ma se la mondanità non è scevra di vizi, essa costituisce ancora il principale banco di prova per il nuovo venuto, per colui, cioè, che privo di titoli o di grandi fortune aspira a ottenere un riconoscimento da parte dell'élite politica e culturale. Ed è proprio in tale contesto che il ridicolo funge ancora da condanna sociale, da sanzione incruenta ma perentoria nei confronti di chi non è stato in grado di conformarsi ai costumi vigenti e di rispettare le autorità. D'altra parte, la vicenda di Rousseau può essere letta anche come la storia di un *parvenu* che, per una buona parte della sua vita e con esiti assai contrastanti, ha cercato di ottenere il pieno riconoscimento sociale del suo merito.

Tutta la giovinezza di Rousseau è attraversata da fantasticherie di gloria, occasioni mancate o tentativi falliti d'integrarsi stabilmente in qualche sfera della gerarchia sociale. Egli sciupa una dopo l'altra tutte le opportunità che Mme de Warens o altri protettori gli offrono per intraprendere una prudente carriera. Ciò che occupa la sua mente sono delle *visioni romanzesche* che non hanno alcun rapporto con le sue effettive possibilità di fare fortuna.

Così a sedici anni abbandona la casa del conte di Gouvon, presso il quale aveva trovato protezione e appoggio per un'eventuale carriera diplomatica. Confrontato «à des projets d'ambition d'une execution lente, difficile, incertaine»<sup>11</sup>, preferisce i vagabondaggi con l'amico Bacle. Una tale predisposizione per im-

<sup>11</sup> J.-J. Rousseau, *Confessions*, libro III, O. C., I, cit., p. 100.

## Una genealogia del discorso autobiografico moderno

prese improbabili e avventurose lo apparenta all'indole del *picaro*. All'inizio del libro V, il ventenne Jean-Jacques non pare ancora maturo per entrare nella categoria degli arrivisti: «quelques années d'expérience n'avoient pu me guerir encore radicalement de mes visions romanesques»<sup>12</sup>.

Il *picaro* sacrifica la carriera per l'avventura, il radicamento per il vagabondaggio, ma questa libertà d'azione egli la sconta vivendo ai margini della società. La sua proverbiale astuzia e la sua mancanza di scrupoli sono al servizio di un *progetto di sopravvivenza*. L'obiettivo elementare del *picaro*, sbarcare il lunario, è ciò che gli permette di affidarsi alla sorte, di salire o scendere in modo imprevedibile i gradini della scala sociale. Egli trae la sua forza dal fatto che non ha mai nulla da perdere e che ha sempre tutto da guadagnare.

Le peripezie di Jean-Jacques cessano di assumere connotati prevalentemente picareschi, quando nella sua vita si fa pressante il problema di *realizzare* almeno una parte di quelle ambizioni tanto accarezzate fin dall'infanzia. Nella società dell'*Ancien Régime*, però, per coloro che sono privi di quarti nobiliari o di grandi ricchezze, il demone dell'ambizione conduce inevitabilmente a farsi strada attraverso l'*adulazione* e l'*intrigo*. Questo è il destino che si presenta a Jean-Jacques quando, ormai trentenne, torna a Parigi con l'intenzione di mettere a frutto tutte le sue esigue risorse (qualche lettera di presentazione, una commedia, un trattato di musica). L'epoca dei vagabondaggi sconsiderati è ormai alle sue spalle e il tempo stringe per colui che vuole farsi un nome nella città<sup>13</sup>.

La massima in apparenza innocente che Jean-Jacques adotta in questa fase della vita è la seguente: «quiconque prime en quelque chose est toujours sûr d'être recherché. Primons donc, n'importe en quoi; je serais recherché; les occasions se présenteront, et mon mérite fera le reste»<sup>14</sup>. Ci troviamo di fronte, in realtà, alla forma *pura* dell'arrivismo. La persona che persegue una *vocazione*, vede il riconoscimento come una conseguenza del proprio talento o della propria arte. Al contrario, l'*alazon* vede la vocazione come una conseguenza del desiderio di *primeggiare*. Il progetto d'eccellenza sociale che persegue con impazienza, lo porta ad assumere un atteggiamento camaleontico e opportunistico. E Rousseau, il provinciale sconosciuto, prima di trovare la chiave del successo, sarà costretto a battere molte strade.

Tra l'anno dell'arrivo a Parigi (1742) e l'anno della premiazione del *Discours sur les sciences et les arts* (1750), egli interpreta senza grandi risultati svariati ruoli: tenta di diventare il favorito di qualche donna aristocratica («On ne fait rien dans Paris que par les femmes»<sup>15</sup>), propone all'Accademia delle Scienze un nuovo sistema di notazione musicale, compone integralmente un'opera (*Les Muses*

<sup>12</sup> Ivi, libro V, p. 176.

<sup>13</sup> «J'arrivais à Paris [...] avec quinze louis d'argent comptant, ma Comédie de *Narcisse* et mon projet de musique pour toute ressource, et ayant par consequent peu de tems à perdre pour tâcher d'en tirer parti». Ivi, libro VII, pp. 282-283.

<sup>14</sup> Ivi, p. 288.

<sup>15</sup> Ivi, p. 289.

*galantes*), intraprende la carriera diplomatica come segretario dell'ambasciatore di Francia a Venezia, scrive una poesia e una commedia, e infine partecipa all'impresa intellettuale dei *philosophes*, redigendo per l'*Encyclopédie* una buona parte delle voci (più di 400, incluse alcune tavole) relative all'ambito della musica. Nessuna di queste imprese, però, gli porta la celebrità tanto desiderata, e alcune di esse hanno un esito decisamente fallimentare.

Consideriamo, ad esempio, l'episodio riguardante il soggiorno veneziano. Il copione che ora s'impone a Rousseau non presenta più i tratti spensierati del giovane eroe picaresco: al Vaussure de Villeneuve, fantomatico compositore che a Losanna fa ridere di sé gli orchestrali, si è sostituito il segretario dell'ambasciatore di Francia a Venezia, deciso ad interpretare fino in fondo e con massima serietà il ruolo del diplomatico. Sembra finalmente giunta l'occasione di un riconoscimento onorevole del suo merito personale: l'intera Repubblica si dispone a celebrare l'abilità e l'onestà del segretario Rousseau («Irréprochable dans un poste assez en vue, je méritai, j'obtins l'estime de la République, celle de tous les Ambassadeurs»<sup>16</sup>). Se così fossero andate le cose, avremmo avuto uno scioglimento felice dell'episodio e l'avanzamento sociale dell'eroe. Ma a Jean-Jacques spetta un altro destino.

Il suo successo è stato apparente. Egli ha creduto di poter innalzarsi al di sopra del proprio rango. Il segretario dell'ambasciatore ha preteso di *brillare* più dell'ambasciatore. Ma una tale impresa non è per nulla semplice in una società gerarchica che limita ancora fortemente l'applicazione del principio meritocratico. D'altra parte l'arrivista dell'*Ancien Régime* lo sa bene: il *merito* non basta mai in questi casi a promuovere un'ascesa sociale. Bisogna non solo riscuotere il plauso dell'*opinione pubblica* (la "stima della Repubblica", ecc.), ma anche *adulare* il proprio superiore, oppure *eliminarlo* con l'intrigo, rinunciando a ogni scontro frontale. Egli non può compiacersi delle proprie buone intenzioni e delle proprie doti, ma deve possedere uno sguardo cinico sulla società, altrimenti è perduto.

L'obiettivo, che Rousseau si trova in questo caso a perseguire (come in altri simili narrati nelle *Confessions*), è quello tipico dell'*alazon*. Un arrivista senza fortuna e titoli s'ingegna per ottenere dei ruoli di prestigio che sono sproporzionati rispetto alla sua origine sociale o inadeguati alla sua vera indole. Posto questo scenario iniziale, l'intreccio può evolvere in due direzioni: l'impostore ha successo, il segretario dell'ambasciatore *si sostituisce* all'ambasciatore e ottiene il *riconoscimento sociale* ambito, pagando però un prezzo sul piano della condotta morale (dissimulazione, adulazione, ecc.); oppure l'impostore *fallisce* nel suo tentativo di accedere ad un rango superiore e *perde* anche i privilegi che era riuscito ad ottenere in modo legittimo.

