Scritture del particolare
Romanzo e *sciences de l'homme* tra Sette e Ottocento

Atti del Convegno di Siena (23-24 aprile 2025)

a cura di
David Matteini

FIRENZE UNIVERSITY PRESS
USiena PRESS

STUDI DI LETTERATURE MODERNE E COMPARATE
ISSN 2975-0377 (PRINT) | ISSN 2975-0229 (ONLINE)
– 10 –

Studi di letterature moderne e comparate

Direttore

Pierluigi Pellini, Università degli Studi di Siena, Italia
Elena Anna Spandri, Università degli Studi di Siena, Italia
Natascia Tonelli, Università degli Studi di Siena, Italia

Comitato Scientifico

Christine Berberich, University of Portsmouth, Regno Unito
Federico Bertoni, Università di Bologna, Italia
Rossana Bonadei, Università di Bergamo, Italia
Luciano Curreri, Université de Liège, Belgio
Donatella Izzo, Università di Napoli L'Orientale, Italia
Michael Jakob, Université Grenoble-Alpes, Francia
Danilo Manera, Università di Milano, Italia
Franziska Meier, Georg-August-Universität Göttingen, Germania
Roberta Morosini, Università di Napoli L'Orientale, Italia
Florian Mussgnug, University College London, Regno Unito
Luca Pietromarchi, Università Roma Tre, Italia
Marco Rispoli, Università di Padova, Italia
Daniela Rizzi, Università Ca' Foscari, Italia
Paolo Tortonese, Université Sorbonne Nouvelle, Paris, Francia
Juan Varela-Portas de Orduña, Universidad Complutense de Madrid, Spagna
Alessandro Vescovi, Università di Milano, Italia

Scritture del particolare. Romanzo e *sciences de l'homme* tra Sette e Ottocento

Atti del Convegno di Siena
(23-24 aprile 2025)

a cura di
David Matteini

FIRENZE UNIVERSITY PRESS | USIENA PRESS
2026

Scritture del particolare. Romanzo e *sciences de l'homme* tra Sette e Ottocento : atti del Convegno di Siena (23-24 aprile 2025) / a cura di David Matteini. – Firenze : Firenze University Press ; Siena : USiena PRESS, 2026.
(Studi di letterature moderne e comparate ; 10)

https://books.fupress.com/isbn/9791221511574

ISSN 2975-0377 (print)
ISSN 2975-0229 (online)
ISBN 979-12-215-1156-7 (Print)
ISBN 979-12-215-1157-4 (PDF)
ISBN 979-12-215-1158-1 (ePUB)
ISBN 979-12-215-1159-8 (XML)
DOI 10.36253/979-12-215-1157-4

Graphic design: Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs

La pubblicazione è realizzata nell'ambito del progetto *Scritture del "particolare". Le scienze umane e la nascita del romanzo moderno nell'Europa tra Sette e Ottocento (Scri.Par)* presentato dal Prof. David Matteini e finanziato tramite il bando F-New Frontiers del Piano per lo Sviluppo della Ricerca 2023 dell'Università di Siena.

Peer Review Policy
Peer-review is the cornerstone of the scientific evaluation of a book. All FUP - USiena PRESS's publications undergo a peer-review process by external experts under the responsibility of the Editorial Board and the Scientific Boards of each series (DOI 10.36253/fup_best_practice.3).

Referee List
In order to strengthen the network of researchers supporting FUP - USiena PRESS's evaluation process, and to recognise the valuable contribution of referees, a Referee List is published and constantly updated on FUP - USiena PRESS's website (DOI 10.36253/fup_referee_list).

USiena PRESS Editorial Board
Roberta Mucciarelli (President), Guido Badalamenti, Federico Barnabè, Paola Bernardini, Massimiliano Guderzo, Federico Rossi, Simona Saponara, Marta Bellucci (Managing Editor).

Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

The online digital edition is published in Open Access on www.fupress.com.

Content license: except where otherwise noted, the present work is released under Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International (CC BY-SA 4.0: https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode). This license allows you to share any part of the work by any means and format, modify it for any purpose, including commercial, as long as appropriate credit is given to the author, any changes made to the work are indicated, derivative works are licensed under the same license and a URL link is provided to the license.

Metadata license: all the metadata are released under the Public Domain Dedication license (CC0 1.0 Universal: https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode).

© 2026 Author(s)

Published by Firenze University Press and USiena PRESS

Powered by Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com

This book is printed on acid-free paper
Printed in Italy

Sommario

INTRODUZIONE
Il *particulier* tra scienze dell'uomo e romanzo nel *tournant des Lumières* 7
David Matteini

Dagli *Studia Humanitatis* del Rinascimento italiano all'invenzione delle moderne «scienze dell'uomo» nell'*Encyclopédie* 33
Vincenzo Ferrone

Una «filosofia letteraria» per il secolo dei Lumi, tra Rousseau e Diderot 43
Paolo Quintili

Psicologia empirica e giardino della «sensibilità» nel romanzo francese al *tournant des Lumières* 61
Francesca Pagani

La fabbrica dei volti di *Notre-Dame de Paris* 75
Luciano Pellegrini

Die Wahlverwandtschaften: metodo scientifico e romanzo in Goethe 91
Luca Zenobi

L'eredità del pensiero antropologico-culturale e scientifico del Tardo Illuminismo in alcune opere di E.T.A. Hoffmann 107
Elena Agazzi

Le ipotesi di Jane Austen: emozioni, inferenze e suspense in *Pride and Prejudice* 123
Riccardo Capoferro

Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)
David Matteini (edited by), *Scritture del particolare. Romanzo e* sciences de l'homme *tra Sette e Ottocento. Atti del Convegno di Siena (23-24 aprile 2025)*, © 2026 Author(s), CC BY-SA 4.0, published by Firenze University Press and USiena PRESS, ISBN 979-12-215-1157-4, DOI 10.36253/979-12-215-1157-4

Paradigmi dell'involontario: il sogno di don Rodrigo fra letteratura e scienza 137
Silvia Contarini

Indice dei nomi 151

INTRODUZIONE

Il *particulier* tra scienze dell'uomo e romanzo nel *tournant des Lumières*

David Matteini

Ce qui est dans les grands splendeur,
somptuosité, magnificence,
est dissipation, folie, ineptie dans le particulier.
La Bruyère, *Les Caractères*, VII, 22

1. Jean-Jacques Rousseau e l'«étude des hommes»

> Voici le seul portrait d'homme, peint exactement d'après nature et dans toute sa vérité, qui existe et qui probablement existera jamais. Qui que vous soyez que ma destinée ou ma confiance ont fait l'arbitre de ce cahier, je vous conjure par mes malheurs, par vos entrailles, et au nom de toute l'espèce humaine de ne pas anéantir un ouvrage utile et unique, lequel peut servir de première pièce de comparaison pour l'étude des hommes, qui certainement est encore à commencer, et de ne pas ôter à l'honneur de ma mémoire le seul monument sûr de mon caractère qui n'ait pas été défiguré par mes ennemis[1].

[1] J.-J. Rousseau, *Les Confessions*, in *Œuvres complètes*, t. I: *Les Confessions. Autres textes autobiographiques*, éd. B. Gagnebin et M. Raymond avec la collaboration de R. Osmont, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1959, p. 3. Sulla vicenda editoriale di questo *avertissement*, oggi identificato, nelle principali lezioni delle *Confessions*, come l'introduzione originaria dell'opera del cosiddetto ms. di Ginevra, si faccia riferimento alla nota 1, p. 3, ivi, p. 1230, e a H. de Saussure, *Rousseau et les manuscrits des Confessions*, De Boccard, Paris 1958. «Questo è l'unico ritratto d'uomo, copiato esattamente dal vero e con ogni fedeltà, che esista e che forse esisterà mai. Chiunque sia, tu che il mio destino o la mia fiducia rendono arbitro di questo scritto, ti supplico, per le mie sventure, per le tue viscere e in nome di tutta la specie umana, di non distruggere un'opera utile e unica, che può servire quale prima pietra di paragone per lo studio degli uomini che indubbiamente resta ancora da affrontare, e di non volere togliere all'onore della mia memoria il solo monumento sicuro del mio carattere che non sia stato travisato dai miei nemici», Id., *Confessioni*, introduzione di R. Guiducci, traduzione e note di F. Filippini, BUR, Milano 1978, t. 1, p. 22.

David Matteini, University of Siena, Italy, david.matteini@unisi.it, 0000-0003-3314-1953

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)
Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

David Matteini, *Il particulier tra scienze dell'uomo e romanzo nel tournant des Lumières*, © Author(s), CC BY-SA 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-1157-4.02, in David Matteini (edited by), *Scritture del particolare. Romanzo e* sciences de l'homme *tra Sette e Ottocento. Atti del Convegno di Siena (23-24 aprile 2025)*, pp. 7-32, 2026, published by Firenze University Press and USiena PRESS, ISBN 979-12-215-1157-4, DOI 10.36253/979-12-215-1157-4

Premesso in testa al manoscritto di Ginevra affidato a Paul Moultou nel 1778, e assente dall'*editio princeps* del 1782, l'*avertissement* con cui Jean-Jacques Rousseau si rivolgeva al futuro depositario delle sue *Confessions* sembra oggi offrirci maggiori elementi circa le ambizioni dell'opera rispetto al ben più celebre incipit[2]. Nel rivendicare per la propria scrittura un'unicità senza precedenti e senza eredi, il ginevrino contribuiva non solo all'inaugurazione di un genere letterario, l'autobiografia, destinato a diventare nei secoli successivi una delle forme più feconde di narrazione dell'Io, ma anche all'affermazione di una nuova sensibilità gnoseologica decisiva per la fisionomia che la letteratura, e in particolare la forma romanzo, andava assumendo nel *tournant* di fine Settecento. Questa legittimazione seria, nel senso ovviamente auerbachiano del termine[3], del racconto della vita di una persona spoglia di qualsiasi prestigio pubblico segna in primo luogo l'ingresso, nello spazio del racconto del sé fino ad allora riservato alla memorialistica dei grandi uomini, di un soggetto che l'estetica letteraria della *Stiltrennung* classicista aveva confinato ai registri bassi della rappresentazione. «Primo scrittore a fare della sua vita privata una materia pubblica abbattendo in questo modo barriere secolari di reticenza e pudore»[4], Rousseau si presenta come un uomo comune che affida alla scrittura i dettagli più triviali della propria esistenza, la volgare banalità dei suoi affanni quotidiani. Sprovvisto di una storia personale che possa essere trasmessa come *exemplum virtutis*, l'autore cerca la propria compensazione, letteraria e in primis sociale, nel racconto dei moti della propria anima *mise à nu*, nei motivi del suo *être sensible* e della sua unicità umana e terrena.

Nondimeno, l'operazione rousseauiana non si esaurisce unicamente in questo superamento. Nelle *Confessions*, quella stessa interiorità privata è offerta come vera e propria materia di conoscenza, la «première pièce de comparaison» di una «étude des hommes» che l'autore afferma essere, con una formula alquanto significativa, «encore à commencer». Se infatti appare evidente, sul piano storico-letterario, la portata trasgressiva di questo gesto nei confronti della tradizione di Antico Regime, meno immediate sono però le ragioni che legano il carattere di «eccezionalità» autodichiarata della sua esperienza di vita a quello «ordinario» del suo statuto sociale. Raffigurato ora come il risultato irripetibile di circostanze microstoriche contingenti, ora come un *everyman* di umili origini privo di gesta memorabili da consegnare ai posteri, l'Io narrante rousseauiano sembra rivendicare a più riprese questa tensione interna, attraverso un movimento retorico che, nel suo rivelarsi, sin dalle prime pagine, al limite del paradossale, si concretizza in realtà come fondante. Alfiere della propria irripetibilità, consapevole di «n'être fait

[2] «Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple, et dont l'exécution n'aura point d'imitateur», ivi, p. 5. («Mi accingo a un'impresa che non conosce esempi e che non conoscerà imitatori», Id., *Confessioni*, cit., p. 23).

[3] Si fa qui riferimento a E. Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Francke, Bern 1946.

[4] S. Zatti, *Il padre fondatore: Jean-Jacques Rousseau*, in R. Castellana (a cura di), *Biografia e autobiografia. Scritture di vita dall'antichità a oggi*, Carocci, Roma 2025, p. 97.

comme aucun de ceux qui existent»[5], Rousseau dichiara parimenti l'ordinarietà della sua condizione e del suo *nom propre*: «Je suis né à Genève en 1712 d'Isaac Rousseau Citoyen et de Suzanne Bernard Citoyenne»[6].

In questa dialettica tra conoscenza del «generale» e narrazione del «particolare» si coglie la vibrazione di fondo che attraversa l'intera autobiografia rousseauiana e la missione antropologica che la anima: una sensibilità nei confronti dell'umano che, dalla seconda metà del Settecento, va sempre più diffondendosi nel campo culturale francese e, più ampiamente, europeo. Del resto, che il racconto del proprio caso non abbia, ai suoi occhi, una valenza meramente confessionale ma anche una vocazione conoscitiva, lo attesta un testo di un decennio anteriore. Già nella *Préface* del *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes* (1755) Rousseau aveva collocato la conoscenza dell'uomo al vertice del sapere: «La plus utile […] de toutes les connoissances humaines me paroît être celle de l'homme, et j'ose dire que la seule inscription du temple de Delphes contenait un précepte plus important et plus difficile que tous les gros livres des moralistes»[7]. Nel γνῶθι σεαυτόν inciso a Delfi, il «conosci te stesso» eretto a precetto e a programma, la comprensione del *soi en particulier*, quella che condurrà alle *Confessions* e poi alle *Rêveries*, e la conoscenza dell'*homme en général* vengono assimilate l'una all'altra: per Rousseau il caso singolo, l'individuo nella sua differenza, reca in sé, in un percorso induttivo, i caratteri della specie, e può farsi così «pièce de comparaison» per il suo studio.

Se nell'atto rousseauiano di conferire dignità narrativa alla vita quotidiana dell'uomo qualunque è stato più volte ravvisato una sorta di manifesto politico 'simbolico', la detronizzazione del sovrano terreno e del Dio cristiano in nome dei diritti del Terzo Stato e della democrazia[8], oggi, alla luce dei radicali ripensamenti

[5] Rousseau, *Les Confessions*, cit., p. 5. «Non sono fatto come nessuno di quanti esistono», Id., *Confessioni*, cit., p. 23.

[6] Ivi, p. 6. «Sono nato a Ginevra nel 1712, dal cittadino Isacco Rousseau e dalla cittadina Susanna Bernard», Id., *Confessioni*, cit., p. 24.

[7] J.-J. Rousseau, *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes*, in *Œuvres complètes*, t. III: *Du Contrat social. Écrits politiques*, éd. B. Gagnebin et M. Raymond avec la collaboration de F. Bouchardy, J.-D. Candaux, R. Derathé, J. Fabre, J. Starobinski et S. Stelling-Michaud, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1964, p. 122. «La più utile e meno progredita fra tutte le conoscenze umane mi sembra sia quella dell'uomo; ed oserei dire che la iscrizione del tempio di Delfo da sola contenesse un precetto più importante e difficile che tutti i grossi libri dei moralisti», J.-J. Rousseau, *Discorso sull'origine e i fondamenti della disuguaglianza fra gli uomini di Jean-Jacques Rousseau cittadino di Ginevra*, in Id., *Discorsi*, introduzione e note di L. Luporini, traduzione di R. Mondolfo, BUR, Milano 2018, p. 83. In questo senso, mi sembra rilevante la nota apposta dai curatori alla frase d'apertura del *Discours*, in cui è riportato un commento tratto da una *feuille déchirée* appartenente al ms. Neuchâtel R. 30 p. 17 V°: «S'il est vrai que l'inscription du Temple de Delphes fut une des plus utiles leçons de la sagesse humaine, s'il est vrai qu'il importe tant à l'homme de se connoitre ; on ne peut nier que le sujet de ce discours soit une des questions les plus [import]antes que la philosophie puisse […]».

[8] «L'opera intrapresa da Rousseau non sarà dunque solo l'arringa di difesa di un perseguitato che proclama la sua innocenza, sarà anche il manifesto di un uomo del terzo stato che afferma l'importanza assoluta degli eventi della sua coscienza e della sua vita personale e che,

che hanno interessato la storiografia sull'Illuminismo negli ultimi trent'anni, mi sembra possibile proporre una diversa chiave interpretativa di questa trasformazione. Pur riconoscendo una parziale validità a tali letture, la nuova storiografia ne ha infatti ricalibrato l'impianto teorico, spostandone il baricentro verso nuovi orizzonti storiografici e interdisciplinari. Le pagine che seguono indagheranno così i motivi della sutura che tra Sette e Ottocento si verifica tra narrazione del privato e vocazione conoscitiva dell'uomo cercando di seguire questo originale asse di ricerca e mettendo da parte certe vetuste letture retroattive che ancora insistono nel voler individuare nell'opera rousseauiana, e più in generale nella cultura tardo-illuministica, l'origine intellettuale della rottura rivoluzionaria di fine secolo o addirittura un'anticipazione delle strutture sociopolitiche occidentali otto-novecentesche[9]. Abbandonata qualsiasi lettura culturalista *ex post*, lo scopo dei saggi qui raccolti sarà quello di ricollocare queste riflessioni sull'uomo nella breve durata del loro manifestarsi, vale a dire nel tempo specifico di maturazione e produzione delle idee che le sorreggono, e non nel tempo postumo della loro ricezione. Quella conoscenza dell'uomo che sul finire del secolo Rousseau dice ancora «à commencer» non era infatti, negli anni Settanta del Settecento, un orizzonte vuoto, ma costituiva, al contrario, un prolifico cantiere su cui buona parte della cultura filosofica e scientifica dei Lumi si confrontava in misura crescente, lungo una traiettoria che dal Rinascimento aveva condotto alle cosiddette *sciences de l'homme*, nuove discipline che, eredi delle «scienze della natura» cinqueseicentesche, fecero dell'essere umano colto nella sua complessità, fisica, mentale e sociale, la loro principale materia d'indagine.

Il punto nodale che qui si intende mettere in luce non riguarda tanto gli effettivi sviluppi che questo entusiasmo epistemologico ha avuto nel pensiero moderno,

senza essere principe o vescovo o appaltatore delle imposte, non ha minor diritto di esigere l'attenzione universale», J. Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. La trasparenza e l'ostacolo*, il Mulino, Bologna 1982, p. 290. Sulle *Confessions* e, più in generale, sull'opera filosofico-politica di Rousseau lette in chiave rivoluzionaria, cfr. C. Kelly, *Rousseau's Exemplary Life. The «Confessions» as Political Philosophy*, Cornell University Press, Ithaca-London 1987, e M. Berman, *The Politics of Authenticity. Radical Individualism and the Emergence of Modern Society*, Atheneum, New York 1970. Sull'appropriazione del personaggio di Jean-Jacques e del suo linguaggio della virtù da parte della cultura rivoluzionaria, cfr. J. Mounier, *La fortune des écrits de Jean-Jacques Rousseau dans les pays de langue allemande de 1782 à 1813*, PUF, Paris 1980, C. Blum, *Rousseau and the Republic of Virtue. The Language of Politics in the French Revolution*, Cornell University Press, Ithaca-London 1986, R. Barny, *Rousseau dans la Révolution. Le personnage de Jean-Jacques et les débuts du culte révolutionnaire (1787-1791)*, Voltaire Foundation, Oxford 1986, e A. M. Battista (a cura di), *Il «Rousseau» dei giacobini*, QuattroVenti, Urbino 2005. Per una messa a punto critica del nesso Rousseau-Rivoluzione, che ne ridimensiona la linearità mostrandone in larga parte il carattere di costruzione retrospettiva, cfr. J. McDonald, *Rousseau and the French Revolution, 1762-1791*, The Athlone Press, London 1965, e già D. Mornet, *Les origines intellectuelles de la Révolution française (1715-1787)*, Armand Colin, Paris 1933.

[9] Sulla questione della retroattività dei Lumi, si veda V. Ferrone, *Lezioni illuministiche*, Laterza, Roma-Bari 2010, e G. Ricuperati, *Frontiere e limiti della ragione. Dalla crisi della coscienza europea all'Illuminismo*, a cura di D. Canestri, UTET, Torino 2006.

quanto piuttosto il fatto che queste nuove scienze umane portarono a una profonda riconfigurazione dello statuto stesso dell'individuo, quale era stato difeso dalla tradizione umanistica dei secoli precedenti. Le nascenti scienze dell'uomo si trovarono, infatti, a confrontarsi con un elemento difficile da risolvere, ma proprio per questo foriero di inedite riflessioni trasversali. A differenza della tradizione che per secoli aveva osservato l'umano in termini universali, immutabili, i *savants* settecenteschi iniziarono a riconoscere la natura irripetibile di ogni vita e del singolo individuo, che eccede il «tipo» oggettivo e resiste a qualsiasi collocazione tassonomica o metafisica. Questo differenziale, impossibile da riassorbire, emerge con insistenza all'interno dei loro stessi discorsi come principio costitutivo della varietà umana. Ma più che la trattatistica è stata la letteratura, e in particolare il nuovo assetto che il genere romanzo assume da metà Settecento, a farsi carico di questa rottura. Nell'analogo tentativo di comprendere la complessità dell'esperienza individuale e collettiva, è la scrittura romanzesca a diventare nel XVIII secolo la controparte discorsiva delle scienze dell'uomo, ponendosi come *pendant* del discorso filosofico-scientifico. Anziché limitarsi a registrare, come avrebbe fatto il positivismo ottocentesco, questo scarto, il romanzo settecentesco inizia ad assumerlo come *banc d'essai*, come vero e proprio laboratorio sperimentale, appropriandosi del metodo analitico di queste nuove *sciences* e, insieme, mostrandone i limiti.

Se romanzo moderno e scienze dell'uomo settecentesche si configurano così come due diverse modalità di cogliere l'individualità (il primo esaltandone l'irriducibile singolarità, le seconde ricercandone regolarità, somiglianze e leggi), resta allora da chiarire il significato teorico della loro nascita parallela, interrogandosi sulle convergenze che ne hanno reso tanto fecondo il dialogo[10]. In questa prospettiva, su cui si orienteranno i contributi, il romanzo e le *sciences de l'homme* non si

[10] In ambito italiano, un primo tentativo di risalire alle origini culturali di questa corrispondenza l'ha offerto Guido Mazzoni nella sua teoresi sulla forma romanzesca moderna. Cfr. G. Mazzoni, *Il libro della vita particolare*, in Id., *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna 2011, pp. 151-193, e l'approfondimento del tema in Id., *I nomi propri e gli uomini medi. Romanzo, scienze umane, democrazia*, «Between», V, 10, 2013, pp. 1-16, <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/2024> (06/26). Sulla scorta di queste riflessioni, mi permetto di rimandare anche a D. Matteini, *Scienze dell'uomo e romanzo. Prospettive di studio nella storia letteraria del «tournant des Lumières»*, in L. Battistini et al. (a cura di), *Letteratura e altre scienze*, Peter Lang, Bruxelles 2023, pp. 151-166. La relazione tra romanzo e sapere antropologico nel secondo Settecento è stata discussa a più riprese, soprattutto in area tedesca: si veda almeno H.-J. Schings (Hg.), *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*, Metzler, Stuttgart-Weimar 1994. In ambito anglofrancese il romanzo è stato a lungo letto come luogo di elaborazione di un sapere sull'uomo, dalla storia delle idee di R. Mauzi, *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII^e siècle*, Armand Colin, Paris 1960, e del suo allievo M. Delon, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, édition revue et corrigée, Classiques Garnier, Paris 2023 (ed. orig. 1988), fino alle riletture politico-genealogiche di N. Armstrong, *Desire and Domestic Fiction. A Political History of the Novel*, Oxford University Press, New York 1987. Questi studi muovono però su un asse tematico, ideale o politico-genealogico, e non sulla corrispondenza epistemologica di metodo tra i due campi, che è invece l'oggetto di queste pagine.

dispongono come poli opposti, ma si presentano in un inedito accordo dialettico per cui l'*analyse* dell'umano è al tempo stesso presupposta e oltrepassata dalla nozione di «particolare». Per comprendere meglio tali corrispondenze mi sembra dunque necessario ritrovare in primo luogo le traiettorie che legano queste nuove discipline scientifiche all'avvento della scrittura romanzesca, intesa qui nella sua accezione moderno-realista di *mimesis* dell'esperienza individuale che la critica novecentesca le ha voluto attribuire[11]. E per farlo, occorrerà partire ripercorrendo proprio la storia della matrice concettuale del *particulier*. Prima ancora di diventare l'oggetto di queste *sciences*, la nozione di «particolare» ha infatti una storia propria nel lessico filosofico e giuridico del secolo, e una precisa ascendenza nella metafisica dell'individuo risalente a quella cerniera filosofica di fine Seicento e inizio Settecento che molto marcherà la cultura illuministica.

2. Genealogia del «particulier»

Chi cerchi oggi la voce «particulier» in un dizionario qualunque della lingua francese vi troverà affiancate due famiglie di significati[12]. Da una parte, l'aggettivo, a dire ciò che appartiene a «un solo essere» o a «un solo caso», e a opporsi al «général» e all'«universel»: il *particulier* della tradizione logica, il singolo che la deduzione sussume e che l'induzione assume come punto di partenza. Dall'altra, il sostantivo, un «essere particolare» che designa la persona privata, l'individuo sprovvisto di carica e di carattere pubblico, opposto questa volta non all'universale, bensì, sul piano sociale e amministrativo, al sovrano, al magistrato, all'uomo di Stato. La dicotomia è sopravvissuta nei secoli. Già il *Dictionnaire universel* di Furetière (1690), e il *Dictionnaire de Trévoux* (1704) che ne è debitore, registrano il lemma «Particulier» tanto come aggettivo, per opposizione all'«universel», quanto come sostantivo, un «Privé, […] un certain homme»[13]; e l'Académie, che mantiene la voce dalla prima edizione (1694) alla quarta (1762),

[11] Mi riferisco alla definizione di romanzo moderno elaborata dalla critica novecentesca a partire dal *formal realism* di I. Watt, *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Chatto & Windus, London 1957, e dalla teoria della *mimesis* del già citato E. Auerbach, *Mimesis.* Sullo sfondo teorico di questa categoria sta G. Lukács, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, P. Cassirer, Berlin 1920, e le sue recenti riletture in Th. Pavel, *La Pensée du roman*, Gallimard, Paris 2003, e Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit.

[12] Si fa qui riferimento alla voce «Particulier, -ière» del *Trésor de la langue française informatisé* (TLFi), ATILF-CNRS & Université de Lorraine, <www.cnrtl.fr/definition/particulier> (06/26), (versione in rete del *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIX^e^ et du XX^e^ siècle*, 16 voll., Gallimard / CNRS, Paris 1971-1994). I maggiori dizionari contemporanei della lingua francese – la nona edizione del *Dictionnaire de l'Académie française*, *Le Grand Robert de la langue française*, e il *Dictionnaire de français* Larousse – riportano, pur a gradi di approfondimento diversi, la stessa coppia semantica e grammaticale.

[13] «PARTICULIER, signifie aussi, Privé, qui est opposé aux Puissances. […] Se dit aussi substantivement & adjectivement en tous ces sens. Les gens de Palais pour commencer le récit d'un fait, d'une histoire, disent un *particulier*, pour dire, un certain homme», A. Furetière, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et des arts*, Arnout & Reinier Leers, La Haye-Rotterdam 1690, t. III, pp. 50-51.

sotto il sostantivo oppone il «Particulier» alla «Communauté», alla «Société» e, appunto, alla «Personne publique», al «Magistrat», al «grand Seigneur»[14].

Benché attestati dalla lessicografia come accezioni distinte, i due registri, l'epistemologico e il sociale, discendono tuttavia da una sola radice, il latino *particularis*, «se rapportant à une part; partiel, particulier»[15]. È da questa radice comune che muove la nostra scommessa interpretativa, ovvero dalla convinzione che gradualmente, nel corso del Settecento, i due registri vengano a designare un medesimo oggetto concettuale, e che il «caso singolo» da cui si argomenta e l'«individuo privato» di cui si inizia a raccontare il quotidiano diventino, nel romanzo così come nelle nascenti scienze dell'uomo, la stessa figura. D'altra parte, che la parola si carichi in quegli stessi anni di una densità nuova non è certo un accidente isolato, ma uno dei tanti episodi lessicali di quel più ampio movimento che Michel Delon ha descritto come la «dérive sémantique» della lingua dei Lumi, un lento scivolamento che «nous fait glisser des choses à l'homme, et des idées à la vie intérieure». In effetti, sempre secondo Delon, la modernità «est souvent faite de vieux mots, réactualisés ou détournés»[16], e il «particulier», vecchia parola della logica e del diritto, rientra alla perfezione in questo movimento: dirottato dalle cose verso l'uomo, dall'astrazione del caso verso la concretezza di un'interiorità individuale, il lemma acquisisce, a questa altezza cronologica, un rinnovato valore euristico.

3. Leibniz e la monade-prospettiva

Simile slittamento non sarebbe pensabile senza un'ascendenza che lo precede e, in qualche modo, lo fonda sul piano metafisico. Prima di farsi operatore conoscitivo materiale, l'individuo nella sua accezione di *particulier* è stato infatti pensato anzitutto come sostanza. A riformularne lo statuto in questa direzione è stato, a inizio Settecento, soprattutto Gottfried Wilhelm Leibniz. Pur essendo, anagraficamente, un uomo del secolo precedente (nacque a Lipsia nel 1646), Leibniz già accorda nella sua opera filosofica una centralità alla relazione parte/tutto suscettibile di una declinazione antropologica e sociale destinata a segnare nel profondo la cultura illuministica. Nel compendio filosofico della *Monadologie*, redatta in francese nel 1714 e divulgata postuma (prima nella traduzione tedesca del 1720, poi in quella latina del 1721; l'originale francese fu stampato

[14] «PARTICULIER, adject. Qui appartient proprement & singulièrement à certaines choses, ou à certaines personnes. Il se dit par opposition à Général […]. PARTICULIER, est aussi substantif; & il signifie, Une personne privée, & se dit par opposition à une Communauté, à une Société […]. Il se dit aussi par opposition à Personne publique, ou d'un rang très-élevé», «Particulier», in *Dictionnaire de l'Académie françoise*, 4e éd., Vve B. Brunet, Paris 1762, t. II, < https://www.cnrtl.fr/definition/academie4/particulier> (06/26).

[15] Sezione «Étymol. et Hist.» di «Particulier, -ière» del *Trésor de la langue française informatisé* (TLFi), ATILF-CNRS & Université de Lorraine, <www.cnrtl.fr/definition/particulier> (06/26).

[16] Delon, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, cit., p. 60.

solo nel 1840), il filosofo di Lipsia propone un modello dell'universo formato da unità autonome, le monadi, «les véritables Atomes de la Nature et en un mot les Éléments des choses»[17], volto a valorizzare il carattere refrattario di ogni individuo, la sua unicità, per l'appunto, «particolare». L'atomo metafisico leibniziano non è infatti quello uniforme e intercambiabile dell'atomismo meccanicistico: è piuttosto il principio stesso dell'irripetibilità. «Il faut même», si legge in uno dei passaggi centrali dell'opera, «que chaque Monade soit différente de chaque autre. Car il n'y a jamais dans la nature, deux Êtres, qui soient parfaitement l'un comme l'autre et où il ne soit possible de trouver une différence interne, ou fondée sur une dénomination intrinsèque»[18]. Nella sostanza individuale, e in essa soltanto, risiede insomma una differenza interna che nessuna determinazione esterna può produrre: il particolare, qui, non è più ciò di cui, secondo la tradizione logico-aristotelica, «non si dà scienza»[19], ma un ente irriducibile che anzi, proprio perché esprime esso stesso il generale, si costituisce come oggetto legittimo di indagine. In virtù di questa indipendenza, dunque, ogni monade-individuo può manifestare, secondo Leibniz, l'armonia divina dell'intero universo, armonia che il Settecento declinerà, rivolgendo lo sguardo in basso, verso le cose terrene, come ordine sociale: la provvidenza divina che in Leibniz garantisce la coerenza del tutto si traduce, nel pensiero illuminista, in una legge immanente che regola i rapporti tra gli individui, sottraendo alla teologia ciò che restituisce all'antropologia. Ciascuna monade ha in sé rapporti che «expriment toutes les autres», è «un miroir vivant perpétuel de l'univers»[20]; e poiché «une même ville regardée de différents côtés paraît toute autre», accade che vi siano «comme autant de différents univers, qui ne sont pourtant que les perspectives d'un seul selon les différents points de vue de chaque Monade»[21]. In sostanza,

[17] G. W. Leibniz, *La Monadologie*, éd. critique établie par É. Boutroux, Le Livre de Poche, Paris 1991, p. 125, par. 3. «I veri atomi della Natura: in breve, sono gli elementi delle cose», Id., *I principi della filosofia o la monadologia*, introduzione, traduzione, note, apparati e iconografia di S. Cariati, Bompiani, Milano 2001, (testo francese a fronte), p. 61.

[18] Ivi, p. 128, par. 9. «È inoltre necessario che ciascuna monade sia differente da ogni altra. Nella Natura, infatti, non esistono due Esseri che siano perfettamente uguali, e nei quali non sia possibile trovare una differenza interna, cioè una differenza fondata su una denominazione intrinseca», Id., *I principi della filosofia*, cit., p. 63.

[19] «È necessario percepire il singolare, mentre la conoscenza scientifica è acquisire conoscenza dell'universale», Aristotele, *Analitici secondi*, I 31, 87b, in *Analitici secondi. Organon IV*, trad. e comm. di M. Mignucci, intr. di J. Barnes (con testo greco a fronte), Laterza, Roma-Bari 2007, p. 83. Sulla trasformazione moderna della semantica dell'individualità e delle sue ricadute sulla concezione psicofisica del personaggio nel romanzo, cfr. L. Ginzburg, *La prosa psicologica*, il Mulino, Bologna 1994, e F. Jannidis, *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*, de Gruyter, Berlin-New York 2004.

[20] Leibniz, *La Monadologie*, cit., p. 156, par. 56. «[…] esprimono tutte le altre e sia di conseguenza uno specchio vivente perpetuo dell'universo», Id., *I principi della filosofia*, cit., p. 85.

[21] Ivi, pp. 156-157, par. 57. «Una medesima città, se guardata da punti di vista differenti, appare sempre diversa, […] come altrettanti universi differenti, i quali tuttavia sono soltanto le prospettive di un unico universo secondo il differente *punto di vista* di ciascuna monade», Id., *I principi della filosofia*, cit., p. 85.

il singolo porta in sé, nella lettura leibniziana, l'intera figura del tutto. In questa formula si riconosce la stessa tensione che si è vista governare l'autobiografia rousseauiana, quella per cui l'io più irripetibile può farsi «première pièce de comparaison pour l'étude des hommes». Il particolare può valere per il generale perché è, costitutivamente, una prospettiva del generale.

Al di là di qualsiasi valutazione di tipo teologico, certo cruciale ma che in questa sede non è possibile affrontare in maniera approfondita, ciò che interessa piuttosto rilevare è come, grazie al concetto di monade, la nozione di individuo riceva adesso uno statuto che la predispone a diventare il punto di partenza di ogni conoscenza, rivolta tanto a sé, come differenza non riassorbibile, quanto al mondo, di cui l'individuo stesso è una prospettiva. Forte di questa duplice eredità, il secolo XVIII ha saputo raccogliere e reinterpretare il problema della conoscenza sull'umano che aveva attraversato la coscienza europea dei tre secoli precedenti, trasferendolo dal piano della metafisica a quello nuovo di una scienza mondana dell'uomo fondata sul metodo empirico. È un passaggio che presuppone un sovvertimento degli assunti del filosofo tedesco, e, al contempo, la loro riattivazione in senso opposto. Se infatti la monade non aveva, secondo la celebre formula, «point de fenêtres»[22] e attingeva ogni percezione da un principio interno seguendo un movimento, potremmo dire, a ritroso, deduttivo, la cultura dei Lumi queste finestre le apre in tutta la loro ampiezza, e riserva all'esperienza del dato sensibile il ruolo di via maestra allo studio della dimensione umana procedendo, ora per via induttiva, dai singoli uomini. Si tratta di uno snodo decisivo, che fa del *particulier* una nozione chiave nella transizione dall'Antico Regime alla modernità.

L'individuo è adesso considerato un attore sociale che si muove in libertà, persona con interessi propri, capace di osservare e giudicare autonomamente, quel nuovo soggetto, squisitamente settecentesco[23], che legge romanzi, frequenta caffè, scrive lettere, tiene diari, e che attraverso queste pratiche ridefinisce i confini tra pubblico e privato. Laddove la monade di Leibniz esprimeva il tutto dall'interno, bastando a se stessa, il *particulier* delle scienze dell'uomo, al contrario, viene conosciuto attraverso la comparazione, in una dinamica di scomposizione intesa a ricondurlo a regolarità, a medie su cui misurarne gli scarti e da cui, nell'ambizione più estrema, prevederne la condotta morale. Rispetto alla tradizione seicentesca, il rapporto si capovolge: non più il singolo che esprime il generale, ma il generale che si estrae dai molti per applicarlo a ciascuno. Questa pulsione nomotetica[24], e insieme profondamente umanistica, che pone l'uomo al centro della dinamica epistemologica, trova una delle prime enunciazioni in David Hume, il quale, fin dal sottotitolo, affida al suo *Treatise of Human Nature*

[22] Ivi, p. 126, par. 7. «Le monadi non hanno finestre», Id., *I principi della filosofia*, cit., p. 61.

[23] Per una analisi dei nuovi profili umani e sociali che emergono nel XVIII secolo, cfr. M. Vovelle (a cura di), *L'uomo dell'Illuminismo*, Laterza, Roma-Bari 1992.

[24] Sullo statuto nomotetico delle scienze dell'uomo, cfr. J. Piaget, *Épistémologie des sciences de l'homme*, Gallimard, Paris 1972.

(1739-1740) una formulazione paradigmatica: «an attempt to introduce the *experimental method of reasoning* into *moral subjects*».

4. Le scienze dell'uomo settecentesche: «analyse» e «homme moyen»

Sotto il nome di *sciences de l'homme* non si cela un'unica materia, ma un fascio di saperi accomunati dalla convinzione che l'essere umano si possa conoscere per osservazione metodica e scomposizione analitica delle sue facoltà. Il programma della scienza dell'uomo si traduce così, nel corso del Settecento, nella nascita di discipline che dallo studio empirico dei *particuliers*, degli uomini comuni, cercano di trarre principi generali utili al progresso della conoscenza e del benessere sociale[25]. In questo insieme rientrano nuovi campi di applicazione come la morale, antecedente della moderna psicologia, che proprio nel secolo si stacca dalla metafisica dell'anima per farsi indagine sui meccanismi della percezione e delle passioni, dagli *Observations on Man, his Frame, his Duty, and his Expectations* di David Hartley (1749) alle analisi di Hume; la sociologia ante litteram di Montesquieu, che nell'*Esprit des lois* (1748) cerca per via comparativa le leggi da cui dipendono clima, costumi e istituzioni; l'economia politica, dal programma fisiocratico di Quesnay alla *Theory of Moral Sentiments* (1759) di Adam Smith, entrambi impegnati ad allineare l'attività economica alle leggi di natura; l'antropologia, che a ridosso del 1800, sulla scia dell'*Histoire naturelle de l'homme* di Buffon (1749), si dà finalmente un nome e un'istituzione nella Société des Observateurs de l'Homme[26]; o, ancora, l'applicazione delle scienze matematiche alla demografia, filone che, partendo da linee di ricerca risalenti

[25] Sulla costituzione delle *sciences de l'homme* come campo autonomo di sapere restano fondamentali i lavori di G. Gusdorf, *Introduction aux sciences humaines. Essai critique sur leurs origines et leur développement*, Les Belles Lettres, Paris 1960, e, per il secolo dei Lumi, il sesto tomo della sua opera maggiore, *Les sciences humaines et la pensée occidentale*, t. VI, *L'avènement des sciences humaines au siècle des lumières*, Payot, Paris 1973. In ambito italiano si vedano i lavori di Vincenzo Ferrone, tra i quali segnaliamo V. Ferrone, *Una scienza per l'uomo. Illuminismo e Rivoluzione scientifica nell'Europa del Settecento*, UTET, Torino 2007. Per un bilancio storiografico d'insieme cfr. *Scienze dell'uomo e scienze della società nel Settecento*, Atti del convegno di Torino, 27-28 ottobre 1978, Olschki, Firenze 1979, e C. Blanckaert, L. Blondiaux, L. Loty, M. Renneville, N. Richard (dir.), *L'histoire des sciences de l'homme. Trajectoire, enjeux et questions vives*, L'Harmattan, Paris 1999. Sulla *science des mœurs* come tentativo settecentesco di studiare l'uomo per via di osservazione ed esperienza si veda il volume collettivo L. Bréban, S. Denieul, É. Sultan-Villet (dir.), *La Science des mœurs au siècle des Lumières. Conception et expérimentations*, Classiques Garnier, Paris 2021, e L. Derainne, *« Qu'il naisse l'observateur ». Penser l'observation (1750-1850)*, Droz, Genève 2022.

