

a cura di  
Giuseppe Carrara e Laura Neri

Con i buoni sentimenti si fanno brutti libri?  
Etiche, estetiche e problemi  
della rappresentazione

Ledizioni

© 2022 Ledizioni LediPublishing  
Via Antonio Boselli, 10 – 20136 Milano – Italy  
[www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it)  
[info@ledizioni.it](mailto:info@ledizioni.it)

A cura di Giuseppe Carrara e Laura Neri, *Con i buoni sentimenti si fanno brutti libri? Etiche, estetiche e problemi della rappresentazione.*

Prima edizione: settembre 2022

ISBN cartaceo: 978-88-5526-754-0  
ISBN eBook: 978-88-5526-793-9

Copertina e progetto grafico: ufficio grafico Ledizioni

Informazioni sul catalogo e sulle ristampe dell'editore: [www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it)

# Testi e testimonianze di critica letteraria

## Collana diretta da

Laura Neri, Università di Milano

## Comitato scientifico

Enza Biagini, Università di Firenze

Roberto Ludovico, University of Massachusetts Amherst

Caroline Patey, Università di Milano

Tim Parks, Università IULM

Daniela La Penna, University of Reading



## Indice

Giuseppe Carrara, Laura Neri, <i>Etiche e estetiche della rappresentazione. Un'introduzione</i>	11
-------------------------------------------------------------------------------------------------	----

### PARTE 1. CONSIDERAZIONI TEORICHE

Paolo Spinicci, <i>Con i buoni sentimenti si fanno brutti libri? Riflessioni sul rapporto tra etica e narrazione</i>	17
Mimmo Cangiano, <i>Etica, intellettuali e mercato al tempo delle Culture Wars</i>	33
Sandro Landi, <i>Comparing old and new censorships. A historical approach to "cancel culture"</i>	53

### PARTE 2. AUTONOMIA DELL'ESTETICO?

Francesco Marola, <i>L'autonomia dell'estetico come «rivoluzione» nella teoria della letteratura di Friedrich Schlegel</i>	67
Emiliano Cavaliere, <i>La svolta espressivista nei personaggi di Le Rouge et le Noir</i>	79
Serena Fusco, <i>Estetiche della non-innocenza in Henry James</i>	95
Simone Rebora, <i>Empatia negativa ed eroe ibrido: il contributo dei metodi empirici</i>	109
Angela Albanese, <i>Il corpo-non-corpo, il corpo malato. La poetica inospitale di Giovanni Testori</i>	123
Claudia Cao, <i>Letteratura e catarsi: l'eredità modernista e l'estetica dello shock nella produzione di Ian McEwan</i>	135

Maria Giovanna Stati, <i>Normalizzazione del malvagio: ipotesi di caratterizzazione del personaggio negativo contemporaneo</i>	147
Federico Fastelli, <i>Etica del plagio. Il bene e il male dall'avanguardia alla scrittura non-creativa</i>	161
Massimiliano Cappello, <i>La sorcière, c'est moi. Sull'autonomia del poetico in Giudici</i>	171
Emma Pavan, «Qualche cosa che non si stanca mai di lasciarsi definire». <i>Il paesaggio tra arte e natura in Andrea Zanzotto</i>	183
Mike Belingheri, <i>La Cosa di Jack e la casa di Lars: per un'etica della forma</i>	195

PARTE 3.  
LETTERATURA E ISTITUZIONI

Enrica Zanin, <i>La poetica dei censori</i>	209
David Matteini, <i>Il problema della vérité nella teoria del romanzo del tardo Settecento francese: Diderot, Laclos, Sade</i>	223
Chiara Silvestri, <i>Il ruolo 'organico' dell'etica alle origini del genere del romanzo: Manon Lescaut dell'abbé Prévost, Evelina di Frances Burney e L'orfana infelice di Orsola Cozzi</i>	237
Simone Carati, «A Kind of Evil Genius». <i>Stevenson, il Master e l'empatia negativa</i>	251
Giulia Mela, «La guerre est aujourd'hui la honte de l'homme»: <i>viltà e disonore nella narrativa bellica francese di fine Ottocento</i>	265
Silvia Baroni, <i>Immagine immorali? Lo scontro tra etica ed estetica nelle edizioni illustrate di Madame Bovary</i>	279
Nora Moll, <i>Tra moralismo ed empatia: alcune note sulla ricezione del Fabian di Erich Kästner</i>	293
Marco Gatto, <i>Resistenze della critica dialettica. Sui recenti contributi di Fredric Jameson</i>	307

Aldo Baratta, <i>Per una teoria del 'discorso del villain'. Forma e retorica dei cattivi sentimenti</i>	317
Simone Marsi, <i>Il giudizio morale nelle storie letterarie per la scuola e un nuovo paradigma storiografico</i>	331
Fabrizio Scrivano, <i>Il testimone aggressivo. Realtà e finzione del discorso autentico in Paolo Volponi e Goffredo Parise</i>	343
Giulia Bassi, <i>Letteratura e morale in Natalia Ginzburg attraverso Simone Weil</i>	353

PARTE 4.  
ETICA E TESTIMONIANZA

Chiara Lombardi, <i>'Disimpegnati' e 'moralisti'. Etica, estetica e responsabilità nelle finzioni contemporanee della Storia</i>	367
Luigi Pinton, <i>Il narratore testimone nella narrativa contemporanea</i>	381
Mariarosa Loddo, <i>Memoria, trauma, esperienza: spunti per una riflessione critica sulla letteratura testimoniale</i>	391
Andrea Suverato, <i>«Lolita» non deve morire. Conflitto e identità nella letteratura contemporanea</i>	403
Valentina Sturli, <i>Il corpo del reato. Rappresentazioni della pedofilia nella letteratura contemporanea</i>	411
Andrea Pitozzi, <i>La scomposizione del male. Sulla narrativa breve di Jonathan Littell</i>	425
Giulia Bigongiari, <i>«Male normale» in letteratura: un percorso</i>	439
Maria Shakhray, <i>«Il compito di organizzare il caos ereditato»: il dialogo con le voci del passato di Nathalie Skowronek in Max, en apparence</i>	453
Gerardo Iandoli, <i>Oltre la logica del merito: la narrazione della sorpresa in Mosca più balena e Per grazia ricevuta di Valeria Parrella</i>	467