È quest'ultima circostanza, ovviamente, a coincidere con lo scioglimento della vicenda di Jean-Jacques. Egli conosce il crollo delle ambizioni e il peso

<sup>16</sup> Ivi, p. 301.



## Una genealogia del discorso autobiografico moderno

dell'esclusione sociale. Nel conflitto che si apre tra l'intraprendente segretario e il suo superiore, nonostante la buona volontà del primo è l'ambasciatore Montaigu a uscirne vincitore. Lo zelo eccessivo del sottoposto è stato punito, Jean-Jacques viene rimpiazzato e cacciato senza il dovuto compenso. Una società gerarchica e tradizionale vede in una simile vicenda l'occasione di *sanzionare* socialmente, attraverso il riso, la condotta dell'*alazon*. Nonostante Jean-Jacques abbia subito un'ingiustizia, il pubblico è concorde nel sancire la sua esclusione e la sua sconfitta. Se egli, infatti, fosse riuscito a realizzare il suo piano, avrebbe prodotto una duplice infrazione morale. Avrebbe ottenuto il successo con un comportamento *illegittimo* e si sarebbe dimostrato irrispettoso di fronte all'*inviolabilità* dell'ordine sociale.

Le vicende di Rousseau del libro VII (libro dell'ambizione sfrenata e dell'orgoglio ferito) presentano una quantità di aspetti che, per la mentalità del XVIII secolo, si prestano facilmente a essere narrate e valutate secondo un intreccio di commedia. L'impostore preso di mira nella commedia non è il cinico e implacabile arrivista che troveremo nei romanzi ottocenteschi di Balzac. Egli non è un arrivista calcolatore e privo di scrupoli, bensì un personaggio eccentrico e stravagante, che disturba o intralcia il normale svolgersi dell'azione sociale a causa di sue private manie. Frye ci ricorda che a caratterizzare gli impostori della commedia è «più spesso una mancanza di autoconsapevolezza che una semplice ipocrisia»<sup>17</sup>. Jean-Jacques, nel suo bisogno ossessivo di esporsi e di essere applaudito, infrange l'ordine gerarchico, confonde i ruoli, si attribuisce prerogative e onori che non gli spettano. E soprattutto confonde illusione e realtà, l'immagine del suo desiderio con la norma sociale.

La commedia condanna l'idiosincrasia dell'*alazon* che perturba l'ordine collettivo, non tanto in nome di una morale superiore, ma in nome della consuetudine del vincolo sociale. Secondo Frye:

La commedia procede di solito verso un lieto fine, al quale generalmente il pubblico reagisce dicendo "così dovrebbe essere". Questo suona come un giudizio morale e lo è: solo che non si tratta di un giudizio morale in senso stretto, ma sociale. Il suo opposto non è la malvagità, ma l'assurdità [...].<sup>18</sup>

Nel litigio tra l'ambasciatore Montaigu e il suo segretario Jean-Jacques, è il primo che parrebbe condannabile di atteggiamento eccentrico: egli non vuole pagare adeguatamente il suo subordinato e lo fa cacciare di casa non appena questi gli avanza delle rimostranze. Ma tale conclusione potrebbe essere, dopotutto, l'inevitabile conseguenza di un'assurdità ascrivibile al segretario. «J'avoue que je ne fuyois pas l'occasion de me faire connaître, mais je ne la cherchois pas non plus hors propos»<sup>19</sup> afferma Rousseau.

<sup>17</sup> N. Frye, *Anatomia della critica*, cit., pp. 228-229.

<sup>18</sup> Ivi, p. 222.

<sup>19</sup> J.-J. Rousseau, *Confessions*, libro VII, cit., p. 307.

Conoscendo i precedenti del personaggio, è assai probabile che le “visioni romanzesche” abbiano ancora una volta interferito con la sua condotta. Non è difficile supporre che il segretario abbia cercato di bruciare le tappe, sollecitando l'ammirazione altrui anche “fuori proposito”. Una caratteristica che, infatti, accompagna da sempre Rousseau è l'*incapacità di stare al suo posto*<sup>20</sup>.

Come sottolinea bene Frye, se la sanzione della società colpisce colui che ha la tendenza a *mostrarsi diverso da ciò che è* (più importante, più valoroso, ecc.); ciò non avviene, però, in modo violento e definitivo: «i personaggi che hanno funzione di ostacoli sono più spesso riconciliati o convertiti che semplicemente ripudiati»<sup>21</sup>. L'esclusione di cui soffre l'*alazon* è dunque relativa. Essa ha come scopo di spogliare l'individuo delle indebite prerogative che si era attribuito, riportandolo bruscamente al suo ruolo originario. Ma è proprio questo scioglimento che Rousseau contesta nelle *Confessions*. Egli denuncia i principi stessi che permettono al pubblico di considerare che il suo fallimento è *ridicolo e meritato*. E scrive: «Mais quoi, il étoit l'Ambassadeur; je n'étois, moi, que le Secrétaire. Le bon ordre, ou ce qu'on appelle ainsi, vouloit que je n'obtinisse aucune justice, et j'en obtins aucune»<sup>22</sup>.

Secondo il paradigma drammatico che governa la commedia dell'*alazon*, il “buon ordine” della società è tutto; l'“ingiustizia” subita dal singolo è nulla, un prezzo inevitabile da pagare, affinché rimanga intatto il prestigio delle gerarchie. Per Rousseau, la reazione del pubblico “reale” di fronte alle sue proteste è interamente compendiata da «une des grande maximes de la société, qui est d'immoler toujours le plus foible au plus puissant»<sup>23</sup>. Ma nelle *Confessions* la vittima comica, piuttosto che prestarsi alla derisione pubblica, attacca il quadro di riferimento che governa il verdetto sociale della commedia<sup>24</sup>. (E questa, ovviamente, non è un'operazione puntuale, ma una sorta di strategia generale del testo autobiografico che si applica in modo particolare a tutti quegli episodi, in cui la vita del Rousseau ormai adulto è turbata dal conflitto tra la considerazione personale della propria condotta e il punto di vista altrui su di essa.)

Nelle *Reflexions sur le ridicule, et sur les moyens de l'éviter*, l'abate di Bellegarde, alla fine del XVII secolo, metteva in guardia i suoi lettori nei confronti di tutte quelle condotte che, in società, sono sanzionate dall'attributo *ridicolo*. L'angoscia del ridicolo accompagna naturalmente la formazione dell'*honnête homme*, per il quale essere occasione di riso o di scherno rappresenta un grave disonore. Tutto ciò che rientra nella sfera del comportamento ridicolo è ovviamente mate-

<sup>20</sup> Si rammenti ciò che Rousseau scrive nel libro III, sul soggiorno dal conte di Gouvion: «Ainsi par une de ces bizzarries qu'on trouvera souvent dans les cours de ma vie, en même tems au dessus et au dessous de mon état, j'étois disciple et valet dans la même maison». Ivi, libro III, p. 97.

<sup>21</sup> N. Frye, *Anatomia della critica*, cit., p. 219.

<sup>22</sup> J.-J. Rousseau, *Confessions*, libro VII, cit., p. 325.

<sup>23</sup> Ivi, p. 326.

<sup>24</sup> E questa, ovviamente, non è un'operazione puntuale, ma una sorta di strategia generale del testo autobiografico che si applica in modo particolare a tutti quegli episodi, in cui la vita del Rousseau ormai adulto è turbata dal conflitto tra la considerazione personale della propria condotta e il punto di vista altrui su di essa.