[26] Sulla nascita dell'antropologia come disciplina al passaggio tra Settecento e Ottocento, e in particolare sulla Société des Observateurs de l'Homme (fondata nel 1799), si veda S. Moravia, *La scienza dell'uomo nel Settecento*, Laterza, Roma-Bari 1970; M. Duchet, *Anthropologie et histoire au siècle des Lumières*, François Maspero, Paris 1971; i testi raccolti in J. Copans, J. Jamin (dir.), *Aux origines de l'anthropologie française. Les Mémoires de la Société des Observateurs de l'Homme en l'an VIII*, préface de J.-P. Faivre, Le Sycomore, Paris 1978; R. Wokler, *From l'homme physique to l'homme moral and back: towards a history of Enlightenment anthropology*, «History of the Human Sciences», 6, 1, 1993, pp. 121-138; e,

alla *Méthode générale et facile pour faire le dénombrement des peuples* di Vauban (1686), percorre tutta la prima metà del secolo per culminare nell'*Essai sur les probabilités de la durée de la vie humaine* di Antoine Deparcieux (1746).

Non occorre indugiare qui sulla genealogia che dalle antiche *sciences de l'âme di matrice* scolastica conduce, passando per la lezione baconiana, all'impresa umanista dell'*Encyclopédie*[27], dove Diderot, in un celebre articolo-manifesto, pone l'uomo come «centre commun» del sapere. È il percorso ricostruito da Vincenzo Ferrone nel contributo d'apertura di questo volume[28]. Per cogliere il nesso tra *sciences de l'homme* e romanzo importa piuttosto insistere su una convinzione condivisa da *savants* e *philosophes*, quella per cui il singolo si può risolvere in regolarità. Essa procede dall'affinamento di quel metodo analitico che già negli anni Quaranta del secolo comincia a prender forma all'interno del dibattito filosofico francese. È Condillac a dare dell'*analyse* una delle più complete formulazioni teoriche, nell'*Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1746) e poi nella *Logique* (1780): «Analyser n'est donc autre chose qu'observer dans un ordre successif les qualités d'un objet, afin de leur donner dans l'esprit l'ordre simultané dans lequel elles existent»[29]. Scomporre il fenomeno complesso nei suoi elementi semplici, osservarne il concatenamento, per risalire alle cause prossime senza pretendere a quelle prime. Questo programma trova, alla fine del secolo, il proprio punto di convergenza metodologico nell'opera del gruppo degli *Idéologues* e, in particolare, in Antoine Destutt de Tracy, il cui *Projet d'éléments d'Idéologie* (1801) si inscrive nel più ampio progetto di rifondazione delle scienze umane che ispirò la nascita dell'Institut national di Parigi[30]. Così,

più di recente, S. Audidière, *Passions de l'intérêt. Matérialisme et anthropologie chez Helvétius et Diderot*, Honoré Champion, Paris 2022.

27 Cfr. F. Vidal, *Les Sciences de l'âme, XVI^e^-XVIII^e^ siècle*, Honoré Champion, Paris 2006. La *scienza dell'anima* deriva dal *De anima* aristotelico ed è proprio nella sua sistemazione scolastica (la *scientia de anima* dei corsi filosofici) che la nuova psicologia empirica del Settecento individua lo sfondo da cui prendere congedo.

28 Interessante notare, a seguito di una ricognizione digitale, come sia frequente il termine *particulier* nell'*Encyclopédie*. Se naturalmente l'articolo «Particulier» resta fondamentale, la nozione è riproposta trasversalmente in voci come «Individu», «Singulier», «Observation», come termine di paragone ai concetti contrari di *général* e *universel*.

29 É. B. de Condillac, *La Logique, ou les premiers développements de l'art de penser*, Dufart, Paris an III de la République (1794-1795), p. 29. «Analizzare non è dunque altro che osservare in un ordine successivo le qualità di un oggetto, al fine di restituire loro, nella mente, l'ordine simultaneo nel quale esse esistono», tr. mia.

30 Sulla storia del gruppo intellettuale degli Idéologues, si rimanda a S. Moravia, *Il pensiero degli Idéologues. Scienza e filosofia in Francia (1780-1815)*, La Nuova Italia, Firenze 1974 e Id., *Il tramonto dell'Illuminismo*, Laterza, Roma-Bari 1986. I più importanti studi globali relativi al movimento degli Idéologues rimangono tutt'oggi F. J. Picavet, *Les Idéologues: Essai sur l'histoire des idées et des théories scientifiques, philosophiques, religieuses, etc., en France depuis 1789*, Alcan, Paris 1891, e M. Regaldo, *Un milieu intellectuel: la décade philosophique (1794-1807)*, Atelier de reproduction des thèses de Lille III, 5 voll., Honoré Champion, Paris 1976. Sul rapporto tra storia letteraria e il gruppo parigino, cfr. Y. Citton, L. Dumasy (dir.), *Le moment idéologique. Littérature et sciences de l'homme*, ENS, Lyon 2013. Buon punto di avvio per

nei suoi *Rapports du physique et du moral de l'homme* (1802), il medico Cabanis, facendo eco alla *science des idées* del collega, fornisce la declinazione più ambiziosa di scienza dell'uomo, risolvendola in una formula diventata canonica, secondo la quale ciò che le nuove discipline devono indagare sarebbe:

> [Les] rapports de l'étude physique de l'homme avec celle des procédés de son intelligence ; de ceux du développement systématique de ses organes avec le développement analogue de ses sentiments et de ses passions : rapports d'où il résulte clairement que la physiologie, l'analyse des idées et la morale, ne sont que les trois branches d'une seule et même science, qui peut s'appeler, à juste titre, la science de l'homme[31].

Conoscere, per la *science de l'homme*, significa perciò 'ricondurre'. L'analisi che scompone tende per sua natura a stabilire regolarità, tipologie, leggi generali del comportamento, e trova i suoi strumenti più rigorosi nella classificazione e nel numero statistico: da un lato Pinel, che nella *Nosographie philosophique* (1798) ordina le alienazioni mentali con il metodo che Linneo aveva applicato alle piante; dall'altro l'aritmetica politica e il calcolo delle probabilità, che da Jakob Bernoulli (*Ars conjectandi*, 1713) a Laplace (*Mémoire sur la probabilité des causes par les événements*, 1774) ambiscono a leggere nei grandi numeri la legge nascosta dei comportamenti umani[32], fino a quella *science sociale* che Condorcet vuole empirica e quantitativa applicando l'analisi alla probabilità delle decisioni collettive (*Essai sur l'application de l'analyse*, 1785). Non sorprende che precisamente in questo orizzonte maturi una nozione destinata a riassumere, nei secoli successivi, l'intera ambizione riduzionistica e per certi versi onnisciente della scienza, l'*homme moyen*, concetto che affiora, tra le prime occorrenze, nell'*Essai d'arithmétique morale* di Buffon (1777)[33], per essere poi sistematizzato,

ulteriori sviluppi degli studi è costituito da A. Tiran, *Les idéologues, la Décade philosophique politique et littéraire et Jean-Baptiste Say*, «Journal of Interdisciplinary History of Ideas», 17, 2020, <https://journals.openedition.org/jihi/1116> (06/26).

31 P.-J.-G. Cabanis, *Rapports du physique et du moral de l'homme*, in *Œuvres complètes de Cabanis*, Didot, Paris 1824, t. III, p. 9. «[I] rapporti dello studio fisico dell'uomo con quello dei procedimenti della sua intelligenza; di quelli dello sviluppo sistematico dei suoi organi con lo sviluppo analogo dei suoi sentimenti e delle sue passioni: rapporti dai quali risulta chiaramente che la fisiologia, l'analisi delle idee e la morale non sono che i tre rami di una sola e medesima scienza, che può chiamarsi, a giusto titolo, la scienza dell'uomo», tr. mia. Anche qui, il termine «morale» vale per l'insieme delle facoltà psichiche dell'individuo, non per l'etica normativa.

32 Sulla probabilità, I. Hacking, *The Emergence of Probability: A Philosophical Study of Early Ideas about Probability*, Cambridge University Press, Cambridge 1975.

33 «J'avoue à M. Bernouilli, que comme le dix-millième est pris d'après les Tables de mortalité qui ne représentent jamais que l'*homme moyen*, c'est-à-dire, les hommes en général, bien portans ou malades, sains ou infirmes, vigoureux ou faibles, il y a peut-être un peu plus de dix mille à parier contre un, qu'un homme bien portant, sain et vigoureux ne mourra pas dans les vingt-quatre heures; mais il s'en faut bien que cette probabilité doive être augmentée jusqu'à cent mille. Au reste, cette différence, quoique très-grande, ne change rien aux principales conséquences que je tire de mon principe», G.-L. Leclerc de Buffon, *Essai d'arithmétique morale,* dans *Supplément à L'Histoire naturelle*, Imprimerie Royale, Paris 1777, t. IV, p. 57. («Confesso al signor Bernoulli

nel clima dell'assolutismo gnoseologico della stagione positivista, da Adolphe Quetelet in *Sur l'homme et le développement de ses facultés* del 1835, opera nodale in cui l'individuo concreto è ricondotto a pura media matematica e la sua singolarità non vale se non come scarto statistico[34]. In questo frangente radicale il modello analitico disvela il suo volto più compiuto e, si direbbe, disumanizzato. Il singolo non vale più per sé, ma per la regola che attraverso di lui si rende misurabile. Ma è una filiazione che, pur lecita sul piano metodologico, non lo è su quello epistemologico.

Sarebbe infatti un grave fraintendimento concepire il programma delle scienze dell'uomo illuministiche come il punto di avvio di un'irresistibile marcia verso la dissoluzione tecnica di ogni singolarità. Sovrapporre la missione delle *sciences de l'homme* settecentesche alla visione assoluta e totalizzante della realtà che la religione della scienza positivistica ha voluto affermare significa attribuire al secolo dei Lumi quell'abusato ruolo di precursore della cultura ottocentesca che molta critica ha assunto come precetto storiografico[35], rischiando in questo modo, lo ripetiamo, di appiattire la ricchezza e la specificità di un'intera epoca. Contrariamente al fanatismo di molti adepti del positivismo del secolo successivo, le scienze dell'uomo illuministiche serbano, di fatto, la lucida coscienza del proprio limite, in un movimento dialettico che riaffiora con chiarezza nelle parole stesse di chi ne aveva formulato l'ambizione. Cabanis, ad esempio, che pure aveva fatto dello schema medico-scientifico della fisiologia il fondamento di ogni conoscenza sull'uomo, ammette che «rien ne serait plus chimérique que de vouloir ramener

che, poiché il decimillesimo è preso dalle Tavole di mortalità – le quali non rappresentano mai se non l'uomo medio, vale a dire gli uomini in generale, in salute o malati, sani o infermi, vigorosi o deboli –, vi è forse qualcosa di più di diecimila contro uno da scommettere che un uomo in buona salute, sano e vigoroso non morrà nelle ventiquattro ore; ma è ben lungi dal doversi spingere questa probabilità fino a centomila. Del resto, questa differenza, per quanto grandissima, non cambia nulla alle principali conseguenze che traggo dal mio principio», tr. mia). Sull'uomo medio e la statistica, cfr. S. M. Stigler, *The History of Statistics. The Measurement of Uncertainty before 1900*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1986; Id., *Statistics on the Table. The History of Statistical Concepts and Methods*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1999, e A. Desrosières, *La politique des grands nombres. Histoire de la raison statistique*, La Découverte, Paris 1993.

[34] In particolare, cfr. A. Quetelet, *Sur l'homme et le développement de ses facultés. Essai de physique sociale*, Bachelier, Paris 1835, t. I, p. 12: «Les phénomènes moraux, quand on observe les masses, rentreraient en quelque sorte dans l'ordre des phénomènes physiques; et nous serions conduits à admettre comme principe fondamental dans les recherches de cette nature, que plus le nombre des individus que l'on observe est grand, plus les particularités individuelles, soit physiques, soit morales, s'effacent et laissent prédominer la série des faits généraux». («I fenomeni morali, quando si osservano le masse, rientrano in qualche maniera nell'ordine dei fenomeni fisici; e saremmo portati ad ammettere, come principio fondamentale nelle ricerche di questa natura, che più grande è il numero degli individui osservati e più le peculiarità individuali, sia fisiche che morali, si cancellano e lasciano predominare i fatti generali», tr. tratta da Mazzoni, *I nomi propri e gli uomini medi*, cit., p. 8).

[35] In questo senso, resta tuttora indispensabile la lettura critica che della stagione romantica fa Sebastiano Timpanaro in *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, Nistri-Lischi, Pisa 1969.

tous les individus de son espèce à un type exactement uniforme et commun»[36]. La media e il tipo non esauriscono il singolo, ma lasciano fuori quel resto che in ogni essere resiste a qualsiasi tipizzazione di rango o carattere: la sua esperienza di vita, la sua 'persona'. In questo scarto riaffiora il *particulier*: non più caso esemplare da cui inferire il generale, ma individuo dotato di un nome proprio e di una storia privata, che non riveste necessariamente alcuna funzione pubblica, che porta in sé, in sostanza, quel doppio registro semantico che la lessicografia francese inscrive nel lemma e che la letteratura settecentesca inizia a elaborare come oggetto centrale di rappresentazione.

5. Il residuo e il romanzo

Questo residuo, la persona privata che nessuna media può ricondurre a norma, costituisce il termine elettivo del genere romanzesco nella fisionomia che esso inizia ad assumere a metà Settecento, nel momento in cui la scrittura letteraria, scrive Guido Mazzoni, «diventa capace di raccontare le particolarità minute della vita sociale» e in cui, appunto, «dall'altro lato dello spettro conoscitivo, sorgono scienze fondate sul presupposto che le differenze fra gli individui possono essere cancellate e riportate a centri di gravità, a leggi concettuali e a formule matematiche»[37]. Ora sottratto alla codificazione classicista, l'individuo ordinario che abita il romanzo tardo-illuministico non si costituisce più come un caso residuale, accidentale, come cioè una deviazione comico-grottesca riconosciuta al margine dei saperi, ma si afferma come un fertile campo rappresentativo corroborato dai medesimi strumenti analitici delle scienze umane. La nuova forma romanzesca condivide alla radice lo stesso sguardo di queste discipline, lo sguardo che scompone e osserva, orientandolo però a restituire la differenza del singolo come *particulier*, anziché a risolverla in una regolarità misurabile: «grazie al romanzo [...] una quantità enorme di esseri, storie, ambienti, fatti singolari viene immessa nella *mimesis*, rappresentata, riportata alla presenza»[38]. Tale è la direzione tracciata dal genere romanzo nella sua prima configurazione realista settecentesca, e che trova il suo oggetto non più nell'eroe né nel grande personaggio esemplare, ma nella persona ordinaria e privata.

Benché già indagati, nella storia della letteratura occidentale, in toni diversi dal comico[39], nel romanzo settecentesco questi individui privati sono rappresentati con uno sguardo indagatorio assolutamente inedito. Se infatti le forme preceden-

[36] Cabanis, *Rapports du physique et du moral de l'homme*, cit., p. 436. «Niente sarebbe più chimerico di voler ricondurre tutti gli individui della stessa specie a un tipo esattamente uniforme e comune», tr. mia.

[37] Mazzoni, *I nomi propri e gli uomini medi*, cit., p. 8.

[38] Ivi, p. 6.

[39] Ce lo dimostra Thomas Pavel nella sua ricalibrazione della teoria auerbachiana con gli esempi della commedia nuova, della lirica oraziana e del romanzo ellenistico. Cfr. Pavel, *La Pensée du roman*, cit.

ti ricorrevano tutte a un filtro morale-estetico teso a limare «le contingenze» e a «idealizza[re] i dettagli e immette[re] l'anarchia del reale nelle leggi di un genere letterario», riconducendo quindi anche la vita particolare a tipi universali e astorici[40], il *particulier* romanzesco è invece restituito in una contingenza che nessuna convenzione di genere può neutralizzare e che parla direttamente a un pubblico di lettori più largo rispetto al passato. In quel *novel* inglese decisivo per la formazione realista del romanzo europeo[41], autori come Defoe, e soprattutto Richardson, prendono sul serio dei servitori e li trattano come soggetti morali e psicologici autonomi con una dignità rappresentativa che ne restituisce la singolarità psicofisica per mezzo di un travaso di empatia narrativa, la cosiddetta *sympathy*, nel quale la storica Lynn Hunt ha ravvisato, non a torto, una delle radici dell'idea moderna di eguaglianza[42]. È il tratto più intenso di ciò che Mazzoni chiama il «*pathos* della vicinanza», la nuova attenzione rivolta dalla letteratura moderna agli individui che ci somigliano e alla loro nuda vita particolare, in opposizione a quel «*pathos* della distanza» che percorreva le forme alte della tradizione classicista[43]. Imparando a riconoscere, al di là delle barriere di ceto, un'interiorità nella serva non meno che nel signore, il fruitore di questi romanzi esercita uno sguardo che la moderna cultura dei diritti umani farà proprio.

Ora, la rappresentazione degli uomini e delle donne umili, delle persone «come noi», non è un primato esclusivamente inglese. La letteratura francese aveva da tempo concesso spazio agli uomini comuni, dal *Roman bourgeois* di Furetière (1666) al *Gil Blas* di Lesage (1715-1735), fino a quel Marivaux che nella *Vie de Marianne* (1731-1742) e nel *Paysan parvenu* (1734-1735) aveva sottoposto personaggi di oscura nascita a una penetrante analisi psicologica. Eppure, queste narrazioni «del privato» continuavano a subordinare la differenza individuale a una scala valoriale di riferimento, accogliendola in chiave comica oppure nella sola misura in cui il personaggio umile sapesse riscattarsi ascendendo verso una più elevata condizione sociale. Detto altrimenti, il *particulier* vi figurava ancora come mezzo e non come fine, materia di un procedimento sintetico che lo risolveva in un modello. Sul piano della narrazione, dunque, il romanzo serio del particolare resta, in prima istanza, una conquista inglese. Ciò che la cultura francese anticipa in questa prospettiva si colloca altrove, sul terreno del metodo maturato in seno alle nuove scienze dell'uomo. Pur nella loro vocazione nomotetica, esse muovevano dal caso singolo, dal dettaglio, dall'*unicum* colto nella sua eccezionalità. Prima

[40] Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 163.

[41] Sul *novel* inglese nel Settecento, oltre al già citato I. Watt, *The Rise of the Novel*, cfr. anche M. McKeon, *The Origins of the English Novel, 1600-1740*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1987, e R. Capoferro, *Novel. La genesi del romanzo moderno nell'Inghilterra del Settecento*, Carocci, Roma 2017.

[42] Cfr. L. Hunt, *Inventing Human Rights. A History*, Norton, New York 2007. Sul legame tra empatia e romanzo moderno, si veda anche A. Alliston, M. Cohen, *Empatia e* sensibility *nell'evoluzione del romanzo*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo*, vol. 3. *Storia e geografia*, Einaudi, Torino 2002, pp. 229-253.

[43] Cfr. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 169.

ancora che il romanzo, in Francia sono queste discipline a trattare l'individuo come un oggetto autonomo di conoscenza causale a-normativo. Anticipando lo sguardo che il romanzo del tardo Settecento avrebbe poi fatto proprio, le *sciences de l'homme* hanno proiettato il loro lascito più nell'analisi dei «particolari» che nell'affermazione dello stile serio del quotidiano.

La piena legittimazione letteraria di questo sguardo, ormai rivolto senza più filtri alla vita ordinaria, si afferma perciò prima nel mondo anglofono, per giungere solo in un secondo momento in Francia, attraverso l'ampia ricezione di Richardson mediata dalla nuova sensibilità antropologica delle *sciences de l'homme*. Nel romanzo inglese di metà Settecento il personaggio si emancipa definitivamente dal concetto razionalistico di *caractère* che aveva dominato il secolo precedente: non più manifestazione di una natura umana fissa e atemporale, ma prodotto variabile di cause fisiche, morali, sociali e storiche. In Francia, il romanzo ritrova in questa inedita individuazione quello stesso procedimento analitico che le scienze dell'uomo applicavano allo studio dei casi singoli. Da questo contatto le due traiettorie si saldano, quella narrativa ed estetica maturata in Inghilterra, e quella metodica ed epistemologica anticipata in Francia, non tanto per derivazione dell'una dall'altra, quanto perché convergono esattamente sul medesimo oggetto. Il romanzo assume qui il metodo scientifico che scompone l'individuo nelle sue cause, salvo poi eccederlo là dove riaffiora quel *particulier* che nessuna di queste esaurisce a pieno. Lo riconosce già Diderot nell'*Éloge de Richardson* (1762), per l'appunto, quando contrappone alla *maxime*, proposizione generale e astratta, la presenza sensibile del personaggio, il caso particolare còlto dall'interno, nella fitta trama di circostanze, moti e reticenze che lo individuano. Una pluralità che non è tipologica, ma genetica e causale:

> Une maxime est une règle abstraite et générale de conduite dont on nous laisse l'application à faire. Elle n'imprime par elle-même aucune image sensible dans notre esprit : mais celui qui agit, on le voit, on se met à sa place ou à ses côtés, on se passionne pour ou contre lui ; on s'unit à son rôle, s'il est vertueux ; on s'en écarte avec indignation, s'il est injuste et vicieux[44].

In questa opposizione tra la *maxime*, regola astratta che non imprime di per sé alcuna «image sensible», e il personaggio che agisce, per cui ci si appassiona e al cui ruolo ci si unisce o da cui ci si distoglie con indignazione, si lascia leggere, in miniatura, la stessa distinzione tra norma classica e romanzo moderno. Se il

[44] D. Diderot, *Éloge de Richardson*, in Id., *Contes et romans*, édition publiée sous la direction de M. Delon, avec la collaboration de J.-Ch. Abramovici, H. Lafon et S. Pujol, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 2004, p. 897. «Ogni massima è una regola astratta e generale di condotta, di cui si lascia a noi l'arbitrio di adattarla. Perciò non imprime per se stessa alcuna immagine sensibile nel nostro spirito; ma colui ch'è in azione, noi lo veggiamo, ci mettiamo in sua vece o al fianco suo; prendiamo amore o abbominio per lui; l'imitiamo s'egli è virtuoso, lo fuggiamo con collera se mai è ingiusto e vizioso», Id., *Éloge de Richardson*, edizione bilingue, traduzione italiana di B. Cirillo (Napoli 1784) con testo francese a fronte, cura e saggio introduttivo di I. de Bernardis, Pensa MultiMedia, Lecce 2011, p. 58.

caractère e il moralista stanno dalla parte della *maxime*, il *particulier* sta dalla parte del *personnage* romanzesco, distinzione che Delon, riflettendo sull'evoluzione culturale del Settecento francese, vede manifestarsi in quella profonda biforcazione lessicale e semantica che in quest'epoca si produce esattamente tra il linguaggio della scienza, votato alla generalità, e la prosa romanzesca, qui elaborata come forma elettiva della «différence particulière»[45]. Una «differenza» che, nella teoresi diderotiana, trova la sua figura più concreta nei «détails», in un'abbondanza descrittiva che scandalizza il gusto proprio perché minuta, particolare appunto, e fine a se stessa, insopportabile nelle sue «longueurs». Ciò che a un certo pubblico frivolo e raffinato parrebbe volgare è per Diderot il luogo stesso del vero, «ce qui se passe tous les jours sous vos yeux, et que vous ne voyez jamais»[46], «vérités de détail» che preparano l'anima alle grandi impressioni e fanno del nuovo romanzo, per riprendere una delle formule più note dell'*Éloge*, un libro «plein de vérités».

In queste considerazioni emerge chiaramente la soglia che Auerbach, in *Mimesis*, identifica nel superamento della *Stiltrennung*, nel momento in cui l'esistenza ordinaria, l'individuo qualunque, prima ammesso solo in chiave comica o satirica, accede finalmente a un trattamento serio[47]. Se è vero infatti che la formula diderotiana, nel suo slancio umanistico, sembra ancorare la verità del romanzo ancora al generale, nella rappresentazione dell'«espèce humaine», di quel «cœur humain, qui a été, est et sera toujours le même»[48], le due esigenze, l'analisi del minuto e l'appello alla specie, coabitano nell'*Éloge* senza sciogliersi l'una nell'altra. Diderot non vuole risolvere la tensione, ma anzi, come in quegli stessi anni Rousseau con *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, e più tardi, come si è visto, nelle *Confessions*, la mette in opera proprio grazie a quella dialettica discorsiva che tiene insieme generale e particolare, e che si innalza a condizione stessa del

[45] «La langue classique distingue et classe les modes d'expression, accordant la préséance à la poésie sur la prose, comme à l'objet auquel le travail littéraire donne une assurance de durée sur la fragilité de la parole quotidienne. […] La morale telle que la donne à lire la maxime classique, par exemple, vise la généralité, tout comme la physique ou l'astronomie. Avec l'affirmation de l'individualisme, la science reste le discours général, tandis que la littérature connaît une promotion de la différence particulière et de l'originalité. Une science de l'homme se définit à partir de la physiologie et de la médecine, d'une part, des statistiques et de mathématiques sociales, de l'autre. Mais le témoignage individuel ne se confond plus avec la réflexion morale. L'expression du moi suppose une pratique de la langue à nulle autre pareille, une réinvention individuelle du langage, alors que le savant se barde de technicité et s'abstrait de son pluriel», M. Delon, *Préface*, in F. Charbonneau, *L'art d'écrire la science. Anthologie de textes savants du XVIII^e siècle français*, Les Presses de l'Université Laval, Québec 2005, p. 2.

[46] Diderot, *Éloge de Richardson*, cit., p. 901. «Accadono […] ogni giorno sotto gli occhi vostri; ma voi non le vedete affatto», Id., *Éloge de Richardson*, edizione bilingue, cit., pp. 68-70.

[47] Sul rapporto tra lo stile serio e la letteratura francese del XVIII secolo, si rimanda al fondamentale P. Brooks, *The Novel of Worldliness: Crébillon, Marivaux, Laclos, Stendhal*, Princeton University Press, Princeton New Jersey 1969. Per un aggiornato apparato bibliografico sull'argomento, cfr. A. Zagamé, *Sur l'imitation sérieuse du quotidien (Auerbach). Le roman français du XVIII^e siècle*, «Poétique», 2, 2015, pp. 213-236.

[48] Diderot, *Éloge de Richardson*, cit., p. 905. «Il cuore umano il quale è stato, è, e sarà sempre l'istesso», Id., *Éloge de Richardson*, edizione bilingue, cit., p. 78.

romanzo moderno. Luogo delle particolarità irriducibili delle vite umane, della contingenza minuta che nessun tipo riassume, il genere romanzesco ambisce alla rappresentazione di verità generali sull'uomo prima affidate alla filosofia metafisica e ora, da metà Settecento, alle *sciences de l'homme*.

Attraverso questa idea di romanzo concepito come *banc d'essai*, banco di prova su cui il metodo analitico è adottato e al tempo stesso spinto al suo limite 'residuale', è insomma possibile ricalibrare un'opposizione che la riflessione teorica ha spesso formulato in termini più netti, descrivendo la nascita del romanzo moderno e quella delle scienze umane come «una famiglia di giochi linguistici, eguale e contraria»[49]. La prospettiva di queste pagine, di taglio storico-letterario e centrata sul *tournant des Lumières*, induce ad aggiustare il tiro di quei termini più che a sottoscriverli, a spostare, cioè, l'accento dalla contrarietà alla convergenza, tornando al momento in cui la scienza dell'uomo è ancora in formazione e il romanzo si rivela uno dei suoi laboratori più fecondi. La forma romanzo quale va configurandosi nella seconda metà del Settecento non rappresenta soltanto il polo «contrario» che esalta le differenze contro le scienze che le livellano, ma il luogo in cui quel metodo empirico, una volta assunto, è spinto oltre la soglia che esso stesso non sa varcare. Romanzo e scienze dell'uomo, in questa luce, appaiono allora come due momenti di un'unica avventura conoscitiva, dei quali il primo trattiene ciò che il secondo, per sua costituzione, è costretto a perdere.

6. Composizione del volume

I contributi raccolti in questo volume si dispongono lungo questa convergenza. Ciascuno di essi, muovendo da un'opera o da un corpus, sorprende il romanzo nell'atto di assumere una delle scienze dell'uomo, il suo metodo o le sue categorie, e insieme di eccederla là dove riaffiora il *particulier*. Le forme di questo incontro variano, dall'assunzione alla contestazione, dalla figurazione al dialogo aperto. In tale varietà, distribuita lungo le maggiori letterature europee, si può così misurare l'ampiezza del nostro *banc d'essai*.

Prima delle analisi testuali, però, occorre tornare al momento in cui quelle discipline si costituiscono come sapere autonomo. Il saggio di apertura di Vincenzo Ferrone ricostruisce la genealogia delle *sciences de l'homme* dagli *Studia Humanitatis* del Rinascimento italiano alla loro rifondazione epistemologica nell'*Encyclopédie*, isolando il contributo decisivo dell'Illuminismo: la legittimazione di quelle discipline come autentiche forme di conoscenza, sullo stesso piano delle scienze classiche e naturali. Rileggendo il Settecento alla luce della distinzione kuhniana tra tradizione matematica e tradizione sperimentale, Ferrone rivaluta l'empirismo baconiano contro l'immagine, cara a Cassirer, di un secolo risolto nel «paradigma della fisica newtoniana», e riconduce alla messa in discussione del metodo geometrico-deduttivo, insieme a una rappresentazione dinamica della natura come *natura naturans*, l'apertura verso le scienze

[49] Mazzoni, *I nomi propri e gli uomini medi*, cit., p. 6.

della vita e dell'uomo. Cuore del percorso è il paradigma dell'«unità vivente delle scienze» dell'*Encyclopédie*, che pone l'uomo come «centre commun» del sapere e colloca sullo stesso piano epistemologico memoria, ragione e immaginazione, subordinando alle facoltà umane l'intero albero baconiano delle conoscenze. Di qui Ferrone fa discendere la nascita di discipline inedite, dall'estetica empirica all'antropologia al diritto naturale, e ne segue la diffusione nella *Spätaufklärung*, fino alla distinzione herderiana tra *Menschheit* e *Humanität*. È in questo orizzonte che il saggio colloca infine il romanzo filosofico di Diderot, Voltaire e Rousseau, e il *Werther* di Goethe, come forma essa stessa di indagine empirica sulla natura dell'uomo: la soglia da cui prendono le mosse le analisi raccolte nelle pagine seguenti.

Dalla genealogia si passa, col contributo di Paolo Quintili, al concetto operativo che la rende feconda per la letteratura, la cosiddetta «filosofia letteraria» teorizzata da Pierre Macherey. La tesi è che opere come la *Nouvelle Héloïse* di Rousseau e *La Religieuse* di Diderot non veicolino contenuti filosofici già dati attraverso la forma narrativa, ma costituiscano autentiche «esperienze di pensiero»: operazioni di persuasione che agiscono sul lettore per via di finzione e di stile, non di esposizione concettuale. Due, secondo Quintili, ne sono gli strumenti, la «mistificazione» e la *percontatio*, il dialogo interno ed esterno alla narrazione che interpella il lettore e lo costringe a trarre da sé la verità preparata in silenzio dal testo. In Rousseau, la forma epistolare che non dice ma rappresenta lascia affiorare, lungo gli assi dell'amore-passione-educazione e della comunità trasparente, una morale che il lettore conquista come esperienza vissuta. In Diderot, il «libertinismo politico» di Suzanne Simonin e soprattutto il «linguaggio dei sensi» in cui parla il corpo martoriato traducono in finzione le tesi materialiste sull'unità di fisico e morale che il *philosophe* andava elaborando negli *Éléments de physiologie*. Il *particulier* vi è due volte in scena, nel personaggio e nel lettore stesso coinvolto in quanto *particulier*: ed è questa la posta della filosofia letteraria, il romanzo come forma propria del sapere sull'uomo.

Se Quintili coglie il nesso narratologico e cognitivo tra discorso filosofico e romanzo, Francesca Pagani osserva quest'ultimo nell'atto di sperimentare una scienza dell'uomo determinata, la psicologia empirica. Dalla *Psychologia empirica* di Wolff alla sua ricezione sensista nell'*Encyclopédie*, e alla nozione di *sensibilité* che Jaucourt definisce come la disposizione dell'anima a essere commossa, la cultura del secondo Settecento elabora quella «fisica dell'anima» di cui il romanzo del *tournant des Lumières* si fa banco di prova. Il dispositivo elettivo è il giardino, che Pagani sottrae al suo statuto di cornice per leggerlo come operatore epistemico: il giardino pittoresco, percorso per impressioni successive e per scene che si susseguono, offre il correlativo spaziale della conoscenza per impressioni teorizzata dalla psicologia empirica. Su un corpus oggi in larga parte riscoperto, da *La Fin des amours du chevalier de Faublas* a *Delphine*, passando per *Sabina d'Herfeld*, *Claire d'Albe* e *Malvina*, il saggio mostra il giardino farsi luogo di prova e di rivelazione dell'io, là dove la sensibilità riconosce il proprio luogo non perché vi sia rappresentata, ma perché vi scopre le condizioni del suo manifestarsi. Il romanzo non si limita così a raffigurare la soggettività sensibi-

le: ne elabora la rappresentazione attingendo ai modelli che la cultura dell'epoca andava teorizzando, facendosi spazio in cui i saperi sulla sensibilità vengono messi alla prova dalla finzione.

Con il contributo di Luciano Pellegrini la relazione si rovescia in controcanto. Il suo Victor Hugo conosce bene la fisiognomica e le teorie sulla misurazione del cranio, ma vi oppone, in *Notre-Dame de Paris*, il mostro come eccezione. Il volto di Quasimodo, «étrange exception à la règle éternelle», è un coacervo originale di tratti irriducibile a qualsiasi classificazione deterministica e all'*homme moyen* misurabile risponde con la logica dell'affastellamento e dell'ineffabile. Seguendo la riattivazione, da parte di Hugo, del senso figurato di *face*, Pellegrini intreccia in una sola rete il volto del mostro, la facciata della cattedrale e il 'volto' del patrimonio nazionale mutilato dalle demolizioni post-rivoluzionarie, e sottolinea come l'estetica del deforme implichi una critica della classificazione aprioristica dell'individuo, di cui lo scrittore intuisce perfino le possibili derive razziali. Nel capitolo-saggio *Ceci tuera cela* la metafora facciale si fa teoria del simbolo, mentre l'aneddoto conclusivo sul dialogo con Cuvier intorno all'«uomo fossile», negato dallo scienziato e poi creduto confermato dalla scoperta di Abbeville, lascia intendere che Hugo attribuisse alla letteratura una capacità conoscitiva autonoma, in anticipo sulla scienza. Se gli altri contributi mostrano il romanzo che assume le scienze dell'uomo come strumenti, qui Hugo ne contesta la pretesa classificatoria, opponendo alla generalizzazione il *particulier* irriducibile del mostro.

Col contributo di Luca Zenobi la scena si sposta in Germania e la modalità muta ancora. Le *Wahlverwandtschaften* di Goethe (1809) assumono un modello scientifico esplicito, la chimica, e ne fanno la cifra del moderno: la *Scheidekunst*, l'arte della separazione, diventa metafora di legami repentini e labili, l'esatto contrario dello sviluppo organico e armonico delle forme su cui Goethe fonda la propria morfologia. Ma è qui che il romanzo eccede il suo modello. Se la chimica è necessaria a conoscere le parti invisibili dell'organismo, la scomposizione nei singoli elementi ne determina la morte, e nessuna ricombinazione può restituire la vita: spetta allo sguardo sintetico del fisiologo, e del romanziere, ricomporre il vivente nella sua totalità. L'irriducibile, in Goethe, non è dunque il singolo nominale ma l'organismo come intero, al punto che, annota lo scrittore, «il concetto di individualità ostacola la conoscenza delle nature organiche»: ciò che resiste alla riduzione è la sintesi, non il nome proprio. Contro l'entusiasmo chimico dei romantici, che in Friedrich Schlegel celebrava l'epoca delle rivoluzioni e delle combinazioni, e rivedendo su un punto la lettura di Giuliano Baioni, Zenobi dimostra come la forma chiusa e compatta del romanzo, fitta di corrispondenze simboliche, sia il tentativo di attingere quella totalità del vivente che il metodo analitico insegue e perde. «Quale sintesi più alta di un essere vivente?» sembra essere la domanda che governa, in Goethe, il rapporto tra la scienza e la pagina.

Resta in area tedesca anche il saggio di Elena Agazzi, che verte sul «lato notturno» delle scienze dell'uomo. Nelle opere di E.T.A. Hoffmann confluisce l'intera costellazione del sapere tardo-illuminista: il magnetismo animale, la medicina browniana dell'eccitabilità, la fisiologia dell'irritabilità di Haller, la fisiognomica, le ricerche sulla soglia tra veglia e sonno. Questo sapere viene riat-

tivato in epoca romantica in chiave critica e ambigua: transita dalla «patologia psicologica» alla «patologia estetica» e individua nel soggetto sovraeccitato la figura dell'artista. La interpreta molto bene Johannes Kreisler, maestro di cappella, nato da una «ricetta fallita» della natura e dotato di troppa fantasia e di scarsa flemma. Giocando sull'etimologia del proprio nome, sui 'cerchi' da cui non riesce a uscire e che evocano i vortici cartesiani, è un eccentrico che sfugge a ogni tipologia. Agazzi mostra come Hoffmann pieghi a dispositivo narrativo i materiali della scienza coeva, dalle «immagini ipnagogiche» allo shock 'elettrico', trasformando il lettore in un «testimone secondario» dell'esperienza perturbante; mette anche in luce come il sapere antropologico del secolo generi dall'interno zone d'ombra, cioè dei fenomeni che si fatica a classificare e che solo la letteratura può esprimere. Sulla scia dell'auspicio herderiano che si promuova una «dottrina dell'anima» costruita su biografie, annotazioni di medici e divinazioni di poeti, il «fantastico perturbante» di Hoffmann esplora ciò che le scienze dell'uomo avevano messo a tema senza riuscire a dominarlo: l'irriducibile singolarità dell'individuo e i legami oscuri tra corpo, sensi e immaginazione.