PARTE 5.  
I BUONI SENTIMENTI

Serena Guarracino, <i>Opera lirica: la disfatta delle donne? Melodramma e femminismo tra critica, televisione e palcoscenico</i>	483
Corinne Pontillo, <i>Lecture e sguardi sulla rappresentazione di sentimenti 'paraletterari' tra i cineromanzi e il divismo degli anni Trenta</i>	495
Claudio Panella, <i>Di buoni sentimenti e buoni padroni nella narrativa e nel cinema paternalisti italiani</i>	505
Daniela Carmosino, <i>L'etica della complessità: The Picture of Dorian Gray di O. Wilde e le sue riscritture cinematografiche</i>	517
Francesca Medaglia, <i>La riorganizzazione etica nella serialità complessa di The Good Place</i>	529
Alessandro Marini, <i>Interiorità e melodramma in Senso, da Boito a Visconti</i>	543
Carlotta Susca, <i>«C'è del cacio in Danimarca». La trasmissione memetica di Shakespeare nel fumetto Disney italiano</i>	551
Magdalena Maria Kubas, <i>Matilde Serao e il retorico abnorme de La Madonna e i Santi</i>	565
Matilde Manara, <i>Salotti, limoni, salassi. Modelli di scrittura e modelli di comportamento nella Recherche proustiana</i>	577
Giacomo Raccis, <i>Solo una questione d'amore? Alcuni problemi del recente romanzo della artista</i>	589
Fabrizio Maria Spinelli, <i>Lirica come inautenticità: note sull'Uncreative writing</i>	601
Francesca Valdinoci, <i>La vertigine dell'archivio: kitsch e feticismo nel Museo dell'Innocenza di Orhan Pamuk</i>	613
Simona Bartolotta, <i>Genere letterario e valore estetico: Christopher Priest per un'etica della fantascienza</i>	625
Francesca Valentini, <i>Neobarocco transoceanico: l'influenza del Neobarocco cubano sul linguaggio dissidente</i>	637

## *Il problema della vérité nella teoria del romanzo del tardo Settecento francese: Diderot, Laclos, Sade*

David Matteini

Publicato dalla Stamperia del Sant'Uffizio di Bologna nel 1769, il trattato *Del leggere i libri di metafisica e di divertimento* del gesuita Giambattista Roberti rappresenta uno dei molti scritti di estetica morale che nel corso del Settecento hanno tentato di far fronte alla crescente diffusione su scala europea del romanzo, genere letterario che, come è noto, a partire dai primi decenni del secolo subì un netto stravolgimento in termini sia tematici che stilistici precisamente nel suo trapasso formale-mimetico tra la rappresentazione di mondi immaginari e 'favolistici' tipica del *romance* seicentesco, e il rinnovato interesse verso le verità del quotidiano e della vita privata dei personaggi espresso dal *novel* inglese.<sup>1</sup> Definite come «peccaminose miserie», nella sua inquisitoria il gesuita veneto attaccava «aspramente» i nuovi romanzi come fonte primaria di ogni sorta di corruzione morale: «E tutte queste peccaminose miserie si scrivono con tutti i fior dello stile, con tutte le venustà del racconto, con tutti i lumi dell'eloquenza. [...] Eppure chi legge queste scritture? Io mi interrogo alquanto aspramente».<sup>2</sup> Il pubblico di lettori a cui si indirizzavano gli strali del Roberti sarebbe stato così composto da individui in preda alle deformanti visioni della realtà (le «peccaminose miserie») che, secondo il censore, il nuovo genere sembrava suscitare. Fruidori ingannati, dunque, incapaci di mantenere una sprezzante distanza tra il narrato romanzesco e i propri sentimenti, lettori che darebbero prova di un radicale coinvolgimento emotivo che fino a quel momento era stato accettato unicamente nel quadro ricettivo della rappresentazione tragica proprio in virtù di quei suoi normati

<sup>1</sup> Sulle più recenti linee di ricerca riguardanti l'influenza esercitata dal *novel* inglese in ambito europeo, cfr. R. Capoferro, *Novel. La genesi del romanzo moderno nell'Inghilterra del Settecento*, Carocci, Roma 2017.

<sup>2</sup> G. B. Roberti, *Del leggere libri di metafisica e di divertimento*, vol. V, Stamperia del Santo Uffizio, Bologna 1769, p. 263.

procedimenti formali e stilistici di orchestrazione psicologica che invece il nuovo romanzo, per sua natura intrinseca, non poteva garantire:

Uomini fragili, donne vane, garzoni festevoli, liberi militari, che riscontrano la propria passione sentita colla letta nel libro, e ravvisano la storia vera del loro cuore in quella de' finti amanti; [...] E come sia possibile che in mezzo al fascino di tante dolci volute tentazioni la fantasia non si alteri, e il cuore alla fine non si corrompa?<sup>3</sup>