## Una genealogia del discorso autobiografico moderno

ria privilegiata della commedia drammatica o della satira dei moralisti (ritratti, massime, *caractères*). In uno dei capitoli del suo trattato, Bellegarde tocca un punto che riguarda il caso di Rousseau:

Ceux qui sont au dessus de nous par leur rang ou par leur naissance, ne peuvent souffrir qu'on les efface, ni même qu'on les égale dans les qualitez où il se piquent de primer. Ne soiez point le rival d'un homme qui peut vous abaisser, ou vous perdre impunément; cette rivalité ne peut être que funeste pour vous; cachez une partie de vos talens: il y a plus d'esprit qu'on ne pense, à ne point faire paroître tout son esprit.<sup>25</sup>

Risulta allora chiaro, alla luce di quali principi l'atteggiamento del segretario dell'ambasciatore doveva andare incontro alla sanzione sociale e al trattamento comico. Jean-Jacques si è reso rivale di un uomo che era in grado di “abbassarlo”, di rimetterlo al suo posto, di troncane ogni competizione in virtù della sua sola autorità. Se i precetti di Bellegarde hanno lo scopo di diffondere una “saggezza mondana”, l'ostinazione di Rousseau nel condannare il “buon ordine” che governa il verdetto comico (la derisione dell'indiscreto) si presenta come un invito ad appellarsi a un ordine di valori superiore. L'autore delle *Confessioni* riscatta il personaggio dell'*alazon*, *ridescrivendolo* come un individuo che, di fronte a una corruzione e a un'ipocrisia ormai generale, rivendica una superiore virtù<sup>26</sup>. Questo mutamento di paradigma narrativo è riconducibile a una fase precisa della vita di Jean-Jacques, seppure non si realizzerà attraverso una rottura puntuale, ma per tappe progressive. Ma la logica di tale mutamento è già implicita nella narrazione e nei commenti dedicati all'episodio del litigio con Montaigu. La vittima comica non accetta più di essere subordinata al “buon ordine” apparente che domina lo scioglimento della commedia. Essa, anzi, aspira a infrangere clamorosamente tale ordine, spogliandosi così, nel medesimo tempo, delle precedenti attribuzioni di personalità (“impostore”, “spaccone”, “stravagante”, “ossessionato”, ecc.) che esso gli imponeva.

<sup>25</sup> Abbé de Bellegarde, *Reflexions sur le ridicule, et sur les moyens de l'éviter; où son representez les differents Caracteres & les Mœurs des Personnes de ce Siècle*, Jean Guignard, Paris M. DC. XCVIII (prima edizione 1696), p. 68.

<sup>26</sup> In realtà, *due* sono i paradigmi narrativi che Rousseau introdurrà per contestare e ridescrivere la condotta ridicola. Negli anni successivi al primo *Discours*, egli rivendicherà il progetto di verità e virtù, che ha come scopo di garantire l'integrità della *parola scritta* del filosofo Rousseau. In questo caso, le azioni dell'uomo dovranno accordarsi con i principi superiori difesi dallo scrittore. Il secondo paradigma, invece, è introdotto dall'autore delle *Confessioni*, che ridescrive l'esito fallimentare del progetto di verità e virtù, secondo i criteri dell'*eroe sensibile*, ossia di colui che agisce in modo eccessivo, contraddittorio e stravagante, perché spinto da forze interiori (ideali sublimi, sentimenti profondi) che rimangono celate agli occhi del pubblico. È questa seconda ridescrizione – quella propriamente autobiografica – che costituisce la replica più efficace e persuasiva prodotta da Rousseau nei confronti delle condanne comiche e satiriche subite nel corso della sua vita adulta. Qui, ovviamente, non è più questione di verità o meno del nuovo paradigma narrativo proposto da Rousseau, ma della complicità o meno che tale paradigma è in grado di stabilire con il lettore. In caso positivo, quest'ultimo accoglierà il paradigma autobiografico per mettere in una nuova prospettiva l'esistenza di Jean-Jacques Rousseau, e forse, in un secondo tempo, anche la propria.

Liberatosi dell'indegno ruolo precedente, Rousseau può così ricomparire in scena sotto una veste del tutto nuova, quella del *saggio* e del *fustigatore di costumi*, pronto a sacrificarsi di fronte alle opinioni false della maggioranza, pur di difendere la *verità* e la *virtù*. In altre parole, Rousseau intravede finalmente un modo per esprimere se stesso, che possa permettergli di sfuggire al copione dell'*alazon* e all'intreccio comico. Ciò richiede un'audacia che non gli manca: egli si presenta al pubblico per interpretare la parte del protagonista all'interno di un dramma socratico.

Il *Discours sur les sciences et les arts*, scritto nel 1749, costituisce l'occasione principale di operare questa *svolta narrativa* nella propria vita. Non si tratta solamente di attribuirsi in modo astratto e volontaristico un nuovo ruolo sociale, bensì di abbracciare un progetto di vita organico, adottando uno stile di condotta e una specifica forma di discorso. Inoltre, affinché la svolta possa veramente realizzarsi, essa deve basarsi non su di una semplice convinzione personale (la fede nel proprio merito), bensì su di una forma espressiva efficace anche agli occhi degli altri (quella del *philosophe* provocatore). È necessario, quindi, che il pubblico decida di porsi all'interno della medesima *cornice drammatica* che gli è proposta da Rousseau, e che gli eventuali interlocutori accettino di scendere sul medesimo *terreno retorico* offerto dalle argomentazioni e dal tono della sua opera. Questi due obiettivi saranno realizzati in parte, ma ciò costituirà per lui un successo largamente sufficiente per eleggere il progetto di *verità* e *virtù*<sup>27</sup> a scopo sommo della propria esistenza.

Rousseau finisce così per adottare due atteggiamenti fondamentali. In primo luogo, con efficace ironia socratica, egli storna qualsiasi accusa di "impostura" e "millanteria", proponendosi fin dall'inizio in un ruolo ambiguo, ma difficilmente attaccabile. Il "cittadino di Ginevra" (come si firma in calce al titolo dell'opera) offre al lettore un duplice profilo: da un lato è un "uomo comune", che addita la virtù senza pretendere di incarnarla; dall'altro è il *pharmakos*, che, incarnando la virtù in un mondo corrotto, è destinato a divenirne la vittima sacrificale.

Inoltre, nonostante rivendichi ancora un riconoscimento sproporzionato alla sua origine sociale, Rousseau sceglie, questa volta, di giocare la sua partita non più sul terreno della "saggezza mondana", bensì su quello della "saggezza filosofica". Quest'ultima appartiene a un ordine di valori incomparabilmente superiore. A tale saggezza, si può sacrificare anche il rispetto della *politesse*. Chi penetra nella sfera sublime dei beni universali ed eterni diventa immediatamente meno soggetto alla derisione e al disprezzo sociale. Egli può ancora subire la disapprovazione del gruppo, ma non perché si distingue dagli altri a causa di una debolezza evidente o di una tara psicologica. Ciò che ora lo rende scandaloso e incongruente – la difesa della virtù – è anche ciò che gli fornisce una *superiorità morale*.

<sup>27</sup> «Je sçais d'avance avec quels grand mots on m'attaquera. Lumières, connaissances, loix, morale, raison, bienséance, égards, douceur, aménité, politesse, éducation, etc. A tout cela je ne répondrai que par deux autres mots, qui sonnent encore plus fort à mon oreille. Vertu, vérité! m'écrirai-je sans cesse; vérité, vertu!». J.-J. Rousseau, *Lettre à M. l'abbé Raynal*, in *Discours sur les sciences et les arts*, in O. C., cit., vol. III, p. 33.

## Una genealogia del discorso autobiografico moderno

Il *Discours sur les sciences et les arts* permette quindi al proprio autore di presentarsi in una luce tale da scongiurare, almeno in un primo tempo, i rischi di ridicolo. Ogni atto di scherno che il pubblico esprimerà nei suoi confronti è già anticipato e neutralizzato all'interno dell'opera. Rousseau ha preparato una trappola efficace per il suo lettore: "Chi riderà di me, mi darà ragione". «Parmi nous, il est vrai, Socrate n'eût point bû la cigue; mais il eût bû dans une coupe encore plus amere, la raillerie insultante, et le mépris pire cent fois que la mort»<sup>28</sup>.