Con Riccardo Capoferro il volume torna alla sua domanda più esplicita, il rapporto tra le scienze dell'uomo e la narrativa settecentesca, e la porta sul terreno della tecnica. Muovendo dalla recensione di Walter Scott a *Emma*, che riconosceva ad Austen la capacità di tenere desta l'attenzione pur narrando «common occurrences», eventi ordinari privi dei rapimenti e delle agnizioni del *romance*, Capoferro si chiede come *Pride and Prejudice* riesca a generare suspense in storie dove quasi nulla accade. La risposta passa per la filosofia della mente di Hume. Il titolo primitivo, *First Impressions*, ne segnala l'orizzonte, ma il romanzo va oltre le sole «impressioni»: la sua eroina osserva, congettura, trae inferenze sul carattere altrui, e quelle inferenze, viziate dal pregiudizio, la allontanano di volta in volta dall'oggetto che le convenzioni del genere le assegnano fin dalla prima pagina. La suspense si svincola così dal pericolo immediato e nasce dallo scarto tra ciò che il lettore sa e ciò che il personaggio ignora, cioè dalle operazioni cognitive stesse. Capoferro iscrive questa invenzione in una genealogia, dall'orma sulla spiaggia di Robinson alle previsioni epistolari delle eroine di Richardson fino ad Austen, e ne prolunga la linea, nella lunga durata, fino al «paradigma indiziario» di Ginzburg e ai racconti di Conan Doyle: il romanzo realista come tessuto di segni da decifrare, in cui il metodo inferenziale delle scienze dell'uomo si fa principio costruttivo del racconto.

Chiude il volume Silvia Contarini, e lo chiude là dove la convergenza tra romanzo e scienza dell'uomo si fa dialogo dichiarato. Oggetto è il sogno di don Rodrigo nel capitolo XXXIII dei *Promessi sposi*, ricondotto a una doppia genealogia. Quella letteraria muove dal sonnambulismo di Lady Macbeth, in cui Diderot riconosceva l'essenza del tragico, e attraverso la riscrittura romantica del *Macbeth*, i sogni di Lovelace nella *Clarissa* e di Lovel nell'*Antiquary* di Scott, approda al modello vero, l'*Athalie* di Racine, il sogno in cui riaffiora, come in don Rodrigo, un timore lontano e rimosso: il notturno in cui il corpo, privo di coscienza, rivela la verità che la mente ignora. L'altra genealogia chiama in causa la scienza. Dai *Rapports du physique et du moral de l'homme* di Cabanis, e dalle

pagine di Maine de Biran sull'auto-osservazione, Manzoni apprende che nel sonno, venuto meno il controllo dei sensi esterni, le impressioni interne divengono più vive e l'illusione permane intera: così la «puntura dolorosa» che il sognatore attribuisce all'elsa della spada, e che è il segno del bubbone, traduce in figura narrativa una sofferenza fisica che, con Biran, «préexistait à sa perception». Il confronto tra le redazioni mostra Manzoni eliminare ogni spiegazione verbale perché, come nel *Macbeth*, siano i gesti a parlare. Il sogno di don Rodrigo diventa così il punto in cui il romanzo, attingendo alla psicologia degli *Idéologues*, fa proprio quel residuo dell'involontario che la scienza dell'uomo aveva descritto senza poterlo esaurire.

7. La coscienza di un limite

Resta, in chiusura, la coscienza di un limite. Nel tentativo di ricostruire, in questo volume, la costellazione delle scienze dell'uomo, si sono potute soltanto sfiorare alcune delle sue diramazioni; altre, dalla sociologia all'economia politica fino all'antropologia, attenderebbero una trattazione che queste pagine non potevano offrire, così come innumerevoli sono i romanzi che, accanto a quelli qui letti, avrebbero potuto figurare nel medesimo laboratorio. Ma è proprio questo il senso di un lavoro di ricerca che vuole essere più un sondaggio che un bilancio. Se il *particulier* è davvero, come si è cercato di mostrare, l'operatore concettuale attorno a cui romanzo e scienze dell'uomo intrecciano la loro avventura comune, allora il *tournant des Lumières* non ne rappresenta che la soglia. La convergenza si fa più stretta nell'Ottocento, là dove un Balzac conosce per «analisi» dei tipi e insieme li incarna in *particuliers*, oppure dove Stendhal, formatosi alla scuola degli Idéologues, fa dell'analisi delle passioni la materia stessa del romanzo. Non è un caso se la critica più recente è tornata a interrogare il romanzo come luogo in cui i saperi della modernità prendono forma e si mettono alla prova[50]. È in questa lunga durata, più che in un punto d'arrivo, che le nostre «scritture del particolare» trovano il loro orizzonte: un progetto, più che una conclusione.

[50] Per una bibliografia aggiornata sulle corrispondenze tra realismo francese primo-ottocentesco e il campo scientifico del *tournant des Lumières*, cfr. il recente É. Bordas, A. Del Lungo, P. Glaudes (dir.), *Balzac et les disciplines du savoir. Sciences et représentation*, Classiques Garnier, Paris 2025. La tesi del volume è che con Balzac «le roman devient, pour la première fois dans son histoire, une forme de connaissance du réel» (la prima sezione si intitola addirittura *Épistémologie*, con un saggio di Claire Barel-Moisan eloquente sin dal titolo: *Construire une science de l'homme, entre sérieux et ironie*). Il presente volume, invece, intende dimostrare come questa soglia si ritrovi già a metà Settecento. Su Stendhal come inauguratore del realismo soggettivo e debitore del contesto scientifico settecentesco, cfr. G. Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*, Corti, Paris 1954 e B. Diaz, *Balzac, Stendhal : l'analytique en question*, in C. Barel-Moisan, C. Couleau (dir.), *Balzac, l'aventure analytique*, Pirot, Saint-Cyr-sur-Loire 2009, pp. 49-61.

Bibliografia

Alliston A., Cohen M., *Empatia e* sensibility *nell'evoluzione del romanzo*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo*, vol. 3. *Storia e geografia*, Einaudi, Torino 2002, pp. 229-253.
Aristotele, *Analitici secondi. Organon IV*, trad. e comm. di M. Mignucci, intr. di J. Barnes (testo greco a fronte), Laterza, Roma-Bari 2007.
Armstrong N., *Desire and Domestic Fiction. A Political History of the Novel*, Oxford University Press, New York 1987.
Audidière S., *Passions de l'intérêt. Matérialisme et anthropologie chez Helvétius et Diderot*, Honoré Champion, Paris 2022.
Auerbach E., *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Francke, Bern 1946.
Barny R., *Rousseau dans la Révolution. Le personnage de Jean-Jacques et les débuts du culte révolutionnaire (1787-1791)*, Voltaire Foundation, Oxford 1986.
Battista A. M. (a cura di), *Il «Rousseau» dei giacobini*, QuattroVenti, Urbino 2005.
Berman M., *The Politics of Authenticity. Radical Individualism and the Emergence of Modern Society*, Atheneum, New York 1970.
Blanckaert C., Blondiaux L., Loty L., Renneville M., Richard N. (dir.), *L'histoire des sciences de l'homme. Trajectoire, enjeux et questions vives*, L'Harmattan, Paris 1999.
Blin G., *Stendhal et les problèmes du roman*, Corti, Paris 1954.
Blum C., *Rousseau and the Republic of Virtue. The Language of Politics in the French Revolution*, Cornell University Press, Ithaca-London 1986.
Bordas É., Del Lungo A., Glaudes P. (dir.), *Balzac et les disciplines du savoir. Sciences et représentation*, Classiques Garnier, Paris 2025.
Bréban L., Denieul S., Sultan-Villet É. (dir.), *La Science des mœurs au siècle des Lumières. Conception et expérimentations*, Classiques Garnier, Paris 2021.
Brooks P., *The Novel of Worldliness: Crébillon, Marivaux, Laclos, Stendhal*, Princeton University Press, Princeton New Jersey 1969.
Buffon G.-L. Leclerc de, *Essai d'arithmétique morale,* dans *Supplément à L'Histoire naturelle*, Imprimerie Royale, Paris 1777, t. IV.
Cabanis P.-J.-G., *Rapports du physique et du moral de l'homme*, in *Œuvres complètes de Cabanis*, Didot, Paris 1824, t. III, pp. 1-500.
Capoferro R., *Novel. La genesi del romanzo moderno nell'Inghilterra del Settecento*, Carocci, Roma 2017.
Charbonneau F., *L'art d'écrire la science. Anthologie de textes savants du XVIII^e^ siècle français*, Les Presses de l'Université Laval, Québec 2005.
Citton Y., Dumasy L. (dir.), *Le moment idéologique. Littérature et sciences de l'homme*, ENS, Lyon 2013.
Condillac É. B. de, *La Logique, ou les premiers développements de l'art de penser*, Dufart, Paris an III de la République (1794-1795).
Copans J., Jamin J. (dir.), *Aux origines de l'anthropologie française. Les Mémoires de la Société des Observateurs de l'Homme en l'an VIII*, préface de J.-P. Faivre, Le Sycomore, Paris 1978.
Delon M., *L'idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, édition revue et corrigée, Classiques Garnier, Paris 2023 (ed. orig. 1988).
Derainne L., *« Qu'il naisse l'observateur ». Penser l'observation (1750-1850)*, Droz, Genève 2022.
Desrosières A., *La politique des grands nombres. Histoire de la raison statistique*, La Découverte, Paris 1993.

Diaz B., *Balzac, Stendhal : l'analytique en question*, in C. Barel-Moisan, C. Couleau (dir.), *Balzac, l'aventure analytique*, Pirot, Saint-Cyr-sur-Loire 2009, pp. 49-61.
Dictionnaire de l'Académie françoise, 4e éd., Vve B. Brunet, Paris 1762.
Diderot D., *Éloge de Richardson*, in Id., *Contes et romans*, édition publiée sous la direction de M. Delon, avec la collaboration de J.-Ch. Abramovici, H. Lafon et S. Pujol, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 2004, pp. 897-911.
Diderot D., *Éloge de Richardson*, edizione bilingue, traduzione italiana di B. Cirillo (Napoli 1784) con testo francese a fronte, cura e saggio introduttivo di I. de Bernardis, Pensa MultiMedia, Lecce 2011.
Duchet M., *Anthropologie et histoire au siècle des Lumières*, François Maspero, Paris 1971.
Ferrone V., *Una scienza per l'uomo. Illuminismo e Rivoluzione scientifica nell'Europa del Settecento*, UTET, Torino 2007.
Ferrone V., *Lezioni illuministiche*, Laterza, Roma-Bari 2010.
Furetière A., *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et des arts*, Arnout & Reinier Leers, La Haye-Rotterdam 1690.
Ginzburg L., *La prosa psicologica*, il Mulino, Bologna 1994.
Gusdorf G., *Introduction aux sciences humaines. Essai critique sur leurs origines et leur développement*, Les Belles Lettres, Paris 1960.
Gusdorf G., *Les sciences humaines et la pensée occidentale*, t. VI, *L'avènement des sciences humaines au siècle des lumières*, Payot, Paris 1973.
Hacking I., *The Emergence of Probability: A Philosophical Study of Early Ideas about Probability*, Cambridge University Press, Cambridge 1975.
Hunt L., *Inventing Human Rights. A History*, Norton, New York 2007.
Jannidis F., *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*, de Gruyter, Berlin-New York 2004.
Kelly C., *Rousseau's Exemplary Life. The «Confessions» as Political Philosophy*, Cornell University Press, Ithaca-London 1987.
Leibniz G. W., *La Monadologie*, éd. critique établie par É. Boutroux, Le Livre de Poche, Paris 1991.
Leibniz G. W., *I principi della filosofia o la monadologia*, introduzione, traduzione, note, apparati e iconografia di S. Cariati (testo francese a fronte), Bompiani, Milano 2001.
Lukács G., *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, P. Cassirer, Berlin 1920.
Matteini D., *Scienze dell'uomo e romanzo. Prospettive di studio nella storia letteraria del «tournant des Lumières»*, in L. Battistini et al. (a cura di), *Letteratura e altre scienze*, Peter Lang, Bruxelles 2023, pp. 151-166.
Mauzi R., *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII^e siècle*, Armand Colin, Paris 1960.
Mazzoni G., *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna 2011.
Mazzoni G., *I nomi propri e gli uomini medi. Romanzo, scienze umane, democrazia*, «Between», V, 10, 2013, pp. 1-16, <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/2024> (06/26).
McDonald J., *Rousseau and the French Revolution, 1762-1791*, The Athlone Press, London 1965.
McKeon M., *The Origins of the English Novel, 1600-1740*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1987.
Moravia S., *La scienza dell'uomo nel Settecento*, Laterza, Roma-Bari 1970.

Moravia S., *Il pensiero degli Idéologues. Scienza e filosofia in Francia (1780-1815)*, La Nuova Italia, Firenze 1974.
Moravia S., *Il tramonto dell'Illuminismo*, Laterza, Roma-Bari 1986.
Mornet D., *Les origines intellectuelles de la Révolution française (1715-1787)*, Armand Colin, Paris 1933.
Mounier J., *La fortune des écrits de Jean-Jacques Rousseau dans les pays de langue allemande de 1782 à 1813*, PUF, Paris 1980.
Pavel Th., *La Pensée du roman*, Gallimard, Paris 2003.
Piaget J., *Épistémologie des sciences de l'homme*, Gallimard, Paris 1972.
Picavet F. J., *Les Idéologues: Essai sur l'histoire des idées et des théories scientifiques, philosophiques, religieuses, etc., en France depuis 1789*, Alcan, Paris 1891.
Quetelet A., *Sur l'homme et le développement de ses facultés. Essai de physique sociale*, Bachelier, Paris 1835.
Regaldo M., *Un milieu intellectuel: la décade philosophique (1794-1807)*, Atelier de reproduction des thèses de Lille III, 5 voll., Honoré Champion, Paris 1976.
Ricuperati G., *Frontiere e limiti della ragione. Dalla crisi della coscienza europea all'Illuminismo*, a cura di D. Canestri, UTET, Torino 2006.
Rousseau J.-J., *Les Confessions*, in *Œuvres complètes*, t. I: *Les Confessions. Autres textes autobiographiques*, éd. B. Gagnebin et M. Raymond avec la collaboration de R. Osmont, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1959, pp. 1-656.
Rousseau J.-J., *Confessioni*, introduzione di R. Guiducci, traduzione e note di F. Filippini, BUR, Milano 1978.
Rousseau J.-J., *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes*, in *Œuvres complètes*, t. III: *Du Contrat social. Écrits politiques*, éd. B. Gagnebin et M. Raymond avec la collaboration de F. Bouchardy, J.-D. Candaux, R. Derathé, J. Fabre, J. Starobinski et S. Stelling-Michaud, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1964, pp. 109-236.
Rousseau J.-J., *Discorso sull'origine e i fondamenti della disuguaglianza fra gli uomini di Jean-Jacques Rousseau cittadino di Ginevra*, in Id., *Discorsi*, introduzione e note di L. Luporini, traduzione di R. Mondolfo, BUR, Milano 2018, pp. 67-211.
Saussure H. de, *Rousseau et les manuscrits des Confessions*, De Boccard, Paris 1958.
Schings H.-J. (Hg.), *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*, Metzler, Stuttgart-Weimar 1994.
Scienze dell'uomo e scienze della società nel Settecento, Atti del convegno di Torino, 27-28 ottobre 1978, Olschki, Firenze 1979.
Starobinski J., *Jean-Jacques Rousseau. La trasparenza e l'ostacolo*, il Mulino, Bologna 1982.
Stigler S. M., *The History of Statistics. The Measurement of Uncertainty before 1900*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1986.
Stigler S. M., *Statistics on the Table. The History of Statistical Concepts and Methods*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1999.
Timpanaro S., *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, Nistri-Lischi, Pisa 1969.
Tiran A., *Les idéologues, la Décade philosophique politique et littéraire et Jean-Baptiste Say*, «Journal of Interdisciplinary History of Ideas», 17, 2020, <https://journals.openedition.org/jihi/1116> (06/26).
Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIX^e^ et du XX^e^ siècle, 16 voll., Gallimard / CNRS, Paris 1971-1994.
Vidal F., *Les Sciences de l'âme, XVI^e^-XVIII^e^ siècle*, Honoré Champion, Paris 2006.
Vovelle M. (a cura di), *L'uomo dell'Illuminismo*, Laterza, Roma-Bari 1992.
Watt I., *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Chatto & Windus, London 1957.

Wokler R., *From l'homme physique to l'homme moral and back: towards a history of Enlightenment anthropology*, «History of the Human Sciences», 6, 1, 1993, pp. 121-138.

Zagamé A., *Sur l'imitation sérieuse du quotidien (Auerbach). Le roman français du XVIII^e siècle*, «Poétique», 2, 2015, pp. 213-236.

Zatti S., *Il padre fondatore: Jean-Jacques Rousseau*, in R. Castellana (a cura di), *Biografia e autobiografia. Scritture di vita dall'antichità a oggi*, Carocci, Roma 2025, pp. 93-114.

Dagli *Studia Humanitatis* del Rinascimento italiano all'invenzione delle moderne «scienze dell'uomo» nell'*Encyclopédie*

Vincenzo Ferrone

È ormai da tempo nota l'importanza degli *Studia Humanitatis* nell'ambito dell'umanesimo civico e del Rinascimento così come la funzione cruciale che ebbero nella nascita di quelle che noi oggi chiamiamo le moderne scienze umane o *humanities,* per riprendere il più noto termine anglosassone[1]. Assai meno conosciuto, e meritevole di essere raccontato, è invece il contributo determinante della rivoluzione culturale dell'Illuminismo alla fondazione epistemologica e alla legittimazione delle scienze dell'uomo come autentiche forme di conoscenza: discipline scientifiche da collocare sullo stesso piano di quelle classiche e naturali secondo il paradigma dell'unità vivente delle scienze delineato nell'*Encyclopédie* tramite il riferimento simbolico dell'albero baconiano delle conoscenze umane. Una tesi, questa dell'«unità vivente delle scienze», centrata sulle facoltà dell'uomo, destinata a scontrarsi e a soccombere per lunghi periodi contro la ben più celebre e polemica separazione elaborata invece dalla cultura germanica nell'800 tra le scienze della natura (*Naturwissenschaften*) e le scienze dello spirito (*Geisteswissenschaften*).

Dal punto di vista storico il progressivo delinearsi del paradigma delle scienze dell'uomo elaborato dagli illuministi tra le due grandi epoche, il Rinascimento

[1] Cfr. E. Garin, *L'umanesimo italiano. Filosofia e vita civile nel Rinascimento,* Laterza, Roma-Bari 1994; G. Gusdorf, *Introduzione alle scienze umane,* Il Mulino, Bologna 1960.

Vincenzo Ferrone, University of Torino, Italy, vincenzo.ferrone@unito.it, 0000-0002-4713-8459

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)
Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Vincenzo Ferrone, *Dagli* Studia Humanitatis *del Rinascimento italiano all'invenzione delle moderne «scienze dell'uomo» nell'*Encyclopédie, © Author(s), CC BY-SA 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-1157-4.03, in David Matteini (edited by), *Scritture del particolare. Romanzo e* sciences de l'homme *tra Sette e Ottocento. Atti del Convegno di Siena (23-24 aprile 2025)*, pp. 33-41, 2026, published by Firenze University Press and USiena PRESS, ISBN 979-12-215-1157-4, DOI 10.36253/979-12-215-1157-4

e l'Illuminismo, fu certamente segnato sia dall'apparizione della Rivoluzione scientifica di Galileo e di Newton, dal primato indiscusso, cioè, del metodo fisico-matematico e del meccanicismo come rappresentazione vincente della natura, sia dalla sanguinosa tragedia della guerra civile religiosa europea: dallo scontro teologico tra cattolici e protestanti nel Cinque e Seicento. Due eventi cruciali questi destinati a segnare la storia dell'Occidente e a dar vita alla stessa nascita dell'Illuminismo, condizionandone caratteri originali, percorsi e scelte di fondo. E tuttavia, dal punto di vista storiografico, la presa di coscienza del rilievo straordinario di quegli avvenimenti nel progetto epistemologico delineato da Diderot e d'Alembert nell'*Encyclopédie* ha tardato davvero molto tempo ad affiorare compiutamente negli studi sull'Illuminismo del secondo dopoguerra. La svolta in questa direzione ha infatti cominciato ad apparire tra gli storici della scienza del XVIII secolo solo dopo la pubblicazione del libro di Thomas Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions* del 1962. Ma soprattutto dopo il 1975, anno in cui lo stesso autore si rivolgeva direttamente agli storici pubblicando nelle «Annales» (XXX, pp. 975-998) un articolo di grande interesse dal titolo, *Tradizioni matematiche e tradizioni sperimentali nello sviluppo delle scienze fisiche*, un testo poi riedito in un altro celebre volume, *The Essential Tension* del 1977.

Kuhn poneva al centro di quelle pagine un interrogativo preciso alla nuova generazione degli storici del pensiero scientifico: «Le scienze sono molte o una sola?»; come gioca il contesto storico nel determinare il loro sviluppo? Si «deve considerare le scienze una alla volta, cominciando ad esempio con la matematica, passando alla astronomia, quindi alla fisica, alla chimica, alla anatomia, alla fisiologia, alla botanica, e così via? O [si] deve respingere l'idea che il suo argomento sia un resoconto composto di discipline individuali e considerare invece che sia la conoscenza della natura *tout court*?»[2]. La sua ricostruzione a favore della seconda strada chiariva finalmente il ruolo straordinario giocato dall'emergere nel Settecento delle cosiddette scienze sperimentali baconiane come la chimica, l'elettricismo, il magnetismo, e più in generale la crescente attenzione verso le scienze della vita: dalla fisiologia, alla botanica, alla clinica rispetto alle «scienze classiche» dell'antichità partecipanti a una comune tradizione matematica come l'ottica, l'astronomia, la statica, l'armonia, sulla base delle quali si era sviluppato l'universo-macchina fisico-matematico alla base della rivoluzione scientifica di Galileo e di Newton.

Kuhn faceva tesoro nella sua ricostruzione anche del gran libro di Paolo Rossi del 1957, *Francesco Bacone. Dalla magia alla scienza*, per distinguere tra la tradizione sperimentale e la tradizione matematica nell'ambito della stessa Rivoluzione scientifica, illustrando il gran rilievo avuto dal *Nuovo Organo* di Bacone nel rilanciare tra i ricercatori il metodo scientifico sperimentale, gli esperimenti effettivi contro quelli «mentali» di Galileo, aprendo la strada a una nuova importante filosofia empirica della scienza. Le due tradizioni – checché ne pensasse Alexandre

[2] Th. Kuhn, *La tensione essenziale. Cambiamenti e continuità nella scienza*, Einaudi, Torino 1985, p. 37.

Koyré il quale considerava il «movimento baconiano come una frode di nessuna influenza sullo sviluppo della scienza»[3] – avevano invece secondo Kuhn felicemente e proficuamente convissuto garantendo il successo clamoroso del metodo scientifico e lo sviluppo positivo di tutte le scienze. Certo nella ricostruzione di Kuhn mancava ogni riferimento specifico all'Illuminismo e all'*Encyclopédie*, al tema delle scienze dell'uomo e al nuovo paradigma dell'unità vivente delle scienze caro a Diderot. Ma la rivalutazione di Bacone come padre della scienza moderna collocato sullo stesso piano di Galileo e di Newton, e il rilievo assegnato alla storia e al contesto storico nel definire il pensiero scientifico rispetto al «contesto della giustificazione» caro al primato della logica dei filosofi della scienza neopositivisti, alla loro «*epistemologia imaginabilis*» denunciata con ironia da Ludwik Fleck e da Paolo Rossi[4], erano già due elementi più che sufficienti per revocare in dubbio le tesi di Ernst Cassirer che inchiodavano riduttivamente la filosofia dell'Illuminismo al trionfo del «paradigma della fisica newtoniana» e alla centralità indiscussa della ragione e del razionalismo kantiano[5].

A inaugurare la nuova storia della scienza negli studi sull'Illuminismo fu però soprattutto il pionieristico libro del 1976 di Margaret Candee Jacob, *The Newtonians and the English Revolution 1689-1720*. Quel libro chiariva per la prima volta i forti nessi e l'evidente condizionamento della lotta politica e ideologica sugli sviluppi e sulle interpretazioni che vennero date in Inghilterra del pensiero scientifico newtoniano. Nella stessa direzione andava il mio volume del 1982, *Scienza natura religione. Mondo newtoniano e cultura italiana nel primo Settecento*, che indagava le origini dell'Illuminismo italiano e la reazione della cultura cattolica dopo il dramma galileiano. Ma, ad allargare ulteriormente il campo della ricerca sulla scienza nel Settecento, provvide anche il libro, assai suggestivo quanto discutibile, di Robert Darnton, *Mesmerism and the End of the Enlightenment in France* del 1968.

Grazie anche ad altri nuovi studi di storia della scienza divenne sempre più chiaro che nel corso del XVIII secolo non vi fu affatto quell'egemonia indiscussa del paradigma dell'universo-macchina di Newton di cui amava parlare Cassirer, ma si fronteggiarono addirittura rappresentazioni contrapposte della natura come il meccanicismo e la *natura naturans*; lo stesso metodo geometrico-deduttivo e il dominio del linguaggio matematico furono seriamente messi in discussione al fine di consentire l'allargamento della conoscenza al nuovo campo delle scienze della vita e dell'uomo. L'empirismo, il metodo sperimentale, le dure critiche di Bacone al metodo geometrico-deduttivo alimentarono anche l'apparizione e il successo di quelle che sono state definite da Robert Darnton le cosiddette *Popular Science* di fine secolo come il mesmerismo, la fisiognomi-

[3] Ivi, p. 53.

[4] Cfr. L. Fleck, *Genesi e sviluppo di un fatto scientifico. Per una teoria dello stile e del collettivo di pensiero,* Il Mulino, Bologna 1983, p. 155.

[5] Cfr. E. Cassirer, *Die Philosophie der Aufklärung*, Mohr, Tübingen 1932. Sull'intera questione mi sia consentito rinviare alle mie lezioni al Collège de France del 2005 ora in V. Ferrone, *Lezioni illuministiche*, Laterza, Roma-Bari 2010, pp. 98 sgg.

ca, il sonnambulismo. Ne nacque un duro e polemico confronto all'interno del grande sistema delle accademie scientifiche europee. Durante il Tardo Illuminismo si discusse intensamente sul tema che gli epistemologi oggi definiscono della «demarcazione»: cosa deve intendersi per scienza? Chi sono gli scienziati?[6]

Ma l'origine di tutte quelle discussioni sulla natura della scienza stava in realtà racchiusa per intero proprio nelle pagine di quello che è stato giustamente ritenuto da sempre il vero e grande 'manifesto' della rivoluzione culturale dell'Illuminismo, e cioè nell'*Encyclopédie*; in particolare negli articoli introduttivi di Diderot e d'Alembert e poi soprattutto nelle *Pensées sur l'interprétation de la nature* pubblicate da Diderot nel 1754 e subito fatte bruciare dal Parlamento di Parigi: un testo quest'ultimo giustamente celebre e largamente diffuso nel Settecento europeo che rappresentò allora il *Novum Organum* degli illuministi: il cuore pulsante della loro rivoluzione epistemologica. Nelle mani degli illuministi la tradizione sperimentale di Bacone subì infatti una radicale reinterpretazione nell'ambito del nuovo empirismo, contro il razionalismo astratto e metafisico, che stava affiorando anche in altri angoli del Continente con Vico in Italia, Locke e Hume nel Regno Unito, Herder in Germania. Un empirismo capace di dare vita al moderno umanesimo illuministico; un umanesimo dei moderni ormai definitivamente secolarizzato e quindi diverso da quello rinascimentale: una vera svolta antropologica, consapevole dei limiti dell'uomo, ma anche della sua autonomia e responsabilità che metteva al centro il vecchio albero della conoscenza di Bacone[7]. Un albero ripensato però nelle sue funzioni e potenzialità conoscitive come fulcro stesso del nuovo paradigma dell'unità vivente delle scienze che collocava al centro la vita dell'uomo. Lo spiegava bene Diderot nella voce *Enciclopedia* invocando un forte cambiamento nel modo stesso di pensare la realtà: ancorando ogni forma di conoscenza e di sapere a tutte le espressioni della vita umana e in particolare alle funzioni intellettive del soggetto indagatore nella ridefinizione di un sapere enciclopedico complessivo.

> L'homme est le terme unique d'où il faut partir, & auquel il faut tout ramener [...] si l'on bannit l'homme ou l'être pensant & contemplateur de dessus la surface de la terre ; ce spectacle pathétique & sublime de la nature n'est plus qu'une scene triste & muette. L'univers se taît ; le silence & la nuit s'en emparent. Tout se change en une vaste solitude où les phénomenes inobservés se passent d'une maniere obscure & sourde. C'est la présence de l'homme qui rend l'existence des êtres intéressante ; & que peut-on se proposer de mieux dans l'histoire de ces êtres, que de se soûmettre à cette considération ? Pourquoi n'introduirons-nous pas l'homme dans notre ouvrage, comme il est placé dans l'univers ? Pourquoi

[6] Cfr. V. Ferrone, P. Rossi, *Lo scienziato nell'età moderna*, Laterza, Roma-Bari 1994; V. Ferrone, *I profeti dell'Illuminismo. Le metamorfosi della ragione nel tardo Settecento italiano*, Laterza, Roma-Bari 1989.

[7] Cfr. R. Darnton, *I filosofi potano l'albero della conoscenza: la strategia epistemologica dell'Encyclopédie*, in Id., *Il grande massacro dei gatti e altri episodi della storia culturale francese*, Adelphi, Milano 1988, p. 233.

> n'en ferons-nous pas un centre commun ? Est-il dans l'espace infini quelque point d'où nous puissions avec plus d'avantage faire partir les lignes immenses que nous nous proposons d'étendre à tous les autres points ? Quelle vive & douce réaction n'en résultera-t-il pas des êtres vers l'homme, de l'homme vers les êtres ? Voilà ce qui nous a déterminé à chercher dans les facultés principales de l'homme, la division générale à laquelle nous avons subordonné notre travail[8].

Il mutamento epistemologico delineato nell'albero della conoscenza dell'*Encyclopédie*, nel *Discorso preliminare* scritto da d'Alembert e nelle opere di quegli anni di Diderot, non mirava solo a ripensare tutte le forme di sapere, a ricondurne le fondamenta a un moderno empirismo centrato sull'uomo ritenuto capace di «interpretare e amministrare», quindi non solo di «osservare» – come amava precisare Diderot – la natura attraverso le tre principali facoltà dell'intelletto umano, ma per la prima volta metteva rigorosamente sullo stesso piano «memoria», «ragione», «immaginazione», tutte fecondamente interattive e necessarie nella pratica scientifica del metodo sperimentale. Quell'ambiziosa rivoluzione culturale aspirava, insomma, a creare i presupposti generali per una pratica scientifica comune a tutte le forme di conoscenza umana criticando la pretesa riduzionistica della metafisica, del meccanicismo e del paradigma dimostrativo geometrico-deduttivo galileiano e newtoniano, tutto *numero pondere et mensura*: un metodo e un linguaggio ritenuti ormai del tutto inadeguati ad aprire la strada alle nuove scienze dell'uomo. Discipline inedite, forme di sapere queste ultime destinate a fare i conti, anche e soprattutto, con una rappresentazione della natura fortemente polemica con il vecchio astratto razionalismo e meccanicismo secentesco; rilanciando una immagine della natura assai più simile alle rappresentazioni elaborate da Campanella, Bruno e altri protagonisti del Rinascimento italiano. Una *Natura Naturans* dinamica, non più fissista, creata da Dio una volta per tutte come illustrato dal racconto biblico, ma ricca invece di energia e capace di continui mutamenti, e soprattutto temporizzata in

[8] Art. «Encyclopédie», in *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, Briasson, David, Le Breton, Durand, Paris 1755, vol. V, p. 641. «L'uomo è il termine unico dal quale occorre partire e al quale occorre far capo [...]. Se si bandisce l'uomo – essere pensante e contemplante – dalla superficie della terra, lo spettacolo sublime e patetico della natura non è più che una scena triste e muta; l'universo tace, è invaso dal silenzio e dalla notte. Tutto si muta in una gran solitudine, ove i fenomeni, inosservati, si susseguono in modo oscuro e sordo. Soltanto la presenza dell'uomo rende interessante l'esistenza degli esseri: qual proposito può essere migliore, per chi voglia far la storia di quegli esseri, che l'accettare siffatta considerazione? Perché non introdurre l'uomo nell'opera nostra, allo stesso posto che occupa nell'universo? Perché non farne un centro comune? V'è forse nell'infinito spazio qualche altro punto dal quale si possono tracciare, con maggior profitto, le linee immense che ci proponiamo di estendere a tutti gli altri punti? Qual viva e dolce reazione ne scaturirà da parte degli esseri verso l'uomo e da parte di questi verso gli esseri! Questo, appunto, ci ha indotti a fondare sulle principali facoltà dell'uomo la partizione generale sulla quale abbiamo modellato l'opera nostra», Articolo «Enciclopedia», in *Enciclopedia o Dizionario ragionato delle scienze, delle arti e dei mestieri, ordinato da Diderot e D'Alembert*, a cura di P. Casini, Laterza, Bari 1968, p. 498.

diverse migliaia di anni di vita, di storia della natura di sterminata antichità come aveva cominciato a raccontare Buffon contro Linneo e la Bibbia.

La filosofia sperimentale illuministica auspicata per la prima volta da Diderot costituiva indubbiamente il nerbo della cosiddetta «unità vivente delle scienze»; una filosofia valida per tutte le forme di conoscenza che faceva perno sul metodo scientifico empirico e sperimentale contro le interpretazioni dogmatiche della vecchia filosofia razionale, fondate al contrario sul dominio della metafisica, della logica, della ragione astratta, del metodo geometrico-dimostrativo, un *esprit de géométrie* che finiva con il marginalizzare ed escludere le altre facoltà intellettive importantissime dell'uomo come la «memoria» e l'«immaginazione».

A tal proposito, e non certo a caso, un grande e significativo dibattito prese corpo proprio in quegli anni in tutt'Europa sul tema della «certezza» e degli usi possibili del «calcolo della probabilità» definito da Diderot una scienza nuova, una «science physico-mathématique de la vie»[9] capace di fornire una conoscenza metrico-statistica delle vicende umane, riavvicinando in tal modo la distinzione lockiana tra verità di ragione e verità di fatto. Ma fu soprattutto il matematico d'Alembert a rivendicare nel processo conoscitivo l'uso contemporaneo di tutte e tre le facoltà intellettive dell'uomo e in particolare della memoria, della storia, messa di fatto ai margini dalla Rivoluzione scientifica. Senza l'accumulazione delle conoscenze e la riflessione critica al riguardo non era infatti possibile alcun progresso dell'umanità. Da qui l'attenzione di d'Alembert per le innumerevoli opere di ricostruzione storica dei saperi scientifici del passato apparse numerose nel Settecento. Un secolo che non solo vide l'apparizione della stessa idea e categoria storica di «Rivoluzione scientifica», ma anche di grandi opere come l'*Histoire de l'astronomie ancienne* di Bailly, l'*Histoire des mathématiques* di Montucla o i volumi *De l'origine des lois des arts et des sciences et de leurs progrès chez les anciens peuples* di Goguet[10].

Diderot dedicò invece la massima attenzione alla ridefinizione della facoltà intellettiva dell'immaginazione, troppo a lungo trascurata nell'analisi della sua funzione cruciale nei processi conoscitivi a favore del dominio della ragione. Ne fece infatti il caposaldo stesso della nuova filosofia sperimentale collocandola alla base della formulazione creativa dell'ipotesi scientifica da verificare per risolvere ogni tipo di problema in tutte le discipline: descrivendola come la chiave di volta e il fondamento della stessa idea di «Genio» e di una possibile rifondazione empirica dell'estetica contro le teorie logicistiche dell'estetica del secolo precedente. All'immaginazione egli assegnò infine il compito di concepire l'arte come forma scientifica di conoscenza alla pari delle altre scienze; di aprire la strada alle ucronie della seconda metà del XVIII secolo.

Nel 1758, nelle pagine straordinarie del *De la poésie dramatique,* queste tesi erano ulteriormente ribadite spiegando che senza l'uso dell'immaginazione non solo

[9] Cfr. V. Ferrone, *Il dibattito su probabilità e scienze sociali nel secolo XVIII*, «Physis», XXII, 1980, pp. 27-71, ora in Id., *Una scienza per l'uomo. Illuminismo e Rivoluzione scientifica nell'Europa del Settecento*, UTET, Torino 2007.

[10] Cfr. V. Ferrone, *Clio e Prometeo. La storia della scienza tra illuministi e positivisti*, ivi, pp. 49-66.

veniva a mancare un tassello fondamentale del metodo scientifico sperimentale nella creativa formulazione delle ipotesi, ma, a ben vedere, era addirittura impossibile rispecchiare per intero l'umanità stessa dell'uomo, condannato a non essere «ni un Poëte, ni un Philosophe, ni un homme d'esprit, ni un être raisonnable, ni un homme»[11]. Ragione, memoria e immaginazione, messe sempre sullo stesso piano epistemologico, dovevano insomma interagire costantemente tra di loro senza mai prevaricare l'una sull'altra, in un delicato ma cruciale equilibrio. Nella voce *Encyclopédie* Diderot aveva del resto già chiaramente spiegato e sintetizzato i nuovi compiti della filosofia sperimentale degli illuministi; come essa dovesse funzionare per intero innervando il paradigma dell'unità vivente delle scienze centrato sull'esercizio del pensiero critico, del metodo scientifico di analisi empirica della realtà, seguendo sempre la pista del nesso virtuoso tra umanesimo e sperimentalismo, tra progresso delle conoscenze ed emancipazione, tra i saperi e la politica:

> Il faut donc s'attacher à donner les raisons des choses, quand il y en a ; à assigner les causes, quand on les connoît ; à indiquer les effets, lorsqu'ils sont certains ; à résoudre les nœuds par une application directe des principes ; à démontrer les vérités ; à dévoiler les erreurs ; à décréditer adroitement les préjugés ; à apprendre aux hommes à douter & à attendre ; à dissiper l'ignorance ; à apprétier la valeur des connoissances humaines ; à distinguer le vrai du faux, le vrai du vraissemblable, le vraissemblable du merveilleux & de l'incroyable, les phénomenes communs des phénomenes extraordinaires, les faits certains des douteux, ceux-ci des faits absurdes & contraires à l'ordre de la nature ; à connoître le cours général des évenemens, & à prendre chaque chose pour ce qu'elle est, & par conséquent à inspirer le goût de la science, l'horreur du mensonge & du vice, & l'amour de la vertu ; car tout ce qui n'a pas le bonheur & la vertu pour fin derniere n'est rien[12].

I risultati di questa rivoluzione epistemologica troppo a lungo trascurata non tardarono ad arrivare. Il diritto naturale degli antichi mutato in una nuova disci-

[11] D. Diderot, *De la poésie dramatique*, in Id., *Œuvres de théâtre*, Duchesne-Delalain, Paris 1771, t. 2, p. 277. «Né poeta, né filosofo, né uomo di spirito, né un essere che ragiona», D. Diderot, *Sulla poesia drammatica*, in Id., *Teatro e scritti sul teatro*, a cura di M. Grilli, La Nuova Italia, Firenze 1980, p. 261. Per una ricostruzione complessiva del pensiero di Diderot sul tema mi sia consentito rinviare al mio libro, V. Ferrone, *Il mondo dell'illuminismo. Storia di una rivoluzione culturale*, Einaudi, Torino 2019, pp. 37 sgg.

[12] Art. «Encyclopédie», cit., p. 642. «Bisogna esporre le ragioni delle cose, quando ve ne sono; indicare le cause quando sono note; indicare gli effetti quando sono certi, sciogliere i nodi mediante una applicazione diretta dei principî; dimostrare la verità, svelare gli errori, screditare accortamente i pregiudizi; insegnare agli uomini a dubitare e ad aspettare, a dissipare l'ignoranza, ad apprezzare il valore delle conoscenze umane, a distinguere il vero dal falso, il vero dal verosimile, il verosimile dal meraviglioso e dall'incredibile, i fenomeni comuni da quelli straordinari, i fatti certi da quelli dubbi, questi dai fatti assurdi e contrari alla natura; a cogliere la causa generale degli avvenimenti e a prendere ciascuna cosa per quella che è, e cioè ispirare il gusto per la scienza, l'orrore per la menzogna e per il vizio e l'amore per la virtù; giacché tutto ciò che non ha come fine ultimo la felicità e la virtù è nulla», Articolo «Enciclopedia», cit., p. 499.

plina nel corso del Seicento da Grozio, Pufendorf, Selden e altri ancora, grazie alla rigorosa applicazione del metodo geometrico-dimostrativo fu trasformato, ad esempio, dagli illuministi in una nuova scienza empirica dell'uomo capace di dar vita al moderno linguaggio universale dei diritti dell'uomo destinato a cambiare la storia politica dell'umanità nei secoli successivi.