Basterebbe già questa breve citazione per comprendere, seppur *ex negativo*, la portata culturale, se non addirittura cognitiva e antropologica, che soprattutto dalla seconda metà del Settecento stava assumendo la nuova idea di romanzo. Se, infatti, le parole del Roberti rientrano a pieno titolo in quella tradizione inquisitoria che da almeno due secoli infuocava le penne dei censori,<sup>4</sup> ciò che più colpisce nello scandagliare la vasta produzione tardo-settecentesca critica nei confronti della nuova forma letteraria, è il fatto che le condanne non erano tanto rivolte a specifiche circostanze di trama e intreccio come avveniva, appunto, in passato, né tantomeno a quello o quell'altro carattere o tema tratteggiato, quanto piuttosto al violento effetto psicosomatico che la fruizione dei nuovi romanzi 'realisti' provocava nel lettore. In effetti, da un punto di vista storiografico, è sorprendente notare come quella vasta sintomatologia relativa alla lettura descritta in simili trattati sembrerebbe corrispondere a un fenomeno che la recente critica letteraria e storica ha dimostrato aver costituito un'importante e reale rivoluzione culturale: sempre più coinvolto in una nuova modalità di lettura definita come 'intensiva e silenziosa',<sup>5</sup> il nuovo pubblico che si affacciò sul mercato libresco nel periodo prerivoluzionario dette infatti prova di un'inedita 'permeabilità narrativa' capace di far interagire il testo con il vissuto personale in maniera del tutto autonoma, senza cioè tener conto di alcun indice di referenzialità aprioristicamente stabilito. Si tratta di un passaggio chiave che avrebbe avuto profonde conseguenze sia sul piano – come vedremo fra poco – estetico-morale sia su quello storico.<sup>6</sup>

<sup>3</sup> Roberti, *Del leggere libri di metafisica e di divertimento* cit., p. 264.

<sup>4</sup> Sulla politica censoria dei romanzi, cfr. W. Siti, *Il romanzo sotto accusa*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo*, vol. I. *La cultura del romanzo*, Einaudi, Torino 2001, pp. 129-192.

<sup>5</sup> In ambito italiano, si segnala R. Loretelli, *L'invenzione del romanzo. Dall'oralità alla lettura silenziosa*, Laterza, Roma-Bari 2010.

<sup>6</sup> Sui presunti effetti che la nuova modalità di lettura romanzesca avrebbe avuto sui percorsi storici del secolo, soprattutto nei suoi sviluppi rivoluzionari, si fa riferimento alla bibliografia di Robert Darnton, in particolare il più recente R. Darnton, *Un tour de France letterario. Il mondo dei libri alla vigilia della Rivoluzione francese*, Carocci, Roma 2019.

Affermazioni come quella del Roberti permettono di evidenziare due punti che, in questa sede, risultano essere di particolare rilevanza critica. In primo luogo, come abbiamo detto, questa tipologia di scritti ci rende partecipi di come il romanzo qui inteso nella sua accezione tardo-settecentesca aderisse a un'originale pratica ricettiva dell'opera d'arte fondata adesso sull'emotività e il bagaglio esperienziale dell'osservatore e sull'effetto che la fruizione doveva provocare in lui. D'altra parte, la diffusa ostilità nei confronti della centralità dei sensi e del corpo nel processo di assimilazione dei romanzi mostrata da testi come quelli del Roberti è un chiaro segnale di un nuovo modo 'sensistico-mentale' di concepire l'esperienza estetica che in epoca tardo-illuministica stava prendendo sempre più piede. Si tratta di un aspetto che coinvolge naturalmente anche l'idea moderna di romanzo e che negli ultimi anni, soprattutto per merito delle ricerche condotte nel campo della narratologia cognitiva, ha iniziato a rivestire un ruolo cruciale nella storia teorica del genere: concetti come quelli di 'immersione' e 'trascinamento' avanzati da Jean-Marie Schaeffer,<sup>7</sup> così come le teorie dell'*embodiement* e della simulazione incarnata,<sup>8</sup> hanno conferito nuovo vigore alla comprensione delle origini del romanzo moderno, aprendo strade finora solo in parte battute dalla critica.

Il secondo aspetto, intimamente legato al primo, riguarda la questione del rapporto tra la presunta funzione moralizzatrice tradizionalmente attribuita al romanzo classicista e le modalità di rappresentazione del reale operate nella sua nuova veste. Secondo quali criteri i nuovi romanzi erano da considerarsi deleteri per l'animo e la morale umana? E nello specifico, a causa di che tipo di artifici diegetici e narrativi l'individuo rischiava ora di spogliare la narrazione di quella componente didasca-

<sup>7</sup> Cfr. J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction?*, Éditions du Seuil, Paris 1999. «Secondo Schaeffer, l'esperienza della fiction stimola in noi due processi distinti, che non vanno mai confusi tra di loro: un processo di "immersione" o di immedesimazione, e uno di "trascinamento". L'immersione ci spinge a credere vera la finzione, ci fa cadere (ma mai del tutto) nell'illusione referenziale, e tuttavia non comporta necessariamente l'imitazione di comportamenti finzionali della realtà. L'immersione ha a che fare con l'attenzione cognitiva, e si esaurisce nel tempo in cui leggiamo un romanzo [...]; il trascinamento riguarda invece la regolazione delle nostre azioni *dopo* che abbiamo terminato di leggere un libro», cfr. R. Castellana, *Che cos'è la fiction?*, in Id. (a cura di), *Fiction e non fiction. Storie, teorie e forme*, Carocci, Roma 2021, pp. 40-41.

<sup>8</sup> Tra alcuni dei testi più rappresentativi degli ultimi vent'anni, cfr. L. Zunshine, *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*, Ohio State University Press, Columbus 2006; P. C. Hogan, *Affective narratology. The Emotional Structure of Stories*, University of Nebraska Press, Lincoln-London 2011; J. Kramnick, *Paper Minds. Literature and the Ecology of Consciousness*, University of Chicago Press, Chicago-London 2018; K. Kukkonen, *4E Cognition and Eighteenth-Century Fiction. How the Novel Found Its Feet*, Oxford University Press, Oxford 2019.

lica che una tradizione di lunga durata ancora tentava di assegnarle? Ci troviamo di fronte a questioni che aiutano a riflettere sull'evoluzione moderna del romanzo europeo da un punto di vista non scontato, vale a dire tramite un'analisi rivolta al filo sottile che tiene insieme le nuove forme della conoscenza del mondo in esso elaborate e il rinnovamento della funzione etico-morale che era chiamato a rivestire. Il riacquisito grado di autonomia estetica di questi romanzi nei confronti dei vincoli memorialistici ed encomiastico-pedagogici del passato ci obbliga insomma a porci importanti interrogativi sulla questione dell'eticità della letteratura moderna nella sua fase embrionale.