L'appello ad una rude virtù – mitica ma mai disprezzabile neppure nella raffinata Francia del XVIII secolo – consente di legittimare ogni infrazione di quel "buon ordine" che Rousseau disprezzerà apertamente nelle *Confessions*. In questo modo, all'ombra di autorità ideali quali Sparta, la Roma delle origini, ecc., l'autore del *Discours* può attaccare frontalmente la morale aristocratica della *politesse* e della *bienséance*, minando così, nel medesimo tempo, il rispetto delle gerarchie che essa sancisce.

L'alazon infrange in modo consapevole o inconsapevole le buone regole del vivere sociale per ottenere una propria egocentrica soddisfazione. Il portavoce della virtù infrange le stesse regole per appellarsi a un ordine morale superiore, di cui egli è un isolato promotore. L'infrazione, in questo caso, non è frutto di amor proprio, ma di amore per il bene pubblico. Ma è evidente che, nonostante le efficaci precauzioni, la svolta narrativa di Rousseau presenta diversi punti deboli. Il più importante tra di essi riguarda l'ambiguità del suo ruolo attuale, oscillante tra il semplice ambasciatore della virtù e l'incarnazione del saggio antico.

Un semplice ambasciatore della virtù, ossia uno dei tanti predicatori della morale, non può, come tale, pretendere i medesimi privilegi che spettano alla persona realmente virtuosa. Quest'ultima, se vive in un mondo corrotto, agirà sempre nei confronti del costume comune in modo *eccentrico*. E tale eccentricità può spaventare, essere invidiata, ma incute comunque una dose di venerazione e rispetto. Quanto al semplice predicatore di morale, una volta esaurito il proprio ruolo e additata l'irraggiungibile virtù, deve conformarsi alla "saggezza mondana". Non gli sarà richiesta una prestazione eroica, ma almeno la decenza.

Dopo aver invocato un'alleanza tra i veri sapienti, ossia gli individui capaci di virtù, e i governanti («Que les savans du premier ordre trouvent dans leurs cours d'honorables aziles»<sup>29</sup>), Rousseau conclude il discorso, facendo un cenno alla propria condizione. Egli si presenta sotto le spoglie dimesse del semplice predicatore della virtù: «Pour nous, hommes vulgaires, à qui le Ciel n'a point départi de si grans talens et qu'il ne destine pas à tant de gloire, restons dans nôtre obscurité»<sup>30</sup>. Nella prefazione, però, l'autore esordisce in modo ben più

<sup>28</sup> J.-J. Rousseau, *Discours sur les sciences et les arts*, cit., p. 15, corsivi nostri.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 30.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

solenne e provocatorio: «Heurtant de front ce qui fait aujourd'hui l'admiration des hommes, je ne puis m'attendre qu'à un blâme universel [...] je ne me soucie de plaire aux Beaux-Esprits, ni au Gens à la mode»<sup>31</sup>. Spetterà, dunque, al pubblico decidere quale dei due volti corrisponda in modo più plausibile alla figura dell'autore.

3.

Sappiamo che la provocazione è piaciuta, il *Discours* è stato premiato dall'Accademia di Digione nel 1750 e la sua pubblicazione ha suscitato interesse, polemiche, obiezioni e risposte pubbliche. Soprattutto, il nuovo personaggio del "Citoyen de Genève", come Rousseau si firma in calce alla prima pagina dell'opera, gli ha finalmente procurato quel riconoscimento e quella celebrità che, per ben nove anni, egli ha inseguito con impazienza dal giorno del suo arrivo a Parigi. Ma il consenso del pubblico è condizionato: la tesi del *Discours* è considerata come un paradosso stimolante, ma non un'argomentazione da prendere *sul serio*, alla lettera. L'eloquenza è giudicata il pregio maggiore dell'opera. Quanto all'autore, si tratta di uno spericolato ambasciatore della virtù.

In poche parole, lo spettro dell'*alazon* non è neppure ora del tutto fugato. Al "cittadino di Ginevra" si accorda un plauso, ma gli si richiede anche un *ridimensionamento*. Si tratta di non confondere il talento dell'oratore con la virtù del saggio, la bellezza del discorso con lo splendore dell'azione. È contro il rischio di questa confusione che il re di Polonia Stanislao formula l'obiezione destinata a divenire ricorrente nei confronti dell'autore del *Discours*. Nella sua replica pubblica al sovrano, Rousseau la riporta in questi termini: «On me taxe par des Phrases fort agréablement arrangées de contradiction entre ma conduite et ma doctrine»<sup>32</sup>.

Ammettere la contraddizione significa svuotare di enfasi e solennità il conflitto tra il pensiero dell'autore e le opinioni del secolo. Rousseau non è un novello Socrate, ma solo un infiammato predicatore della virtù, come già ne esistono numerosi. In effetti, la risposta che egli dà a Stanislao è impeccabile. La contraddizione è accettata, nonostante sia formulata in maniera accattivante: «J'adore la Vertu, mon cœur me rend ce témoignage; il me dit trop aussi, combien il y a loin de cet amour à la pratique qui fait l'homme vertueux»<sup>33</sup>. Noi "uomini comuni" non possiamo che adorare e venerare la virtù, poiché siamo coscienti quanto sia difficile incarnarla. Di fronte al re di Polonia, Rousseau non rischia di farsi passare per ciò che *non è*.

Ma solo un anno dopo, nella *Préface* della commedia *Narcisse ou l'amant de lui-même*, il progetto di *verità e virtù* viene interpretato con una radicalità ben

<sup>31</sup> Ivi, p. 3.

<sup>32</sup> J.-J. Rousseau, *Observations de J.-J. Rousseau, sur la Réponse à son Discours*, in *Discours sur les sciences et les arts*, cit., p. 38.

<sup>33</sup> Ivi, p. 39.

diversa. La svolta narrativa, d'altra parte, per realizzarsi completamente deve esibire una forte cesura tra il personaggio attuale (il "cittadino di Ginevra") e il personaggio del passato (il letterato arrivista). Questa esigenza spinge Rousseau a ritornare sulla *querelle* sollevata dal *Discours*, ampliando però in modo decisivo la portata delle sue rivendicazioni. Le concessioni fatte al re Stanislao sono ora rinnegate. Il riconoscimento della propria figura d'autore non può essere condizionata. Rousseau gioca al rialzo nei confronti del pubblico: la sua parola deve essere presa alla lettera.

Se questo è l'obiettivo, bisogna ridefinire due assunti importanti avanzati dai propri avversari: 1) «Ils prétendent que je ne pense pas un mot des vérités que j'ai soutenues»<sup>34</sup>; 2) «Ils prétendent encore que ma conduite est en contradiction avec mes principes»<sup>35</sup>. Alle usuali obiezioni, Rousseau risponde attraverso un accumulo più o meno coerente di giustificazioni. Ma ciò che ci interessa, questa volta, è la resistenza che egli oppone alle richieste di *smorzare i toni* e di *ridimensionare il proprio ruolo*. Di fronte a coloro che hanno osato criticarlo, egli presenta non il volto umile del predicatore di virtù, ma quello sublime del maestro di virtù.

Il primo passo consiste nel *rinnegare* la propria identità precedente, enfatizzando una frattura nella continuità biografica. La svolta narrativa non deve limitarsi a coinvolgere l'esperienza privata, ma deve assumere una consistenza pubblica attraverso il *topos* della conversione. Si pongono così i presupposti essenziali per configurare un intreccio agiografico. L'autore confessa di essere stato, lui per primo, succube del fascino illusorio delle scienze e delle arti: «Il n'est pas étonnant que durant ces tems de préjugés et d'erreurs où j'estimois tant la qualité d'Auteur j'aye quelquefois aspiré à l'obtenir moi-même»<sup>36</sup>. Non nega, quindi, di aver aspirato *come tutti* al successo, ma questa è una *storia vecchia*. Egli è ormai un'altra persona: «Il y a long-tems que je ne mets plus à toutes ces choses aucune espèce de prétention»<sup>37</sup>.