Ma anche la riflessione sul nuovo concetto universalistico di umanità divenne il centro di accurate indagini nell'ambito della nascente antropologia allo stesso tempo biologica e culturale degli illuministi in ogni angolo dell'Europa. Uno dei grandi padri della *Spätaufklärung*, Johann Gottfried Herder segnalò per tempo persino la necessità di avere ben chiari i nessi e allo stesso tempo le differenze tra l'uomo come agente culturale e l'uomo fisiologico distinguendo anche sul piano lessicale tra *Menschheit* (umanità dal punto di vista naturale, fisiologico e biologico) e *Humanität* (umanità come idea morale, ciò che il genere umano deve realizzare nella storia)[13]. L'urgenza di una nuova estetica empirica che facesse tesoro degli insegnamenti di Diderot e della rivoluzione epistemologica introdotta dal paradigma dell'unità vivente delle scienze dell'*Encyclopédie* divenne un percorso obbligato per studiosi come Rousseau, Lessing, Goethe. Se da un lato la *Plastica* di Herder ha rappresentato indubbiamente il capolavoro della nuova estetica empirica dell'Illuminismo[14], particolarmente attenta alla nascita delle nuove scienze dell'uomo, dall'altro opere come il *Werther* di Goethe s'incamminarono per tempo lungo la strada dei cosiddetti romanzi filosofici di Diderot, Voltaire e Rousseau[15], destinati ad alimentare l'ascesa di nuove e originali scienze dell'uomo come la psicologia, la sociologia, l'antropologia, l'economia politica.

Certo di fronte all'impetuoso e inarrestabile neopositivismo dei nostri tempi che rischia di sostituire l'intelletto umano con l'intelletto artificiale gioverebbe forse non poco tornare a riflettere con spirito critico sull'eredità autentica dell'Illuminismo e del suo paradigma dell'unità vivente delle scienze che mirava a indagare con passione emancipatoria e politica soprattutto l'idea di umanità dell'uomo facendone l'orizzonte di riferimento primario di tutte le scelte e di ogni cosa. «*Humanität*. Gäbe man diesem Begriff alle seine Stärke, zeigte man ihn im ganzen Umfange seiner Wirkungen und legte ihn als Pflicht, als unumgängliche, allgemeine, erste Pflicht sich und andern ans Herz, alle Vorurteile von Staatsinteresse, angeborner Religion und das törichtste Vorurteil unter allen, von Rang und Stande, würden [verschwinden]»[16].

[13] Cfr. J. G. Herder, *Briefe zur Beförderung der Humanität*, in *Sämtliche Werke*, vol. 17, hrsg. von B. Suphan, Weidmann, Berlin 1881, pp. 137 sgg.

[14] Ma è da vedere tutta la produzione di Herder di quegli anni nel ricco volume J. G. Herder, *Saggi del primo periodo (1765-1787)*, a cura di E. Agazzi e G. Gabbiadini, Bompiani, Milano 2023.

[15] Cfr. P. Quintili, *I romanzi della Ragione. La* philosophie littéraire *al secolo dei Lumi: i modelli di Diderot e Voltaire*, «Giornale critico di Storia delle Idee», 2, 2021, pp. 21-34.

[16] J. G. Herder, G. E. Lessing, *Dialoghi per massoni*, a cura di M. Neri, Bompiani, Milano 2014, p. 210. «Umanità. – scrisse a tal proposito Herder con spirito profetico – Se si desse a questo concetto tutta la sua forza, se lo si mostrasse in tutta l'estensione dei suoi effetti e lo si pones-

Bibliografia

Cassirer E., *Die Philosophie der Aufklärung*, Mohr, Tübingen 1932.
Darnton R., *Il grande massacro dei gatti e altri episodi della storia culturale francese*, Adelphi, Milano 1988.
Diderot D., *Œuvres de théâtre*, Duchesne-Delalain, Paris 1771.
Diderot D., *Teatro e scritti sul teatro*, a cura di M. Grilli, La Nuova Italia, Firenze 1980.
Enciclopedia o Dizionario ragionato delle scienze, delle arti e dei mestieri, ordinato da Diderot e D'Alembert, a cura di P. Casini, Laterza, Bari 1968.
Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres, Briasson, David, Le Breton, Durand, Paris 1751-1772.
Ferrone V., *I profeti dell'Illuminismo. Le metamorfosi della ragione nel tardo Settecento italiano*, Laterza, Roma-Bari 1989.
Ferrone V., *Il mondo dell'illuminismo. Storia di una rivoluzione culturale*, Einaudi, Torino 2019.
Ferrone V., *Lezioni illuministiche*, Laterza, Roma-Bari 2010.
Ferrone V., *Una scienza per l'uomo. Illuminismo e Rivoluzione scientifica nell'Europa del Settecento*, UTET, Torino 2007.
Ferrone V., Rossi P., *Lo scienziato nell'età moderna*, Laterza, Roma-Bari 1994.
Fleck L., *Genesi e sviluppo di un fatto scientifico. Per una teoria dello stile e del collettivo di pensiero,* il Mulino, Bologna 1983.
Garin E., *L'umanesimo italiano. Filosofia e vita civile nel Rinascimento*, Laterza, Roma-Bari 1994.
Gusdorf G., *Introduzione alle scienze umane*, il Mulino, Bologna 1960.
Herder J. G., *Briefe zur Beförderung der Humanität*, in *Sämtliche Werke*, vol. 17, hrsg. von B. Suphan, Weidmann, Berlin 1881.
Herder J. G., *Saggi del primo periodo (1765-1787)*, a cura di E. Agazzi e G. Gabbiadini, Bompiani, Milano 2023.
Herder J. G., Lessing G. E., *Dialoghi per massoni*, a cura di M. Neri, Bompiani, Milano 2014.
Kuhn Th., *La tensione essenziale. Cambiamenti e continuità nella scienza*, Einaudi, Torino 1985.
Quintili P., *I romanzi della Ragione. La* philosophie littéraire *al secolo dei Lumi: i modelli di Diderot e Voltaire*, «Giornale critico di Storia delle Idee», 2, 2021, pp. 21-34.

se nel petto come dovere per sé e per gli altri, tutti i pregiudizi di interesse dello Stato, di religione di nascita ed il pregiudizio più stolto tra tutti, quello di rango e classi [sparirebbero]», ivi, p. 211.

Una «filosofia letteraria» per il secolo dei Lumi, tra Rousseau e Diderot

Paolo Quintili

1. Che cos'è una «filosofia letteraria»?

Nel presente intervento intendo sviluppare ed estendere una ricerca svolta qualche anno fa, in due articoli e in un libro, attorno ai rapporti tra romanzo, filosofia e teatro[1]. Nel primo di questi articoli, dedicato a Diderot e Voltaire, ho indagato le peculiarità di quelli che possono essere definiti i «romanzi della ragione», ossia i grandi lavori letterari di Voltaire – i *contes philosophiques,* da *Zadig* a *Micromégas* – e *Jacques il Fatalista e il suo padrone* di Diderot, per coglierviil particolare rapporto esistente tra il veicolo finzionale e la verità filosofica[2]. Per chiarezza, richiamo qui alcune questioni metodiche preliminari concernenti la nozione di *philosophie littéraire,* alla lente della quale ho già analizzato i *contes* di

[1] P. Quintili, *I romanzi della Ragione. La p*hilosophie littéraire *al secolo dei Lumi: i modelli di Diderot e Voltaire,* «Giornale critico di Storia delle Idee», 2, 2021, pp. 21-34; Id., *Le spinozisme des personnages face au rôle du lecteur dans J*acques le fataliste, in T. Klinkert, A. Paschoud (a cura di), *Lecteur et acte de lecture dans les écrits de Diderot,* Slatkine, Genève 2023, pp. 129-141; Id., *Filosofie a teatro. Studi di messa in scena filosofica delle idee,* Biblion Edizioni, Milano 2021.

[2] Quintili, *I romanzi della Ragione,* cit., p. 23: «La lezione di Voltaire, in particolare, marca l'inizio di un genere molto particolare. Un manifesto programmatico di tale genere è il racconto allegorico tardo dal titolo *Éloge historique de la raison* (1775). Che ruolo svolge la ragione, come portatrice di verità filosofica, all'interno della struttura del romanzo?»

Paolo Quintili, University of Rome Tor Vergata, Italy, quintili@lettere.uniroma2.it, 0000-0002-4248-298X

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)
Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Paolo Quintili, *Una «filosofia letteraria» per il secolo dei Lumi, tra Rousseau e Diderot*, © Author(s), CC BY-SA 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-1157-4.04, in David Matteini (edited by), *Scritture del particolare. Romanzo e* sciences de l'homme *tra Sette e Ottocento. Atti del Convegno di Siena (23-24 aprile 2025)*, pp. 43-59, 2026, published by Firenze University Press and USiena PRESS, ISBN 979-12-215-1157-4, DOI 10.36253/979-12-215-1157-4

Voltaire e *Jacques le fataliste* di Diderot, e sotto la quale occorre ricomprendere anche – e forse con migliori risultati – l'opera di Jean-Jacques Rousseau, *Julie, ou La nouvelle Héloïse. Lettres de deux amans, habitans d'une petite ville au pied des Alpes* (1761). La nozione di *philosophie littéraire* è stata forgiata da Pierre Macherey[3], e sviluppata poi in una ricerca collettiva tuttora *in fieri*[4]. Il filosofo, allievo di Louis Althusser, definisce il tentativo di designare una modalità possibile di riunificazione delle due modalità di espressione della realtà – letteratura e filosofia – che per secoli sono rimaste congiunte e correlate, perseguendo «la vocazione speculativa della letteratura, per sostenere che essa ha autenticamente valore di un''esperienza di pensiero': è in questo preciso senso che si parlerà di 'filosofia letteraria'»[5].

Per il mio scopo qui si tratterà di interpretare un corpus limitato di grandi opere di Rousseau e di Diderot, di quest'ultimo in particolare *La Religieuse,* e alcuni *contes philosophiques* del cosiddetto «ciclo parigino» (*Mystification* e *Madame de la Carlière),* di Rousseau, come s'è detto, *Julie, ou la Nouvelle Héloïse,* per testare la riuscita dell'operazione filosofica, di persuasione e di convincimento intenzionato dagli autori nei riguardi del lettore, attorno ad alcune grandi tesi da far passare nel senso comune dell'epoca. Nel romanzo filosofico di Rousseau e Diderot, tipico dell'esperienza di pensiero di cui trattasi è che non si dia la semplice esposizione concettuale di tali tesi, bensì un particolare uso del veicolo finzionale e dello stile letterario, che contraddistingue la riuscita dell'operazione stessa. Iniziamo con Rousseau e *La Nuova Eloisa.* Fornirò qui solo un esempio limitato di un lavoro analitico che richiederà più tempo (e più spazio) di quanto non me ne sia concesso in questa sede. I principali strumenti tecnici di quest'operazione veicolante la persuasione sono essenzialmente due. Primo, la «mistificazione» letteraria (a fin di bene): il narratore compie o descrive un'azione/operazione attraverso un inganno, alla cui fine (e il cui fine) è la verità. Secondo, la cosiddetta *percontatio,* una forma di dialogo interno/esterno alla narrazione che chiama in causa il lettore e il suo ruolo, spingendolo a prender parte agli eventi narrati e, infine, a comprenderne il valore di verità[6].

2. Sono solo bei romanzi? La divisione kantiana dei domini del sapere (e dell'esperienza)

Come ha ben rilevato Pierre Macherey, è a Kant che dobbiamo essenzialmente la separazione dei domini del sapere e del relativo loro discorso, secondo la quale viene sancito il divorzio definitivo – ma questo sarà da vedere… – tra il Bello e il Vero, secondo i criteri di partizione delle tre *Critiche:*

[3] Cfr. P. Macherey, *Philosopher avec la littérature. Exercices de philosophie littéraire,* Hermann, Paris 2013. Testo apparso in prima edizione con il titolo, *À quoi pense la littérature?,* PUF, Paris 1990.

[4] Nel blog in rete <https://philolarge.hypotheses.org/1175> (01/26).

[5] Macherey, *Philosopher avec la littérature,* cit., p. 7. La traduzione è nostra.

[6] Nel caso di Diderot sono emblematici i due racconti, rispettivamente *Mystification (mistificazione)* e *Ceci n'est pas un conte* (*percontatio)*, del ciclo parigino.

> Kant, situandosi dall'altra parte di questa frattura [tra sapere speculativo e bellezza artistica, tra ragion pura e giudizio estetico, N.d.A.], legittimò la divisione che aveva creato, nel contesto di una rivoluzione radicale del pensiero che escludeva qualsiasi ritorno allo stato precedente: «Non ci sono belle scienze, solo belle arti.... Una scienza che dovrebbe essere bella in quanto tale non ha senso. Infatti, se come scienza le chiedessimo principi e prove, otterremmo solo parole piene di gusto (*bons mots*)» [Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, § 44, N.d.A.]. Il vero sarebbe quindi migliore se fosse brutto: rifiutando l'antica confusione tra il vero e il bello, Kant stabilisce un confine invalicabile tra di essi e sostiene che sottoporre il discorso speculativo a un giudizio di gusto significherebbe indebolirne il contenuto razionale[7].

È ben noto, infatti, il giudizio di Kant su Voltaire e sui *philosophes,* i quali non farebbero filosofia in senso proprio, ma solo *bons mots,* bei racconti e «belle chiacchiere»[8]. E questa partizione sembra oramai acquisita, anzitutto a livello accademico, con la compartimentazione dei settori scientifico-disciplinari, malgrado gli appelli di buona volontà a favorire la interdisciplinarità, che però poi, accademicamente, non paga[9]. Rousseau, Diderot e gli studi rousseauiani e diderotiani ne sono un fulgido esempio. Ora, solo se affrontiamo questi autori e i loro testi nella prospettiva di una filosofia letteraria potremo riguadagnare a quegli studi la portata e il valore loro propri.

3. Rousseau, o il rinvio della felicità. Tre assi narrativi

Giulia, o La Nuova Eloisa, checché ne dica Kant, non è dunque solo un bel racconto, ma una grande opera filosofica, portatrice di importanti verità filosofico-morali, che il veicolo finzionale lascia passare nella mente del lettore attraverso il dialogo epistolare, con una forma indiretta di *percontatio* che investe il lettore nella vicenda e permette di seguire il fine dell'amore durevole e autentico (ideale filosofico rousseauiano) ottenuto attraverso il superamento dell'amore-passione. Il romanzo rousseauiano ottiene il suo ambito risultato molto meglio di innumerevoli trattati filosofici di stampo accademico tradizionale (opere di Kant incluse). Isoliamone le tesi centrali.

Prima tesi: l'amore, l'*amour-passion* di Giulia la protagonista, per il suo precettore, Saint-Preux, povero e senza famiglia, è l'esperienza più ricca e intensa che l'uomo possa conoscere, arricchisce i soggetti che la vivono, ne amplia gli orizzonti di pensiero, li spinge al di là del reale quotidiano, in un mondo ideale di valori nuovi che si riverberano attivamente nella vita presente, come racconta Rousseau stesso, il quale attinse alla propria esperienza di uomo per creare le sue figure letterarie:

[7] Macherey, *Philosopher avec la littérature,* cit., pp. 35-36.

[8] Cfr. J. Ferrari, *Les sources françaises de la philosophie de Kant,* Klincksieck, Paris 1979, p. 143.

[9] Qui rinvio al mio articolo già citato *I romanzi della ragione,* cit.

> Que fis-je en cette occasion? […] L'impossibilité d'atteindre aux êtres réels me jetta dans le pays des chiméres, et ne voyant rien d'existant qui fut digne de mon délire, je le nourris dans un monde idéal que mon imagination créatrice eut bientot peuplé d'êtres selon mon cœur. […] Je me figurai l'amour, l'amitié, les deux idoles de mon cœur, sous les plus ravissantes images. Je me plus à les orner de tous les charmes du sexe que j'avois toujours adoré[10].

L'esperienza dell'amore-passione di Julie per Saint-Preux sembra tuttavia destinata allo scacco, dinanzi alla realtà dell'amore coniugale borghese, cui finalmente Julie cede, sotto la pressione sociale e familiare, per sposare l'ateo virtuoso, il barone di Wolmar, alter-ego forse di d'Holbach o dello stesso Diderot.

Eppure, alla fine del percorso narrativo, il romanzo mostra che la pretesa soluzione del «rinunciare per durare», ossia la rottura dolorosa tra i «due amanti di una cittadina ai piedi delle Alpi», non funziona, non tiene. Julie, rinchiusa nella sua isola dorata di Clarens, la comunità ideale, si annoia[11], continua ad amare Saint-Preux, nel segreto del suo cuore, malgrado la stima e l'affetto veri per Wolmar, con tutte le contraddizioni visibili nel suo comportamento, non dette, ma mostrate. In una delle ultime lettere di Julie come «Signora di Wol-

[10] J.-J. Rousseau, *Les Confessions,* in *Œuvres complètes,* t. I: *Les Confessions. Autres textes autobiographiques,* éd. B. Gagnebin et M. Raymond avec la collaboration de R. Osmont, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris *1*959, pp. 427-430. «Che cosa feci allora? […] L'impossibilità di raggiungere gli esseri reali mi gettò nel paese delle chimere; e non vedendo niente di esistente che fosse degno del mio delirio, lo nutrii in un mondo ideale che la immaginazione creatrice popolò ben presto secondo il mio cuore. […] Mi raffigurai l'amore e l'amicizia, i due idoli del mio cuore, sotto le immagini più incantevoli: mi compiacqui ad ornarli di tutte le grazie della femminilità che avevo sempre adorato», J.-J. Rousseau, *Le confessioni,* a cura di A. Calzolari, tr. it. di V. Valente, Mondadori, Milano 1990, p. 506.

[11] Cfr. J.-J. Rousseau, *Julie, ou La Nouvelle Héloïse,* in *Œuvres complètes,* Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1964, vol. 2, p. 694 (Partie 6, Lettre VIII): «Voila ce que j'éprouve en partie depuis mon mariage, et depuis votre retour. Je ne vois par tout que sujets de contentement, et je ne suis pas contente. Une langueur secrette s'insinue au fond de mon cœur; je le sens vuide et gonflé, comme vous disiez autrefois du votre; l'attachement que j'ai pour tout ce qui m'est cher ne suffit pas pour l'occuper, il lui reste une force inutile dont il ne sait que faire. Cette peine est bizarre, j'en conviens; mais elle n'est pas moins réelle. Mon ami, je suis trop heureuse; le bonheur m'ennuye. […] Et toutefois j'y vis inquiette; mon cœur ignore ce qu'il lui manque; il désire sans savoir quoi». («Ecco ciò che in parte provo da quando son sposata, e da quando siete tornato. Per ogni dove non vedo che argomenti di contentezza, e non sono contenta. Un segreto languore mi si insinua in fondo al cuore; lo sento vuoto e gonfio, come una volta dicevate del vostro; l'affetto che provo per tutto quanto mi è caro non basta per occuparlo, gli rimane una forza inutile di cui non sa che fare. È una ben strana pena, lo ammetto; ma non perciò è meno reale. Amico mio, sono troppo felice; la felicità mi annoia. […] Tuttavia, vivo inquieta; il mio cuore non sa cosa gli manca; desidera senza che sappia che cosa. Poiché non trova nulla quaggiù che le basti, l'anima mia cerca avidamente altrove qualcosa che la riempia…», J.-J. Rousseau, *Giulia o la Nuova Eloisa,* tr. it. di P. Bianconi, introduzione di E. Pulcini, BUR, Milano 2013, p. 719 (Parte 6, Lettera VIII, Julie a Saint-Preux)).

mar», nella sesta parte (Lettera VIII), il velo pare lacerarsi, ma solo dopo che la protagonista ha già tutto vissuto[12].

Infatti, Julie muore per salvare il figlioletto Marcellin, dopo un incidente durante una gita sul lago. Qui il veicolo finzionale è duplice: il ritorno di Saint-Preux (veicolo-amore) e la comunità felice di Clarens (veicolo-amicizia) in cui Saint-Preux è accolto e preso, in un difficile *ménage à trois*. In questi due momenti paralleli, dispiegantisi tra la quarta e la quinta parte del romanzo, il lettore coglie, nella dinamica dello scambio di lettere, il concetto-verità fondamentale, sotteso alla prima tesi: l'amore e l'amicizia sono reciprocamente intrecciati e indistinguibili. Tali sono, in effetti, i due 'idoli' rousseauiani, indissociabili per Julie e Saint-Preux, ma non altrettanto per Julie e il marito Wolmar, verso il quale l'amicizia e il calmo affetto ad essa legato prevalgono su tutto. L'amore-amicizia non si coniuga con l'amore-passione. Lo stile letterario che consente questa persuasione, da parte del lettore, della verità non-detta sottostante, è l'epistolario, la forma-epistolare. L'alternanza di lettere nelle parti quarta-sesta fra i tre protagonisti – Wolmar vi gioca il ruolo del padre-precettore nei confronti degli altri due – intreccia un legame di amicizia in crescendo che lascia naturalmente trasparire il peso della persistenza dell'amore-passione, sotto quello dell'amore-amicizia.

L'*apex* in cui i due veicoli finzionali – amore e amicizia – s'incontrano e si congiungono è la lunga Lettera XI della sesta parte, del barone di Wolmar che descrive a Saint-Preux l'agonia e la morte di Julie. Nel cuore della lettera, poco prima di morire, Julie affida al marito un'altra lettera (aperta) per l'antico amante. È la finale confessione che solo la morte porrà una vera 'soluzione' al loro conflitto, alla loro storia d'amore. Il lettore qui conclude, tacitamente, che l'amore-passione ha vinto, nella morte, la partita. Ne è cosciente per primo lo stesso Wolmar, depositario di quell'ultima parola di Julie. Seconda conclusione, implicita nella trama epistolare dello scambio a tre: solo un amore *tout court,* nel quale la passione e l'amicizia coniugale, cioè il matrimonio, siano indissociabi-

[12] Ivi, pp. 687-688 (Partie 6, Lettre VIII): «Après avoir rompu de tels liens, ne devons-nous pas à leur mémoire de ne rien faire d'indigne du motif qui nous les fit rompre? Oui, c'est une fidélité que je veux vous garder toujours, de vous prendre à témoin de toutes les actions de ma vie, et de vous dire à chaque sentiment qui m'anime: voila ce que je vous ai préféré. Ah mon ami! je sais rendre honneur à ce que mon cœur a si bien senti: je puis être foible devant toute la terre; mais je réponds de moi devant vous. C'est dans cette délicatesse qui survit toujours au véritable amour, plutôt que dans les subtiles distinctions de M. de Wolmar, qu'il faut chercher la raison de cette élévation d'ame et de cette force intérieure que nous éprouvons l'un près de l'autre, et que je crois sentir comme vous». («Dopo di aver spezzato quei legami, non siamo forse debitori alla loro memoria di non commettere cosa indegna del motivo che ce li fece rompere? Sì, una fedeltà che voglio mantenervi per sempre, è che vi prendo a testimonio di tutte le azioni della mia vita; dicendovi a ogni sentimento che mi anima: *ecco quanto vi ho preferito*. Ah, amico mio! so far onore a ciò che il mio cuore ha sentito così bene: posso esser debole davanti a tutta la terra; ma davanti a voi mi sento sicura. In questa delicatezza che sempre sopravvive al vero amore, piuttosto che nelle sottili distinzioni del signor di Wolmar, dobbiamo cercare la ragione di quell'elevazione dell'anima e di quell'intima forza che proviamo quando siamo vicini, e che credo di sentire quanto voi», Rousseau, *Giulia o la Nuova Eloisa,* cit., pp. 712-713 (Parte 6, Lettera VIII)).

li, può dare «la vera felicità nella vita», e non nella morte, come per Julie, che muore felice, sì, ma muore, comunque, e perde tutto.

La Lettera XII della sesta parte, che segue questa della descrizione della morte di Julie, costituisce il testamento dell'amante stessa, che conferma, stavolta *apertis verbis,* la conclusione alla quale il Lettore era tuttavia già giunto da tempo, per sua sola intelligenza, senza parole, senza concetti:

> Adieu, adieu, mon doux ami….. Hélas! J'acheve de vivre comme j'ai commencé. J'en dis trop, peut-être, en ce moment où le cœur ne déguise plus rien… Eh pourquoi craindrois-je d'exprimer tout ce que je sens? Ce n'est plus moi qui te parle; je suis déja dans les bras de la mort. Quand tu verras cette Lettre, les vers rongeront le visage de ton amante, et son cœur où tu ne seras plus. Mais mon ame existeroit-elle sans toi, sans toi quelle félicité goûterois-je ? Non, je ne te quitte pas, je vais t'attendre. La vertu qui nous sépara sur la terre, nous unira dans le séjour éternel. Je meurs dans cette douce attente. Trop heureuse d'acheter au prix de ma vie le droit de t'aimer toujours sans crime, et de te le dire encore une fois[13].

Queste lezioni di morale filosofica vengono impartite con efficacia proprio perché non sono dette esplicitamente, per concetti, ma sono vere e proprie «esperienze di pensiero» vissute dal lettore, tracciate dal duplice veicolo finzionale che Rousseau mette all'opera, con una potenza e un'efficacia artistica senza pari. E lo stile letterario che contraddistingue questa parte finale di *Giulia, o la Nuova Eloisa* farà scuola, nell'età romantica, ad esempio nel Goethe di *I Dolori del giovane Werther*[14].

La prima tesi sull'amore-passione si coniuga, infine, con altre due tesi convergenti: 1. Solo in una «comunità sociale trasparente» – grande tema politico di tutta la filosofia rousseauiana[15] –, la comunità di Clarens in cui vige la sincerità dei cuori, l'amicizia retta dall'amore comune, l'uomo amante, l'uomo *tout court,* senza aggettivazioni personali o professionali, può attingere la piena felicità. 2. Al fine di preparare il terreno a queste due prime conquiste – l'amore totale e la comunità trasparente –, di cui il lettore diventa vieppiù persuaso e convinto, nel corso della lettura, occorre investire in una nuova educazione per i figli di Julie.

[13] Ivi, p. 743 (Partie 6, Lettre XII). «Addio, addio, dolce mio amico… Ahimè! termino la vita come l'ho cominciata. Forse dico troppo, in questo momento in cui il cuore non dissimula più nulla… Ah, perché dovrei temere di esprimere ciò che provo? Non sono più io che ti parlo; sono già tra le braccia della morte. Quando vedrai questa lettera, i vermi roderanno il volto della tua amante, e il suo cuore dove tu non sarai più. Ma la mia anima esisterebbe forse senza di te? senza di te che felicità potrei gustare? No, non ti lascio, vado ad aspettarti. La virtù che ci ha separati sulla terra ci unirà nell'eterno soggiorno. Muoio in questa dolce speranza. Troppo contenta di acquistare a prezzo della mia vita il diritto di sempre amarti senza colpa, e di dirtelo una volta ancora!», Rousseau, *Giulia o la Nuova Eloisa,* cit., pp. 769-770 (Parte 6, Lettera XII).

[14] Cfr. S. Alharbi, Les Souffrances du jeune Werther *de Goethe comme réponse à* La Nouvelle Héloïse *de Rousseau. Analyse du concept d'"expérience esthétique" suivie d'un essai d'application de Hans Robert Jauss,* «Revue Romane», 48, 1, 2013, pp. 147-161.

[15] Cfr. il celebre libro di J. Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle,* Plon, Paris 1957 (seconda ed. ampliata, Gallimard, Paris 1971).

In effetti, nelle lettere della quinta e sesta parte un altro veicolo finzionale investe le fantasie, i programmi, le ingiunzioni e gli auspici della triade di personaggi principali, Saint-Preux-Julie-Wolmar, di educare il 'cuore' dei loro fanciulli, di cui Saint-Preux stesso diventerà il precettore dopo la morte di Julie, a essere degli uomini buoni, delle brave persone, capaci di amare e di essere trasparenti, senza danno alcuno per nessuno. È l'ultima parola di Julie:

> Je n'ai qu'un mot à vous dire sur mes enfans. Je sais quels soins va vous coûter leur éducation: mais je sais bien aussi que ces soins ne vous seront pas pénibles. Dans les momens de dégout inséparables de cet emploi, dites-vous: ils sont les enfans de Julie, il ne vous coûtera plus rien. M. de Wolmar vous remettra les observations que j'ai faites sur votre mémoire et sur le caractere de mes deux fils. Cet écrit n'est que commencé: je ne vous le donne pas pour regle, je le soumets à vos lumieres. N'en faites point des savans, faites en des hommes bien-faisans et justes. Parlez-leur quelquefois de leur mere… vous savez s'ils lui étoient chers…. dites à Marcellin qu'il ne m'en coûta pas de mourir pour lui. Dites à son frere que c'étoit pour lui que j'aimois la vie. Dites leur…. je me sens fatiguée. Il faut finir cette Lettre. En vous laissant mes enfans, je m'en sépare avec moins de peine; je crois rester avec eux[16].

[16] Rousseau, *Julie, ou La Nouvelle Héloïse,* cit., pp. 742-743 (Partie 6, Lettre XII). «Non ho che una parola da dirvi circa i miei figli. So quante cure vi costerà la loro educazione: ma so anche che quelle cure non vi riusciranno faticose. Nei momenti di noia inseparabili da quell'ufficio, ditevi che sono i figli di Giulia, e ogni pena svanirà. Il signor di Wolmar vi consegnerà le osservazioni da me fatte sia sul vostro programma sia sul carattere dei miei due figli. Questo scritto è appena abbozzato: non ve lo do come regola, lo sottometto ai vostri lumi. Non fatene dei saputelli, fatene degli uomini benefici e giusti. Ogni tanto parlategli della loro madre… sapete quanto le erano cari… dite a Marcellino che non m'è stato duro morire per lui. Dite a suo fratello che per lui amavo la vita. Dite loro… mi sento spossata. Devo finire questa lettera. Lasciandovi i miei figliuoli, mi separo da loro con meno dolore; mi pare di rimanere con loro», Rousseau, *Giulia, o La Nuova Eloisa,* cit., p. 769 (Parte 6, Lettera XII). Ma anche, mentre Julie è sul letto di morte, Wolmar scrive a Saint-Preux: «Voyez donc, continuoit-elle, à quelle felicité je suis parvenue. J'en avois beaucoup, j'en attendois davantage. La prospérité de ma famille, une bonne éducation pour mes enfans, tout ce qui m'étoit cher rassemblé autour de moi ou prêt à l'être. Le présent, l'avenir, me flatoient également; la jouissance et l'espoir se réunissoient pour me rendre heureuse: Mon bonheur monté par degrés étoit au comble, il ne pouvoit plus que déchoir; il étoit venu sans être attendu, il se fut enfui quand je l'aurois cru durable. Qu'eut fait le sort pour me soutenir à ce point? Un état permanent est-il fait pour l'homme? Non, quand on a tout acquis, il faut perdre; ne fut-ce que le plaisir de la possession, qui s'use par elle», Rousseau, *Julie, ou La Nouvelle Héloïse,* cit., p. 726 (Partie 6, Lettre XI). («"Vedete quindi" continuò "a quale felicità sono giunta. Ero assai felice, aspettavo di esserlo anche più. La prosperità della mia famiglia, una buona educazione per i miei figli, tutti i miei cari radunati intorno a me o prossimi a esserlo. Il presente e l'avvenire mi lusingavano parimenti; piacere e speranza si univano per farmi felice. La mia felicità, giunta gradatamente al colmo, non poteva che scendere; era venuta senza che l'aspettassi, sarebbe fuggita quando mi sarebbe parsa durevole. Cos'avrebbe fatto la sorte per sostenermi in tale frangente? Forse che l'uomo può aspettarsi uno stato permanente? No, quando s'è ottenuto tutto, bisogna perdere; non foss'altro che il piacere del possesso, che si dilegua possedendo"», Rousseau, *Giulia, o La Nuova Eloisa,* cit., p. 752 (Parte 6, Lettera XI)).

Anche su questi due assi – comunità trasparente e educazione del cuore – è possibile rintracciare delle linee di forza narrative tramite le quali Rousseau offre al lettore delle vere e proprie esperienze di pensiero, che lo persuadono della verità delle tesi sottese alla narrazione. La felicità cui tendevano i tre assi narrativi qui descritti è sempre costantemente rinviata. Essa si dà, per Rousseau, solo nel movimento del montaignano passaggio, del divenire e del desiderio[17].

4. Diderot, o la coscienza della libertà. «Eleuteromania» e libertinismo politico

Un discorso del tutto analogo può esser fatto per il Diderot dei grandi «romanzi distruttori», come li definì Robert Mauzi[18]. Qui mi concentrerò, dopo l'analisi da me già svolta per *Jacques le Fataliste,* su *La Religieuse,* di cui ho fornito recentemente una nuova edizione italiana per Bompiani[19]. Il romanzo/mistificazione è un unicum nel suo genere, in quanto rompe con il *topos* assai diffuso della religiosa forzata che diventa libertina in convento. Se ne hanno numerosi esempi, primo fra tutti il romanzo filosofico-pornografico, best-seller del genere, *Thérèse Philosophe* (1748), del marchese Jean-Baptiste Boyer d'Argens, erroneamente attribuito per un tempo allo stesso Diderot, che dovette difendersi proprio nel periodo della carcerazione a Vincennes per la *Lettre sur les aveugles* (1749)[20].

La protagonista di *La Religieuse,* Suzanne Simonin, è, tutt'al contrario di Thérèse, una religiosa onesta, sincera, innocente, che tale vorrebbe restare, ma che va alla disperata ricerca dell'affermazione di una cosa sola, dalla quale non transige: la propria libertà. Libertà di scelta del tipo di vita da condurre, libertà di credere in Dio a modo suo. Una volta compiuti i sedici anni, dopo aver trascorso l'adolescenza in convento, come era d'uso nelle buone famiglie borghesi e nobiliari, i genitori di Suzanne, apparentemente in difficoltà economiche, decidono di non maritare Suzanne, bensì di destinarla alla vita religiosa. La ragione poi si rivela un'altra, più celata, perché la giovane, si scopre, non è figlia legittima

[17] Cfr. ivi, p. 693 (Partie 6, Lettre VIII): «Mais tout ce prestige disparoit devant l'objet même; rien n'embellit plus cet objet aux yeux du possesseur; on ne se figure point ce qu'on voit; l'imagination ne pare plus rien de ce qu'on possede, l'illusion cesse où commence la jouïssance. Le pays des chimeres est en ce monde le seul digne d'être habité, et tel est le néant des choses humaines, qu'hors l'Etre existant par lui-même, il n'y a rien de beau que ce qui n'est pas». («Ma tutto questo giuoco prestigioso svanisce davanti all'oggetto desiderato; nulla più lo abbellisce agli occhi di colui che lo possiede, l'illusione cessa dove comincia il piacere. Il paese delle chimere è il solo degno di essere abitato quaggiù, e il nulla delle cose umane è tale che salvo l'Essere che esiste di per sé non esiste nulla di bello se non ciò che non esiste», Rousseau, *Giulia, o La Nuova Eloisa,* cit., p. 718 (Parte 6, Lettera VIII)). Cfr. J. Starobinski, *Rousseau dans la marge de Montaigne. Cinq notes inédites,* «Le Débat», 90, 3, 1996, pp. 3-26.

[18] Cfr. *Introduction* a D. Diderot, *Œuvres romanesques,* Garnier, Paris 1965, p. XXXII.

[19] Cfr. D. Diderot, *Opere filosofiche, romanzi e racconti,* con testo francese a fronte, a cura di P. Quintili e V. Sperotto, Bompiani, Milano 2019, pp. 2601-2819.

[20] A tal proposito, rinvio al mio saggio: «*Ces livres qu'on ne peut lire que d'une main…* ». *Diderot libertin érudit-mondain et T*hérèse philosophe. *Du récit à la philosophie,* «Giornale Critico di Storia delle Idee», 1, 2022, pp. 241-259.

di Monsieur Simonin, ma il frutto di una scandalosa relazione adulterina della madre. La sorte di Suzanne così è segnata.

La figlia dei Simonin, tuttavia, si ostina nella propria decisione di non rassegnarsi alla vita di convento, fa di tutto per fuggirne o quanto meno, non riuscendo a farlo secondo la legge, a fuggirne sul terreno delle idee e delle pratiche. Dopo innumerevoli vicissitudini, processi, persecuzioni, violenze ecc. al termine del romanzo, che resta in certo senso incompiuto – si trattò di un *feuilleton* uscito a puntate sulla «Correspondance Littéraire» – Suzanne riesce a fuggire dal terzo convento in cui è reclusa, ma viene ingannata dal confessore libertino che vorrebbe abusare di lei e condannata alla fuga, all'umile condizione della lavandaia, nell'anonimato e in povertà.

Ora, su questo schema narrativo complesso, che si avvale in parte dello stile del genere epistolare (Suzanne scrive alla prima persona, a un suo protettore, il Marchese di Croismare, implorando il suo aiuto, ma quando oramai l'intera vicenda pare consumata), anche qui, s'innestano due o tre 'tesi' filosofiche fondamentali, che il lettore coglie, conquistando la persuasione e il convincimento intorno alla loro verità, tramite l'esperienza di pensiero che il *philosophe* costruisce, attraverso la trama narrativa, con l'ausilio di alcuni veicoli di immersione finzionale. Vediamo quali 'tesi' e quali veicoli d'esperienza: ripeto, si tratta infatti non di semplici concetti ma di esperienze di pensiero, appunto, vissute per mezzo della finzione/mimesi.

Prima tesi, riguarda il «libertinismo politico» che caratterizza questo romanzo: la libertà di coscienza è indissociabile, indistinguibile dalla «libertà del corpo» e dei sensi. Il primo impatto del lettore, attraverso il racconto di Suzanne, è con l'ostinazione che la giovane novizia sedicenne dimostra[21] nel voler tener ferma la propria risoluzione a dire di no all'autorità religiosa nel giorno della professione dei voti:

> Tout le monde était debout ; il y avait de jeunes personnes montées sur des chaises, et attachées aux barreaux de la grille ; et il se faisait un profond silence, lorsque celui qui présidait à ma profession me dit : « Marie-Suzanne Simonin, promettez-vous de dire la vérité ? – Je le promets. – Est-ce de votre plein gré et de votre libre volonté que vous êtes ici ? » Je répondis « non » ; mais celles qui m'accompagnaient répondirent pour moi, « oui ». « Marie-Suzanne Simonin, promettez-vous à Dieu chasteté, pauvreté et obéissance ? » J'hésitai un moment ; le prêtre attendit ; et je répondis : « Non, monsieur. » Il recommença : « Marie-Suzanne Simonin, promettez-vous à Dieu chasteté, pauvreté et obéissance ? »

[21] Cfr. Diderot, *La Religieuse,* in *Opere filosofiche,* cit., p. 2616: «Voyons donc ensemble, concertons-nous. Voulez-vous faire profession ? – Non, madame. – Vous ne vous sentez aucun goût pour l'état religieux ? – Non, madame. – Vous n'obéirez point à vos parents ? – Non, madame. – Que voulez-vous donc devenir ? – Tout, excepté religieuse. Je ne le veux pas être, je ne le serai pas». («Vediamo insieme, dunque, accordiamoci. Volete fare professione? – No, signora. – Non sentite nessuna inclinazione per la vita religiosa? – No, signora. – Non obbedirete ai vostri genitori? – No, signora. – Che cosa volete dunque diventare? – Tutto, eccetto che religiosa. Non voglio esserlo, non lo sarò», Diderot, *La Religiosa,* tr. it. di P. Quintili, in *Opere filosofiche,* cit., p. 2617).