È nel problema della 'verità' che va ritrovato il fondamento dialettico dell'ondivaga interazione tra etica ed estetica che ha definito la scrittura romanzesca sin dalla prima modernità. Di fatto, in un contesto storico-culturale – quello, appunto, del Settecento europeo – in cui era ancora imperante un'impostazione mentale rigidamente razionalistica e dunque incentrata su nette opposizioni etiche-valoriali, fu proprio l'esperienza emotiva innescata dalla lettura dei nuovi romanzi a stravolgere, grazie alla sua relatività ricettiva e individuale, quel concetto di verità, per così dire, 'gerarchizzata' e normativa su cui si erano fondate per secoli gran parte delle credenze delle società di Antico Regime. Alla luce di questo slittamento di valori, è lecito allora chiederci se sia comunque possibile individuare un sottofondo etico-morale anche nella nuova concezione di verità portata avanti dal romanzo 'anticlassico'; se, cioè, quel realismo sentimentale d'ispirazione inglese e i suoi dispositivi mimetici contemplino o meno un insegnamento morale di altra fattura, non legato necessariamente a dilemmi confessionali o ideologici. È ormai chiaro, infatti, che quella conformità a un sistema codificato di valori assicurata, a livello letterario, dallo scivoloso paradigma della verosimiglianza,<sup>9</sup> nel romanzo moderno non è ammissibile per ragioni a esso connaturate, in quanto il concetto di verosimile dell'estetica classicistica stride con le categorie mimetiche di 'vero' e 'reale' metabolizzate dal nuovo

<sup>9</sup> Secondo Genette «in effetti verosimiglianza e buona creanza s'incontrano in un unico criterio, vale a dire "quello che è conforme all'opinione del pubblico" (Rapin). Questa "opinione", reale o supposta, corrisponde abbastanza precisamente a ciò che chiameremmo oggi un'ideologia, ossia un corpo di massime e di pregiudizi che costituisce al tempo stesso una visione del mondo e un sistema di valori», cfr. G. Genette, *Figure II. La parola letteraria* [1969], Einaudi, Torino 1972, p. 45. È della stessa opinione Philippe Hamon, per il quale il verosimile «è un codice ideologico e retorico comune all'emittente e al ricevente, tale dunque da assicurare la leggibilità del messaggio per effetto di riferimento impliciti od espliciti in un sistema di valori istituzionalizzati (extratesto) che surroga il "reale"», cfr. P. Hamon, *Un discorso condizionato* [1973], in Id., *Semiologia, lessico, leggibilità del testo narrativo*, Pratiche, Parma 1977, p. 19.

genere.<sup>10</sup> Dove si colloca quindi la verità romanzesca moderna? È una domanda che, proprio a causa della sua indeterminatezza filosofica, è di fatto consustanziale all'essenza stessa del romanzo.

È soprattutto in Francia che, nel corso del XVIII secolo, si sviluppò, parallelamente a un sempre più fiorente mercato letterario, un'intensa produzione saggistica dedicata alla discussione dei tratti più innovativi del genere romanzesco, tra cui l'argomento morale della verità in esso sollevato.<sup>11</sup> Si tratta di un dibattito che, perlomeno a partire dagli ultimi decenni del Seicento, si è protratto per tutto l'arco del secolo successivo e che ha subito un'evoluzione contrassegnata da illuminazioni, ripensamenti, momenti chiave, rotture. Questi alcuni degli esempi più paradigmatici che ci consentono di avere un quadro generale di questo tipo di produzione in ambito francese:

- 1670, *Traité de l'origine des romans*, P.-D. Huet;
- 1683, *Sentiments sur les lettres, et sur l'histoire, avec des scrupules sur le stile*, P. H. Du Plaisir;
- 1734, *De l'usage des romans, où l'on fait voir leur utilité & leurs différens caractères*, N. Lenglet du Fresnoy;
- 1735, *Voyage merveilleux du prince Fan-Férédin dans la Romancie contenant plusieurs observations historiques, géographiques, physiques, critiques et morales*, G.-H. Bougeant;
- 1736, *De Libris, qui vulgo dicuntur Romanenses*, C. Porée;
- 1762, *Éloge de Richardson*, D. Diderot;
- 1765, *Article: «Roman» de l'Encyclopédie*, L. de Jaucourt;
- 1773, *Discours sur l'origine, les progrès & le genre des Romans*, N. B. de la Dixmerie;
- 1776, *De la lecture des romans*, G.-H. de Romance de Mesmon;
- 1776, *Essai sur le récit, ou Entretiens sur la manière de raconter*, F.-J. Bérardier de Bataut;
- 1795, *Essai sur les fictions*, G. de Staël;
- 1799, *Essai sur les romans considérés du côté moral*, J.-F. de Marmontel;
- 1800, *Idée sur les romans*, D.-A.-F. de Sade.

Se negli ultimi decenni del Seicento e per buona parte della prima metà del Settecento gli scritti dedicati al romanzo si concentrarono principalmente sull'indi-

<sup>10</sup> Sui rapporti tra realismo, imitazione, letteratura, cfr. F. Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino 2007.

<sup>11</sup> Cfr. R. Loretelli, U. M. Olivieri (a cura di), *La riflessione sul romanzo nell'Europa del Settecento*, FrancoAngeli, Milano 2005.

viduazione (e il consolidamento) dei legami diegetico-stilistici che dovevano tenere insieme piacere estetico e morale edificante, poesia e storia delle gesta eroiche, il progressivo confluire del *novel* inglese in territorio continentale a partire dagli anni Quaranta del XVIII secolo ha rappresentato una cesura definitiva, cesura che, prima che sul piano narrativo, si rese tangibile anzitutto nell'enorme apparato para- e meta-testuale (prefazioni, commenti a margine, articoli di giornale, insomma nelle 'soglie' testuali genettiane<sup>12</sup>) consacrato alla teorizzazione del nuovo genere.