Nella risposta al re Stanislao, Rousseau si era scusato di aver dovuto parlare di sé: «La vérité est si indépendante de ceux qui l'attaquent et de ceux qui la défendent, que les auteurs qui en disputent devoient bien s'oublier réciproquement»<sup>38</sup>. L'autore non conta in quanto persona, ma come *portavoce* della verità. Su quest'ultima deve concentrarsi la vigilanza del pubblico, non su coloro che, in modo più o meno irreprensibile, se ne fanno i portatori occasionali. Le personalità degli interlocutori, le loro biografie, devono dunque scivolare a margine della discussione.

Nella *Préface* del *Narcisse*, Rousseau smentisce questo principio e, tornando a difendere la propria tesi, mostra l'impossibilità di scindere l'*enunciato specula-*

<sup>34</sup> J.-J. Rousseau, *Préface*, in *Narcisse ou l'amant de lui-même*, O. C., II, cit., p. 961.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 962.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 963.

<sup>38</sup> J.-J. Rousseau, *Observations de J.-J. Rousseau, sur la Réponse à son Discours*, cit., p. 40.

tivo dal soggetto storico dell'enunciazione. Ma non si tratta solo di sottolineare, come avviene nella più antica tradizione oratoria, le qualità morali dell'oratore, bensì di rendere quest'ultimo vero e proprio oggetto di discussione e valutazione. L'attenzione del pubblico è ora risolutamente *spostata* dall'enunciato speculativo al soggetto storico dell'enunciazione.

Nuovamente, Rousseau si premunisce contro ogni tentativo di attribuirgli un ruolo in qualche "commedia del filosofo": «on m'attaquera avec des plaisanteries, et je ne me défendrai qu'avec des raisons»<sup>39</sup>. Questo sprezzo così ostentato del ridicolo e dello scherno dissimula in realtà, come innumerevoli esempi delle *Confessions* confermano, una vera e propria ossessione del verdetto altrui e, in particolare, l'angoscia di ricadere nel copione dell'*alazon*, ossia di subire la derisione pubblica. Ma il successo ottenuto con il *Discours* e, immediatamente dopo, con l'opera *Le Devin du Village*, presentata nell'ottobre del 1752 davanti al Re, sembra infondere in Rousseau un'audacia straordinaria.

Il riconoscimento delle autorità culturali e politiche (l'Accademia di Digione e la corte), lo sollecita ad alzare la posta per ciò che riguarda le proprie ambizioni espressive. D'ora in poi, l'espressione di sé non deve limitarsi all'*eloquenza*, ma deve includere la propria *condotta*. I meriti non devono solo riguardare, come avviene comunemente nell'*homme de lettre*, il suo *discorso* e la sua opera, ma anche le sue *azioni* quotidiane. Nel libro VIII delle *Confessions*, Rousseau elabora, a posteriori, una descrizione sagace delle circostanze, in cui questa "effervescenza morale" si sia impadronita di lui. Il metodo genealogico permette di ricollocare in un contesto narrativo più perspicuo le azioni compiute nel passato. Riportiamo il passo per intero:

L'année suivante 1750, comme je ne songeois plus à mon discours, j'appris qu'il avoit remporté le prix à Dijon. Cette nouvelle réveilla toutes les idées qui me l'avoient dicté, les anima d'une nouvelle force et acheva de mettre en fermentation dans mon cœur ce premier levain d'heroïsme et de vertu que mon Pere et ma patrie et Plutarque y avoient mis dans mon enfance. Je ne trouvais plus rien de grand et de beau que d'être libre et vertueux, au dessus de la fortune et de l'opinion, et de suffire à soi-même. Quoique la mauvais honte et la crainte des sifflets m'empêchassent de me conduire d'abord sur ces principes et de rompre brusquement en visière aux maximes de mon siècle, j'en eus dès lors la volonté décidée<sup>40</sup>

L'autobiografo mostra quali presupposti "interiori" hanno fatto sì che, in un dato momento della vita, si sia imposta a lui una svolta narrativa, ossia un modo di situare le sue azioni rispetto a nuovi obiettivi morali (libertà, virtù, autosufficienza, ecc.). Tale svolta assume le caratteristiche di una *vocazione*, ossia di un progetto di vita che implica una ridefinizione radicale della propria identità personale e dei propri beni più desiderabili. Di conseguenza, nel brano citato, vi

<sup>39</sup> J.-J. Rousseau, *Préface*, in *Narcisse ou l'amant de lui-même*, cit., p. 959.

<sup>40</sup> J.-J. Rousseau, *Confessions*, libro VIII, cit., p. 356.



## Una genealogia del discorso autobiografico moderno

sono in gioco *due cornici narrative* all'interno delle quali un medesimo agente storico colloca, *in due momenti diversi*, le proprie azioni e interpreta il proprio ruolo: la cornice dell'*autenticità*, utilizzata dal Rousseau del 1769, anno di stesura del libro VII, e la cornice di *verità e virtù*, utilizzata dal Rousseau del 1750, anno dell'effervescenza morale.

La prima cornice include la seconda e ne governa il significato globale. L'autobiografo ci racconta come, in un certo periodo della sua vita, ha preso forma *in lui* un nuovo personaggio da interpretare e un nuovo paradigma narrativo da applicare alla deliberazione e alla giustificazione dei propri atti. Così facendo, il Rousseau del 1769 compie nei propri confronti un'esemplare *genealogia della morale*. La cornice narrativa dell'autenticità permette, infatti, di *ricostruire la storia dell'eroe virtuoso alla luce della storia dell'eroe sensibile*. Dietro la posa solenne del paladino della virtù, che abbraccia i principi dell'autonomia morale e del distacco stoico nei confronti dei beni mondani (la "fortuna" e l'"opinione"), vediamo affiorare le *circostanze extramoral*i che hanno provocato la vocazione sublime.

Il paradigma narrativo dell'autenticità rivela che i principi morali, necessari ed eterni, non hanno, *da soli*, forza sufficiente per ispirare la condotta dell'eroe virtuoso. Essi giungono a incarnarsi sotto la pressione di circostanze fortuite e di motivi che non hanno carattere morale. Nel caso di Jean-Jacques, è evidente l'influenza che sulla sua riforma morale hanno le *visioni romanzesche* e l'*ambizione mondana*. È il successo ottenuto dal *Discours* che funge da causa scatenante nei confronti del progetto di verità e virtù. Inoltre, le visioni romanzesche, non del tutto dissipate neppure nell'uomo adulto, determinano una costante predisposizione al vagheggiamento di imprese sublimi. Il "primo lievito di eroismo", infatti, è costituito dall'abbinamento tra la figura paterna e la lettura di Plutarco.

Nel libro I delle *Confessions*, l'incontro con i *romanzi* e le biografie di Plutarco, che in Jean-Jacques costituiscono due esperienze di lettura indistinguibili, è favorito dal padre. Di quest'epoca della vita, che segna in lui il radicamento irrimediabile delle visioni romanzesche, l'autobiografo scrive: «je me croyois Grec ou Romain; je devenois le personnage dont je lisois la vie»<sup>41</sup>. (Il "primo lievito di eroismo" acquista così, ai nostri occhi, i contorni di quella patologia, molto diffusa nella modernità, che il XX secolo battezzerà *bovarismo*.)

All'età di circa trentotto anni, Rousseau sembra avere finalmente l'occasione d'interpretare il ruolo che fin dall'infanzia lo ha affascinato. Nella scelta della virtù entrano, quindi, una serie di motivi che devono essere ricondotti ad una delle tipiche debolezze dell'eroe sensibile, la fantasticheria. L'espressione della *forza*, sulla quale ogni grande virtù deve poggiare, è motivata, nella ricostruzione genealogica delle *Confessions*, da una delle *debolezze* mai sanate della personalità

<sup>41</sup> J.-J. Rousseau, *Confessions*, libro I, cit., p. 9.

di Jean-Jacques. Questa contraddizione potenziale sarà considerata retrospettivamente, dal Rousseau del 1769, la chiave di lettura del clamoroso fallimento, cui andrà incontro il progetto di verità e virtù messo all'ordine del giorno nel 1750.