> Je lui répondis d'une voix plus ferme : « Non, monsieur, non. » Il s'arrêta et me dit : « Mon enfant, remettez-vous, et écoutez-moi. – Monsieur, lui dis-je, vous me demandez si je promets à Dieu chasteté, pauvreté et obéissance ; je vous ai bien entendu, et je vous réponds que non… » Et me tournant ensuite vers les assistants, entre lesquels il s'était élevé un assez grand murmure, je fis signe que je voulais parler ; le murmure cessa et je dis : « Messieurs, et vous surtout mon père et ma mère, je vous prends tous à témoin… » À ces mots une des sœurs laissa tomber le voile de la grille, et je vis qu'il était inutile de continuer. Les religieuses m'entourèrent, m'accablèrent de reproches ; je les écoutai sans mot dire. On me conduisit dans ma cellule, où l'on m'enferma sous la clef[22].

Lo scandalo è grande, ma Suzanne non cede. In seguito, ascoltando per la prima volta la storia tragica della sua nascita adulterina e della madre abbandonata, s'abbandona anche lei alla *pietas.* Accetta di entrare in convento, per amore della madre, ma non di abbracciare la vita di Religiosa in quanto tale. Il lettore lo sente bene, da subito: Diderot ci dipinge Suzanne, fin dalle prime pagine, come una sorta di «eleuteromane», una «furiosa della libertà» che non derogherebbe mai alle proprie scelte individuali, particolari. Nuova professione di fede, il nuovo convento è un luogo in cui Suzanne non è in sé, è alienata, non ricorda nulla della professione di fede, è folle, incosciente. E comunque s'ostina a tener ferma una sola fede, quella nella libertà. E qui aumenta la tensione dell'esperienza di pensiero relativa a Suzanne: un paradosso. La filosofia materialista che sottende l'opera del narratore nega il libero arbitrio, è fatalista, l'uomo è imperiosamente determinato in ogni suo gesto, in ogni alito della propria esistenza, dalla natura e dalla società, dalla sua storia personale; e la rappresentazione alla prima persona, garantita dall'epistolario, è senz'altro lo strumento migliore per mettere in scena la 'particolarità' *d*ella protagonista, la sua irriducibilità a ogni schema in quanto, appunto, individuo irripetibile. Com'è possibile parlare, anzi mettere in scena la 'libertà' di Suzanne? Ecco il lavoro magistrale messo all'opera da Diderot, tramite il veicolo finzionale dell'autorappresentazione della protagonista, alla prima persona. Suzanne è ovunque in catene, sotto il tacco più o meno duro delle madri

[22] Ivi, pp. 2620-2622. «Erano tutti in piedi, alcuni giovani erano saliti sulle sedie e stavano aggrappati alle sbarre della grata, e calò poi un profondo silenzio quando colui che presiedeva alla mia professione mi disse: "Maria-Susanna Simonin, promettete di dire la verità? – Lo prometto. – È per vostra libera scelta e vostra libera volontà, che siete qui?". Io risposi di no; ma quelle che mi accompagnavano risposero di sì per me. "Maria-Susanna Simonin, promettete a Dio castità, povertà e ubbidienza?" Esitai un attimo, il prete attese, e io risposi: "No, signore". Lui ricominciò: "Maria-Susanna Simonin, promettete a Dio castità, povertà e ubbidienza?". Gli risposi, con voce più ferma: "No, signore, no". S'interruppe e mi disse: "Figlia mia, riprendetevi e ascoltatemi. – Signore, gli dissi, voi mi chiedete se prometto a Dio castità, povertà e obbedienza, vi ho ascoltato bene e vi rispondo di no…". E voltandomi poi verso i presenti, tra i quali s'era diffuso un gran mormorio, feci cenno che volevo parlare; il mormorio cessò e dissi: "Signori, e soprattutto voi, padre mio e madre mia, vi chiamo tutti a testimoni…". A queste parole, una delle suore lasciò cadere il velo della grata e vidi che era inutile proseguire. Le religiose mi circondarono, mi coprirono di rimproveri; io le ascoltai senza dire una parola. Mi condussero nella mia cella, dove mi chiusero a chiave», Diderot, *La Religiosa,* cit., *p*p. 2621-2623.

superiori, ma agisce, segue imperiosamente la propria stessa natura, che le impone di non essere una religiosa, ma una donna libera, cosciente dei propri diritti.

Qui entra dunque in scena la figura dell'avvocato Manouri, cui Diderot affida il compito di difendere Suzanne, di rivendicarne i diritti naturali, esistenza, libertà, eguaglianza, proprietà. Di farsene il portavoce convinto. Ecco «la più spaventosa satira dei conventi che sia mai stata scritta», secondo la stessa definizione di Diderot:

> Les couvents sont-ils donc si essentiels à la constitution d'un État ? Jésus-Christ a-t-il institué des moines et des religieuses ? L'Église ne peut-elle absolument s'en passer ? Quel besoin a l'époux de tant de vierges folles ? et l'espèce humaine de tant de victimes ? Ne sentira-t-on jamais la nécessité de rétrécir l'ouverture de ces gouffres, où les races futures vont se perdre ? Toutes les prières de routine qui se font là, valent-elles une obole que la commisération donne au pauvre ? Dieu qui a créé l'homme sociable, approuve-t-il qu'il se renferme ? Dieu qui l'a créé si inconstant, si fragile, peut-il autoriser la témérité de ses vœux ? […] Toutes ces cérémonies lugubres qu'on observe à la prise d'habit et à la profession, quand on consacre un homme ou une femme à la vie monastique et au malheur, suspendent-elles les fonctions animales ? Au contraire ne se réveillent-elles pas dans le silence, la contrainte et l'oisiveté avec une violence inconnue aux gens du monde, qu'une foule de distractions emporte ? Où est-ce qu'on voit des têtes obsédées par des spectres impurs qui les suivent et qui les agitent ? Où est-ce qu'on voit cet ennui profond, cette pâleur, cette maigreur, tous ces symptômes de la nature qui languit et se consume ? […] Où est-ce que la nature révoltée d'une contrainte pour laquelle elle n'est point faite, brise les obstacles qu'on lui oppose, devient furieuse, jette l'économie animale dans un désordre auquel il n'y a plus de remède ?[23].

La libertà, dunque, è vissuta, nell'esperienza di pensiero del lettore, come la riconquista dei diritti naturali – e dei diritti di una donna in particolare cui è stato sottratto tutto, *in primis* la dignità di essere umano, fondamento del primo diritto

[23] Ivi, pp. 2690-2692. «I conventi sono dunque tanto essenziali alla costituzione di uno Stato? Gesù Cristo ha forse istituito monaci e monache? La Chiesa non può assolutamente farne a meno? Che bisogno ha lo sposo di tante vergini folli, e la specie umana di tante vittime? Mai si sentirà una buona volta la necessità di restringere l'apertura di questi abissi in cui le razze future si perderanno? Tutte le preghiere di routine che si recitano in quei luoghi, valgono forse un obolo della commiserazione offerta al povero? Dio che ha creato l'uomo socievole approva forse che si rinchiuda? Dio che l'ha creato così incostante, così fragile, può autorizzare la temerarietà dei suoi voti? […] Tutte quelle lugubri cerimonie che si osservano durante la vestizione e la professione, quando un uomo o una donna si consacrano alla vita monastica e all'infelicità, sospendono forse le funzioni animali? Al contrario, nel silenzio, nella costrizione e l'oziosità queste non si risvegliano con una violenza ignota alla gente di mondo, la quale è invece tutta presa dalle distrazioni? Dov'è possibile vedere tante teste ossessionate da spettri impuri che le perseguitano e le agitano? Dov'è possibile vedere quella noia profonda, quel pallore, quella magrezza, tutti quei sintomi della natura che langue e si consuma? […] Dov'è che la natura in rivolta contro una costrizione per la quale non è affatto portata, rompe gli ostacoli che le vengono opposti, diventa furiosa, getta l'economia animale in un disordine al quale non c'è più rimedio?», Diderot, *La Religiosa,* cit., pp. 2691-2693.

naturale: esistere secondo la propria libera scelta (i due diritti naturali primordiali: esistere ed essere libero). Conclusione: Suzanne è un'«eleuteròmane», una maniaca della libertà, vuol essere libera senza alcun fine, per non essere nulla di particolare – né moglie, né amante, né prostituta, né donna di lettere, anzi, meglio, vuole essere tutto fuorché religiosa. In quegli stessi anni, Diderot aveva composto un lungo poema, un ditirambo, poi divenuto celebre in età rivoluzionaria, grazie all'edizione di Naigeon delle *Œuvres de Denis Diderot, publiées sur les manuscrits de l'auteur* nel 1798, intitolato *Les Éleutéromanes, ou abdication d'un roi de la Fève* (1772), «i fanatici della libertà», un inno alla liberazione dal patto iniquo che ha istituito i re, i monarchi, gli aristocratici. Suzanne è una di loro, un accostamento questo che non è stato notato, ma le analogie sono più che evidenti, riguardo l'ostinazione, o il «fanatismo» di Suzanne per la libertà. È una pagina giustamente celebre:

Répondez, souverains: qui l'a dicté, ce pacte?
Qui l'a signé, qui l'a souscrit?
Dans quel bois, dans quel antre en a-t-on dressé l'acte?
Par quelles mains fut-il écrit?
L'a-t-on gravé sur la pierre ou l'écorce?
Qui le maintient? la justice ou la force?
De droit, de fait, il est proscrit.
J'en atteste les temps; j'en appelle à tout âge;
Jamais au public avantage
L'homme n'a franchement sacrifié ses droits;
S'il osoit de son cœur n'écouter que la voix,
Changeant tout-à-coup de langage,
Il nous diroit, comme l'hôte des bois:
«La nature n'a fait ni serviteur ni maître;
Je ne veux ni donner ni recevoir de lois»:
Et ses mains ourdiroient les entrailles du prêtre,
Au défaut d'un cordon pour étrangler les rois.
Tu pâlis, vil esclave! être pétri de boue,
Quel aveuglement te dévoue
Aux communs intérêts de deux tigres ligués?
Sommes-nous faits pour être abrutis, subjugués?
Quel moment! qu'il est doux pour une muse altière!
L'homme libre, votre ennemi,
Vous a montré son âme fière;
O cruels artisans de la longue misère
Dont tous les siècles ont gémi,
Il vous voit, il se rit d'une vaine colère:
Il est content, si vous avez frémi[24].

[24] D. Diderot, *Les Éleutéromanes, ou abdication d'un roi de la Fève,* in *Œuvres de Denis Diderot, publiées sur les manuscrits de l'auteur, par Jacques-André Naigeon,* Desray-Deterville, Paris An VI – 1798, *t.* XV, p. 495. «Rispondete, sovrani: chi l'ha dettato, questo patto? / Chi lo ha firmato, chi

Il destino di Suzanne segue questa necessità imperativa dell'affrancamento da qualsivoglia padrone, che sia Cristo, la Chiesa o lo Stato. In questo intento, Diderot fa eco, tramite il personaggio di Suzanne, alla divisa del libero pensiero, esposta con coraggio dall'amico D'Alembert, nel *Saggio sui rapporti tra intellettuali e potenti* (1753): *Vérité, liberté, pauvreté!*[25]

Seconda tesi, per concludere: il linguaggio dei sensi e del corpo. Nella *Religiosa* il lettore viene letteralmente travolto, assorbito in un vortice di descrizioni, tra la prima (Suzanne) e la terza persona (la narratrice che descrive se stessa), le quali lo collocano in mezzo a uno spettacolo direi performativo, dove il rapporto tra parola e azione, tra comportamento morale e discorso, viene rovesciato, sconvolto. Le descrizioni si fanno fisiologiche, secondo un insegnamento che Diderot stava raccogliendo proprio negli stessi anni, attorno alla *Physiologie* di Albrecht von Haller, a partire dalla quale verranno redatti gli *Éléments de physiologie*[26], testamento spirituale del *philosophe.* I personaggi della parte *noir* del romanzo, la persecuzione che subisce Suzanne sotto la tirannia di Suor Santa Cristina, quella lunga digressione che fa presagire Sade – i denudamenti, il cilicio, le flagellazioni, la cella segreta, la coprofagia ecc. –, mostrano soggetti privati di ogni umanità. Il linguaggio tace, parla solo il corpo, la violenza che lo colpisce. Anche Suzanne parla con il proprio corpo e attraverso i sensi martoriati dalle pratiche devozionali e dalle torture, dalle punizioni che continuamente subisce. Sono decine di pagine che producono l'effetto-esperienza di pensiero dell'onnipresenza e onnipotenza del corpo e degli eventi corporei. Fino alle stesse espressioni spirituali di Suzanne. E la critica della religione cristiana passa, per inversione, attraverso la corporalità del religioso, la sua esaltazione. Un passaggio estremamente efficace:

> Je me trouvai sur la paillasse qui me servait de lit, les bras liés derrière le dos, assise, avec un grand christ de fer sur mes genoux… […] Ce fut alors que je sentis la supériorité de la religion chrétienne sur toutes les religions du monde

l'ha sottoscritto? / In quale foresta, in quale tana è stato redatto l'atto? / Da quali mani è stato scritto? / È stato inciso su pietra o su corteccia? / Chi lo sostiene? La giustizia o la forza? / De jure, de facto, è fuori legge. / Io testimonio i tempi; mi appello a tutte le epoche; / Mai al vantaggio pubblico / L'uomo ha sacrificato francamente i suoi diritti; / Se osasse ascoltare solo la voce del suo cuore, / Cambiando improvvisamente il suo linguaggio, / Ci direbbe, come l'ospite della foresta: / "La natura non ha fatto né servo né padrone; / Non voglio né dare né ricevere leggi": / E le sue mani intrecerebbero le budella del prete, / In mancanza di una corda per impiccare i re. / Tu impallidisci, vile schiavo! Essere impastato col fango, / Quale cecità ti destina / Agli interessi comuni di due tigri in combutta? / Siamo forse fatti per essere istupiditi e soggiogati? / Che momento! Com'è dolce per una musa altera! / L'uomo libero, vostro nemico, / Vi ha mostrato la sua anima fiera; / O crudeli artigiani della lunga miseria / Per la quale tutti i secoli hanno gemuto, / Egli vi vede, ride della vostra rabbia vana: / È felice, se voi avete tremato», tr. mia.

[25] J. Le Rond D'Alembert, *Essai sur la Société des Gens de Lettres et des Grands, Sur la réputation, sur les Mécenés, & sur les récompenses Littéraires,* in *Mélanges de Littérature, d'Histoire et de Philosophie,* Berlin 1753, t. 2, pp. 81-163; tr. it. a cura di F. Brunetti, *Saggio sui rapporti tra intellettuali e potenti,* Einaudi, Torino 1977.

[26] Cfr. D. Diderot, *Éléments de physiologie, suivi du Manuscrit de Pétersbourg,* Texte établi, présenté et commenté par P. Quintili, Honoré Champion, Paris 2004 [2016^2].

> ; quelle profonde sagesse il y avait dans ce que l'aveugle philosophie appelle la folie de la croix. Dans l'état où j'étais, de quoi m'aurait servi l'image d'un législateur heureux et comblé de gloire ? Je voyais l'innocent, le flanc percé, le front couronné d'épines, les mains et les pieds percés de clous, et expirant dans les souffrances ; et je me disais : « Voilà mon Dieu, et j'ose me plaindre !… » Je m'attachai à cette idée, et je sentis la consolation renaître dans mon cœur. Je connus la vanité de la vie, et je me trouvai trop heureuse de la perdre avant que d'avoir eu le temps de multiplier mes fautes[27].

Da questa pagina, il lettore coglie, per contraddizione e ritorsione, la verità che il Cristianesimo esaltato da Suzanne è la religione che serve la sofferenza, quella stessa che viene inflitta agli uomini, che sia in suo nome o meno. La legittima nel tempo medesimo in cui consola coloro che la subiscono quotidianamente, da millenni. Così funziona l'infernale macchina della storia occidentale. Questa è la conclusione cui giunge il lungo, sadiano *ante litteram,* racconto delle persecuzioni subite dalla Religiosa.

Un ultimo attestato di questa fondamentale esperienza di pensiero, lo troviamo (e ne veniamo coinvolti grazie alla maestria della *percontatio* messa all'opera dall'io narrante), nell'ultimo convento in cui Suzanne viene reclusa, ad Arpajon. Qui vi trova un ambiente e una situazione del tutto contrari rispetto al convento di Longchamp. La nuova superiora, Madame***, è una religiosa libertina, i cui sensi sono attivati in vista stavolta del 'piacere' da dispensare alle sottoposte. Il convento, tuttavia, offre un'altra declinazione del linguaggio del corpo, che Suzanne si rifiuta di riconoscere, pur sapendone descrivere analiticamente tutti i sintomi. Divenuta la nuova favorita di Madame***, Suzanne fa esperienza di un diverso linguaggio dei sensi, mai conosciuto, ma della cui esperienza a livello di pensiero coinvolge bene il lettore:

> «Mon amie, parlez-moi à cœur ouvert ; voudriez-vous être mariée ? – Je l'aimerais mieux que d'être ce que je suis ; cela est certain. – Pourquoi cette préférence ? – Je l'ignore. – Vous l'ignorez ? Mais, dites-moi, quelle impression fait sur vous la présence d'un homme ? – Aucune. S'il a de l'esprit et qu'il parle bien, je l'écoute avec plaisir ; s'il est d'une belle figure, je le remarque. – Et votre cœur est tranquille ? – Jusqu'à présent, il est resté sans émotion. – Quoi ! lorsqu'ils ont attaché leurs regards animés sur les vôtres, vous n'avez pas ressenti ?… – Quelquefois de l'embarras ; ils

[27] Diderot, *La Religieuse,* cit., p. 2682. «Mi ritrovai sul pagliericcio che mi serviva da letto, con le braccia legate dietro la schiena, seduta, con un gran cristo di ferro sulle mie ginocchia… […]. Fu in quel momento che sentii la superiorità della religione cristiana su tutte le altre religioni del mondo; quale profonda saggezza c'era in quella che la cieca filosofia chiama "la follia della croce". Nello stato in cui ero, a che cosa mi sarebbe servita l'immagine di un legislatore felice e colmo di gloria? Io vedevo l'innocente, col fianco trafitto, la fronte incoronata di spine, le mani e i piedi trafitti da chiodi e che spirava tra le sofferenze, e mi dicevo: "Ecco il mio Dio, e io oso lamentarmi! …". Mi aggrappai a quest'idea e sentii che la consolazione mi rinasceva nel cuore. Riconobbi la vanità della vita e mi trovai fin troppo felice di perderla prima di aver avuto il tempo di moltiplicare le mie colpe», Diderot, *La Religiosa,* cit., p. 2683.

me faisaient baisser les yeux. – Et sans aucun trouble ? – Aucun. – Et vos sens ne vous disaient rien ? – Je ne sais ce que c'est que le langage des sens. – Ils en ont un, cependant. – Cela se peut. – Et vous ne le connaissez pas ? – Point du tout. – Quoi ! vous… C'est un langage bien doux ; et voudriez-vous le connaître ? – Non, chère mère ; à quoi cela me servirait-il ? – À dissiper votre ennui. – À l'augmenter, peut-être. Et puis, que signifie ce langage des sens, sans objet ? – Quand on parle, c'est toujours à quelqu'un ; cela vaut mieux sans doute que de s'entretenir seule, quoique ce ne soit pas tout à fait sans plaisir. – Je n'entends rien à cela. – Si tu voulais, chère enfant, je te deviendrais plus claire. – Non, chère mère, non. Je ne sais rien ; et j'aime mieux ne rien savoir, que d'acquérir des connaissances qui me rendraient peut-être plus à plaindre que je ne le suis. Je n'ai point de désirs, et je n'en veux point chercher que je ne pourrais satisfaire. – Et pourquoi ne le pourrais-tu pas ? – Et comment le pourrais-je ? – Comme moi. – Comme vous ! Mais il n'y a personne dans cette maison… – J'y suis, chère amie ; vous y êtes. – Eh bien ! que vous suis-je ? que m'êtes-vous ? – Qu'elle est innocente ! – Oh ! il est vrai, chère mère, que je le suis beaucoup, et que j'aimerais mieux mourir que de cesser de l'être […]. Jamais vous n'avez été tentée de regarder, avec complaisance, combien vous êtes belle ? – Non, chère mère. Je ne sais pas si je suis si belle que vous le dites ; et puis, quand je le serais, c'est pour les autres qu'on est belle, et non pour soi. – Jamais vous n'avez pensé à promener vos mains sur cette belle gorge, sur ces cuisses, sur ce ventre, sur ces chairs si fermes, si douces et si blanches ? – Oh ! pour cela, non ; il y a du péché à cela ; et si cela m'était arrivé, je ne sais comment j'aurais fait pour l'avouer à confesse… »[28].

[28] Ivi, pp. 2734-2736. «"Amica mia, parlatemi a cuore aperto; vorreste essere sposata? – Lo preferirei piuttosto che essere quello che sono, questo è certo. – Perché una simile preferenza? – Lo ignoro. – Lo ignorate? Ma ditemi, che impressione fa su di voi la presenza di un uomo? – Nessuna. Se ha dello spirito e parla bene, sto a sentirlo con piacere; se ha un bell'aspetto, lo noto. – E il vostro cuore è tranquillo? – Finora non ha provato nessuna emozione. – Come! Quando hanno fissato i loro occhi accesi nei vostri, non avete sentito? … – Talvolta un certo imbarazzo, che mi faceva abbassare gli occhi. – Senza nessun turbamento? – Nessuno. – E i vostri sensi non vi dicevano nulla? – Non so che cos'è il linguaggio dei sensi. – Eppure, ne hanno uno. – Può darsi. – E voi non lo conoscete? – Niente affatto. – Come! Voi… È un linguaggio molto dolce. E vi piacerebbe conoscerlo? – No, cara Madre; a che cosa mi servirebbe? – A dissipare la vostra noia. – Ad accrescerla, forse. E poi, che significa questo linguaggio dei sensi senza un oggetto? – Quando si parla, ci si rivolge sempre a qualcuno, ed è probabilmente meglio che intrattenersi da soli, benché anche questo non sia del tutto privo di piacere. – Non capisco nulla di tutto ciò. – Se tu volessi, cara figlia, potrei essere più chiara. – No, cara Madre, no. Io non so niente e preferisco non sapere niente, piuttosto che acquisire conoscenze che forse mi renderebbero più infelice di quanto io già non sia. Non ho nessun desiderio, e non voglio cercarne affatto, se non posso soddisfarlo. – E perché non potresti? – E come potrei? – Come me. – Come voi! Ma non c'è nessuno, in questo convento… – Ci sono io, cara amica, ci siete voi. – Ebbene, che cosa sono, io, per voi? E che cosa siete, voi, per me? – Com'è innocente! – Oh, sì, è vero cara Madre, sono molto innocente e preferirei morire, piuttosto che non esserlo più […]. Non avete mai avuto la tentazione di guardare con compiacimento quanto siete bella? – No, cara Madre. Non so se sono davvero bella come voi dite, e poi se anche lo fossi, si è belle per gli altri, non per sé. – Non avete mai pensato ad accarezzare con le vostre mani questo petto, queste cosce, questo ventre, queste carni così sode, dolci e bianche? – Oh, quanto a questo, no, sarebbe peccato, e se mi fosse capitata una simile cosa, non so come avrei fatto a riferirlo in confessione…"», Diderot, *La Religiosa,* cit., pp. 2735-2737.

Inutile dire che questi passaggi scabrosi, come molti altri più avanti, furono a lungo censurati nelle edizioni e traduzioni ottocentesche del romanzo, in Italia fino agli anni Sessanta del secolo scorso[29]. L'esperienza successiva di Suzanne, l'amore lesbico con la Superiora, vissuto suo malgrado e più o meno inconsapevolmente, rende tuttavia Suzanne oramai più scaltra e consapevole delle vicende del mondo[30]. Su questa struttura paradossale, della distorta (in)consapevolezza di Suzanne, la cui età sembra collocarla già fuori del tempo – come è stato rilevato dagli interpreti, la Religiosa sembra restare eternamente giovane, ai 17-18 anni – che si rovescia poi in saggezza, tramite il linguaggio corporeo delle vicende vissute, si fonda la parte finale dell'opera, sempre sotto il segno della tesi e del relativo veicolo finzionale del linguaggio dei sensi. Qui, proprio in questo grande romanzo, Diderot esperimenta e trova il terreno migliore di attualizzazione delle sue tesi materialiste in fisiologia, qui sublimate esteticamente – una fisiologia vitalista e sensualista insieme –, in medicina e in filosofia della natura, espresse nelle opere coeve: i *Principi filosofici sulla materia e il movimento* (1770), il *Sogno di D'Alembert* (1769) e, soprattutto, i già citati *Éléments de physiologie* (1769-1784, postumi). Questa sicurezza, infine, mette Suzanne in condizione di evadere dal convento, dopo la morte della Superiora lesbica. Il suo destino è ora quello dell'anonimato e della povertà, serva, clandestina, al servizio di una lavandaia a Parigi.

Qui finalmente ritorna la finzione dell'epistolario con il marchese di Croismare, al quale la religiosa chiede disperatamente aiuto per uscire dallo stato di servitù in cui è venuta a cadere. Infine, l'eleuteromania riemerge e si prende l'ultima parola, ma il romanzo ha l'apparenza di quell'incompiutezza legata alla sua stessa origine: la mistificazione scherzosa che Diderot e i suoi amici hanno ordito alle spalle dell'amico marchese, della corrispondenza di una vera religiosa in cerca di aiuto. Il gioco finalmente s'è fatto serio, la finzione narrativa è diventata per Diderot l'occasione di comunicare nel modo più efficace possibile l'esperienza della libertà e del linguaggio dei sensi, a un lettore che diventa sempre più parte della struttura narrativa – grazie a questo coinvolgimento e rispecchiamento nei pensieri di un *particulier,* in quanto lui stesso, lettore, *particulier* coinvolto –, secondo uno schema già sperimentato nei *Contes* del ciclo parigino (*Mystification, Ceci n'est pas un conte, Madame de La Carlière). Lector in fabula, de te fabula narratur:* ciò costituisce, ancora oggi, il merito maggiore della filosofia letteraria della *Religiosa.*

[29] Cfr. G. D'Antuono, P. Quintili, *Diderot en Italie. Avatars, miroirs, masques d'un philosophe,* L'Harmattan, Paris 2017, Partie II.

[30] Cfr. Diderot, *La Religieuse,* cit., p. 2774: «Je n'ose vous décrire toutes les actions indécentes qu'elle fit, vous répéter tous les discours malhonnêtes qui lui échappèrent dans son délire. À tout moment elle portait la main à son front, comme pour en écarter des idées importunes, des images, que sais-je quelles images ! Elle se renfonçait la tête dans son lit, elle se couvrait le visage de ses draps». («Non oso descrivervi tutti gli atti indecenti che fece, ripetervi tutti i discorsi disonesti che le sfuggirono nel suo delirio. Si portava continuamente la mano sulla fronte, come per allontanarne idee importune, immagini, *e so io che immagini!* Si rintanava con la testa nel letto, si copriva il volto con le coperte» [corsivo mio], Diderot, *La Religiosa,* cit., p. 2775).

Bibliografia

Alharbi S., Les Souffrances du jeune Werther *de Goethe comme réponse à L*a Nouvelle Héloïse *de Rousseau. Analyse du concept d'"expérience esthétique" suivie d'un essai d'application de Hans Robert Jauss,* «Revue Romane», 48, 1, 2013, pp. 147-161.

D'Antuono G., Quintili P., *Diderot en Italie. Avatars, miroirs, masques d'un philosophe,* L'Harmattan, Paris 2017.

Diderot D., *Éléments de physiologie, suivi du Manuscrit de Pétersbourg,* Texte établi, présenté et commenté par P. Quintili, Honoré Champion, Paris 2004.

Diderot D., *La Religieuse,* tr. it. di P. Quintili, in *Opere filosofiche, romanzi e racconti,* con testo francese a fronte, a cura di P. Quintili e V. Sperotto, Bompiani, Milano 2019, pp. 2598-2819.

Diderot D., *Les Éleutéromanes, ou abdication d'un roi de la Fève,* in *Œuvres de Denis Diderot, publiées sur les manuscrits de l'auteur, par Jacques-André Naigeon,* Desray-Deterville, Paris An VI – 1798, *t.* XV, p. 495.

Diderot D., *Opere filosofiche, romanzi e racconti,* con testo francese a fronte, a cura di P. Quintili e V. Sperotto, Bompiani, Milano 2019.

Ferrari J., *Les sources françaises de la philosophie de Kant,* Klincksieck, Paris 1979.

Le Rond D'Alembert J., *Essai sur la Société des Gens de Lettres et des Grands, Sur la réputation, sur les Mécenés, & sur les récompenses Littéraires,* in *Mélanges de Littérature, d'Histoire et de Philosophie,* Berlin 1753, t. 2, pp. 81-163; tr. it. a cura di F. Brunetti, *Saggio sui rapporti tra intellettuali e potenti,* Einaudi, Torino 1977.

Macherey P., *Philosopher avec la littérature. Exercices de philosophie littéraire,* Hermann, Paris 2013.

Mauzi R., *Introduction* a D. Diderot, *Œuvres romanesques,* Garnier, Paris 1965.

Quintili P., *«Ces livres qu'on ne peut lire que d'une main…». Diderot libertin érudit-mondain et T*hérèse philosophe. *Du récit à la philosophie,* «Giornale Critico di Storia delle Idee», 1, 2022, pp. 241-259.

Quintili P., *Filosofie a teatro. Studi di messa in scena filosofica delle idee,* Biblion Edizioni, Milano 2021.

Quintili P., *I romanzi della Ragione. La p*hilosophie littéraire *al secolo dei Lumi: i modelli di Diderot e Voltaire,* «Giornale critico di Storia delle Idee», 2, 2021, pp. 21-34.

Quintili P., *Le spinozisme des personnages face au rôle du lecteur dans J*acques le fataliste, in T. Klinkert, A. Paschoud (a cura di), *Lecteur et acte de lecture dans les écrits de Diderot,* Slatkine, Genève 2023, pp. 129-141.

Rousseau J.-J., *Les Confessions,* in *Œuvres complètes,* t. I: *Les Confessions. Autres textes autobiographiques,* éd. B. Gagnebin et M. Raymond avec la collaboration de R. Osmont, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris *1*959, pp. 1-656.

Rousseau J.-J., *Le confessioni,* a cura di A. Calzolari, tr. it. di V. Valente, Mondadori, Milano 1990.

Rousseau J.-J., *Julie, ou La Nouvelle Héloïse,* in *Œuvres complètes,* t. II: *La Nouvelle Héloïse – Théâtre – Poésie – Essais littéraires,* éd. B. Gagnebin et M. Raymond avec la collaboration d'H. Coulet, Ch. Guyot et J. Scherer, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1964, vol. 2, pp. 1-794.

Rousseau J.-J., *Giulia o la Nuova Eloisa,* tr. it. di P. Bianconi, introduzione di E. Pulcini, BUR, Milano 2013.

Starobinski J., *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle,* Plon, Paris 1957.

Starobinski J., *Rousseau dans la marge de Montaigne. Cinq notes inédites,* «Le Débat», 90, 3, 1996, pp. 3-26.

Psicologia empirica e giardino della «sensibilità» nel romanzo francese al *tournant des Lumières*

Francesca Pagani

Tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo – fase che la critica riconosce come *tournant des Lumières*, nel segno insieme della discontinuità e della persistenza dell'eredità illuminista[1] – il romanzo francese rielabora l'immaginario del giardino alla luce della centralità crescente attribuita alla sensibilità e della psicologia empirica dell'epoca, che la cultura settecentesca intendeva quale autentica «fisica dell'anima»[2]. In questo quadro, il giardino cessa di essere cornice scenografica o emblema dell'ordine naturale e si configura come luogo in cui si inscrivono dinamiche cognitive ed emotive cruciali per la definizione della soggettività moderna. L'ipotesi qui avanzata è che, in tale periodo, il giardino si trasformi in un vero e proprio dispositivo epistemico, attraverso il quale il ro-

[1] Sulla storiografia del *tournant des Lumières*, vedere L. Sozzi (a cura di), *D'un siècle à l'autre. Le tournant des Lumières*, Rosenberg & Sellier, Torino 1998; J. Voisine, *Au tournant des Lumières (1760-1820)*, L'Harmattan, Paris 2010; K. Astbury, C. Seth, M. Cook (a cura di), *Le tournant des Lumières*, Classiques Garnier, Paris 2012.

[2] Sul termine *physique de l'âme* nel Settecento francese, si veda l'uso, fluttuante ma significativo, che ne fanno filosofi, fisiologi e moralisti per designare la tendenza a naturalizzare le operazioni interiori, spiegandole attraverso cause sensibili e corporee (percezione, memoria, affezioni). La nozione nasce dall'incrocio fra la *psychologia empirica* di Christian Wolff (*Psychologia empirica*, 1732), il sensismo di matrice lockeana e condillaciana (Condillac, *Traité des sensations*, 1754) e la fisiologia delle fibre sviluppata da Buffon, Haller e La Mettrie.

Francesca Pagani, University of Bergamo, Italy, francesca.pagani@unibg.it, 0000-0003-0177-6719

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)
Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Francesca Pagani, *Psicologia empirica e giardino della «sensibilità» nel romanzo francese* al tournant des Lumières, © Author(s), CC BY-SA 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-1157-4.05, in David Matteini (edited by), *Scritture del particolare. Romanzo e* sciences de l'homme *tra Sette e Ottocento. Atti del Convegno di Siena (23-24 aprile 2025)*, pp. 61-73, 2026, published by Firenze University Press and USiena PRESS, ISBN 979-12-215-1157-4, DOI 10.36253/979-12-215-1157-4

manzo mette alla prova i modelli coevi dell'esperienza sensibile e li traduce in figure narrative dell'interiorità.

Questo mutamento si colloca all'interno di un più ampio ripensamento dei saperi che, dalla sistematizzazione tedesca della *psychologia empirica* di Christian Wolff[3] alla sua rielaborazione nella sintesi empirista e sensista dell'*Encyclopédie*, ridefinisce lo statuto dell'esperienza sensibile nell'ambito della conoscenza. In tale costellazione, si afferma la categoria di *sensibilité*, nozione cardine della cultura francese degli anni centrali del secolo: essa indica simultaneamente la capacità del corpo di ricevere impressioni e la disposizione dell'anima a esserne modificata, fondando una concezione della soggettività modellata dall'interazione tra sensazione, memoria e movimento affettivo.

Parallelamente, la diffusione del giardino pittoresco o «all'inglese», elaborato nell'ambito britannico e riformulato in Francia, introduce un nuovo regime di rappresentazione dello spazio naturale: un percorso articolato in impressioni successive, costruito sulla progressione delle scene e sull'accuratezza dei dettagli sensoriali, capace di sollecitare immaginazione, emozione e riflessione.

Nel romanzo del *tournant des Lumières*, tali elementi concorrono a fare del giardino uno dei luoghi privilegiati della figurazione delle metamorfosi interiori: uno spazio in cui dimensioni percettive e affettive si compenetrano, dando forma a processi morali complessi. Su queste premesse si fonda l'analisi di un corpus di romanzi composti tra il 1790 e il 1802 – oggi in larga parte riscoperti – da *La Fin des amours du chevalier de Faublas* (1790) a *Sabina d'Herfeld* (1797), da *Claire d'Albe* (1798) e *Malvina* (1800) a *Delphine* (1802): opere che declinano in modalità differenti il nesso tra paesaggio sensibile e costruzione dell'interiorità, facendo del giardino un luogo di prova e di rivelazione dell'io.

1. La psicologia empirica e la sensibilité

Per comprendere il ruolo che il giardino assume nel romanzo del *tournant des Lumières*, è necessario soffermarsi sulla configurazione che la psicologia empirica assume nella cultura francese della metà del Settecento. È infatti all'interno della ridefinizione delle scienze dell'anima che il giardino – reale o immaginario – viene investito di una funzione conoscitiva nuova: non più semplice scenario, ma spazio privilegiato per la percezione e per l'elaborazione degli affetti.

Nell'*Encyclopédie*, la *psychologie* è presentata come una disciplina volta a spiegare «le operazioni dell'anima», distinguendosi in *psychologie empirique* e *psychologie raisonnée*: la prima trae i propri principi dall'esperienza e dalla descrizione dei fenomeni interiori, tematizzando il ruolo delle impressioni sensoriali nella formazione delle idee[4]. Tale definizione, che rappresenta la ricezione francese

[3] Ch. Wolff, *Psychologia empirica methodo scientifica pertractata*, Typis & impensis Orphanotrophei, Halae Magdeburgicae 1732.

[4] «PSYCHOLOGIE (*a*), s. f. (*Métaphysique.*) partie de la Philosophie, qui traite de l'âme humaine, qui en définit l'essence, et qui rend raison de ses opérations. On peut la diviser en *Psychologie empirique*, ou expérimentale, et *Psychologie raisonnée*. La première tire de l'expé-

dell'opera di Christian Wolff, colloca la psicologia nel campo delle scienze osservazionali, sottraendola alla pura speculazione metafisica e orientandola verso la descrizione sistematica dei moti interiori.

La *Psychologia empirica* (1732) di Wolff, infatti, propone una classificazione rigorosa delle facoltà sensibili e intellettive, ponendo le basi per una scienza dell'esperienza che l'*Encyclopédie* rilegge in chiave apertamente empirista. Nell'articolo «Beau», Diderot cita Wolff proprio per discutere la relazione tra sensazione e giudizio estetico, collocando la percezione alla radice della valutazione del bello e facendo della sensibilità il punto d'origine di ogni contenuto conoscitivo.

> M. Wolf dit, dans sa *Psychologie*, qu'il y a des choses qui nous plaisent, d'autres qui nous déplaisent ; et que cette différence est ce qui constitue le *beau* et le *laid:* que ce qui nous plaît s'appelle *beau*, et que ce qui nous déplaît est *laid*.
> Il ajoute, que la *beauté* consiste dans la perfection ; de manière que par la force de cette perfection, la chose qui en est revêtue est propre à produire en nous du plaisir.
> Il distingue ensuite deux sortes de *beautés*, la vraie et l'apparente : la *vraie* est celle qui naît d'une perfection réelle ; et l'*apparente*, celle qui naît d'une perfection apparente[5].

L'ampia riflessione di Diderot sul concetto di «bello» mira a mostrare come il piacere estetico derivi dalla percezione di «rapporti» — ovvero relazioni tra forme e sensazioni — facendo intervenire i sensi e un principio interno del bello, senza però tematizzare la *sensibilité* come categoria autonoma. All'interno della stessa *Encyclopédie*, tuttavia, la voce «Sensibilité», redatta da Jaucourt e collocata nell'ambito della morale, attribuisce a questo termine una fisionomia distinta: una «disposition tendre et délicate de l'âme, qui la rend facile à être émue, à être touchée»[6], che fonda l'umanità, la generosità e la virtù. Il ter-

rience les principes, par lesquels elle explique ce qui se passe dans l'âme, et la *Psychologie* raisonnée, tirant de ces principes d'expérience une définition de l'âme, déduit, ensuite de cette définition, les diverses facultés et opérations qui conviennent à l'âme», art. «Psychologie», in *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, Briasson, David, Le Breton, Durand, Paris 1765, t. XIII, p. 543. («PSICOLOGIA (*a*), s. f. (*Metafisica*), parte della Filosofia che tratta dell'anima umana, ne definisce l'essenza e rende ragione delle sue operazioni. La si può dividere in *Psicologia empirica*, o sperimentale, e in *Psicologia razionale*. La prima trae dall'esperienza i principi mediante i quali spiega ciò che avviene nell'anima; la *Psicologi*a razionale, invece, ricavando da questi principi d'esperienza una definizione dell'anima, deduce successivamente, a partire da tale definizione, le diverse facoltà e operazioni che convengono all'anima», tr. mia).