Due furono i principali fattori culturali che contribuirono in Francia al trionfo del nuovo, per dirla con Ian Watt, 'realismo formale' di Defoe, Richardson e Fielding.<sup>13</sup> Da una parte, la lenta maturazione di un'originale visione della Natura portata avanti nelle opere di naturalisti e *hommes de lettres* come Buffon intesa a concepire il mondo fisico non più come un agglomerato di elementi tenuti insieme da leggi statiche e immutabili, ma al contrario come un insieme dinamico e 'differenziale', caratterizzato cioè da una mutevole varietà organica e dal continuo scambio biologico tra elementi provocato dagli aleatori processi di generazione e distruzione della materia. In questo senso, l'interesse per l'*homme moyen* su cui il *novel* inglese edificò il suo apparato diegetico, andò di pari passo con il sorgere di una valutazione delle singolarità degli esseri viventi che superasse le formulazioni creaturali dei secoli precedenti.<sup>14</sup> Dall'altra, l'affermarsi della cultura enciclopedica, per la quale il sapere, la conoscenza e non per ultima l'immaginazione degli individui,<sup>15</sup> iniziarono a essere

<sup>12</sup> Cfr. G. Genette, *Seuils*, Éditions du Seuil, Paris 1987.

<sup>13</sup> Cfr. I. Watt, *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, University of California Press, Berkeley (Los Angeles) 1957. Il realismo formale sviluppato dai romanzieri settecenteschi sarebbe «un atteggiamento minuzioso verso la vita che impone loro di offrire ai lettori, attraverso uno stile "ampiamente referenziale", "un rapporto autentico e completo su una esperienza umana", comprensivo di tutti i possibili dettagli su individui, azioni, oggetti, circostanze di tempo e di luogo», cfr. Bertoni, *Realismo e letteratura* cit., p. 136.

<sup>14</sup> Sulla questione, cfr. G. Mazzoni, *I nomi propri e gli uomini medi. Romanzo, scienze umane, democrazia*, «Leparoleelecose.it» [online], 4 aprile 2016, <https://www.leparoleelecose.it/?p=24142> (data di ultima consultazione: 23 maggio 2022): «Pochi anni dopo l'uscita delle *Confessioni* di Rousseau, Buffon pubblica il quarto supplemento alla sua *Histoire naturelle* (1777). In uno degli scritti che ne fanno parte, l'*Essai d'arithmétique morale*, usa un'espressione che avrà fortuna – *homme moyen*. Se l'uomo privato e singolare è la pietra di costruzione dei generi letterari moderni, l'uomo medio è il mattone concettuale che rende possibile una famiglia discorsiva completamente diversa. L'emersione dei generi letterari moderni, incentrati sulla differenza, è contemporanea allo sviluppo di saperi che riportano le differenze all'unità dei concetti, o addirittura dei numeri».

<sup>15</sup> Sull'inedito ruolo svolto dall'immaginazione nelle dinamiche gnoseologiche nel secondo Settecento europeo, cfr. V. Ferrone, *Il mondo dell'Illuminismo. Storia di una rivoluzione culturale*, Einaudi, Torino 2019, p. 45: «Il fatto è che Diderot considerò sempre l'immagi-

considerati come le facoltà mentali precipue atte ad avviare quella sorta di ermeneutica sociale in cui il gruppo dei *philosophes* individuò il cardine morale del loro programma d'impegno politico. In altri termini, per gli *encyclopédistes* il reciproco rapporto tra 'bello' e 'verità' andava ora pensato in termini funzionali, vale a dire indirizzato verso un universalistico miglioramento dell'uomo e della società: non più il cristallino e imperfettibile verosimile, dunque, ma è la realtà sociale tratteggiata dal nuovo romanziere a diventare per loro la pietra di paragone indispensabile per avviare una concreta indagine sull'essere umano. Queste nuove concezioni che vedevano nel reale una materia duttile, amorfa, plasmabile, refrattaria insomma ai canoni della tradizione, implicavano, per forza di cose, anche un profondo ripensamento della questione morale-edificatoria legata al concetto di 'vero'. La nuova letteratura era perciò chiamata a rivestire una funzione, per così dire, antropologica, volta alla ricerca di un nuovo tipo di 'verità' che potesse elevare l'individuo in direzione di una rinnovata consapevolezza della sua esistenza nel mondo sociale e pubblico, una consapevolezza moralmente 'giusta'. Scrive Diderot nell'articolo *Droit naturel*:

J'apperçois d'abord une chose qui me semble avouée par le bon & par le méchant, c'est qu'il faut raisonner en tout, parce que l'homme n'est pas seulement un animal, mais un animal qui raisonne ; qu'il y a par conséquent dans la question dont il s'agit des moyens de découvrir la vérité ; que celui qui refuse de la chercher renonce à la qualité d'homme, & doit être traité par le reste de son espece comme une bête feroce ; & que la vérité une fois découverte, quiconque refuse de s'y conformer, est insensé ou méchant d'une méchanceté morale.<sup>16</sup>

Tre testi francesi in particolare hanno riflettuto su questi punti critici in maniera originale, elaborando, seppur in modo personale e distintivo, un'idea comune di, potremmo definirlo, 'realismo morale' che ben enuclea le problematiche finora esposte: l'*Éloge de Richardson* di Denis Diderot del 1762, considerato il capostipite della trattatistica tardo-settecentesca dedicata al romanzo moderno; la meno nota recensione al romanzo inglese di Frances Burney *Cecilia* redatta da Laclos nel 1784 per il «*Mercure de France*»; e infine l'*Idée sur les romans* del Marchese de Sade del 1800. Non potendo qui, per ragioni di spazio, analizzare nel dettaglio questi testi, ho deciso di estrarre da ciascuno di loro pochi passaggi che oltre a riassumere le tesi di fondo

nazione la chiave di volta del rapporto tra uomo e natura, il cuore stesso del nuovo modello epistemologico dell'*Encyclopédie* destinato a trionfare nel Tardo Illuminismo come grande laboratorio della modernità».