A rendere più difficile la sua posizione, ci pensa lo stesso Rousseau nella *Préface* del *Narcisse*. Nella conclusione, egli non solo giunge a negare che esista una contraddizione tra le sue azioni e i suoi principi, ma lancia apertamente una sfida ai suoi avversari. Il *Discours* ha senso, secondo i suoi detrattori, solo a patto di leggerlo come un abile sofisma o una provocazione brillante. Per confutare questi loro attacchi, Rousseau li sollecita a *puntare gli occhi* sulla *persona* stessa dell'autore. Le sue *azioni*, d'ora in poi, *si faranno garanti* del carattere letterale del suo discorso. Il *corpo* del filosofo si rende testimone dello *spirito* con il quale deve essere compresa la sua lettera scritta.

L'appello agli avversari è diretto: «Je conseille donc à ceux qui sont si ardents à chercher des reproches à me faire, de vouloir mieux étudier mes principes et mieux observer ma conduite, avant que de m'y taxer de contradiction et d'inconséquence»<sup>42</sup>. Qualche riga più avanti, il medesimo invito è ripreso, ma in modo ancora più risoluto: «s'ils remarquent en un mot que l'amour de la réputation me fasse oublier celui de la vertu, je les prie de m'en avertir, et même publiquement, et je leur promets de jeter à l'instant au feu mes Ecrits et mes Livres»<sup>43</sup>. Solo un uomo incrollabilmente certo del proprio rigore morale può parlare in questo modo oppure un inveterato spaccone o, ancora peggio, un impostore. Alcuni, in effetti, accuseranno Rousseau di essere un impostore, un ipocrita. Altri, meno in malafede e più vicini a lui, prenderanno questi proclami per delle esagerazioni o delle stravaganze. In ogni caso, sia di fronte agli amici che ai detrattori, egli si ritrova ancora una volta a essere condannato al copione dell'*alazon*. La cornice narrativa del saggio solitario, che doveva finalmente liberarlo dai rischi di derisione e dalle angosce di non riconoscimento, sembra invece spingerlo ancora di più nel ruolo aborrito del sognatore ossessionato, del perturbatore consapevole o inconsapevole dell'ordine sociale, esponendolo all'attribuzione decisiva del titolo di *misanthropo*.

Il fallimento del progetto di verità e virtù non risulterà subito evidente, in quanto Rousseau vi andrà incontro in modo progressivo. In ogni caso, ciò fornirà ad alcuni autorevoli testimoni storici, i *philosophes* in particolare, un'incontestabile chiave di lettura della sua vita e della sua personalità nei termini di una commedia del *misanthropo*. Fin dal suo esordio letterario, d'altra parte, egli ha suscitato su di sé tutta una serie di epiteti che ben concordano con l'area semantica individuata dall'*alazon*. Lo ricorda lo stesso Raymond Trousson in *Rousseau et sa fortune littéraire* del 1977:

Dès à présent en tout cas, Rousseau a droit à une série d'épithètes malsonnantes: Diogène, charlatan, apôtre de l'ignorance, cynique, sophiste; et comme une gloire

<sup>42</sup> J.-J. Rousseau, *Préface*, in *Narcisse ou l'amant de lui-même*, cit., p. 973.

<sup>43</sup> Ivi, p. 974.

## Una genealogia del discorso autobiografico moderno

n'est pas complète sans caricature, Voltaire croqua Jean-Jacques dans un *Timon* assez piquant qui commençait ainsi: "Dieu merci! j'ai brûlé tous mes livres, me dit hier Timon..." Rousseau réussissait cet autre paradoxe de récolter la célébrité pour un écrit qu'on ne prenait pas au sérieux.<sup>44</sup>

Bisogna d'altra parte sottolineare come i coautori della storia di Rousseau, soprattutto i suoi ex alleati ed ex amici (Voltaire, Diderot, Grimm, ecc.), non abbiano compiuto in modo arbitrario un'attribuzione di personalità nei suoi confronti. Il "cittadino di Ginevra", oltre ad essere protagonista della propria narrazione agiografica, è pur sempre un semplice personaggio nelle narrazioni degli attori sociali che gli sono più vicini. Un buon numero di queste narrazioni concordano, come abbiamo detto, nella scelta di comprendere il comportamento di Rousseau in una cornice narrativa comica o satirica, dove risulta fondamentale un fattore idiosincratico: un'*idée fixe* o una *fantasia privata e ossessionante* o ciò che la lingua inglese definisce *humor*. Tale termine, scrive Frye, è il nome generale della passione dominante, da cui dipende l'assurdità del personaggio negativo della commedia: «La funzione drammatica dell'"humor" è esprimere uno stato di quella che può essere definita schiavitù rituale. Egli è ossessionato dal suo *humor* e la sua funzione nel dramma è soprattutto quella di ripetere la sua ossessione»<sup>45</sup>.

Rousseau è il primo a essere consapevole dei rischi che corre, volendo proclamare pubblicamente il suo progetto di verità e virtù. Tutte le sue scelte, dalla decisione di vivere del proprio mestiere di copista al ritiro in campagna, lo rendono sempre più simile al ritratto del misantropo, così come Molière lo ha esemplarmente dipinto un secolo prima (il *Misanthrope* è rappresentato la prima volta nel 1666). Ciò che gli permette di replicare, in un primo tempo, a questa descrizione, è che lui, a differenza di Alceste, ha conquistato la *serenità* o è sul punto di conquistarla.

Nella seconda lettera a Malesherbes del 1762, Rousseau sostiene ancora questa tesi, nonostante la sua condizione solitaria si sia già trasformata in un *esilio infelice*, turbato da continui conflitti e da manie persecutorie. È un'immagine del tutto illusoria, quella che ormai fornisce della propria autosufficienza: «l'état où je me suis mis est le seul où l'homme puisse vivre bon et heureux, puisqu'il est le plus independant de tous, et le seul où on ne se trouve jamais pour son propre avantage dans la nécessité de nuire à autrui»<sup>46</sup>.

La grande occasione mancata del progetto di verità e virtù si è presentata cinque anni prima, quando Rousseau si è trasferito all'Ermitage, nella residenza in campagna di Mme d'Épinay, abbandonando definitivamente Parigi. Invece di coronare le sue ambizioni di saggio solitario e felice, però, il soggiorno campestre darà l'occasione a Rousseau di coprirsi di ridicolo, a causa dell'innamoramento

<sup>44</sup> R. Trousson *Rousseau et sa fortune littéraire*, Nizet, Paris 1977, p. 13.

<sup>45</sup> N. Frye, *Anatomia della critica*, cit., p. 223.

<sup>46</sup> J.-J. Rousseau, *Lettres à Malesherbes*, lettera I, in *O.C.*, vol. I, p. 1137.

importuno per una donna più giovane di lui e già impegnata sentimentalmente, Mme d'Houdetot. Allo scacco della passione non corrisposta si aggiunge poi la rottura delle amicizie consolidate con la d'Épinay, Grimm e più tardi Diderot. Dopo l'Hermitage, insomma, Rousseau è, per molti testimoni storici, irrimediabilmente *prigioniero del suo personaggio*, il misantropo, ossia una delle più tipiche incarnazioni dell'*alazon* nel Settecento francese.

4.

La caratteristica di Alceste, nella commedia di Molière, è quella di essere la vittima principale dei suoi difetti e delle sue manie. Per questo stesso motivo egli è un personaggio ridicolo, in quanto i danni che egli infligge agli altri sono sempre leggeri rispetto a quelli che riesce a infliggere a se stesso. L'intera sua condotta rientra sotto la categoria della *bizarrierie*, termine chiave usato da Philinte nelle prime battute dell'opera, rivolgendosi ad Alceste («Mais encore dites-moi quelle bizarrerie...»<sup>47</sup>). Nelle note all'opera, Georges Couton scrive: «Le mot est fort et désigne un dérèglement durable et profond»<sup>48</sup>. Siamo, quindi, confrontati ad una *patologia* che condiziona in modo costante i discorsi e le azioni del protagonista. Questa "sregolatezza" si manifesta attraverso un *sintomo* tipico, il carattere *sproporzionato* e *inopportuno* delle risposte nei confronti dei fenomeni provenienti dall'ambiente sociale.