[5] D. Diderot, «Beau», in ivi, 1752, t. II, p. 170. «M. Wolff afferma, nella sua *Psychologie*, che vi sono cose che ci piacciono e altre che ci dispiacciono, e che questa differenza è ciò che costituisce il *bello* e il *brutto*: ciò che ci piace si chiama *bello*, e ciò che ci dispiace è *brutto*. Egli aggiunge che la *bellezza* consiste nella perfezione, in modo tale che, per la forza di questa perfezione, la cosa che ne è rivestita è atta a produrre in noi piacere. Distingue poi due specie di *bellezza*, la vera e l'apparente: la *vera* è quella che nasce da una perfezione reale, e l'*apparente* quella che nasce da una perfezione apparente», tr. mia.

[6] L. de Jaucourt, «Sensibilité», in ivi, 1765, t. XV, p. 52. «Disposizione tenera e delicata dell'anima, che la rende incline a commuoversi e a lasciarsi toccare», tr. mia.

mine passa così dal piano metafisico del bello a quello antropologico ed etico, disegnando il doppio registro – estetico ed etico-affettivo – che il romanzo del *tournant des Lumières* può mobilitare.

In questa accezione, la *sensibilité* definita nell'articolo di Jaucourt costituisce uno dei nuclei costitutivi della soggettività settecentesca: designa al contempo la capacità del corpo di ricevere impressioni e la disposizione dell'anima a esserne commossa. È la categoria che permette di articolare il rapporto tra esterno e interno, tra evento sensoriale e moto affettivo, tra fisiologia e morale. La *sensibilité* diventa la condizione di una comprensione interiore della natura: un dispositivo al tempo stesso epistemologico ed etico[7].

Come ha mostrato Fernando Vidal, la cosiddetta scienza dell'anima che si afferma nel XVIII secolo non mira più a spiegare la sua essenza, ma le sue operazioni: percezione, memoria, immaginazione, sentimenti e passioni[8]. L'esperienza sensibile diviene così la lente privilegiata per indagare i movimenti dell'interiorità e la soggettività si configura come il risultato di un'interazione dinamica tra corpo e mente. In questo contesto teorico complesso – segnato da una psicologia empirica reinterpretata in chiave sensista e da una nozione di *sensibilité* che integra fisiologia, morale ed estetica – l'esperienza della natura assume un valore nuovo[9]. Il giardino, luogo per eccellenza delle impressioni sensoriali e delle risonanze emotive, diventa così uno spazio privilegiato per osservare la continuità tra percezione e affetto, tra scena esterna e interiorità. È su questo sfondo che i romanzi del *tournant des Lumières* articolano la propria rappresentazione del giardino come dispositivo della sensibilità.

2. Dal giardino pittoresco alla sensibilità rousseauiana

Parallelamente alla ridefinizione delle scienze dell'anima, il secondo Settecento conosce una trasformazione profonda delle forme del giardino, che riflette la nuova attenzione per l'esperienza sensoriale. Il contrasto tra il giardino «alla francese» e il giardino pittoresco non registra soltanto un mutamento estetico, ma anche un diverso modo di concepire la percezione e il rapporto tra individuo e natura. Il giardino «alla francese», espressione dell'ordine geometrico e della volontà razionalistica di controllo sul paesaggio, si fonda su una percezione immediata dell'insieme: assi prospettici, simmetrie e chiarezza del disegno offrono una visione totale e governata, nella quale la natura appare organizzata secondo un principio di leggibilità stabile e unitaria. Il giardino pittoresco si

[7] Relativamente alla *sensibilité* nella Francia del Settecento si vedano in particolare: A. Vila, *Enlightenment and Pathology. Sensibility in the Literature and Medicine of Eighteenth-Century France*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1998; J. Riskin, *Science in the Age of Sensibility. The Sentimental Empiricists of the French Enlightenment*, University of Chicago Press, Chicago-London 2002.

[8] F. Vidal, *Les Sciences de l'âme (XVI^e^-XVIII^e^ siècle)*, Champion, Paris 2006.

[9] Si veda al riguardo P. H. Reill, *Vitalizing Nature in the Enlightenment*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2005.

contrappone invece a questo modello, introducendo una fruizione temporale e dinamica dello spazio: sentieri sinuosi, punti di vista parziali, alternanze di luce e ombra, aperture improvvise e sequenze di scene costruite su contrasti studiati rompono l'unità del colpo d'occhio e invitano il visitatore a procedere per tappe, in un ritmo percettivo che valorizza sorpresa, varietà e movimento. Questa modalità progressiva non ha soltanto un valore estetico, ma assume una portata propriamente cognitiva: mobilitando attenzione, memoria e associazioni, entra in risonanza con le procedure analitiche e descrittive della psicologia empirica, offrendo una forma spaziale alla conoscenza per impressioni[10].

Quando, negli anni Settanta del secolo, il modello pittoresco viene recepito e reinterpretato in Francia, questo si integra nella cultura della *sensibilité* e nell'analisi empirica delle emozioni. Autori quali Claude-Henri Watelet, René-Louis Girardin, Carmontelle e il principe de Ligne[11] traducono i principi britannici in una poetica che privilegia l'esperienza sensibile e l'attivazione dell'immaginazione, mentre la *Theorie der Gartenkunst* di Hirschfeld ne offre la prima sistemazione teorica su scala europea[12]. Hirschfeld non propone una metafisica del paesaggio, ma una psicologia dell'esperienza naturale, che indaga gli effetti di forme, colori e movimenti sull'animo umano. Da qui si delinea l'idea del giardino come spazio capace di orientare lo sguardo e di trasformare la percezione in risonanza emotiva — una concezione che la narrativa di fine secolo farà propria.

In questo nuovo immaginario, Rousseau assume un ruolo centrale. *Julie ou la Nouvelle Héloïse* elabora un modello in cui lo spazio naturale diventa luogo di emersione dell'interiorità affettiva, e l'Elysée di Julie rappresenta una delle sue formulazioni più compiute. Il ritorno di Saint-Preux a Clarens ne chiarisce la portata: il paesaggio riorganizzato da Julie e Wolmar introduce una lettura morale dello spazio. Come ha mostrato Jacques Berchtold, la passeggiata guidata da Wolmar e Julie articola esperienza sensibile, confronto con la novità e formazione percettiva, definendo un modello narrativo destinato a lunga fortuna[13].

[10] Nella vasta bibliografia dedicata al tema, ci limitiamo a ricordare: M. Mosser, G. Teyssot (a cura di), *L'architettura dei giardini d'Occidente,* Mondadori Electa, Milano 1990; M. Baridon, *Les jardins. Paysagistes, jardiniers, poètes*, Robert Laffont, Paris 1998; Id., *Le jardin paysager anglais au dix-huitième siècle,* ÉUD, Dijon 2002; S. Lefay, *L'invention du jardin pittoresque en France (1761-1808)*, Honoré Champion, Paris 2022; F. Franchi e F. Pagani, *Il giardino come macchina delle emozioni. Dall'antichità alla sostenibilità contemporanea,* Quodlibet, Macerata 2022.

[11] C.-H. Watelet, *Essai sur les jardins*, Prault, Paris 1774, R.-L. de Girardin, *De la composition des paysages, ou Des moyens d'embellir la nature autour des habitations en joignant l'agréable à l'utile*, P.-M. Delaguette, Genève 1777, Ch.-J. de Ligne, *Coup d'œil sur les jardins de l'art*, in *Coup d'œil sur Belœil et sur une grande partie des jardins de l'Europe*, 1795, t. 2, in Id., *Mélanges militaires, littéraires et sentimentaires*, Frères Walther, Dresde 1795-1811, L.-C. Carmontelle, *Jardin de Monceau, près de Paris, appartenant à S. A. S. Mgr. le duc de Chartres,* Delafosse, Paris 1779.

[12] Ch. C. L. Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, Weidmanns Erben und Reich, Leipzig 1775.

[13] J. Berchtold, *L'impossible virginité du jardin verbal. Les leçons de la nature selon la Lettre IV, 11 de* La Nouvelle Héloïse, in Id., *La Nouvelle Héloïse. Le lieu et la mémoire*, Classiques Garnier, Paris 2021, pp. 381-404.

Questa elaborazione trova un corrispettivo reale a Ermenonville, dove Girardin traduce l'ideale dell'Elysée in un paesaggio concepito per il raccoglimento e la riflessione. L'intreccio fra natura, memoria e formazione acquisisce così una dimensione concreta, confermando il giardino come spazio in cui la soggettività si misura e si trasforma.

Su questa eredità si innesta la narrativa del *tournant des Lumières*, che varia il modello rousseauiano facendo del giardino un luogo di rivelazione del sé e un punto di condensazione delle tensioni affettive. In questo quadro, l'esperienza sensibile — centrale tanto per la psicologia empirica quanto per la *sensibilité* — diventa il principio che orienta la rappresentazione dell'interiorità nelle opere di fine secolo, aprendo la via a nuove forme di figurazione narrativa del soggetto.

3. *Le declinazioni del giardino nei romanzi del* tournant des Lumières

All'interno di questo orizzonte, il giardino assume nel romanzo erede della tradizione rousseauiana una funzione specifica: diventa uno spazio di messa in scena dell'interiorità, in cui la disposizione degli elementi, il ritmo del percorso e la costruzione scenica traducono processi affettivi e morali in forme visibili. Nei romanzi di Révéroni Saint-Cyr, Sophie Cottin, Louvet de Couvray e Madame de Staël, esso si configura così come un vero e proprio dispositivo della sensibilità.

Nel primo romanzo di Révéroni Saint-Cyr, *Sabina d'Herfeld ou les dangers de l'imagination* (1797), il giardino nasce come un prolungamento dell'anima inquieta della protagonista. Sabina, educata alla misandria e sorpresa dall'amore per Versen, plasma nel profondo del parco un luogo segreto che porta nel nome la sua vocazione interiore: il boschetto dei rimpianti. Lo descrive come un piccolo spazio semplice, calmo, nascosto tra una macchia di abeti e di folti tigli, ornato soltanto da una panchina erbosa e dal busto dell'amato: «Je l'ai appelé le Bosquet des Regrets»[14].

In questo spazio, la natura non esprime un'emozione: ne diventa la traccia concreta. Il giardino è il teatro di un amore impossibile e, insieme, il mezzo con cui Sabina tenta di conferirgli una forma e un codice espressivo. La disposizione degli oggetti — il busto, la panchina — fissa la memoria in elementi visibili, e la protagonista vi inscrive messaggi cifrati nel linguaggio dei fiori, affidando allo spazio una funzione comunicativa che la società le nega. Quando Versen, senza rivelarsi, attraversa il giardino, la sua esperienza riproduce il ritmo del paesaggio pittoresco: un avanzare per tappe, tra essenze che si succedono e dettagli che si offrono allo sguardo prima di comporsi in un senso. Lo spazio guida la percezione dell'amato prima ancora che intervenga un'interpretazione consapevole, e ciò che ne deriva è una lettura dell'interiorità di Sabina che nessuna confessione diretta avrebbe potuto produrre. Il giardino si presenta così come un testo da decifrare: un dispositivo che organizza l'animo della protagonista in forme sensibili.

[14] J.-A. de Révéroni Saint-Cyr, *Sabina d'Herfeld ou les dangers de l'imagination*, Jacob, Versailles 1797, t. I, p. 123. «L'ho chiamato il Boschetto dei Rimpianti», tr. mia.

Il loro incontro notturno, quando finalmente Sabina si confida, condensa questa dinamica in una scena in cui natura e sensibilità si intrecciano:

> Une nuit presque entière passée à côté de mon amie, assis tous deux sur l'herbe mouillée de la rosée et de nos pleurs, contenus par l'estime, mais réunis par une imagination qui franchit tout, un premier aveu, une promesse consolante[15].

Dopo il fallimento della loro unione, il giardino muta. Nell'epilogo tragico, il paesaggio che circonda Sabina non è più il boschetto ordinato dalla sua sensibilità, ma un ambiente selvaggio e minaccioso, attraversato da cani, ombre, fughe notturne. La metamorfosi del giardino in spazio perturbante traduce la frattura dell'io: ciò che era stato luogo di intimità diventa luogo di disgregazione. La sepoltura di Sabina ai piedi di un grande noce, segnato da una croce rozza e da un'epigrafe in tedesco, suggella la trasfigurazione del linguaggio floreale in un altro codice, funebre e collettivo, che rimanda a una tradizione di narrazioni fantasmatiche: «Ci-git la Dame Blanche, décédée le 15 Octobre; priez Dieu pour elle»[16].

In *Claire d'Albe* (1798), Sophie Cottin configura il giardino come un luogo ritualizzato, in cui il sentimento è vincolato alla memoria e al dovere. Nel punto più appartato del parco, Claire ha eretto un piccolo altare accanto all'urna funeraria del padre[17]: uno spazio sacralizzato che rielabora il modello fornito dalla sepoltura di Jean-Jacques Rousseau nel parco di Ermenonville, nell'isola dei pioppi. Tale modello influenzò profondamente non solo la moda dei giardini pittoreschi aristocratici, ma anche la formazione di un gusto affine all'immaginario gotico allora in auge[18]. Il giardino-cimitero di Claire definisce così l'orizzonte etico entro cui ella tenta di contenere l'attrazione per Frédéric, che la memoria del padre – resa tangibile dall'urna – le preclude. La scena notturna ne chiarisce ulteriormente la funzione:

> Il était tard, la nuit commençait à s'étendre sur l'univers, Claire, faible et languissante s'était fait conduire au bas de son jardin, sous l'ombre des peupliers qui courent l'urne de son père, et où sa piété consacra un autel à la divinité. Humblement prosternée sur le dernier degré, le cœur toujours dévoré de l'image de Frédéric, elle implorait la clémence du ciel pour un être si cher, et des forces pour l'oublier[19].

[15] Ivi, t. II, p. 39. «Una notte quasi interamente trascorsa accanto alla mia amica, seduti entrambi sull'erba bagnata dalla rugiada e dalle nostre lacrime, trattenuti dalla stima ma uniti da un'immaginazione che supera ogni cosa, una prima confessione, una promessa consolante», tr. mia.

[16] Ivi, p. 105. «Qui giace la Dama Bianca, morta il 15 ottobre; pregate Dio per lei», tr. mia.

[17] Sul tema, in questo romanzo e in quelli successivamente presi in analisi, si veda M. Delon, *La mort en ce jardin. La tombe dans le parc chez Germaine de Staël et ses contemporains*, in L. Burnand, S. Genand (a cura di), *Le Groupe de Coppet et la mort*, Slatkine, Genève 2021, pp. 35-56.

[18] C. Seth, *La revanche de l'imagination*, in Ead. (a cura di), *Imaginaires gothiques. Aux sources du roman noir français*, Desjonquères, Paris 2010, pp. 11-45.

[19] S. Cottin, *Claire d'Albe*, Maradan, Paris 1798, pp. 261-262. «Era tardi, la notte cominciava a distendersi sull'universo; Claire, debole e languente, si era fatta condurre ai piedi del suo

In questo spazio, Claire non cerca un rifugio amoroso ma un disciplinamento dell'affetto: la postura devota, il gesto della preghiera e la scelta del luogo inscrivono la sua emozione entro un codice di pietà filiale. È all'interno di questa soglia che irrompe Frédéric. Egli infrange dapprima i confini simbolici del luogo – la notte, il silenzio, la preghiera – e poi, ancora oltre, viola Claire stessa. La violenza non scardina soltanto la sua volontà: profana lo spazio che Claire aveva disposto come presidio contro il desiderio. Il giardino, pensato come zona di culto della memoria e di governo delle passioni, diventa così il teatro di un atto che ne sovverte la funzione. La reazione di Claire costituisce uno dei punti più drammatici del romanzo: pur essendo vittima, ella interiorizza la violazione come colpa. Le norme morali che ha assunto come principio d'ordine sono così pervasive da farle percepire l'aggressione come una trasgressione imputabile a sé stessa. Il giardino, da luogo della legge interiore, si muta ai suoi occhi in luogo della colpa. Una volta infranta, la sacralità dello spazio non le offre più protezione: ne amplifica, anzi, l'insostenibilità.

Claire d'Albe mostra così che il giardino non è lo scenario di un amore inaccessibile, ma il dispositivo che registra l'impatto della violenza sulla sensibilità. Lungi dal pacificare il conflitto, lo spazio sacralizzato lo accentua: mette in scena, quasi visivamente, la tensione tra memoria, dovere e desiderio, rendendo ancor più acuta la frattura provocata da Frédéric. Il giardino si configura così come un dispositivo tragico, che traduce l'interiorità di Claire facendone emergere le contraddizioni e, insieme, mostra come la cultura della *sensibilité* incontri il proprio limite di fronte all'esperienza della violenza.

In *Malvina* (1800), Sophie Cottin radicalizza la funzione psicologica e affettiva del giardino trasformandolo in uno spazio segnato dalla follia. Dopo aver creduto, per inganno, di essere stata tradita e abbandonata da Edward, Malvina perde la ragione ed è nel giardino che questa disgregazione trova la sua forma più evidente. Lungo il viale che un tempo era teatro della felicità amorosa, la protagonista fa piantare cipressi e salici, come in un cimitero, e vi fa erigere una lapide destinata a sé stessa, riprendendo – e portando all'estremo – il modello rousseauiano che in *Claire d'Albe* era associato alla figura paterna, per applicarlo ora alla propria persona. Lo spazio domestico della campagna si converte così in un paesaggio funebre, interamente modellato dal dolore che prova. Ogni sera, alla stessa ora in cui ha ricevuto la notizia della presunta infedeltà di Edward, Malvina scende in giardino vestita di bianco, i capelli sciolti, lo sguardo fisso: un rituale ripetuto con ostinazione, come se il giardino non fosse più il luogo in cui vive, ma quello in cui «rivive» il trauma. La voce del romanzo restituisce con immediatezza questa regressione.

giardino, sotto l'ombra dei pioppi che circondano l'urna di suo padre e dove la sua pietà aveva consacrato un altare alla divinità. Umilmente prostrata sull'ultimo gradino, il cuore sempre divorato dall'immagine di Frédéric, implorava la clemenza del cielo per un essere così caro e la forza di dimenticarlo», tr. mia.

A Edward, che così la ritrova, afferma di non essere più ormai quella di un tempo – «Je ne suis plus Malvina[20]» – così come il giardino, ora sepolcrale, era nei giorni felici l'emblema dell'amore, di uno spazio interiore tutto votato a lui:

> Ici, tout était beau, ajouta-t-elle en étendant la main vers tout le jardin: là, je cueillais des roses, elles étaient pour lui; ici, j'entendais les oiseaux, ils chantaient pour lui; partout je respirais un air si doux, c'était encore pour lui; tout, tout pour lui…[21]

Il contrasto tra il giardino «dei giorni felici» e il giardino funebre allestito dalla follia illumina la funzione centrale dello spazio: non è un paesaggio simbolico preesistente, ma il risultato di una sensibilità alterata che reinscrive il ricordo nell'ambiente. Il giardino materializza la perdita, traducendo la memoria amorosa in un paesaggio di lutto.

Quando Edward ritorna e riconosce nella figura spettrale la donna amata, è la trasformazione stessa del luogo a offrirgli la misura della lacerazione interiore di lei: la nuova disposizione dello spazio rende percepibile non solo l'estensione del trauma, ma anche l'orizzonte senza futuro in cui Malvina si proietta. In *Malvina*, il giardino non accompagna la sensibilità – come in *Sabina* – né la norma morale – come in *Claire d'Albe*: è il paesaggio della follia, uno spazio in cui la sensibilità eccessiva si distacca da sé stessa e crea, attraverso la ripetizione del rituale, la propria scena di morte simbolica. La natura è ridotta a cornice di un dolore che non conosce più trasformazione, ma soltanto ricorrenza.

Nel capitolo finale di *La Fin des amours du chevalier de Faublas* (1790), Louvet de Couvray introduce un caso singolare rispetto agli altri romanzi del corpus: qui il giardino non nasce dalla sensibilità del personaggio, ma da un progetto medico. Il dottor Francis Willis, celebre per i suoi metodi di cura delle alienazioni mentali, allestisce per Faublas un percorso vegetale destinato a guidarlo attraverso le tappe del lutto per Éléonore. Lo spazio naturale diventa così parte integrante di un trattamento che associa percezione, ricordo e progressiva accettazione della perdita[22].

Nel boschetto predisposto dal medico, Faublas scopre una pietra funeraria nera illuminata da una lampada appesa a un cipresso, e sulla quale legge, tremando, l'iscrizione: «Ci-git la comtesse de Lignolle»[23]. Il giorno seguente, sempre al crepuscolo, Faublas ritorna spontaneamente nel giardino e aggiunge un secondo epitaffio, inciso sulla sabbia con un ramo di cipresso: «Ci-git aussi

[20] S. Cottin, *Malvina*, Maradan, Paris 1800, t. IV, p. 158. «Non sono più Malvina», tr. mia.

[21] Ivi, p. 198. «Qui tutto era bello, aggiunse, stendendo la mano verso il giardino intero: là coglievo le rose – erano per lui; qui ascoltavo gli uccelli – cantavano per lui; ovunque respiravo un'aria così dolce – era ancora per lui; tutto, tutto per lui…», tr. mia.

[22] M. Delon, *Les thérapies morales, des aliénistes aux romanciers*, «Revue d'Histoire Littéraire de la France», 120, 4, 2020, pp. 845-862.

[23] J.-B. Louvet de Couvray, *La Fin des amours du chevalier de Faublas* (1790), sous la direction de M. Delon, Gallimard, Paris 1996, p. 1082. «Qui giace la contessa di Lignolle», tr. mia.

la marquise de B***»[24]. In entrambi i casi, la lapide e l'iscrizione operano come figure della perdita: restituiscono a Faublas, nella penombra del giardino, l'immagine di eventi funesti che egli non osa affrontare e che continua a tenere ai margini della propria coscienza, incapace di elaborarne il lutto.

In Faublas, la natura non riflette l'interiorità del personaggio – come accade in Sabina o Delphine – né ne registra la disgregazione, come in Malvina: qui il giardino è uno strumento terapeutico che opera attraverso la sensibilità. La sequenza percettiva del percorso (l'acqua, il boschetto, la pietra), la ripetizione dei rituali, la graduale intensificazione e poi attenuazione dell'emozione costruiscono un processo in cui il soggetto, confrontandosi con una rappresentazione esterna della perdita, ritrova la possibilità di elaborare il lutto e ritornare alla razionalità.

È il solo esempio del corpus in cui il giardino, invece di essere plasmato da un personaggio, è costruito per lui, secondo una logica che unisce osservazione, immaginazione e cura. È dunque una variante fondamentale del nesso tra sensibilità e paesaggio: qui il giardino diventa il mezzo attraverso cui l'esperienza sensibile viene ordinata, quasi pedagogicamente, in vista della guarigione.

In *Delphine* (1802), Germaine de Staël investe il giardino di una funzione profondamente memoriale: uno spazio in cui la protagonista percepisce il distacco irrimediabile tra ciò che è stato e ciò che non può più essere. Al suo ritorno nella casa di Madame de Vernon, Delphine riapre una porta rimasta chiusa per un anno e si ritrova nel giardino dove Léonce le aveva parlato per la prima volta d'amore. Tuttavia, la scena originaria è ora cancellata, come se la natura stessa ne avesse ritirato le tracce:

> Il ne restait pas une feuille sur aucun d'eux; cette maison, jadis si brillante, était fermée comme une habitation qu'on avait abandonnée. Un brouillard froid et sombre obscurcissait tous les objets, et mes souvenirs se retraçaient à moi à travers la tristesse de la nature et de mon cœur. Ah! le passé, le passé! quels liens de douleur nous attachent à lui!
> Pourquoi les jours ne s'écoulent-ils pas sans laisser aucune trace?[25]

Il luogo non riproduce la sua emozione: le restituisce, piuttosto, la misura della perdita. L'assenza di foglie, la casa chiusa, il freddo della nebbia non segnalano soltanto un mutamento stagionale, ma inscrivono in forma sensibile la distanza fra il passato e il presente. La percezione del giardino diventa così il primo momento di una consapevolezza più profonda: ciò che il tempo ha cancellato, la memoria continua a trattenere.

Il valore memoriale dello spazio si intensifica nella scena successiva, accanto all'urna di Sophie, dove Delphine teme che il proprio dolore possa profanare la

[24] Ivi, p. 1083. «Qui giace anche la marchesa di B***», tr. mia.

[25] M. de Staël, *Delphine*, a cura di A. Foglia, Gallimard, Paris 2017, p. 700. «Non rimaneva una sola foglia; quella casa, un tempo così splendida, era chiusa come un'abitazione abbandonata. Una nebbia fredda e cupa avvolgeva ogni cosa, e i ricordi mi tornavano alla mente attraverso la tristezza della natura e del mio cuore. Ah, il passato, il passato! Quali legami di dolore ci tengono avvinti ad esso! Perché i giorni non scorrono senza lasciare traccia?», tr. mia.

memoria dell'amica. Questa ambivalenza è decisiva: il giardino è al tempo stesso luogo del ricordo e della separazione, punto in cui la protagonista misura la distanza tra l'eredità morale di Sophie e la propria passione per Léonce. Solo lì la sensibilità si confronta con ciò che la vita le ha precluso.

La scena culmina in un gesto di commiato: Delphine si china sull'urna, pronuncia l'addio e rinnova la promessa di sacrificio. Il giardino non è più il luogo dell'inizio dell'amore, ma quello in cui la memoria, riattivata dallo spazio, rende visibili le conseguenze delle scelte compiute. È questa consapevolezza, più che un giudizio, a orientare l'esito tragico della sua vicenda.

In *Delphine*, il giardino è dunque lo spazio in cui la memoria «agisce» sul presente: un dispositivo che rende percepibile il nesso tra passato e destino, e consente alla protagonista di cogliere, nella visibilità del paesaggio, la direzione irreversibile del proprio cammino. Come negli altri romanzi del *tournant des Lumières*, la natura non è decorativa ma conoscitiva: uno spazio dove la sensibilità, confrontandosi con ciò che appare, comprende ciò che non può più essere modificato.

4. Conclusione

Nel romanzo francese del *tournant des Lumières*, il giardino emerge come uno dei luoghi privilegiati per osservare il formarsi della sensibilità. Che si tratti dello spazio segreto di Sabina, del recinto sacralizzato di Claire, del paesaggio funebre di Malvina, del percorso terapeutico di Faublas o della scena memoriale di Delphine, la natura non svolge una funzione decorativa o allegorica: diventa un dispositivo che ordina, accompagna e rende leggibili processi interiori che la psicologia empirica e la cultura della *sensibilité* avevano iniziato a concettualizzare.

Il giardino assume così il valore di una figura narrativa dell'esperienza sensibile, in cui dimensioni percettive e affettive si intrecciano secondo una dinamica progressiva. La disposizione dei luoghi, la sequenza delle impressioni e la risonanza tra corpi e ambiente configurano una forma di conoscenza che passa attraverso l'immaginazione e la memoria, traducendo nella concretezza del paesaggio ciò che il discorso morale o psicologico non può restituire con altrettanta precisione.

Al tempo stesso, i romanzi mostrano come il giardino non sia mai uno spazio neutro. Può accogliere la rivelazione amorosa (*Sabina*), custodire la legge interiore e la sua violazione (*Claire d'Albe*), farsi scena della follia affettiva (*Malvina*), accompagnare pedagogicamente il lutto (*Faublas*) o delineare il conflitto tra memoria e sacrificio (*Delphine*). In ciascun caso, la natura riflette l'interiorità registrandone le tensioni, dandole forma, amplificandone le contraddizioni. Proprio in questa varietà di funzioni, radicate nella centralità della percezione, si riconosce la portata antropologica del giardino nel passaggio tra Sette e Ottocento.

Considerato dalla prospettiva della storia delle idee, il giardino romanzesco non è soltanto un'eredità rousseauiana o una derivazione dell'estetica pittoresca: è il luogo in cui i saperi sulla sensibilità — empiristi, sensisti, morali — vengono messi alla prova dalla finzione narrativa. Il romanzo diventa così uno spazio di

sperimentazione della «fisica dell'anima», dove emozioni, movimenti del corpo e metamorfosi dell'io trovano una concretizzazione figurativa.

Leggere questi testi attraverso la lente del giardino permette di cogliere una trasformazione più ampia: il passaggio da una natura intesa come sfondo esterno a una natura pensata come ambiente interiore: nello spazio naturale la sensibilità riconosce il proprio luogo non perché vi sia semplicemente rappresentata, ma perché vi scopre le condizioni del proprio manifestarsi.

È in questa tensione tra percezione e interiorità, tra spazio e sentimento, che si definisce la nuova soggettività del *tournant des Lumières* — una soggettività che il giardino, più di ogni altro luogo, riesce a rendere visibile.

Bibliografia

Astbury K., Seth C., Cook M. (a cura di), *Le tournant des Lumières*, Classiques Garnier, Paris 2012.

Baridon M., *Les jardins. Paysagistes, jardiniers, poètes*, Robert Laffont, Paris 1998.

Baridon M., *Le jardin paysager anglais au dix-huitième siècle*, ÉUD, Dijon 2002.

Berchtold J., *L'impossible virginité du jardin verba. Les leçons de la nature selon la Lettre IV, 11 de* La Nouvelle Héloïse, in Id., *La Nouvelle Héloïse. Le lieu et la mémoire*, Classiques Garnier, Paris 2021, pp. 381-404.

Carmontelle L.-C., *Jardin de Monceau, près de Paris, appartenant à S. A. S. Mgr. le duc de Chartres*, Delafosse, Paris 1779.

Condillac É. B. de, *Traité des sensations*, De Bure, Paris 1754.

Cottin S., *Claire d'Albe*, Maradan, Paris 1798.

Cottin S., *Malvina*, Maradan, Paris 1800.

Delon M., *La mort en ce jardin. La tombe dans le parc chez Germaine de Staël et ses contemporains*, in L. Burnand, S. Genand (a cura di), *Le Groupe de Coppet et la mort*, Slatkine, Genève 2021, pp. 35-56.

Delon M., *Les thérapies morales, des aliénistes aux romanciers*, «Revue d'Histoire Littéraire de la France», vol. 120, n. 4, 2020, pp. 845-862.

Diderot D., «Beau», in *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Briasson, David, Le Breton, Durand, Paris 1752, t. II, p. 170.

Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, Briasson, David, Le Breton, Durand, Paris 1751-1772.

Franchi F., Pagani F., *Il giardino come macchina delle emozioni. Dall'antichità alla sostenibilità contemporanea*, Quodlibet, Macerata 2022.

Girardin R.-L. de, *De la composition des paysages, ou Des moyens d'embellir la nature autour des habitations en joignant l'agréable à l'utile*, P.-M. Delaguette, Genève 1777.

Hirschfeld Ch. C. L., *Theorie der Gartenkunst*, Weidmanns Erben und Reich, Leipzig 1775.

Jaucourt L. de, «Sensibilité», in *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Briasson, David, Le Breton, Durand, Paris 1765, t. XV, p. 52.

Lefay S., *L'invention du jardin pittoresque en France (1761-1808)*, Honoré Champion, Paris 2022.

Ligne Ch.-J. de, *Coup d'œil sur les jardins de l'art*, in Id., *Coup d'œil sur Belœil et sur une grande partie des jardins de l'Europe*, t. 2, in *Mélanges militaires, littéraires et sentimentaires*, Frères Walther, Dresde 1795-1811.

Louvet de Couvray J.-B., *La Fin des amours du chevalier de Faublas* (1790), sous la dir. de M. Delon, Gallimard, Paris 1996.
Mosser M., G. Teyssot (a cura di), *L'architettura dei giardini d'Occidente,* Mondadori Electa, Milano 1990.
Reill P. H., *Vitalizing Nature in the Enlightenment*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2005.
Révéroni Saint-Cyr J.-A. de, *Sabina d'Herfeld ou les dangers de l'imagination*, Jacob, Versailles 1797.
Riskin J., *Science in the Age of Sensibility. The Sentimental Empiricists of the French Enlightenment*, The University of Chicago Press, Chicago-London 2002.
Seth C., *La revanche de l'imagination,* in Ead. (a cura di), *Imaginaires gothiques. Aux sources du roman noir français,* Desjonquères, Paris 2010, pp. 11-45.
Sozzi L. (a cura di), *D'un siècle à l'autre. Le tournant des Lumières*, Rosenberg & Sellier, Torino 1998.
Staël M. de, *Delphine*, a cura di A. Foglia, Gallimard, Paris 2017.
Vidal F., *Les Sciences de l'âme (XVI^e^-XVIII^e^ siècle)*, Champion, Paris 2006.
Vila A., *Enlightenment and Pathology. Sensibility in the Literature and Medicine of Eighteenth-Century France*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1998.
Voisine J., *Au tournant des Lumières (1760-1820)*, L'Harmattan, Paris 2010.
Watelet C.-H., *Essai sur les jardins*, Prault, Paris 1774.
Wolff Ch., *Psychologia empirica methodo scientifica pertractata*, Typis & impensis Orphanotrophei, Halae Magdeburgicae 1732.

La fabbrica dei volti di *Notre-Dame de Paris*

Luciano Pellegrini

…vacant eye-like windows
E.A. Poe

«Vois donc cette figure!»[1] All'inizio di *Notre-Dame de Paris* (1831) di Victor Hugo, la folla dei popolani riunitasi per il carnevale è come immediatamente calamitata da un volto. 'Quel volto' di Quasimodo compare prima di ogni presentazione della cattedrale gotica. Una tradizione critica nata col romanzo stesso e diventata luogo comune vuole che il personaggio principale, se non addirittura il vero personaggio in mezzo a un insieme di personaggi umani cui non viene riconosciuto uno spessore romanzesco, sia la cattedrale stessa – «véritable héroïne du roman» – e che nell'aver costruito un romanzo attorno a un personaggio di statuto speciale, un protagonista di pietra, acefalo, abnorme ed inorganico, stia l'originalità epica e visionaria di un romanzo che è rimasto difficile da classificare.

All'origine del romanzo della cattedrale c'è tuttavia un volto, quello di un personaggio vero e proprio, antropomorfo. Resta che il campanaro Quasimodo è tutt'altro che un personaggio dallo statuto lineare, perché è un «mostro» e perché più che un individuo è un coacervo di isotopie simboliche: al contempo alter ego oscuro ed energetico della cattedrale che egli abita, e condensato della folla informe e inarrestabile che infine assale il monumento[2].

[1] V. Hugo, *Notre-Dame de Paris*, in *Œuvres complètes*, sous la dir. de Jean Massin, Le Club français du livre, Paris 1967, t. IV, (d'ora in CFL IV), p. 52.

[2] Su Quasimodo come possibile trasfigurazione di un'idea di popolo vedi S. Brugnolo, *Quasimodo. Victor Hugo, Notre-Dame de Paris*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo. IV. Temi, eroi e luoghi*, Einaudi, Torino 2003, pp. 764-765.

Luciano Pellegrini, University of L'Aquila, Italy, luciano.pellegrini@univaq.it, 0000-0002-4542-2982

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)
Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Luciano Pellegrini, *La fabbrica dei volti di* Notre-Dame de Paris, © Author(s), CC BY-SA 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-1157-4.06, in David Matteini (edited by), *Scritture del particolare. Romanzo e* sciences de l'homme *tra Sette e Ottocento. Atti del Convegno di Siena (23-24 aprile 2025)*, pp. 75-89, 2026, published by Firenze University Press and USiena PRESS, ISBN 979-12-215-1157-4, DOI 10.36253/979-12-215-1157-4

Per questo, la precedenza data al volto di Quasimodo non è il segno di una distinzione tra un personaggio in carne e ossa e quello di pietra, perché tra i due s'intrecciano legami strutturali – «la rugueuse cathédrale était sa carapace»[3]. Una prova della loro stretta parentela è la consistenza immaginifica[4] dei volti: il volto del mostro non è il solo a stagliarsi sin dall'inizio sulle tinte oscure del romanzo. In tutto il testo Hugo utilizza una metafora 'facciale', che spesso deriva dalla riattivazione di una metafora lessicalizzata, quella della *face* nel senso figurato di 'aspetto'. Se nel romanzo s'impone il corpo della fabbrica colossale e sofferente della cattedrale gotica, questo avviene anche tramite il suo 'volto' che non ha forse meno consistenza di quello del mostro. Sin dalla prima occorrenza la cattedrale è presentata tramite la metafora di uno sfregio sul volto, sfregio che sta per tutte le «mutilazioni» inflitte all'intera Notre-Dame come a tutte le «meravigliose chiese del Medioevo»[5], non solo dal tempo ma anche da mano umana:

> Il y a quelques années qu'en visitant, ou, pour mieux dire, en furetant Notre-Dame, l'auteur de ce livre trouva, dans un recoin obscur de l'une des tours ce mot gravé à la main sur le mur :
>
> ΑΝΑΓΚΗ.
>
> [...]. Il se demanda, il chercha à deviner quelle pouvait être l'âme en peine qui n'avait pas voulu quitter ce monde sans laisser ce stigmate de crime ou de malheur *au front de la vieille église*[6].

La citazione è tratta dal testo che precede l'inizio del romanzo vero e proprio, la brevissima *préface* in cui Hugo rielabora nel reperimento di un graffito all'interno della cattedrale il topos del manoscritto ritrovato. L'autore gioca col topos per annunciare che da un testo ritrovato – ridotto a una parola sola, una parola incisa su un muro di una torre e perdipiù scomparsa tra il momento in cui l'autore l'ha vista e il momento della stesura del romanzo –, da quel testo ritrovato l'autore non ha trascritto la storia 'vera' che il lettore sta per leggere, ma ha imbastito una ricostruzione che non ha pretese di veridicità. La sola cosa vera della storia che il lettore può toccare nel presente sono le pietre, in cattivo stato, della cattedrale. La metafora del volto sfregiato – metafora che è sua volta metonimia perché la testa sta per il corpo tutto – di Notre-Dame de Paris precede così, nel paratesto, ogni altra presentazione, compresa quella del volto di Quasimodo.

[3] CFL IV, p. 118. «La rugosa cattedrale era il suo carapace». Dove non diversamente indicato, le traduzioni che seguono sono mie.

[4] Sul concetto di 'consistenza delle immagini', vedi F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, ed. riv. e ampliata a cura di L. Pellegrini, Einaudi, Torino 2015, pp. 245-247.

[5] CFL IV, pp. 20-21.

[6] *Ibid*. Il corsivo è mio. «Alcuni anni fa, visitando — o, per meglio dire, curiosando in ogni angolo di Notre-Dame — l'autore di questo libro trovò, in un recesso oscuro di una delle torri, questa parola incisa a mano sul muro: Anankè. Si domandò, cercò di indovinare quale potesse essere l'anima in pena che non aveva voluto lasciare questo mondo senza imprimere questo stigma di delitto o di sventura sulla fronte della vecchia chiesa».

Il gioco letterario di Hugo con uno dei topoi più diffusi di giustificazione dell'informazione narrativa, annuncia sì e prima di tutto che il suo romanzo storico sarà solo finzione, ma annuncia altresì l'esatto contrario: la finzione storica ha una finalità che non la limita a se stessa, ma ha una portata di pensiero – «la pensée d'esthétique et de philosophie cachée dans ce livre»[7] – e pratica. Oltre a una tappa fondamentale nella poetica dello scrittore, e nell'evoluzione della sua idea sulla letteratura, *Notre-Dame de Paris* è un riferimento decisivo della militanza di Victor Hugo in difesa del patrimonio architettonico medioevale nazionale, che ha accompagnato lo sviluppo sotto la Monarchia di Luglio di una tutela istituzionale del patrimonio[8]. Il testo della prefazione continua così:

> Depuis on a badigeonné ou gratté (je ne sais plus lequel) le mur, et l'inscription a disparu. Car c'est ainsi qu'on agit depuis tantôt deux cents ans avec les merveilleuses églises du moyen âge. *Les mutilations leur viennent de toutes* parts, du dedans comme du dehors. Le prêtre les badigeonne, l'architecte les gratte, puis le peuple survient, qui les démolit[9].