<sup>16</sup> D. Diderot, *Droit naturel*, in *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. V, Briasson, David, Le Breton & Durand, Paris 1755, p. 116.

della loro riflessione intorno al genere romanzesco, collocano quest'ultimo in quella prospettiva etico-morale che più ci interessa.

Buona parte dell'*Elogio di Richardson* di Diderot ruota intorno alla relazione tra il carattere immedesimativo della lettura romanzesca e gli 'effetti del reale'<sup>17</sup> che, nei suoi romanzi, Richardson avrebbe applicato esattamente per catturare l'interesse del lettore e suscitare in lui quella reazione empatica necessaria, secondo il francese, all'assunzione di un modello morale capace di cogliere la complessità dell'emergente società borghese di metà Settecento e agirvi in modo attivo:

J'ai entendu reprocher à mon auteur ses détails qu'on appelait des longueurs : combien ces reproches m'ont impatienté ! [...] Les détails de Richardson déplaisent et doivent déplaire à un homme frivole et dissipé ; mais ce n'est pas pour cet homme-là qu'il écrivait ; c'est pour l'homme tranquille et solitaire, qui a connu la vanité du bruit et des amusements du monde, et qui aime à habiter l'ombre d'une retraite, et à s'attendrir utilement dans le silence. [...] ils seront intéressants pour moi, s'ils sont vrais, s'ils font sortir les passions, s'ils montrent les caractères. Ils sont communs, dites-vous ; c'est ce qu'on voit tous les jours ! Vous vous trompez ; c'est ce qui se passe tous les jours sous vos yeux, et que vous ne voyez jamais.<sup>18</sup>

È proprio nella poetica del *détail* che Diderot scorge la strategia narrativa che permetterebbe a Richardson di avviare questo tipo di sollecitazione gnoseologica e morale: nell'esposizione minuziosa degli aspetti più banali e materiali della vita dei personaggi e dei loro pensieri, nei riempitivi,<sup>19</sup> insomma, il romanziere sarebbe

<sup>17</sup> Per una definizione di 'effetto di reale', cfr. Bertoni, *Realismo e letteratura* cit., p. 332: «Determinati procedimenti e convenzioni (*operatori realisti, connotatori di mimesi, vincoli referenziali*) producono un *effetto di reale*, quella "collusione diretta di un referente e di un significante" che gli strutturalisti hanno ricompreso in una costellazione di espressioni più o meno equivalenti: *illusione realista, illusione referenziale, illusione mimetica, illusione di realtà, mimesi illusoria, impressione di mimesi* ecc.». La citazione di Bertoni è tratta da R. Barthes, *L'effetto di reale* [1968], in Id., *Il brusio della lingua. Saggi critici*, vol. 4, Einaudi, Torino 1988, p. 158.

<sup>18</sup> D. Diderot, *Éloge de Richardson* [1762], in Id., *Contes et romans*, sous la direction de M. Delon, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 2004, p. 901.

<sup>19</sup> Per Franco Moretti il 'riempitivo' narrativo è in realtà il segno dell'aderenza del romanzo moderno alla complessità del reale, un indicatore stilistico che, elaborato per la prima volta nel *roman* settecentesco, sarebbe divenuto una costante nel romanzo ottocentesco realista: «I riempitivi razionalizzano l'universo romanzesco, trasformandolo in un mondo di poche sorprese, meno avventure, e zero miracoli. Sono una grande invenzione borghese [...] perché attraverso di essi la logica della razionalizzazione pervade *il ritmo stesso del romanzo*», cfr. F. Moretti, *Il borghese. Tra storia e letteratura*, Einaudi, Torino 2017, p. 69.

infatti riuscito a dischiudere ai suoi lettori un nuovo livello di verità, più profondo e coinvolgente del dato bruto della narrazione storica:

Ce sont toutes ces vérités de détail qui préparent l'âme aux impressions fortes des grands événements. Lorsque votre impatience aura été suspendue par ces délais momentanés qui lui servaient de digues, avec quelle impétuosité ne se répandra-t-elle pas au moment où il plaira au poète de les rompre ! C'est alors qu'affaîssé de douleur ou transporté de joie, vous n'aurez plus la force de retenir vos larmes prêtes à couler, et de vous dire à vous-même : *mais peut-être que cela n'est pas vrai*. Cette pensée a été éloignée de vous peu à peu ; et elle est si loin qu'elle ne se présentera pas.<sup>20</sup>

Per Diderot, il nuovo romanzo realista assumerebbe allora una valenza gnoseologica di prim'ordine grazie al fitto dialogo emotivo che l'autore, per mezzo del suo genio creatore, intrattiene con il lettore, quest'ultimo sempre in preda a quelle «plus violentes secousses»<sup>21</sup> causate dalla sua immedesimazione 'incorporata'. Di fatto, attraverso una vera e propria, come la chiamerebbe Schaeffer, 'immersione finzionale', nel suo *Éloge Diderot*, forse per la prima volta nella storia della critica letteraria, attribuisce al potere narrativo del romanziere un nuovo potere conoscitivo che orienta i comportamenti morali degli individui e influisce sui loro costumi.<sup>22</sup> La verità finzionale, sempre soggetta a interpretazioni e a continue riformulazioni, è paradossalmente più autentica e 'morale', dunque, di qualsiasi altro tipo di verità spacciata per oggettiva: se la lettura di Richardson rappresenta per Diderot «des moments où l'âme désintéressée [est] ouverte à la vérité»<sup>23</sup>, è perché l'inglese «n'a point démontré cetté vérité ; mais il l'a fait sentir»<sup>24</sup>. Secondo il *philosophe*, l'importanza di Richardson e del *roman* inglese in generale risiede in quel passaggio da loro determinato tra un tipo di letterarietà 'speculativa' e una letterarietà, si potrebbe definire, 'attiva', in grado cioè di avere sul lettore un effetto talmente incidente da indirizzarne le azioni e l'esistenza stessa.<sup>25</sup>