È in ragione di questi tratti del suo carattere che i proclami di virtù di Alceste sono ogni volta ridimensionati dal *raisonneur* Philinte. Tali proclami, innanzitutto, appaiono sospetti. Si percepisce dietro l'impeto accusatorio di Alceste un eccesso dovuto non alle occasioni di denuncia per lo stato di corruzione della società, ma piuttosto suscitato da un *ressentiment* personale, clandestino e ingiustificato. La lotta per la giustizia diventa, nel personaggio di Molière, una questione di puntiglio, se non di rivalsa. La più grande virtù è da lui scomodata per faccende meschine, lo scandalo è sollevato per delle inezie. Un tale paladino della morale non saprà mai colpire che degli obiettivi chimerici e combattere che dei nemici apparenti. La sua lotta per il risanamento dei costumi non è mai pertinente, e in questo si rivela l'incompetenza morale di Alceste.

Ciò che sollecita il verdetto derisorio del pubblico non è la semplice patologia, ma la patologia mascherata da salute. Per il malato ci sono la compassione e le cure, ma per il malato che grida la propria salute c'è, innanzitutto, il riso come cura. Paul Bénichou, in *Morales du grand siècle*, ha espresso perfettamente i tratti che rendono ridicola la rivolta di Alceste:

cet égocentrisme puéril et désarmé, cette fuite constante dans la bouderie, ce désir de solitude qui dissimule mal la douleur d'être trop seul, ce langage démesuré

<sup>47</sup> Molière, *Le Tartuffe, Dom Juan, Le Misanthrope*, Gallimard, Paris 1971 e 1973, p. 237.

<sup>48</sup> Ivi, p. 369.

## Una genealogia del discorso autobiografico moderno

qui trahit plus de dépit que de vertu, ces exhibitions constantes de sa colère, par lesquelles il discrédite même son bon droit, tout cela fait bien d'Alceste le personnage divertissant que voyaient en lui les contemporains.<sup>49</sup>

Lo stesso Rousseau, nella *Lettre à d'Alembert* scritta nel 1758, pur tentando di riscattare la figura del misantropo dal ritratto ridicolo che ne fa Molière, non può negare che Alceste sia un cattivo difensore della virtù. Molière, dunque, non è accusato di aver reso ridicola la virtù, ma di aver reso ridicolo chi, in effetti, si comportava in modo ridicolo: «le tort de Molière n'est pas d'avoir fait du Misanthrope un homme en colère et bilieux, mais de lui avoir donné des fureurs puérils sur des sujets qui ne devaient pas l'émouvoir»<sup>50</sup>.

Rousseau evoca una figura positiva di misantropo. Egli vorrebbe che Molière avesse dipinto un Alceste senza le sue debolezze, in modo tale che questi e non Philinte fosse il personaggio positivo del dramma. La figura del misantropo deve essere riabilitato, poiché una lunga tradizione letteraria ne ha presentato solo una versione caricaturale. Rousseau sente che gli sarà ormai impossibile sfuggire a questo personaggio che una parte consistente dell'opinione pubblica gli attribuisce. Nella *Lettre à d'Alembert*, coglie allora l'occasione per strappare il misantropo dalla sfera che tradizionalmente lo avvicina all'*alazon*. Vi è un misantropo *impostore*, dice Rousseau, ed è quello che ha dipinto Molière con il personaggio di Alceste. Ma vi è anche un misantropo *onesto* e, di quest'ultimo, io sono un perfetto esemplare.

Molti degli scritti di Rousseau successivi alla *querelle* con i *philosophes*, soprattutto quelli di carattere autobiografico, testimoniano di questo sforzo per *contestare* l'attribuzione del ruolo di misantropo e il dramma ridicolo a cui è destinato. Le *Confessions* costituiscono, ovviamente, un'ulteriore tappa in questa *replica* nei confronti del verdetto comico. Due ci sembrano le principali strategie difensive che Rousseau utilizza nelle *Confessions* per respingere l'accusa di misantropia o giustificarsi da essa. La prima strategia si avvale prevalentemente del genere apologetico. La legge del genere prevede che il protagonista della narrazione sia un eroe positivo, dotato di grandi e rare qualità morali, confrontato con un mondo che non sempre è disposto a riconoscere il suo merito. Vi sono quindi dei detrattori, degli avversari, dei nemici contro i quali l'apologeta combatte per guadagnarsi il favore del pubblico.

Una variante dell'apologia con conclusione felice – si pensi alla *Vita* di Vico –, si ha quando l'esito della lotta per il riconoscimento “positivo” diventa incerta, se non del tutto disperata. Rousseau si è trovato anche in questa circostanza, come dimostra il testo di *Rousseau juge de Jean-Jacques*. L'apologia assume allora un tono catastrofico, e l'eroe trionfante veste i panni della vittima sacrificale, del *pharmakos*. Gli ostacoli frapposti dai nemici assumono ora proporzioni soverchianti e persecutorie. Il motore occulto dell'intreccio diviene

<sup>49</sup> P. Bénichou, *Morales du grand siècle*, Gallimard, Paris 1948, p. 289.

<sup>50</sup> J.-J. Rousseau, *Lettre à M. d'Alembert sur son article "Genève"*, Garnier-Flammarion, Paris 1967, p. 101.

un complotto universale. Nonostante, però, il destino dell'eroe si presenti così funesto, l'esaltazione apologetica non è smorzata, anzi trae una maggiore solennità dal presentimento del martirio. In questa variante, i toni apocalittici e la cornice agiografica sono l'ennesima manifestazione della sregolatezza dell'individuo e delle sue esagerazioni: più Rousseau proclama una stoica indifferenza di fronte all'opinione pubblica, più l'opinione pubblica lo riconosce nel personaggio ridicolo.

Questo circolo vizioso viene rotto quando Rousseau adotta la seconda strategia difensiva, quella che si avvale del paradigma narrativo dell'autenticità. La forma particolare, che il metodo genealogico e l'imperativo di sincerità imprimono al genere autobiografico, consentono di *ridescrivere la vicenda ridicola del misantropo come la vicenda patetica dell'eroe sensibile*. La grande invenzione delle *Confessions* consiste nella contestazione della *maschera comica*. Dietro l'espressione ridicola e deforme del bilioso, vi è tutta una vicenda di *affetti*, di *fantasticherie*, di *slanci* e *sconfitte*, di *elucubrazioni* che mai nessuno ha raccontato.

Dobbiamo ricordarci della definizione di "ridicolo" offerta da Aristotele nella *Poetica* e che probabilmente coglie una costante antropologica del genere comico: «Il ridicolo è infatti un errore e una bruttezza indolore e che non reca danno, proprio come la maschera comica è qualcosa di brutto e di stravolto senza sofferenza»<sup>51</sup>. Nel sistema dei generi tradizionali non si può ridere di una persona e compiangere contemporaneamente. Il marchio del ridicolo sospende ogni immediata solidarietà e rompe il vincolo della compassione. Rousseau concepisce la narrazione autobiografica come la possibilità di operare uno *scostamento fondamentale dell'attenzione* che il pubblico riserva all'*alazon*. Lo sguardo della platea è attratto dal *macchinismo esteriore* del personaggio ossessionato. Il discorso autobiografico sospende l'azione, e dà la *parola* alla vittima comica. Tale parola, di rimando, sollecita il *pathos* dello spettatore, ora ricondotto al ruolo di lettore isolato e posto di fronte al monologo del personaggio<sup>52</sup>.

L'autobiografia, in Rousseau, si costituisce come quel genere discorsivo che permette di far affiorare l'*espressione dolorosa e sublime che la prospettiva comica ha rimosso*. L'*enfasi* comica si concentra sugli automatismi verbali e gestuali del personaggio *nel presente*, l'*enfasi* autobiografica indaga ed espone la *cause*

<sup>51</sup> Aristotele, *Poetica*, Rizzoli, Milano 1987 e 1994, p. 131 (49 b).