In uno dei primi testi di questa militanza, un'ode del 1823, *La Bande Noire*, Victor Hugo già ricorreva a metafore 'capitali' per il patrimonio medioevale tutto, sacro e profano:

> Aujourd'hui, parmi les cascades,
> Sous le dôme des bois touffus,
> Les piliers, les sveltes arcades,
> Hélas ! penchent *leurs fronts confus* ;
> Les forteresses écroulées,
> Par la chèvre errante foulées,
> Courbent *leurs têtes de granit* ;
> Restes qu'on aime et qu'on vénère !
> L'aigle à leurs tours suspend son aire,
> L'hirondelle y cache son nid[10].

[7] Così nella *Nota aggiunta all'edizione definitiva* del 1832, CFL IV, p. 22. «Il pensiero di estetica e di filosofia celato in questo libro».

[8] Il momento decisivo è la costituzione nel 1837 – come evoluzione dell'Inspection des Monuments historiques, creata nel 1830 da François Guizot, e guidata da Prosper Mérimée dal 1834 – della Commission des monuments historiques, affidata allo stesso Mérimée. Su questa onda, di difesa e restauro istituzionale, il Ministère des Cultes ha lanciato il restauro di Notre-Dame de Paris, affidato nel 1844 a Jean-Baptiste Lassus e Eugène Viollet-le-Duc.

[9] CFL IV, pp. 20-21. Il corsivo è mio. «Da allora il muro è stato imbiancato o raschiato via (non so più bene quale delle due cose), e l'iscrizione è scomparsa. Perché è così che da ormai quasi duecento anni si agisce con le meravigliose chiese del Medioevo. Le mutilazioni arrivano loro da ogni parte, dall'interno come dall'esterno. Il prete le imbianca, l'architetto le raschia, poi sopraggiunge il popolo, che le distrugge».

[10] V. Hugo, *Odes et Ballades,* "*La Bande noire*", in *Œuvres poétiques*, t. I : *Avant l'exil, 1802-1851*, éd. P. Albouy, préface de G. Picon, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1964, p. 343. Il corsivo è mio. «Oggi, fra le cascate, / Sotto la volta dei fitti boschi, / I pilastri, le arcate snelle, / Ahimè! Piegano le fronti confuse; / Le fortezze crollate, / Dalla capra vagabonda calpestate, / Piegano le teste di granito; / Resti che amiamo e veneriamo! / L'aquila il nido alle loro torri sospende, / La rondine ci nasconde il nido».

L'interesse e l'impegno per il patrimonio del passato dello Hugo degli inizi, ancora legittimista, si svilupperà e animerà i numerosi viaggi dello scrittore durante il decennio successivo. L'antropomorfismo concentrato sulla testa e sul volto resta una costante della rappresentazione dei monumenti. Poco dopo la pubblicazione di *Notre-Dame*, in un testo decisivo della sua campagna patrimoniale, *Guerre aux démolisseurs* («Revue des Deux Mondes», 1° marzo 1832), a sua volta rielaborazione di una *Nota* del 1825, Hugo impiega la metafora 'capitale', lo fa riattivando il senso figurato di *face*, per poi estenderlo da un monumento singolo all'insieme dei monumenti medioevali (o preclassici), quindi alla nazione stessa la cui identità prende il corpo, il volto, dei «monumenti francesi» del medioevo (o preclassici) che ancora resistono alla nuova ondata di incuria e smantellamento attivo post-rivoluzionario: «Il faut arrêter le marteau *qui mutile la face du pays*»[11].

Ma cosa accomuna il volto umano e la faccia del patrimonio? Hugo applica forse gli stessi principi e lo stesso metodo per descrivere la fisionomia e l'architettura?

Notre-Dame de Paris è un esempio di romanzo ottocentesco non canonico rispetto alla poetica del realismo su cui spesso si plasma la definizione di romanzo moderno. Non è canonico non tanto perché è un romanzo storico ma per due altri ragioni. La prima è l'importanza che per lo scrittore assume la poetica del melodramma o, se si vuole, «l'immaginazione melodrammatica»[12], il che rende il romanzo sfornito di quegli ingredienti, come la serietà non trasfigurata di rappresentazione del quotidiano, la concatenazione razionale degli eventi e la verosimiglianza psicologica, che sono di solito annoverati nella definizione basica del realismo. La seconda ragione è che *Notre-Dame de Paris* è anche un romanzo saggio, in senso forte, cioè strutturale, con la presenza, a partire soprattutto dall'edizione definitiva del 1832, di capitoli interi che non illustrano con metodo storico un aspetto della vicenda narrata, ma che sono scritti argomentativi intercalati nella storia. Il famoso *Ceci tuera cela* è il caso più eclatante e puro di capitolo-saggio: da una parte si aggiunge ai numerosi interventi e massime del narratore onnisciente ed a altri capitoli saggistici come *Paris à vol d'oiseau*, contribuendo a dare un senso ulteriore e più ambizioso a tutto il romanzo, dall'altra parte, esso ne è asportabile. Col romanzo storico Hugo attribuiva di per sé al romanziere il diritto di introdurre spiegazioni storiografiche e le facoltà dell'antropologo capace di fare rivivere un'epoca lontana; aggiungendo *Ceci tuera cela* lo promuove al rango di pensatore.

La rappresentazione dell'architettura e dei suoi volti, in *Notre-Dame de Paris*, è emblematica di come Hugo articoli narrazione e saggio, arte e conoscenza scientifica – fisiognomica compresa. Lo scrittore è a conoscenza ed è condizionato dalla fisiognomica e adotta, nella sua pratica del ritratto, il principio del rispecchiamento simbolico su cui si fonda la fisiognomica stessa: l'esterno ri-

[11] CFL IV, p. 508. Il corsivo è mio. «Bisogna fermare il martello che mutila il volto del paese».

[12] P. Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, Yale University Press, New Haven-London 1995.

vela l'interno, l'aspetto rivela la psiche e il carattere. Ma al di là di questo, che nel 1830 è ormai un metodo assodato e diffuso, quasi scontato come una *forma mentis* d'epoca, è chiaro che Victor Hugo non è a proprio agio con una fisiognomica che intenda oggettivare e classificare caratteri e personalità. Nel suo modo di presentare i volti si riflettono le perplessità talvolta da lui espresse sugli eccessi materialistici della scienza, e quindi sull'incapacità di essa di elaborare uno sguardo complessivo sull'uomo e il 'possibile': «Le savant est de sa nature étroit. Dans l'esprit du savant un coin seulement est éclairé. Épaisses ténèbres partout ailleurs»[13].

In materia di ritratti Hugo pare restio ad ambizioni di generalizzazione oggettiva: quando si cimenta in descrizioni della fisionomia umana, lo scrittore antropologo entra in una specie di competizione poetica con lo spirito scientifico. Le fisionomie dei suoi personaggi sono chimere e uniche, sono esemplari solo in quanto hanno uno spessore simbolico, non in quanto rappresentano un tipo universale. La sua poetica del mostro si fonda peraltro sul contrasto tra il fisico e il morale.

Così, il più delle volte, in *Notre-Dame de Paris*, la ritrattistica è sobria e rapida: la presentazione dei personaggi resta o meramente estetica o tradizionalmente morale. Così, Claude Frollo è presentato come «un jeune prêtre […] une figure sévère, un front large, un regard profond», ed è per eccellenza le «personnage au front chauve»[14]. Ma ciò non significa che tutti i calvi dalla fronte ampia siano morbosi e tormentati. La descrizione del volto di Esmeralda:

> Ses lèvres roses et pures souriaient à demi ; son front candide et serein devenait trouble par moments sous sa pensée, comme un miroir sous une haleine ; et de ses longs cils noirs baissés s'échappait une sorte de lumière ineffable qui donnait à son profil cette suavité idéale que Raphaël retrouva depuis au point d'intersection mystique de la virginité, de la maternité et de la divinité[15].

La descrizione non ha nulla di tipizzante se non nel senso di un'idealizzazione canonica da un lato e, dall'altro, dell'attribuzione di un valore estetico e sensuale positivo al tipo della giovane donna bruna di colorito candido. Inoltre, Esmeralda non è esente da un contrasto, mostruoso, tra malizia e purezza, aspetto e anima. La presentazione più prolungata di lei non è meno priva di ambizione normativa:

[13] V. Hugo, *Feuilles paginées* (BnF, N.a.f. 13 425), éd. Guy Rosa, fol. 77, datation "1835-1837", in *Victor Hugo ressources / Groupe Hugo*. «Lo scienziato per natura è limitato. Nell'intelligenza dello scienziato soltanto un angolo è illuminato. Fitte tenebre ovunque altrove».

[14] CFL IV, pp. 114 e 66. «Un giovane prete […] era una figura severa, una fronte ampia, uno sguardo profondo»; «personaggio dalla fronte calva».

[15] CFL IV, pp. 86-87. «Le labbra rosa e pure sorridevano a metà; la fronte candida e serena diventava torbida a momenti sotto i pensieri, come uno specchio sotto un alito; e dalle lunghe ciglia nere abbassate sfuggiva una specie di luce ineffabile che dava al suo profilo quella soavità ideale che Raffaello trovò poi nel punto d'intersezione mistico della verginità, della maternità e della divinità».

> Elle n'était pas grande, mais elle le semblait, tant sa fine taille s'élançait hardiment. Elle était brune, mais on devinait que le jour sa peau devait avoir ce beau reflet doré des andalouses et des romaines. Son petit pied aussi était andalou, car il était tout ensemble à l'étroit et à l'aise dans sa gracieuse chaussure. Elle dansait, elle tournait, elle tourbillonnait sur un vieux tapis de Perse, jeté négligemment sous ses pieds ; et chaque fois qu'en tournoyant *sa rayonnante figure* passait devant vous, *ses grands yeux noirs* vous jetaient un éclair[16].

Al volto è riservata un'espressione sintetica, precisata poi in un solo elemento: gli occhi. Al volto radioso dobbiamo attribuire il «bel riflesso dorato» immaginato della pelle, per far rientrare il personaggio in un tipo sì, ma un tipo non tanto morale quanto andaluso e… romano.

Per il capo invece di vagabondi e malviventi, il *truand* Clopin Trouillefou, assistiamo a una generalizzazione di tono scientifico che non è tuttavia fondata su alcun dettaglio: «je ne sais quel air hautain, farouche et formidable qui faisait pétiller sa prunelle et corrigeait dans son sauvage profil le type bestial de la race truande»[17]. Qualsiasi «malvivente» appartiene a un «tipo bestiale» che si contraddistingue per un «selvaggio profilo», che il lettore dovrebbe riconoscere subito? L'utilizzo di termini come «tipo» e «razza» confina con la deformazione caricaturale: «si nous n'étions pas au quinzième siècle, nous dirions que Gringoire était descendu de Michel-Ange à Callot»[18]. La mancanza della descrizione dei volti della folla della Corte dei miracoli è funzionale alla natura informe, multipla e pullulante di essa. Nella descrizione della Corte dei miracoli, per esempio, l'accumulazione sintattica e la densità sonora ne caratterizzano gli abitanti molto più che il delinearsi di volti tipici:

> Et puis, à mesure qu'il s'enfonçait dans la rue, culs-de-jatte, aveugles, boiteux, pullulaient autour de lui, et des manchots, et des borgnes, et des lépreux avec leurs plaies, qui sortant des maisons, qui des petites rues adjacentes, qui des soupiraux des caves, hurlant, beuglant, glapissant, tous clopin-clopant, cahin-caha, se ruant vers la lumière, et vautrés dans la fange comme des limaces après la pluie[19].

[16] CFL IV, p. 61. Il corsivo è mio. «Non era alta, ma lo sembrava, tanto la sua figura sottile si slanciava con audacia. Era bruna, ma si intuiva che alla luce del giorno la sua pelle dovesse avere quel bel riflesso dorato delle andaluse e delle romane. Anche il suo piccolo piede era andaluso, perché stava al tempo stesso stretto e a suo agio nella sua graziosa scarpetta. Danzava, girava, turbinosamente ruotava sopra un vecchio tappeto persiano gettato con noncuranza sotto i suoi piedi; e ogni volta che, volteggiando, il suo viso raggiante passava davanti a voi, i suoi grandi occhi neri vi lanciavano un lampo».

[17] CFL IV, p. 79. «Non so quale aria altera, feroce e formidabile, che faceva scintillare la sua pupilla e correggeva, nel suo profilo selvaggio, il tipo bestiale della razza vagabonda».

[18] CFL IV, p. 76. «Se non fossimo nel Quattrocento, diremmo che Gringoire era disceso da Michelangelo a Callot».

[19] CFL IV, p. 74. «E poi, via via che si inoltrava nella strada, storpi, ciechi, zoppi pullulavano intorno a lui, e monchi, e orbi, e lebbrosi con le loro piaghe, gli uni uscendo dalle case, gli altri dalle stradine adiacenti, altri ancora dagli abbaini delle cantine, urlando, mugghiando,

Questa generale sobrietà fisiognomica conosce una sola eccezione. L'apparizione di Quasimodo, dicevamo, è l'apparizione innanzitutto di un volto, quel quasi volto che viene isolato nella cornice di una «lucarne» gotica, e così messo a fuoco, per essere oggetto di un indugio descrittivo che non ha eguali in tutto il romanzo:

> C'était une merveilleuse grimace, en effet, que celle qui rayonnait en ce moment au trou de la rosace. Après toutes les figures pentagones, hexagones et hétéroclites qui s'étaient succédé à cette lucarne sans réaliser cet idéal du grotesque qui s'était construit dans les imaginations exaltées par l'orgie, il ne fallait rien moins, pour enlever les suffrages, que la grimace sublime qui venait d'éblouir l'assemblée. Maître Coppenole lui-même applaudit ; et Clopin Trouillefou, qui avait concouru, et Dieu sait quelle intensité de laideur son visage pouvait atteindre, s'avoua vaincu. Nous ferons de même. Nous n'essaierons pas de donner au lecteur une idée de ce nez tétraèdre, de cette bouche en fer à cheval, de ce petit œil gauche obstrué d'un sourcil roux en broussailles tandis que l'œil droit disparaissait entièrement sous une énorme verrue, de ces dents désordonnées, ébréchées çà et là, comme les créneaux d'une forteresse, de cette lèvre calleuse sur laquelle une de ces dents empiétait comme la défense d'un éléphant, de ce menton fourchu, et surtout de la physionomie répandue sur tout cela, de ce mélange de malice, d'étonnement et de tristesse. Qu'on rêve, si l'on peut, cet ensemble. […] Une grosse tête hérissée de cheveux roux[20].

Il ricorso alla geometria prova che Hugo conosceva i modelli geometrici della fisiognomica e le teorie sulla misurazione del cranio. Ciò che colpisce è altro però. L'analisi fisiognomica di Quasimodo è posta sotto il segno del pressappoco, dell'indefinibile e dell'ineffabile, all'opposto della definizione e classificazione del generalizzabile. Se il volto di Quasimodo raggiunge l'«ideale del grottesco» è in quanto «étrange exception à la règle éternelle»[21], non perché tutti gli esseri grotteschi hanno il naso tetraedro, la bocca a ferro di cavallo e il mento biforcu-

guaendo, tutti zoppicando, arrancando, precipitandosi verso la luce, e sguazzando nel fango come lumaconi dopo la pioggia».

[20] CFL IV, p. 53. «Era davvero una smorfia meravigliosa, quella che in quel momento rifulgeva nel foro del rosone. Dopo tutte le figure pentagonali, esagonali ed eteroclite che si erano succedute a quella finestrella senza riuscire a realizzare quell'ideale del grottesco che si era costruito nelle immaginazioni esaltate dall'orgia, ci voleva niente di meno, per strappare i suffragi, che la smorfia sublime che aveva appena abbagliato l'assemblea. Lo stesso maestro Coppenole applaudì; e Clopin Trouillefou, che aveva partecipato alla gara, e Dio sa a quale intensità di bruttezza potesse arrivare il suo volto, si dichiarò vinto. Faremo lo stesso anche noi. Non cercheremo di dare al lettore un'idea di quel naso tetraedrico, di quella bocca a ferro di cavallo, di quel piccolo occhio sinistro ostruito da un sopracciglio rossiccio e cespuglioso, mentre l'occhio destro scompariva interamente sotto un'enorme verruca, di quei denti disordinati, qua e là scheggiati come i merli di una fortezza, di quel labbro calloso sul quale uno di quei denti sporgeva come la zanna d'un elefante, di quel mento biforcuto, e soprattutto della fisionomia diffusa su tutto ciò, di quel miscuglio di malizia, di stupore e di tristezza. Si immagini, se si può, quell'insieme. […] Una grossa testa irta di capelli rossi».

[21] CFL IV, p. 53. «Strana eccezione alla regola eterna».

to. La logica è quella dell'affastellamento: non è detto che il mento biforcuto lo destini ad avere lo stesso carattere di chi è caratterizzato da naso tetraedro o la bocca storpia. Il mostro di Hugo è la risposta – sotto il segno dell'affastellamento, dell'indefinibile, dell'eccezione – all'*homme moyen* misurabile.

Del resto, il romanziere non precisa le origini della deformità di Quasimodo. Per Gwynplaine, il protagonista de *L'uomo che ride*, Hugo indica la genesi della mostruosità: la deformità dei tratti è stata provocata dai *comprachicos* che intervengono sulla natura sfigurandolo da bambino per farne per sempre una maschera incarnata. Non è chiaro se le malformazioni già evidenti in Quasimodo abbandonato poppante e raccolto da Frollo, siano tali dalla nascita o se siano intercorse successivamente. Resta però che gli altri tratti che più contribuiscono a definirne la natura – la forza smisurata e la sordità – sono conseguenza della sua vita reclusa all'interno della cattedrale. E ancora, tale fusione organica del personaggio col suo ambiente[22], la cattedrale, si rivela contraria a una classificazione deterministica. Quasimodo non sta per tutti i campanari di cattedrale: perché l'ambiente oltre a informare deforma la sua natura individuale.

L'estetica del deforme implica una critica della classificazione aprioristica dell'individuo, ritenuta causa di ingiustizia e alienazione[23]. Perciò l'oggettività scientifica in materia di conoscenza dell'uomo rischia di essere in contrasto con i presupposti stessi del Grottesco. Una classificazione ordinata degli uomini sulla base di tratti fisici rischia di diventare una fissità alienante, che mette a repentaglio l'universalità della natura umana. Hugo sembra infatti intuire le possibili degenerazioni razziali di una classificazione fisiognomica che si pretenda scientifica: ad essa oppone quindi il mostro, coacervo originale di tratti e fisionomie, al cui aspetto non corrisponde l'anima. La classificazione d'altronde stride con l'antropologia sociale anti-gerarchica dello scrittore, la quale postula l'eguaglianza creaturale – Hugo è monoteista e «monogenetista» – e l'eguaglianza politica di ogni individuo. La folla proletaria è certo presentata come mostruosa, come una massa informe e pullulante – «Les limites des races et des espèces semblaient s'effacer dans cette cité»[24] – ma la prospettiva resta comunque ordinata all'idea che abolendo l'ingiustizia sociale, e con essa l'invidia sociale (nel 1831 per Hugo la questione del diritto alla rivoluzione resta molto aperta), la folla da caos mostruoso può diventare una molteplicità armoniosa: il Popolo, a prescindere da crani e volti.

[22] Il personaggio di Quasimodo è un esempio particolare della fusione tra essere vivente e ambiente, fusione perfino organica – il monumento è la sua «carapace», e per questo può anche essere letto come una variante abnorme del realismo demonico-atmosferico delineato da Erich Auerbach a proposito di *Père Goriot* di Balzac: Auerbach mostra come la descrizione dei luoghi di una frusta pensione sia profondamente connessa alla personalità di Madame Vauquer che la abita come un demone locale, E. Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Francke, Bern 1959, p. 404.

[23] Su questo argomento resta decisivo, C. Cohen, *Victor Hugo et l'anthropologie physique : «Une tempête sous un crâne»*, «Revue d'histoire littéraire de la France», 86, 6, 1986, pp. 1008-1023. Cfr. anche sul sospetto di Hugo a fronte della fisiognomica criminologica: F. Chauvaud, *Hugo juge du bagne*, «Droit & Littérature», 1, 2, 2018, pp. 37-55.

[24] CFL IV, p. 75. «I confini tra le razze e le specie sembravano cancellarsi in quella città».

I temi della molteplicità mostruosa, della deformazione o mutilazione si riflettono sul trattamento dell'architettura del romanzo. Come annunciato, mi limiterò a prendere in considerazione alcuni esempi di un tipo di metafore antropomorfiche, quelle facciali, che Hugo utilizza per rappresentare l'architettura. Questo vale per la città tutta: «Car c'est une des différences radicales des villes d'alors et des villes d'à présent, qu'aujourd'hui ce sont les façades qui regardent les places et les rues, et qu'alors c'étaient les pignons. Depuis deux siècles, les maisons se sont retournées»[25]. Troviamo numerosi parallelismi tra uomini e facciate. Per esempio, nella presentazione urbana della Corte dei Miracoli:

> Hommes, femmes bêtes, âge, sexe, santé, maladie, tout semblait être en commun parmi ce peuple ; tout allait ensemble, mêlé, confondu, superposé ; chacun y participait de tout. Le rayonnement chancelant et pauvre des feux permettait à Gringoire de distinguer, à travers son trouble, tout à l'entour de l'immense place, *un hideux encadrement de vieilles maisons dont les façades vermoulues, ratatinées, rabougries, percées chacune d'une ou deux lucarnes éclairées, lui semblaient dans l'ombre d'énormes têtes de vieilles femmes, rangées en cercle, monstrueuses et rechignées [...], qui regardaient le sabbat en clignant des yeux*[26].

Hugo costruisce la presentazione anche di Claude Frollo sul parallelismo fra il suo volto e una facciata:

> ...l'ensemble de ce tableau n'était pas sans prestige et sans magie ; le feu de joie l'éclairait d'une lumière crue et rouge qui tremblait toute vive sur le cercle des visages de la foule, sur le front brun de la jeune fille, et au fond de la place jetait un blême reflet mêlé aux vacillations de leurs ombres, d'un côté *sur la vieille façade noire et ridée de la Maison-aux-Piliers,* de l'autre sur le bras de pierre du gibet. Parmi les mille visages que lueur teignait d'écarlate, il y en avait un qui semblait plus encore que tous les autres absorbé dans la contemplation de la danseuse. C'était une figure d'homme, austère, calme et sombre. Cet homme, dont le costume était caché par la foule qui l'entourait, ne paraissait avoir plus de trente-cinq ans ; cependant il était chauve ; à peine avait-il aux tempes quelques touffes de cheveux rares et déjà gris ; *son front large et haut commençait à se creuser de rides* ; mais dans ses yeux enfoncés éclatait une jeunesse extraordinaire, une vie ardente, une passion profonde[27].

[25] CFL IV, p. 59. «Perché questa è una delle differenze radicali tra le città di allora e quelle di oggi: oggi sono le facciate a guardare le piazze e le strade, mentre allora erano i frontoni. Da due secoli le case si sono girate».

[26] CFL IV, p. 75. Il corsivo è mio. «Uomini, donne, bestie, età, sesso, salute, malattia, tutto sembrava essere in comune in mezzo a quel popolo; tutto andava insieme, mescolato, confuso, sovrapposto; ciascuno vi partecipava di tutto. Il chiarore vacillante e misero dei fuochi permetteva a Gringoire di distinguere, attraverso il suo stordimento, tutt'intorno all'immensa piazza, un orrido incorniciarsi di vecchie case, le cui facciate tarlate, raggrinzite, rattrappite, forate ciascuna da uno o due abbaini illuminati, gli sembravano nell'ombra enormi teste di vecchie donne, disposte in cerchio, mostruose e arcigne [...], che guardavano il sabba strizzando gli occhi».

[27] CFL IV, p. 59. Il corsivo è mio. «L'insieme di questo quadro non era privo di prestigio e di magia; il falò lo illuminava con una luce cruda e rossa che tremolava, tutta viva, sul cerchio

La facciata o è marcata, segnata, mutilata, o è plurale e movimentata, sia come irregolare – la *grimace* – che in forma estetizzata, quella dell'arabesco e del ricamo. Un'isotopia della difformità unisce Quasimodo alla città medioevale, alla folla - la corte dei miracoli è «cité de voleurs, hideuse verrue à la face de Paris», «intersection de maisons, culs-de-sac, pattes-d'oie»[28] – e alla cattedrale con la «perfection de sa laideur»[29], e se la sua prima apparizione era stata attraverso una *lucarne*, alla fine, ricompare a una *lucarne* nella cella di Esmeralda simile alle chimere scolpite: «Plusieurs gouttières à figures d'animaux semblaient se pencher autour d'elle et tendre le cou pour la voir par la lucarne», «En même temps que le soleil, elle vit à cette lucarne un objet qui l'effraya, la malheureuse figure de Quasimodo»[30]. E in ultimo, se da una parte, Quasimodo è anche la folla e la cattedrale, dall'altra la folla stessa diventa la cattedrale, con un effetto di rispecchiamento, per cui nell'assalto finale la facciata della chiesa è come ricoperta da una facciata-folla:

> Toutes ces grimaces, toutes ces laideurs investissaient Quasimodo. On eût dit que quelque autre église avait envoyé à l'assaut de Notre-Dame ses gorgones, ses dogues, ses drées, ses démons, ses sculptures les plus fantastiques. C'était comme une couche de monstres vivants sur les monstres de pierre de la façade[31].

La metafora facciale è una spia che rivela lo spessore metapoetico che Hugo attribuisce al discorso sull'architettura. E alla rappresentazione del gotico come (contro)immagine programmatica della letteratura moderna[32]. Nel capitolo saggio *Ceci tuera cela*, la metafora facciale investe un piano ulteriore, quello di una vera e propria teoria estetica: la faccia è anche la facciata del simbolo. Hugo svi-

dei volti della folla, sulla fronte bruna della giovane, e gettava in fondo alla piazza un pallido riflesso, mescolato al vacillare delle loro ombre, da un lato sulla vecchia facciata nera e rugosa della Maison-aux-Piliers, dall'altro sul braccio di pietra del patibolo. Tra i mille volti che quel bagliore tingeva di scarlatto, ce n'era uno che sembrava, più di tutti gli altri, assorto nella contemplazione della danzatrice. Era un volto d'uomo, austero, calmo e cupo. Quest'uomo, il cui abito era nascosto dalla folla che lo circondava, non sembrava avere più di trentacinque anni; tuttavia era calvo; alle tempie aveva appena qualche ciocca rada e già grigia; la sua fronte ampia e alta cominciava a scavarsi di rughe; ma nei suoi occhi infossati brillavano una giovinezza straordinaria, una vita ardente, una passione profonda».

28 CFL IV, pp. 74 e 72. «Quartiere di ladri, orrenda verruca sul volto di Parigi»; «intersezione di case, vicoli ciechi, bivi a zampa d'oca».

29 CFL IV, p. 53. «perfezione della sua bruttezza».

30 CFL IV, pp. 258 e 259. «Più doccioni a forma di animali sembravano chinarsi intorno a lei e protendere il collo per vederla dalla finestrella»; «nello stesso momento in cui vide il sole, vide a quella finestrella un oggetto che la spaventò: il misero volto di Quasimodo».

31 CFL IV, p. 294. «Tutte quelle smorfie, tutte quelle bruttezze investivano Quasimodo. Si sarebbe detto che qualche altra chiesa avesse mandato all'assalto di Notre-Dame le sue gorgoni, i suoi mastini, le sue strigi, i suoi demoni, le sue sculture più fantastiche. Era come uno strato di mostri viventi sui mostri di pietra della facciata».

32 Cfr. S. Nash, *Writing a Building: Hugo's «Notre-Dame de Paris»*, «French Forum», 8, 2, 1983, pp. 122-133 e M. Milner, *Quoi tuera quoi ? Les enjeux de l'invention de l'imprimerie chez Victor Hugo et Gérard de Nerval*, «Livraisons de l'histoire de l'architecture», 20, 2010, pp. 9-18.

luppa la tesi che l'invenzione della stampa ha portato a un cambiamento epocale tale che l'architettura, arte totale dalla notte dei tempi, è «uccisa» dai caratteri mobili che diventano il mezzo di una nuova arte totale della parola umana[33]. Tra le tappe che hanno portato al cambiamento, particolare indugio è riservato al passaggio dal romanico al gotico. Il romanico si fonda su una corrispondenza tra pensiero e forma del simbolo: «la forme des édifices [ainsi que] l'emplacement qu'ils se choisissaient révélait la pensée qu'ils représentaient», «l'idée mère, le verbe, n'était pas seulement au fond de tous ces édifices, mais encore dans la forme»[34]. La metafora della superficie scritta è preferita a quella della faccia, ma quest'ultima torna come faccia del simbolo: «Ainsi le verbe était enfermé dans l'édifice, mais son image était sur son enveloppe comme la figure humaine sur le cercueuil d'une momie»[35]. Il passaggio al gotico è riassunto invece nel gioco sul senso figurato di *face*: la «face de l'Europe est changée. Eh bien! La face de l'architecture est changée»[36].

La definizione della cattedrale gotica, col riferimento alla borghesia, alla libertà, al popolo e a una prima forma di autonomia dell'artista, rinvia a un'immagine della letteratura presente:

> La cathédrale elle-même, cet édifice autrefois si dogmatique, envahie désormais par la bourgeoisie, par la commune, par la liberté, échappe au prêtre et tombe au pouvoir de l'artiste. L'artiste la bâtit à sa guise. Adieu le mystère, le mythe, la loi. Voici la fantaisie et le caprice. […] Les quatre murs sont à l'artiste. Le livre architectural n'appartient plus au sacerdoce, à la religion, à Rome ; il est à l'imagination, à la poésie, au peuple[37].

La libertà è associata a fantasia e capriccio (e arabesco), cioè a originalità e a movimento e varietà continua:

[33] CFL IV, p. 141: «L'invention de l'imprimerie est le plus grand événement de l'histoire. C'est la révolution mère. […] Sous la forme imprimerie, la pensée est plus impérissable que jamais ; elle est volatile, insaisissable, indestructible. Elle se mêle à l'air […] Le grand poème, le grand édifice, le grand œuvre de l'humanité ne se bâtira plus, il s'imprimera». («L'invenzione della stampa è il più grande avvenimento della storia. È la rivoluzione madre. […] Sotto la forma della stampa, il pensiero è più imperituro che mai; diventa volatile, inafferrabile, indistruttibile. Si mescola all'aria […] Il grande poema, il grande edificio, la grande opera dell'umanità non si costruirà più, si stamperà»).

[34] CFL IV, p. 137. «La forma degli edifici [così come] il luogo che essi si sceglievano rivelava il pensiero che rappresentavano»; «l'idea madre, il verbo, non era soltanto al fondo di tutti questi edifici, ma anche nella forma».

[35] *Ibid.* «Così il verbo era racchiuso nell'edificio, ma la sua immagine stava sul suo involucro come la figura umana sul sarcofago di una mummia».

[36] CFL IV, p. 138. «Il volto dell'Europa è cambiato. Ebbene! Il volto dell'architettura è cambiato».

[37] CFL IV, p. 139. «La cattedrale stessa, questo edificio un tempo così dogmatico, ormai invasa dalla borghesia, dal comune, dalla libertà, sfugge al prete e cade sotto il potere dell'artista. L'artista la costruisce a suo piacimento. Addio al mistero, al mito, alla legge. Ecco la fantasia e il capriccio. […] I quattro muri appartengono all'artista. Il libro architettonico non appartiene più al sacerdozio, alla religione, a Roma; è dell'immaginazione, della poesia, del popolo».

> Les caractères généraux des maçonneries populaires [...] sont la variété, le progrès, l'originalité, l'opulence, le mouvement perpétuel. Elles sont déjà assez détachées de la religion pour songer à leur beauté, pour la soigner, pour corriger sans relâche *leur parure* de statues ou d'arabesques.
> Le génie et l'originalité populaires font la besogne que faisaient les évêques. Chaque race écrit en passant sa ligne sur le livre; elle rature les vieux hiéroglyphes romans sur le *frontispice* des cathédrales, et c'est tout au plus si l'on voit encore le dogme percer çà et là sous le nouveau symbole qu'elle y dépose[38].

Il «nuovo simbolo» deposto sulle facciate è caratterizzato da una separazione tra fondo e forma, che determina un'autonomia estetica della faccia del simbolo, un'autonomia però che non resta appesa sul vuoto. Il passaggio dal romanico al gotico annuncia il passaggio dall'età in cui la parola stampata dà luogo a una nuova arte totale, con l'invenzione della stampa sempre di più «le symbole sacré s'use et s'oblitère sous la libre pensée [...] où l'excroissance des philosophies et des systèmes *ronge la face* de la religion»[39].

Nel presente, e per il futuro, Hugo evoca una nuova Babele *in fieri* creata dall'insieme delle pubblicazioni rese possibili dalla stampa:

> Il faut admirer et refeuilleter sans cesse le livre écrit par l'architecture ; mais il ne faut pas nier la grandeur de l'édifice qu'élève à son tour l'imprimerie. [...] C'est la fourmilière des intelligences. [...] L'édifice a mille étages. [...] mille clochetons s'encombrent pêle-mêle sur cette métropole de la pensée universelle [...] Du reste le prodigieux édifice demeure toujours inachevé. La presse, cette machine géante, qui pompe sans relâche toute la sève intellectuelle de la société, vomit incessamment de nouveaux matériaux pour son œuvre. Le genre humain tout entier est sur l'échafaudage[40].

Sulla facciata di questa «seconde tour de Babel du genre humain » troviamo una molteplicità e un movimento con arabeschi, parenti di quella gotica :

[38] CFL IV, pp. 140 e 139. Il corsivo è mio. «I caratteri generali delle murature popolari [...] sono la varietà, il progresso, l'originalità, l'opulenza, il movimento perpetuo. Sono già abbastanza distaccate dalla religione da pensare alla loro bellezza, da averne cura, da correggere senza sosta il loro ornamento di statue o di arabeschi»; «il genio e l'originalità popolari compiono l'opera che un tempo compivano i vescovi. Ogni stirpe, passando, scrive la sua riga sul libro; cancella i vecchi geroglifici romanici sul frontespizio delle cattedrali, e a stento si vede ancora qua e là il dogma affiorare sotto il nuovo simbolo che vi depone». Nel termine "frontespizio" Hugo fonde la metafora del libro di pietra e della facciata come volto.

[39] CFL IV, p. 138. Il corsivo è mio. «Il simbolo sacro si consuma e si cancella sotto il libero pensiero [...] dove l'escrescenza delle filosofie e dei sistemi corrode il volto della religione».

[40] CFL IV, p. 144. «Bisogna ammirare e sfogliare senza sosta il libro scritto dall'architettura; ma non bisogna negare la grandezza dell'edificio che a sua volta innalza la stampa. [...] È il formicaio delle intelligenze. [...] L'edificio ha mille piani. [...] mille campanili si affollano confusamente sopra questa metropoli del pensiero universale [...] Del resto il prodigioso edificio rimane sempre incompiuto. La stampa, questa macchina gigantesca che attinge senza tregua tutta la linfa intellettuale della società, vomita incessantemente nuovi materiali per la sua opera. L'intero genere umano è sull'impalcatura».

«Partout sur sa surface l'art fait luxurier à l'œil ses arabesques, ses rosaces et ses dentelles»[41], o i suoi grotteschi. Il simbolismo del presente è ancora più fondato, rispetto al *nouveau symbole*, sull'autonomia estetica del simbolo.

Ci si chiede allora: qual è il fondo del simbolismo della facciata multipla e difforme della nuova Babele? qual è il verbo del simbolo la cui faccia è la letteratura al tempo della sua riproducibilità infinita? Per Hugo, la facciata della nuova Babele non rimanda al vuoto: rimanda a quello che lui chiama «il moto perpetuo», una sorta di marasma antropologico *in progress*, insomma, la molteplicità della cultura umana in movimento, una molteplicità dei discorsi in cui la scienza rientra non come guida esclusiva dello spirito, ma *pêle-mêle*.

A proposito dello statuto della scienza fra i discorsi umani, mi piace citare, e con esso concludere, un aneddoto autobiografico di Hugo, a partire da un appunto raccolto in *Post-Scriptum de ma vie*, risalente all'anno 1863:

> Un jour, en 1827, à l'époque où l'on parlait beaucoup de l'homme fossile de la forêt de Fontainebleau, étant chez Cuvier au Jardin des Plantes, il y eut entre lui et moi ce dialogue :
> - Monsieur Cuvier, que pensez-vous de l'homme fossile ?
> - Qu'il n'existe pas[42].

In quel 1863, l'antropologo preistorico Jacques Boucher de Perthes aveva pubblicato la scoperta, avvenuta nella regione di Abbeville, della mascella fossile di un «uomo antediluviano», una scoperta fondamentale che ebbe una funzione decisiva nello sviluppo di un'antropologia preistorica francese[43]. Nel suo appunto privato Hugo adotta lo stile del rapporto scientifico per lasciare ancor più trapelare la sua grande soddisfazione:

> L'homme fossile existe. Trente-six ans après ma conversation avec Cuvier, en 1863, dans la carrière de Moulin-Quignon, près Abbeville, à trente mètres au-dessus du niveau de la mer, sur un plateau qui domine la vallée de la Somme, de l'épaisseur d'un banc de sable noir argileux du diluvium inférieur, reposant immédiatement sur la craie blanche, à quatre mètre trente-deux centimètres de la surface du sol, tout près de la craie, on a extrait un os fossile de mâchoire humaine portant une dent, obliquement implantée d'avant en arrière (Hugo, *Post-scriptum*, cit., p. 703)[44].

[41] *Ibid.* «Seconda torre di Babele del genere umano»; «Su tutta la sua superficie l'arte fa lussureggiare sotto gli occhi i suoi arabeschi, i suoi rosoni e i suoi merletti».

[42] V. Hugo, *Post-scriptum de ma vie,* in *Œuvres complètes. Critique*, présentation de J.-P. Reynaud, édition établie sous la direction de J. Seebacher et G. Rosa, Robert Laffont, coll. «Bouquins», Paris 1985, p. 703. «Un giorno, nel 1827, all'epoca in cui si parlava molto dell'uomo fossile della foresta di Fontainebleau, trovandomi da Cuvier al Jardin des Plantes, vi fu tra lui e me questo dialogo: — Signor Cuvier, che cosa pensa dell'uomo fossile? — Che non esiste».

[43] Cfr. Cohen, *Victor Hugo et l'anthropologie*, cit., p. 1021.

[44] «L'uomo fossile esiste. Trentasei anni dopo la mia conversazione con Cuvier, nel 1863, nella cava di Moulin-Quignon, presso Abbeville, a trenta metri sul livello del mare, su un altopiano che domina la valle della Somme, fu estratto, dallo spessore di un banco di sabbia nera argillosa del *diluvium* inferiore, poggiante direttamente sulla creta bianca, a quattro metri e

Trentasei anni dopo quella conversazione significa anche trentasei anni o poco meno dalla stesura di *Notre-Dame de Paris*, iniziata nel 1828. Quella conversazione con Cuvier al Jardin des Plantes che Hugo tiene a ricordare più di trent'anni dopo, non è probabilmente estranea alla genesi del romanzo. L'idea di un uomo fossile antediluviano radica in una prospettiva archeologica la celebre pagina finale di Notre-Dame, col ritrovamento delle ossa di Quasimodo. A posteriori, il ritrovamento nel 1863 del fossile dà come un fondamento diverso alla finzione, un po' come se durante l'ultimo restauro della cattedrale i restauratori avessero scoperto per caso un'iscrizione, ananké, sul muro di una delle due torri. Vale la pena citare la pagina finale del romanzo:

> Deux ans environ ou dix-huit mois après les événements qui terminent cette histoire, quand on vint rechercher dans la cave de Montfaucon le cadavre d'Olivier le Daim, qui avait été pendu deux jours auparavant, et à qui Charles VIII accordait la grâce d'être enterré à Saint-Laurent en meilleure compagnie, on trouva parmi toutes ces carcasses hideuses deux squelettes dont l'un tenait l'autre singulièrement embrassé. L'un de ces deux squelettes, qui était celui d'une femme, avait encore quelques lambeaux de robe d'une étoffe qui avait été blanche, et on voyait autour de son cou un collier de grains d'adrézarach avec un petit sachet de soie, orné de verroterie verte, qui était ouvert et vide. Ces objets avaient si peu de valeur que le bourreau sans doute n'en avait pas voulu. L'autre, qui tenait celui-ci étroitement embrassé, était un squelette d'homme. On remarqua qu'il avait la colonne vertébrale déviée, la tête dans les omoplates, et une jambe plus courte que l'autre. Il n'avait d'ailleurs aucune rupture de vertèbre à la nuque, et il était évident qu'il n'avait pas été pendu. L'homme auquel il avait appartenu était donc venu là, et il y était mort. Quand on voulut le détacher du squelette qu'il embrassait, il tomba en poussière[45].