Sullo stesso piano si muovono le conclusioni della lunga recensione che Laclos fa del romanzo inglese *Cecilia* del 1782. Senza entrare troppo nel merito di una riflessione, c'è da ammetterlo, di fattura critica e retorica inferiore a quella di Diderot,

<sup>20</sup> Diderot, *Éloge de Richardson* cit., p. 902.

<sup>21</sup> Ivi, p. 910.

<sup>22</sup> Sull'importanza che Diderot attribuisce alla sensibilità del lettore nella lettura romanzesca, cfr. H. Lafont, *Notice*, in Diderot, *Contes et romans* cit., pp. 1258-1264.

<sup>23</sup> Diderot, *Éloge de Richardson* cit., p. 899.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> È il fondo della teoria biopoetica, per la quale si rimanda a M. Cometa, *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Raffaello Cortina, Milano 2017.

anche qui viene tuttavia ribadita la superiorità della narrazione romanzesca rispetto a quella storica e finanche teatrale:

L'Histoire et le Théâtre ne peuvent donner qu'une connaissance imparfaite de l'homme. [...] L'Histoire apprendre les mœurs des Nations, mais non celles des Citoyens : elle dit les mœurs publiques, et se tait sur les mœurs privées ; elle peint les hommes tels qu'ils se montrent, et non tels qu'ils sont. [...] Quant aux sentiments, aux passions, l'histoire consacre quelques effets, et cache soigneusement les causes. Ajoutons que les lumières qu'elle répand, dirigées toutes vers les Souverains, ne nous montrent jamais les peuples que dans leurs relations avec ceux qui commandent. [...] Observer, sentir et peindre, sont les trois qualités nécessaires à tout Auteur de Romans. Qu'il ait donc à la fois de la finesse et de la profondeur, du tact et de la délicatesse, de la grâce et de la vérité ; mais que sur tout il possède cette sensibilité précieuse, sans laquelle il n'existe point de talent, et qui elle seule peut les remplacer tous.<sup>26</sup>

In misura maggiore rispetto al suo predecessore, Laclos propone qui uno stretto confronto tra i generi letterari da cui il romanzo ne esce come l'espressione più appropriata all'elaborazione della verità umana delle «mœurs privées», poiché più libero dalle *contraintes* di *bienséance* che da sempre gravano sulle forme storiografiche e teatrali. A causa dei loro limiti formali-prescrittivi, infatti, secondo l'autore delle *Liaisons dangereuses* la narrazione storica e il teatro non riescono ad offrire alcun tipo di approfondimento dei fenomeni del mondo e soprattutto dell'animo umano proprio perché non permetterebbero, a differenza, invece, della forma romanzesca, di tracciare liberamente i motivi e i movimenti occulti delle azioni che di norma questi generi sono chiamati a rappresentare: «L'apparente liberté dont jouit le Romancier appelle à chaque instant la sévérité du Lecteur, qui semble ne tout permettre que pour être en droit de tout exiger»<sup>27</sup>. Inoltre – ed è qui che risiede il punto di maggiore interesse del *compte rendu* – la possibilità offerta dal romanzo di indugiare a proprio piacimento sull'analisi dei cosiddetti *particuliers*, gli individui comuni e privati, e sulle lente e intricate maturazioni psicologiche di questi, darebbe la possibilità agli autori di mettere in discussione le morali dominanti, così da immaginare e descrivere, come d'altronde già sottolineato da Diderot, un'altra realtà che, seppur finzionale, risulterà più autentica nella sua vivida verità antropologica.<sup>28</sup> D'altra parte, il merito di Miss Burney, ci dice Laclos, è da individuare esattamente nel suo peculiare stile diegetico, capace di attirare su di sé il «vif intérêt» del lettore

<sup>26</sup> P.-A.-F. Choderlos de Laclos, *Cécilia, ou Mémoires d'une Héritière* [1782], in Id., *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par L. Versini, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1979, pp. 448-449.

<sup>27</sup> Ivi, p. 448.

<sup>28</sup> Sul concetto di *particuliers*, cfr. Mazzoni, *I nomi propri e gli uomini medi* cit.

attraverso l'impiego – anche qui – di una grande quantità di *détails* narrativi che, sebbene a una prima impressione «ne servent ni à l'intérêt de l'action, ni au développement des caractères», in realtà avrebbero «le mérite de peindre les mœurs & les usages» e di veicolare, di conseguenza, una morale «attrayante & pure». <sup>29</sup>

La capacità del romanzo, evidenziata da Laclos, di demistificare tradizioni secolari e i valori condivisi attraverso la messa in opera di inediti innesti diegetici è ribadita con estremi esiti anche dal Marchese de Sade nella sua *Idée sur les romans*. Pubblicato originariamente come prefazione alla raccolta di racconti *Les Crimes de l'amour* del 1800, questo trattato di appena una ventina di pagine cerca di tracciare una storia del genere romanzesco risalendo fino alle sue origini nella Grecia antica. Così come per Diderot e Laclos, anche per Sade il compito primario del romanzo sarebbe quello di suscitare l'interesse nel lettore. Ma nell'*Idée* l'attrazione romanzesca non deriverebbe più dalla descrizione della virtù dei personaggi, quanto piuttosto dall'esposizione di una verità ancora più violenta e cruda nella sua intensità figurativa rispetto a quella esibita dagli stessi romanzieri inglesi lodati dai suoi predecessori. Il *roman*, di fatto, sarebbe la forma narrativa che più di ogni altra si presterebbe a rappresentare il corrotto «tableau des mœurs séculaires». <sup>30</sup> Non più la celebrazione delle virtù umane, bensì la raffigurazione del torbido «cœur de l'homme, le plus singulier de[s] [...] ouvrages [de la nature]»: <sup>31</sup>