<sup>52</sup> Questa strategia è resa esplicita all'inizio del primo libro delle *Confessions*, quando Rousseau invita il lettore, chiamato al cospetto di Dio – il testimone onnisciente – a esercitare su di sé la stessa autoanalisi, lo stesso lavoro espressivo e genealogico che l'autore ha realizzato scrivendo la storia della propria vita. Invece di integrare il gruppo sociale che giudica le azioni pubbliche di Rousseau in base a valori condivisi, ogni lettore deve misurare "in separata sede" tutta la propria vita interiore (fantasie, debolezze, incoerenze) con quella dell'autore. «Etre éternel, rassemble autour de moi l'innombrable foule de mes semblables: qu'ils écoutent mes confessions, qu'ils gémissent de mes indignités, qu'ils rougissent de mes misères. Que chacun d'eux découvre à son tour son cœur aux pieds de ton trône avec la même sincérité; et puis qu'un seul te dise, s'il l'ose: *je fus meilleur que cet homme-là*», J.-J. Rousseau, *Confessions*, libro I, cit., p. 5.

## Una genealogia del discorso autobiografico moderno

*segrete* di questi automatismi, rievocando le *fantasie private* e gli *affetti ambivalenti* del personaggio *nel passato*. La commedia accentua le espressioni di sé incontrollate, l'autobiografia pone sotto controllo anche le espressioni di sé più indeterminate e inarticolate.

Frye, esponendo la sua teoria dei modi, compie un'osservazione marginale che appare, per il nostro discorso, di grande rilevanza. Egli scrive: «È molto difficile analizzare dall'interno un caso di fissazione o anche di ipocrisia attraverso un mezzo espressivo come il teatro [...]. L'analisi della fissazione appartiene di diritto alla narrazione in prosa o a un mezzo semidrammatico come il monologo di Browning»<sup>53</sup>.

L'eroe sensibile delle *Confessions* è l'*alazon* visto dall'interno. Il *privilegio espressivo* permette all'eroe sensibile, per il tramite dell'inchiesta autobiografica e del lavoro stilistico che essa comporta, di *redimere le proprie idiosincrasie*, rendendole degne di *pathos* e di *ammirazione*. La maschera comica di Jean-Jacques, quando si agita scompostamente per ottenere il giusto salario dall'ambasciatore, presenta un'espressione "brutta", "stravolta" e "senza sofferenza". Jean-Jacques non geme, ma ruggisce al vento. Ridescritta secondo il paradigma narrativo dell'autenticità, la medesima circostanza lascia spazio all'evocazione letteraria efficace di sentimenti feriti e di idee sublimi: il segretario dell'ambasciatore non pensa a se stesso, al proprio interesse individuale, ma è trasportato dall'indignazione nei confronti dell'ingiustizia sociale, delle istituzioni corrotte, della scarsa solidarietà tra persone di ceto diverso, ecc. La sua immaginazione ha trasformato una situazione ordinaria, se non addirittura meschina, in uno scenario eroico e solenne. La *bellezza* non è nei gesti del segretario, ma nelle *visioni romanzesche* che animano le sue eccessive rivendicazioni.

Il compito del paradigma narrativo dell'autenticità non è quello di *riscattare moralmente* l'eroe, il quale, nonostante il privilegio espressivo che gli è accordato, non può apparire più nobile e virtuoso di quanto non sia effettivamente. Lo scopo è piuttosto quello di *discreditare i criteri d'identificazione della vittima comica*, denunciando l'*insensibilità* del gruppo sociale riunito che emette il verdetto di scherno. L'enfasi autobiografica mette in evidenza la *vulnerabilità* del singolo nei confronti della *forza* del gruppo e dello spirito gregario che lo anima. È così legittimo il *senso di superiorità* della platea nei confronti dei fallimenti e delle contraddizioni del misantropo, è così innocua la pratica pubblica della derisione? Queste sono le domande implicite che la narrazione autobiografica pone allo scenario comico allestito dalla commedia.

Tutta la strategia di Rousseau, in modo implicito nell'*Héloïse* ed esplicito nelle *Confessions*, tende a rompere la *solidarietà* del gruppo di spettatori gregari, riuniti a rappresentare il "buon ordine" della società; essi verranno interpellati separatamente, affinché sia possibile stabilire un legame d'intimità tra ognuno di loro e la vittima comica. Questo meccanismo tende, inoltre, a rivelare la sotterranea parentela tra l'*alazon* della commedia e il *pharmakos* della tragedia. Il

<sup>53</sup> N. Frye, *Anatomia della critica*, cit., p. 54.

riso è denunciato, allora, come una forma ritualizzata di linciaggio, che veicola comunque una dose di aggressività non proprio innocente. Anche questo aspetto è richiamato da Frye, esaminando i modi della commedia ironica:

Studiando la commedia ironica dobbiamo incominciare con il tema dell'esclusione del *pharmakos* dal punto di vista della società. [...] L'insistere sul tema della vendetta sociale contro il singolo, per quanto disonesto egli possa essere, tende a farlo considerare meno colpevole e a sottolineare le colpe della società.<sup>54</sup>

I libri delle *Confessions*, nel loro insieme, costituiscono un'audace e inaudita replica della vittima comica all'insensibilità del pubblico, e compiono un lavoro espressivo senza precedenti per rendere visibile e riconoscibile tutta una sfera dell'esperienza individuale che il ritratto ridicolo costringeva all'inespressività. Un esempio particolarmente significativo di quanto appena detto è rappresentato da un lungo brano del libro IX. In esso, Rousseau fornisce un'analisi del proprio comportamento durante l'entusiasmo per il progetto di verità e virtù.

L'autobiografo ripercorre in modo lucido le tappe di quell'"effervescenza morale" che si è conclusa con il fallimento del personaggio virtuoso. Tutte le proprie debolezze e propri errori sono individuati con acume. Rousseau concorda ormai con gli avversari: il ruolo del saggio non gli corrispondeva, era sproporzionato per le sue effettive risorse morali. Ma l'esito negativo del suo progetto non deve giustificare una facile condanna nei suoi confronti. Il lettore è invitato, allora, a *sospendere il giudizio* e a penetrare nella complessa personalità di Jean-Jacques:

Jusques là j'avois été bon; dès lors je devins vertueux, ou du moins enivré de la vertu. Cette ivresse avoit commencé dans ma tête, mais elle avoit passé dans mon cœur. Le plus noble orgueil y germa sur les débris de la vanité déracinée. Je ne jouai rien; je devins en effet tel que je parus, et pendant quatre ans au moins que dura cette effervescence dans toute sa force, rien de grand et de beau ne peut entrer dans un cœur d'homme, dont je ne fusse capable entre le Ciel et moi. [...] J'étois vraiment transformé; mes amis, mes connoissances ne me reconnoissoient plus. Je n'étois plus cet homme timide et plutôt honteux que modeste, qui n'osoit ni se présenter ni parler<sup>55</sup>

Non ci è possibile riportare per intero l'analisi di Rousseau. Essa rimane, comunque, un esempio straordinario di autoespressione a un tempo *morale e poetica*. Di fronte a una capacità così efficace, sul piano *espressivo e conoscitivo*, di ridescrivere una vicenda ordinaria di esaltazione e misantropia, la derisione è soffocata all'istante da un moto di curiosità e ammirazione. Se Alceste avesse parlato in modo così chiaro e conciso, se avesse raccontato la sua storia, analizzandosi con tale acume, Philinte sarebbe rimasto perplesso e ammirato. E forse, piuttosto che prodigare consigli ad Alceste, avrebbe riflettuto su se stesso e sui propri limiti nella comprensione degli esseri umani.

<sup>54</sup> Ivi, p. 61.

<sup>55</sup> J.-J. Rousseau, *Confessions*, libro IX, cit., pp. 416-417.