Ce n'est pas toujours en faisant triompher la vertu qu'on intéresse [...] car lorsque la vertu triomphe, les choses étant ce qu'elles doivent être, nos larmes sont taries avant que de couler ; mais si après les plus rudes épreuves, nous voyons enfin la vertu terrassée par le vice, indispensablement nos âmes se déchirent, et l'ouvrage nous ayant excessivement émus, ayant, comme disait Diderot, *ensanglanté nos cœurs au revers*, doit indubitablement produire l'intérêt qui seul assure des lauriers. <sup>32</sup>

Per trarre veramente qualcosa di utile, un autentico insegnamento morale, secondo Sade il romanziero non deve dunque limitarsi alla riproduzione mimetica delle peripezie che condurranno i protagonisti al trionfo della loro virtù contro il vizio (come avveniva nei casi di Pamela o Cecilia), ma, anzi, ha l'obbligo di spingersi verso esiti narrativi che infrangerebbero persino lo stesso statuto aletico della narrazione 'realista' propria del *novel* inglese. L'opera romanzesca infatti «doit nous faire voir l'homme, non pas seulement ce qu'il est, ou ce qu'il se montre, c'est le devoir

<sup>29</sup> Laclos, *Cécilia, ou Mémoires d'une Héritière* cit., p. 469.

<sup>30</sup> D.-A.-F. Sade, *Idée sur les romans*, in Id., *Les crimes de l'amour, nouvelles héroïques et tragiques*, vol. I, Massé, Paris an VIII (1799), p. xxxi.

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

<sup>32</sup> Ivi, pp. xxiii-xxiv.

de l'historien, mais tel qu'il peut être, tel que doivent le rendre les modifications du vice, et toutes les secousses des passions». <sup>33</sup> Se per Sade «la nature n'accorde jamais au romancier tous les dons nécessaires à la perfection de son art», <sup>34</sup> ecco allora che sarà l'*élan*, lo slancio immaginifico ed entusiastico <sup>35</sup> dell'autore stesso a fornire alla narrazione quell'estremo grado di verità utile alla comprensione delle complesse dinamiche dell'animo umano. Quasi preannunciando una certa *vague* primo-romantica, la verità romanzesca risiederebbe per il Marchese nella capacità di dire tutto da parte della letteratura, dunque, di narrare l'inimmaginabile, di servirsi di tutti i mezzi possibili, anche inverosimili o addirittura 'sur-reali', per attirare l'attenzione del lettore e risvegliare in lui una piena coscienza delle tenebre che avvolgono il mondo moderno. E solo lo 'slancio' dell'immaginazione creativa può dischiudere una simile verità: «Contenu d'ailleurs par aucune digue, use, à ton aise, du droit de porter atteinte à toutes les anecdotes de l'histoire, quand la rupture de ce frein devient nécessaire aux plaisirs que tu nous prépares. [...] Ce sont des élans que nous voulons de toi, et non pas des règles». <sup>36</sup>

In ultima analisi, è allora nell'originale concezione dell'opera romanzesca intesa come spazio 'eterocosmo', come cioè «mondo altro, come seconda natura creata dall'artista», <sup>37</sup> spazio diegetico possibile e alternativo a quello dell'ineffabile esistenza oggettiva, che possiamo individuare l'elemento comune alla maggior parte delle scritture sul romanzo sorte a cavallo tra Sette e Ottocento. L'innovativa carica autoriale e ricettiva nella quale scritti teoretici come quelli di Diderot, Laclos e Sade hanno individuato alcuni dei tratti stilistici principali del romanzo primo-moderno mette in evidenza il superamento, avviato in epoca settecentesca, di quella considerazione dell'arte come specchio della natura che per secoli aveva condizionato le gerarchie stilistiche – l'auerbachiana *Stiltrennung* – occidentali. In questo senso, la problematizzazione del concetto ambiguo di verità che si può trarre da queste discussioni ci parla, ancora una volta, del carattere strutturalmente dissacratorio del romanzo, forma simbolica per eccellenza del moderno destinata a mettere in perenne discussione ciò che normalmente è visto come abituale e, per questo, vero e reale. È anche sulla base di queste traiettorie discorsive e morali, insomma, che la letteratura nella sua accezione moderna, continuamente sospesa tra obbedienza alle regole e trasgressio-

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

<sup>34</sup> Ivi, p. xx.

<sup>35</sup> Sul concetto di "entusiasmo" artistico, cfr. R. Bruni, *Il divino entusiasmo dei poeti. Storia di un topos*, Aragno, Torino 2010, e D. Matteini, *Lumières et enthousiasme. Histoire d'une idée anthropologique*, Classiques Garnier, Paris 2022.

<sup>36</sup> Ivi, pp. xxxiv-xxxvi.

<sup>37</sup> Bertoni, *Realismo e letteratura* cit., p. 65.

ne delle stesse, si rivela essere quella «formazione di compromesso» che, come ha detto Simonetti parafrasando Francesco Orlando, «non è votata al bene, e neppure al male, ma *vuole il bene e il male contemporaneamente*, e che questo soprattutto la distingue da altri saperi, fino a renderla quella forma di conoscenza specifica e insostituibile che sa essere».<sup>38</sup>

<sup>38</sup> G. Simonetti, *Rileggere Francesco Orlando*, «Leparoleelecose.it» [online], 20 novembre 2017, <https://www.leparoleelecose.it/?p=30570> (data di ultima consultazione: 22 maggio 2022).