Il pathos di queste righe è ottenuto attraverso una gradazione discendente, fino alla «polvere». Un anticlimax monitorio ma anche oggettivante. La fattualità e la prudenza ipotetica assomigliano a quelle di un rapporto medico-poliziesco o di uno scavo. È lecito pensare che Hugo, scrivendo il romanzo, abbia proiettato nelle ossa del suo mostro quell'«uomo fossile» per lui possibile ma negato dallo spirito scientifico di Cuvier: che abbia quindi voluto riversare nel romanzo la sua ipotesi antropologica, fondata non sui dati ma su un'idea e l'immaginazione di una possibilità, attribuendo così alla letteratura una capacità conoscitiva a sé, specifica, di cui la scienza deve tener conto, per poi oggettivarne le finzioni.

Non è facile immaginare come avrebbe reagito Hugo se avesse appreso quello che fu dimostrato decenni più tardi: che quella prova così decisiva allo svi-

trentadue centimetri dalla superficie del suolo e quasi a contatto con la creta, un osso fossile appartenente a una mandibola umana, che recava ancora un dente impiantato obliquamente in senso antero-posteriore...».

[45] CFL IV, p. 342.

luppo dell'antropologia, la mascella di Abbeville, in realtà non era che un falso, un'invenzione[46].

Bibliografia

Auerbach E., *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Francke, Bern 1959.

Brooks P., *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, Yale University Press, New Haven-London 1995.

Brugnolo S., *Quasimodo. Victor Hugo, Notre-Dame de Paris*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo. IV. Temi, eroi e luoghi*, Einaudi, Torino 2003, pp. 763-772.

Chauvaud F., *Hugo juge du bagne*, «Droit & Littérature», 1, 2, 2018, pp. 37-55.

Cohen C., *Victor Hugo et l'anthropologie physique: «Une tempête sous un crâne»*, «Revue d'histoire littéraire de la France», 86, 6, 1986, pp. 1008-1023.

Cohen C., Hublin J.-J., *Boucher de Perthes: les origines romantiques de la préhistoire*, Belin, Paris 1989.

Hugo V., *Feuilles paginées* (BnF, N.a.f. 13 425), éd. G. Rosa, in *Victor Hugo ressources / Groupe Hugo*.

Hugo V., *Notre-Dame de Paris*, in *Œuvres complètes*, sous la dir. de J. Massin, Le Club français du livre, Paris 1967, t. IV.

Hugo V., *Odes et Ballades*, "*La Bande noire*", in *Œuvres poétiques*, t. I: *Avant l'exil, 1802-1851*, éd. P. Albouy, préface de G. Picon, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1964.

Hugo V., *Post-scriptum de ma vie*, in *Œuvres complètes. Critique*, présentation de J.-P. Reynaud, édition établie sous la direction de J. Seebacher et G. Rosa, Robert Laffont, «Bouquins», Paris 1985.

Milner M., *Quoi tuera quoi ? Les enjeux de l'invention de l'imprimerie chez Victor Hugo et Gérard de Nerval*, «Livraisons de l'histoire de l'architecture», 20, 2010, pp. 9-18.

Nash S., *Writing a Building: Hugo's «Notre-Dame de Paris»*, «French Forum», 8, 2, 1983, pp. 122-133.

Oakley, K. P., «The Problem of Man's Antiquity: An Historical Survey», *Bulletin of the British Museum (Natural History), Geology*, IX, 5, 1964, pp. 83–156.

Orlando F., *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, ed. riv. e ampliata a cura di L. Pellegrini, Einaudi, Torino 2015.

[46] Sulla controversia relativa alla mandibola di Moulin-Quignon, la cui antichità e integrità stratigrafica furono contestate già nel 1863, cfr. C. Cohen e J.-J. Hublin, *Boucher de Perthes. 1788–1868. Les Origines romantiques de la Préhistoire*, Paris, Belin, 1989, pp. 201–221. Sulle analisi chimiche (fluoro) che nel 1950 hanno confermato la natura intrusiva del reperto, cfr. K. P. Oakley, «The Problem of Man's Antiquity: An Historical Survey», *Bulletin of the British Museum (Natural History), Geology*, IX, 5, 1964, p. 115 (83–156).

Die Wahlverwandtschaften: metodo scientifico e romanzo in Goethe

Luca Zenobi

Nel carteggio di Goethe con Friedrich Schiller, già un decennio prima dell'uscita del romanzo *Die Wahlverwandtschaften* (1809), si trova un riferimento evidente al fenomeno chimico che poi sarà di ispirazione per quella sorta di esperimento sociale descritto nel romanzo stesso. Le considerazioni di Goethe si soffermano in particolare proprio sul parallelo tra la reazione in questione e le modalità con cui le passioni umane instaurano legami o li dissolvono. Così Goethe nella lettera inviata all'amico il 23 ottobre 1799 da Weimar:

> Seitdem mir Humboldts Brief und die Bearbeitung Mahomets ein neues Licht über die französische Bühne aufgesteckt haben, seitdem mag ich lieber ihre Stücke lesen und habe mich jetzt an den Crebillon begeben. Dieser ist auf eine sonderbare Weise merkwürdig. Er behandelt die Leidenschaften wie Kartenbilder die man durch einander mischen, ausspielen, wieder mischen und wieder ausspielen kann, ohne daß sie sich im geringsten verändern. Es ist keine Spur von der zarten chemischen Verwandtschaft, wodurch sie sich anziehen und abstoßen, vereinigen, neutralisiren, sich wieder scheiden und herstellen. Freilich gewinnt er auf seinem Weg Situationen, die auf jedem andern unmöglich wären. Uns würde überhaupt diese Manier unerträglich sein, allein ich habe gedacht ob man sie nicht zu subalternen Compositionen, Opern, Ritter- und Zauberstücken mit Glück brauchen könnte und sollte.

Luca Zenobi, University of Naples Federico II, Italy, luca.zenobi@unina.it, 0000-0003-2295-9274

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)
Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Luca Zenobi, Die Wahlverwandtschaften*: metodo scientifico e romanzo in Goethe*, © Author(s), CC BY-SA 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-1157-4.07, in David Matteini (edited by), *Scritture del particolare. Romanzo e* sciences de l'homme *tra Sette e Ottocento. Atti del Convegno di Siena (23-24 aprile 2025)*, pp. 91-105, 2026, published by Firenze University Press and USiena PRESS, ISBN 979-12-215-1157-4, DOI 10.36253/979-12-215-1157-4

> Was ich darüber gedacht, wird uns Gelegenheit zu einem Gespräch und zur Ueberlegung geben[1].

Goethe sta lavorando a una traduzione del *Mahomet* di Voltaire, ha da poco ricevuto una lettera da Wilhelm von Humboldt datata 18-26 agosto 1799, che, nel primo numero dei «Propyläen» del 1800, diventerà un contributo con il titolo *Über die gegenwärtige französische tragische Bühne*. Sempre nello stesso periodo, si dedica anche a studi di argomento geologico e sul magnetismo. La lettura delle opere di Prosper Jolyot de Crébillon non è casuale. Si tratta, come noto, dell'avversario acerrimo di Voltaire, autore di drammi fondati su una *tragique des situations*, che mette in secondo piano il valore della declamazione: nel momento in cui Goethe e Schiller sono nel pieno del loro progetto culturale – Schiller è giunto quasi alla conclusione della trilogia di *Wallenstein* dopo anni di pausa dal lavoro creativo – il recupero di certe forme classiche del teatro francese diventa un elemento centrale del progetto stesso. I lavori per la scena di Crébillon, caratterizzati da temi orrorifici, da uno stile iperbolico, da numerosi e continui *coup de théâtre*, dal dominio di elementi scenici destinati a produrre effetti di forte commozione sullo spettatore, risultano del tutto inutilizzabili nel contesto di un'estetica idealista fondata su equilibrio e armonia, in cui il fattore rivoluzionario risiede più nella forma, nell'uso antinaturalistico del verso, che non nella presenza di momenti scioccanti e capaci di istillare terrore e pietà in chi assiste o legge. Goethe, tuttavia, non esclude di poter utilizzare quel modo particolare di lavorare sull'eccesso di affetti rigidamente codificati per un tipo di produzione che definisce di minor valore, incentrata su storie di maghi e di cavalieri. Per quanto non del tutto esplicito, il riferimento alla letteratura dell'appena nato – ma assai minaccioso da un punto di vista culturale – movimento romantico, è assolutamente evidente. In questo passo Goethe non esprime ancora giudizi o considerazioni anche solo di natura generica sulla chimica come disciplina scientifica – un tema che assumerà invece una importanza decisiva in relazione al romanzo del 1809. Sul piano estetico, più specificamente dell'estetica teatrale, la riflessione si incentra sulla possibilità di costruire un'analogia tra il fenomeno chimico, qui citato solo di sfuggita, e le passioni umane rappresentate in opere letterarie – meglio, di

[1] J. W. Goethe, F. Schiller, *Der Briefwechsel. Historisch-kritische Ausgabe*, hrsg. v. N. Oellers, Reclam, Stuttgart 2009, Bd. 1, pp. 877-878. «Da quando la lettera di Humboldt e la rielaborazione del Maometto mi hanno presentato il teatro francese in una luce nuova, leggo di preferenza opere di questa provenienza e ora mi sto dedicando a Crébillon. La sua peculiarità è davvero singolare. Costui tratta le passioni come tarocchi: si possono mischiare, distribuire, rimischiare e ridistribuire senza che si modifichino minimamente. Non c'è traccia della sottile affinità chimica con cui si attraggono e si respingono, si congiungono, si neutralizzano, e poi di nuovo si separano e si ricostituiscono. In questo modo, peraltro, arriva a creare situazioni che altrimenti sarebbero impossibili. Noi non sopporteremmo una maniera del genere, e tuttavia ho riflettuto se non la si potrebbe e dovrebbe adottare con successo per composizioni di minor momento come opere e storie di maghi e cavalieri. Quel che ho pensato ci darà materia per uno scambio di idee e per ulteriori riflessioni», J. W. Goethe, F. Schiller, *Carteggio 1794-1805*, edizione integrale, a cura di M. Pirro e L. Zenobi, Istituto Italiano di Studi Germanici, Quodlibet, Macerata 2022, pp. 726 s.

indagare attraverso l'arte, tenendo presente il modello scientifico, le molteplici possibilità di combinazione e scissione degli affetti umani.

Da questa lettera alla pubblicazione del romanzo passano dieci anni circa, ma sono dieci anni densissimi di avvenimenti, che influiscono in maniera decisiva sull'attività e sulla vita di Goethe. Schiller muore nel 1805, e la sua morte segna di fatto la fine del progetto culturale del Classicismo di Weimar, Goethe vivrà la perdita dell'amico in maniera particolarmente traumatica. Il Romanticismo nel giro di pochi anni si è affermato sul panorama culturale tedesco ed europeo, imponendo un gusto e un'estetica a cui Goethe si contrappone in modo radicale. L'invasione napoleonica ha portato non solo la Germania a una condizione di sottomissione ma ha alimentato una violenta risposta in senso nazionalista rispetto alla quale Goethe pure si sente fortemente estraneo. Di fatto, la composizione del romanzo è accompagnata dalla sensazione di fallimento di un intero progetto umanistico, una sorta di apocalisse per un autore che aveva faticosamente tentato di imporre, con opere letterarie e scientifiche, un ideale di umanità fondato sullo sviluppo graduale e armonico di forme costanti, e si ritrovava invece a fare i conti con una situazione in cui dominavano spinte e scosse violentissime, una fase storica in cui emergeva un edonismo sfrenato al di sotto del quale incombevano nichilismo e incapacità di confrontarsi in maniera progettuale con la modernità. Il problema centrale attorno al quale il romanzo ruota e che, al contempo, ne influenza la composizione è proprio questo: l'inizio della modernità e le forme con le quali essa si impone nel panorama storico-culturale di inizio Ottocento, in una contrapposizione decisiva con l'antico – non è questa la sede per richiamare nemmeno per cenni questi aspetti centrali del dibattito culturale tra Settecento e Ottocento. In un simile contesto e in un momento di passaggio epocale la chimica diventa un simbolo di formidabile efficacia nelle mani di Goethe per diverse ragioni che cercherò sinteticamente di illustrare. L'intento è di chiarire come la concezione di questa scienza, e l'uso che Goethe ne fa per il suo romanzo, di per sé non siano affatto negative, estremamente critico è invece lo sguardo dell'autore su chi ne aveva fatto lo specchio di un'epoca elevandone a modello il potere disgregante.

Due sono le prospettive attraverso cui la chimica si impone come metafora del moderno nel pensiero di alcuni tra i protagonisti delle speculazioni estetiche di questo periodo. Da un lato, essa rappresenta il raggiungimento del dominio sulla natura, l'artificio per eccellenza, in un senso positivo: nei *Materialien zur Geschichte der Farbenlehre*, contenuti nella sezione storica della *Farbenlehre* (1810), Goethe attribuisce alla chimica una innovazione senza precedenti: «In der neuern Zeit brachte die Chemie eine Hauptveränderung hervor; sie zerlegte die natürlichen Körper und setzte daraus künstliche auf mancherlei Weise wieder zusammen; sie zerstörte eine wirkliche Welt, um eine neue, bisher unbekannte, kaum möglich geschienene, nicht geahndete wieder hervor zu bauen»[2]. D'altro

[2] J. W. Goethe, *Materialien zur Geschichte der Farbenlehre*, in Id., *Werke in 14 Bänden*, Bd. 14 (*Naturwissenschaftliche Schriften II*), Hamburger Ausgabe, hrsg. v. E. Trunz, DTV, München 1982, pp. 76-77. «In epoca recente, la chimica ha generato un cambiamento fondamentale:

canto, però, la *Scheidekunst*, la capacità di separare gli elementi tra loro, diventa metafora della perdita dell'unità organica e di una regressione – trasponendo il discorso su un piano sociale – dalla civiltà alle pulsioni elementari. A queste riflessioni si giunge dopo che la discussione sul primato tra *anciens et modernes* si cristallizza nella consapevolezza che la modernità è segnata da una scissione dalla natura, da una perdita di unità, oramai irreversibile, di cui appunto si può soltanto prendere atto e dalla quale bisogna partire per costruire una idea diversa di poesia e di umanità. Il mondo dei Greci è perduto, appartiene a un'epoca oramai conclusa, non si può ricreare se non nella forma dialettica o paradossale di una naturalezza riacquisita per mezzo dell'artificio. A questo era servita fondamentalmente l'antropologia estetica che caratterizza la fine del diciottesimo secolo, la nuova scienza dell'uomo in cui filosofia, medicina, psicologia e altre discipline vengono integrate nel discorso letterario per costruire l'idea del «ganzer Mensch», dell'uomo intero in cui si ricostituisce una unità di sensi e spirito o, per inverso, in cui proprio la separazione tra le due sfere diventa il nodo tragico da far deflagrare sulla scena o sulla pagina. Nel 1795 sulle «Horen», la rivista edita da Schiller, era uscito un saggio di Wilhelm von Humboldt di materia antropologica incentrato sulle differenze tra i sessi: «Denn da die Gesetze der Materie, hier vorzüglich die chemischen Verwandtschaften, den Gesetzen des Lebens, d. i. der Organisation, immerfort entgegenarbeiten, und das Leben, wie die Resultate neuerer Untersuchungen zeigen, nichts anders ist, als der Sieg der letzteren über die ersteren; so ist ein unaufhörlicher Kampf nöthig, diese Oberherrschaft zu behaupten»[3]. I fenomeni naturali, nell'ottica humboldtiana, mo-

ha scomposto i corpi naturali creando da essi, in modi diversi, elementi artificiali; ha distrutto un mondo reale per ricostruirne uno nuovo, sinora sconosciuto, ai limiti del possibile, inimmaginabile», tr. mia. A questo passo e alla sua relazione col romanzo fa riferimento G. Sampaolo, *Critica del moderno, linguaggi dell'antico. Goethe e* Le affinità elettive, Carocci, Roma 1999, p. 21. Lo studio di Sampaolo resta tutt'oggi uno dei lavori più esaurienti ed innovativi sul romanzo di Goethe e sul contesto storico-culturale da cui è scaturito. Devo molte delle osservazioni contenute in questo saggio al suo lavoro. Per una indagine approfondita sul concetto di affinità elettiva, sulla sua storia, sul suo utilizzo nel romanzo, e in particolare nel dialogo nel quarto capitolo del romanzo di Goethe, così come sul legame tra la chimica e la trama dell'opera, rimando al lavoro di J. Adler, *«Eine fast magische Anziehungskraft». Goethes «Wahlverwandtschaften» und die Chemie seiner Zeit*, Beck, München 1987.

[3] W. von Humboldt, *Über den Geschlechtsunterschied und dessen Einfluß auf die organische Natur*, in Id., *Werke in fünf Bänden*, hrsg. v. A. Flitner und K. Giel, Band I (*Schriften zur Anthropologie und Geschichte*), Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1980, p. 288. «Siccome, infatti, le leggi della natura, qui in particolare le affinità chimiche, si contrappongono continuamente alle leggi della vita, cioè all'organizzazione, e la vita, come dimostrano i risultati di indagini recenti, non è nient'altro che la vittoria delle ultime leggi sulle prime, è necessaria una continua lotta per affermare questa superiorità», W. von Humboldt, *La differenza sessuale e il suo influsso sulla natura organica*, in Id., *Scritti filosofici*, a cura di G. Moretto e F. Tessitore, Utet, Torino 2013 (ebook). L'intuizione di leggere il romanzo di Goethe in connessione con questo saggio humboldtiano si deve a Giuliano Baioni, nel saggio introduttivo *L'alchimia, la chimica e il fiore androgino*, in J. W. Goethe, *Le affinità elettive*, Marsilio, Venezia 1999, pp. 8-92. Di questo scritto riprendo alcune conclusioni, per discostarmi poi, nella parte finale, dalla tesi di Baioni.

strano la loro pienezza nello sviluppo di forze oppositive – il maschile che tende a dividere, il femminile che cerca l'unione – singolarmente operanti, formate e intimamente connesse nel tutto. Non esiste vita senza materia, i processi generativi e lo sviluppo degli organismi sono il risultato di spinte ed elementi contrapposti in una battaglia continua, in cui le forme organiche devono mantenersi costantemente attive per conservare la condizione acquisita. Negli stessi anni in cui frequentava regolarmente i corsi di anatomia comparata all'università di Jena assieme ai fratelli von Humboldt, Goethe elabora una breve raccolta di annotazioni sulla morfologia, con l'intento, da un lato, di circoscrivere il campo di indagine di questa scienza – la struttura e le connessioni delle singole parti che compongono un organismo vivente, percepito nella sua forma complessiva –, dall'altro, di definire i suoi rapporti, solo in parte gerarchici[4], con altre discipline (anatomia, fisiologia, fisica, chimica). Da questi appunti emergono alcune osservazioni di grande interesse in relazione a quello che poi sarà il parallelo tra il fenomeno chimico e l'ambito dei legami sentimentali su cui sono costruite *Die Wahlverwandtschaften*. La storia naturale, afferma Goethe, ha a che fare con la forma nella sua totalità e nelle sue componenti esteriori, nei limiti in cui essa si offre al nostro sguardo; quando, al contrario, abbiamo modo di osservare le sue singole parti divise:

> […] nennen wir diese Bemühung die Zergliederungskunst; sie geht nicht allein auf die Gestalt der Teile sondern auch auf die Struktur derselben im Innern und ruft alsdann wie billig das Vergrößerungsglas zu Hilfe. Wenn dann so auf diese Weise der organische Körper mehr oder weniger zerstört worden ist, so da seine Form aufgehoben ist und seine Teile als Materie betrachtet werden können, dann tritt früher oder später die Chemie ein und gibt uns neue und schöne Aufschlüsse über die letzten Teile und ihre Mischung[5].

[4] La fisiologia, che ha il compito di rimettere insieme ciò che le altre discipline considerano separatamente, e di riassemblare in un organismo complessivo vivo quanto è stato diviso, si pone per questo al vertice dell'elenco delle scienze elaborato da Goethe: «Physiologie schwebt dem Menschen als ein Zweck vor der vielleicht nie zu erreichen ist ihre Dienerinnen welche im einzelnen für sie arbeiten sind […]». (Segue l'elenco delle sette discipline individuate da Goethe). J. W. Goethe, *Die Schriften zur Morphologie*, hrsg. v. D. Kuhn, DKV, Frankfurt a. M. 1987, p. 371. («La fisiologia aleggia nella mente dell'uomo come un fine che forse non potrà mai essere raggiunto; sue ancelle, che singolarmente lavorano per questa disciplina, sono: […]», J. W. Goethe *[La morfologia come scienza]*, in Id., *Morfologia*, a cura di G. Targia, 2 voll., Aragno, Torino 2013, vol. 1, p. 338). Il passo è contenuto in uno schizzo di natura metodologica sulla morfologia come scienza all'interno di un fascicolo che raccoglie considerazioni pensate per la pubblicazione sul primo numero dei «Propyläen» del 1800.

[5] Ivi, p. 362. «[…] noi chiamiamo questo sforzo l'arte della dissezione, che non si rivolge esclusivamente alla forma delle parti, ma anche alla loro struttura interna, servendosi, con ragione, dell'aiuto di una lente di ingrandimento. Quindi, quando in tal modo il corpo organico sia stato smembrato in maggiore o minor misura, al punto che la sua forma è annullata e le sue parti possono essere osservate come materia, allora subentra presto o tardi la chimica, fornendoci nuovi e affascinanti chiarimenti a proposito delle parti ultime e della loro mescolanza», J. W. Goethe, *[Considerazioni sulla morfologia]*, in Id., *Morfologia*, cit., p. 330.

Riconoscendo il contributo fondamentale apportato dalla chimica nella conoscenza dei singoli costituenti degli organismi, individuando le modalità di interazione della stessa con la morfologia, Goethe non può non definire il compito di questa scienza nei termini di una approssimazione, solo di un avvicinamento, per quanto considerevole, «den unendlich zarten Arbeiten eines lebendigen organischen Körpers»[6]. Di fatto la scissione nei singoli elementi determina la morte dell'organismo, l'indagine sui costituenti singoli osservati permette di indagare aspetti altrimenti imperscrutabili, eventuali nuove combinazioni non possono in ogni caso ricostituire la vita. Spetta al fisiologo, nella gerarchia goethiana, ricomporre gli elementi divisi in una struttura organica, mentre la morfologia, proprio per l'impossibilità di prescindere dal vivente, cerca di dominare l'insieme considerando l'esterno come «Andeutungen»[7] alle parti interne; uno sguardo, questo, che unisce, secondo Goethe, artisti e uomini di scienza: «Wie nah dieses wissenschaftliche Verlangen mit dem Kunst- und Nachahmungstriebe zusammenhänge, braucht wohl nicht umständlich ausgeführt zu werden»[8].

L'altra questione che emerge in 'controluce' dal confronto tra il romanzo e la sua 'base' *naturwissenschaftlich* è legata alla durata: i legami che ricostituiscono in nuove combinazioni gli elementi originari dopo il processo di scissione risultano labili – sono instabili, si spezzano con la medesima facilità con cui si formano – e repentini – si creano e si rompono in maniera improvvisa e inattesa, vivono una dinamica che è esattamente contraria allo sviluppo organico e armonico delle forme naturali su cui Goethe fonda la propria morfologia. Non è necessario diffondersi ulteriormente sull'evidente affinità, nell'ottica goethiana, di questi caratteri con le dinamiche del mondo storico di inizio Ottocento.

Da queste sintetiche riflessioni emerge, tra la fine degli anni Novanta e il primo decennio del 1800, una costellazione in cui si incrociano e si sovrappongono diversi elementi: *in primis*, il confronto costante sul piano culturale col 'modello' francese – col particolare non secondario, in questo caso, della mediazione di Wilhelm von Humboldt ma anche di Schiller; poi, l'elaborazione di un metodo scientifico teso al raggiungimento di una sintesi, di uno sguardo capace di rendere conto del complesso dei fenomeni naturali, di riconquistare insomma una idea di totalità che, pur fondata sull'operare di forze polari e contrapposte, contrasti il trionfo delle spinte disgregatrici, ovvero individualistiche. Si potrebbe riassumere questa idea decisiva negli anni presi in considerazione della produzione goethiana con una massima contenuta nelle annotazioni di morfologia: «Begriff von Individualität hindert das Erkenntnis organischer

[6] Ivi, p. 366. «Alle attività infinitamente delicate di un corpo organico vivente», Goethe, *[Considerazioni sulla morfologia]*, cit., p. 334.

[7] J. W. Goethe, *Ideen über organische Bildung 1806-1807*, ivi, p. 391. «Allusioni», J. W. Goethe, *Idee sulla formazione organica*, in Id., *Morfologia*, cit., p. 359.

[8] *Ibid.* «Non è il caso di dilungarsi a notare quanto questa esigenza sia legata all'impulso artistico e all'impulso all'imitazione», Goethe, *Idee sulla formazione organica*, cit., p. 359.

Naturen»[9]. Infine, la questione della rappresentazione, determinante nell'ambito teatrale che si fonda evidentemente sulla messinscena degli affetti umani, appare altrettanto decisiva, come si vedrà, nel contesto della metodologia degli studi di scienze naturali per descrivere gli organismi e le loro interazioni.

Nella lettera a Schiller citata in apertura, si era messa in evidenza una velata contrapposizione di Goethe con il movimento romantico. Proprio sul versante della chimica questa contrapposizione trova il suo punto di maggior forza, dato che nei celebri frammenti della rivista «Athenäum» Friedrich Schlegel aveva elaborato un'analisi storico-culturale della sua epoca fondata esattamente sull'esaltazione di questa scienza, per di più sempre sulla base del confronto con l'ossessivamente onnipresente 'modello' francese. Il frammento 426 è assai noto e citato in alcune sue parti, lo riporto nella sua interezza in quanto funzionale al discorso che intendo sviluppare:

> Es ist natürlich, daß die Franzosen etwas dominiren im Zeitalter. Sie sind eine chemische Nazion, der chemische Sinn ist bey ihnen am allgemeinsten erregt, und sie machen ihre Versuche auch in der moralischen Chemie immer im Großen. Das Zeitalter ist gleichfalls ein chemisches Zeitalter. Revoluzionen sind universelle nicht organische, sondern chemische Bewegungen. Der große Handel ist die Chemie der großen Ökonomie; es giebt wohl auch eine Alchemie der Art. Die chemische Natur des Romans, der Kritik, des Witzes, der Geselligkeit, der neuesten Rhetorik und der bisherigen Historie leuchtet von selbst ein. Ehe man nicht zu einer Karakteristik des Universums und zu einer Eintheilung der Menschheit gelangt ist, muß man sich nur mit Notizen über den Grundton und einzelne Manieren des Zeitalters begnügen lassen, ohne den Riesen auch nur silhouettiren zu können. Denn wie wollte man ohne jene Vorkenntnisse bestimmen, ob das Zeitalter wirklich ein Individuum, oder vielleicht nur ein Collisionspunkt andrer Zeitalter sey; wo es bestimmt anfange und endige? Wie wäre es möglich, die gegenwärtige Periode der Welt richtig zu verstehen und zu interpungiren, wenn man nicht wenigstens den allgemeinen Karakter der nächstfolgenden anticipiren dürfte? Nach der Analogie jenes Gedankens würde auf das chemische ein organisches Zeitalter folgen, und dann dürften die Erdbürger des nächsten Sonnenumlaufs wohl bey weitem nicht so groß von uns denken wie wir selbst, und vieles was jetzt bloß angestaunt wird, nur für nützliche Jugendübungen der Menschheit halten[10].

[9] Ivi, p. 370. «Il concetto di individualità ostacola la conoscenza delle nature organiche», Goethe *[La morfologia come scienza]*, cit., p. 337.

[10] F. Schlegel, *»Athenaeum«-Fragmente und andere frühromantische Schriften*, hrsg. v. J. Endres, Reclam, München 2018, pp. 164-165. «È naturale che i francesi dominino alquanto nella nostra epoca. Essi sono una nazione chimica, il senso chimico è presso di loro stimolato universalmente, ed essi fanno i loro esperimenti nella chimica morale sempre in grande. La nostra epoca è pure un'epoca chimica. Le rivoluzioni sono movimenti universali non organici ma chimici. Il grande commercio è la chimica della grande economia; e vi è comunque anche un'alchimia di questo tipo. La natura chimica del romanzo, della critica, dell'arguzia, della socialità, della più moderna retorica e della storiografia fino a oggi sono di per sé evi-

La differenza appare evidente. Non solo nella visione qui chiaramente positiva di eventi epocali, che nell'analisi goethiana sono invece percepiti in maniera negativa proprio in virtù del loro carattere repentino e distruttivo, ma anche nel metodo di analisi dell'epoca e del suo sviluppo storico-culturale fondato sul principio analogico, fondamentale per la poetica romantica. In virtù di tale principio, Schlegel salta letteralmente, con estrema noncuranza, da questioni di ambito storico a considerazioni economiche o di poetica dei generi, sino alla diagnosi conclusiva sulla futura «epoca organica». Nulla dei principi di indagine goethiani, della comparazione tra le discipline scientifiche nello studio degli organismi viventi trova spazio nel frammento schlegeliano, evidentemente interessato alla costruzione di un linguaggio ermetico ed evocativo capace di condensare in un solo aggettivo, nella maniera più efficace, lo *Zeitgeist*, caricando altresì la sua riflessione di una valenza divinatoria. La diagnosi dei due autori è simile, e cioè la modernità è percepita tanto da Goethe quanto da Schlegel come epoca chimica, ciò che cambia – ed è di segno opposto – è il giudizio espresso rispetto a questa valutazione, in virtù di una opinione contrastante sull'idea di caos, che per i romantici della prima generazione assume una valenza univocamente positiva.

Le conseguenze di questo dibattito culturale sul romanzo del 1809 sono rilevantissime, sia per quanto riguarda i contenuti, sia per quanto riguarda la forma. *Le affinità elettive* celano dietro una apparente semplicità una complessissima struttura fatta di rimandi interni, simmetrie, anticipazioni, simboli che costituiscono una fitta trama grazie alla quale Goethe incastona l'azione in una forma rigorosamente chiusa e compatta, nonostante la presenza di narrazioni secondarie e collaterali rispetto all'azione principale. A ciò si aggiunge la confluenza di generi diversi come la novella, la scrittura epistolare e quella diaristica. Una struttura tanto intricata si sostiene grazie alle numerosissime corrispondenze simboliche che tengono saldamente connesse tra loro sia le diverse soluzioni formali sia le ramificazioni narrative all'interno del romanzo. In questa tessitura Goethe – è l'intuizione di Giuliano Baioni – costruisce una contrapposizione, o in alcuni momenti una sovrapposizione, tra le dinamiche di dissoluzione attivate dai processi chimici e i legami alchemici, fondati sulla superiore necessità delle leggi di natura. Se la chimica è *Scheidekunst* per eccellenza, l'alchimia

denti. Prima che si sia giunti a una caratteristica dell'universo e a una suddivisione dell'umanità ci si dovrà contentare solo delle notizie sul tono fondamentale e sulle singole maniere dell'epoca, senza neppure poter tracciare una *silhouette* del gigante. Perché senza quelle conoscenze preliminari come si potrebbe determinare se quest'epoca sia veramente un individuo o sia forse solo il punto di collisione tra altre epoche; dove precisamente cominci e dove finisca? Come sarebbe possibile comprendere correttamente e interpungere l'attuale periodo del mondo se non si potesse almeno anticipare il carattere generale del successivo? Secondo l'analogia con quel pensiero, all'età chimica dovrebbe seguire quella organica, e poi gli abitanti della terra della prossima orbita solare non potrebbero avere di noi per nulla l'alta opinione che noi abbiamo di noi stessi, e considererebbero molto di quello che noi possiamo semplicemente ammirare solo come degli utili esercizi giovanili dell'umanità», F. Schlegel, *Frammenti critici e poetici*, a cura di M. Cometa, Einaudi, Torino 1998, p. 85.

è invece in grado di riportare a unità tutti gli elementi contrapposti, di conciliare e unificare. Baioni, in riferimento a *Die Wahlverwandtschaften*, parla di un pessimismo chimico goethiano in netta antitesi all'ottimismo chimico dei romantici, di carattere costruttivista e sperimentale, basato su *ars combinatoria* e analogia: nel romanzo si possono individuare uno schema chimico – la separazione della coppia Eduard-Charlotte e la ricomposizione temporanea di due nuove coppie grazie alla presenza di Ottilie e del capitano – e uno schema alchemico arricchito da elementi della mistica di Jakob Böhme – la ricomposizione della coppia Ottilie-Eduard *post mortem*, successiva alla rinuncia alla vita da parte di entrambi, con tanto di miracolo finale[11]. Pur nascendo dall'alchimia, la chimica, deprivata della dimensione mistica, religiosa e utopica, si trasforma – questa la prospettiva goethiana nell'interpretazione di Baioni – in procedimento di dissoluzione e morte, specchio di un mondo storico in cui domina un individualismo edonistico e una tensione insopprimibile alla soddisfazione immediata di ogni istinto individuale. L'attrazione degli elementi sottoposti inizialmente a divisione, trasposta nell'universo chiuso e isolato, idilliaco, in cui è ambientato il romanzo, diventa simbolo di un'ebbrezza erotica legata solo all'appagamento di impulsi transitori. Di contro, l'amore, la dedizione e l'assoluta devozione per l'altro o l'altra, nella sua forma più nobile trova compimento in un gesto di rinuncia radicale, che culmina nel distacco dalla vita. Il finale del romanzo, da questo punto di vista, è emblematico: Ottilie ed Eduard nelle loro tombe, osservate dall'alto dagli angeli delle decorazioni nella cappella, riuniti dopo la morte, attendono di ritrovarsi un giorno insieme. Su una base mistica ed estetica, ciò che la spinta violenta delle pulsioni di Eduard aveva portato a distruzione, si ricompone dopo i due clamorosi atti di *Entsagung*, prima di Ottilie poi di Eduard stesso. Nel capitolo *Materialien zur Geschichte der Farbenlehre* intitolato *Die Alchymisten*, che segue immediatamente il paragrafo dedicato a Paracelso, pur con tono critico rispetto a certi eccessi delle pratiche alchemiche, Goethe aggiunge: «Es führt zu sehr angenehmen Betrachtungen, wenn man den poetischen Teil der Alchymie, wie wir ihn wohl nennen dürfen, mit freiem Geiste behandelt. Wir finden ein aus allgemeinen Begriffen entspringendes, auf einen gehörigen Naturgrund aufgebautes Märchen»[12]. Due sono gli aspetti che Goethe individua in questa breve notazione: la presenza di un carattere poetico, più nello specifico fiabesco, che anima le dottrine alchemiche e che ha le sue fondamenta nella natura, da un lato; la necessità di confrontarsi con questa dimensione in un'ottica adeguata – con spirito libero dice Goethe – cogliendone cioè proprio lo specifico poetico, dall'altro. Alla chimica manca evidentemente questa peculiarità, ma proprio una simile difformità consente di far emergere

[11] Cfr. Baioni, *L'alchimia, la chimica e il fiore androgino*, cit., pp. 23 sgg. L'immagine del Goethe alchimista si cristallizza soprattutto con l'edizione a cura di Rudolf Steiner di alcuni volumi delle *Naturwissenschaftliche Schriften* edite tra il 1883 e il 1897.

[12] Goethe, *Materialien*, cit., p. 79. «Se si affronta con mente libera quella parte che potremmo definire poetica dell'alchimia, si giunge a considerazioni molto piacevoli. Troviamo una fiaba che nasce da concetti generali e si basa su un fondamento naturale coerente», tr. mia.

poi nel romanzo piani differenti nei processi di riaggregazione dei legami sentimentali tra i diversi personaggi dopo la scissione iniziale. Il 'mostro' generato da un momento di ebbrezza e dal cedimento a un desiderio di natura esclusivamente erotica, il frutto di un doppio adulterio mentale che in maniera inquietante somiglia a Ottilie e al capitano, non ha alcuna possibilità di sopravvivere, e anzi diventa una sorta di capro espiatorio la cui scomparsa appare a tutti i protagonisti come un evento necessario. Un decennio dopo, l'homunculus generato artificialmente da Wagner nella seconda parte del *Faust* (anche in questo caso si sovrappongono il discorso chimico e quello magico-alchemico[13]), abbagliato da Galatea, si infrangerà con la fiala che lo contiene sulle onde, per poi dissolversi e ricongiungersi, in una celebrazione collettiva di Eros, con l'elemento naturale di cui nel corso della sua breve esistenza ha imparato le leggi. Dell'alchimia, però, sia chiaro, Goethe ha un'opinione tutt'altro che unilateralmente positiva: considerata alla stregua di una superstizione, può essere utile a solleticare speranze e desideri dell'uomo, mentre la grande mole di scritti alchemici gli risulta per lo più insopportabilmente monotona. Tuttavia, il suo fondamento primo – «Eine Materie soll es sein, ein Unorganisiertes, das durch eine der organischen ähnliche Behandlung veredelt wird»[14] – riproduce su basi, va ribadito, tutt'altro che scientifiche lo sguardo 'sintetico' del fisiologo. Soprattutto, il principio che la guida non è quello della separazione, bensì quello della congiunzione cosmica di tutti gli opposti. Se l'esperimento chimico da cui prende il titolo il romanzo non può essere considerato in maniera semplicistica uno strumento di interpretazione delle dinamiche sentimentali rappresentate nel racconto – sia per la complessità e la ramificazione di queste ultime, sia per l'accumulo di elementi simbolici di cui esse si caricano, ma anche per la presenza di una istanza narrativa esterna che rende palese la dimensione finzionale/artificiosa dell'opera – appare però chiaro come la scelta di Goethe di connotare in chiave chimico-alchemica la storia dei suoi personaggi sia dettata da una contrapposizione critica e soffertissima nei riguardi di una cultura che pare voler piegare gli strumenti e il linguaggio scientifici a una poetica esoterica dell'indistinto, dietro alla cui simbologia iniziava già a palesarsi un inquietante nichilismo[15]. Se su questo aspetto si può senz'altro concordare con la lucidissima analisi di Giuliano Baioni, tuttavia mi pare forzata e dettata da uno schematismo di natura oppositiva l'insistenza sulla dimensione negativa e mortifera della chimica, che fa da fondamento all'interpretazione del romanzo da parte dello studioso. Allo stesso modo la 'demonizzazione' dell'eros come principio distruttivo, corollario necessario a consolidare le premesse della tesi, non si inquadra pienamente nella visione di questo elemento nel complesso dell'opera goethiana. Come si è cer-

[13] Nello schema preparatorio della scena si legge: Wagner «Er [Wagner, NdA] sucht ein chemisch Menschlein hervorzubringen». J. W. Goethe, *Faust*, hrsg. v. A. Schöne, 2 B.de, DKV, Frankfurt a. M. 2005, Bd. 1 (*Texte*), p. 630. «Egli tenta di generare un omino artificiale», tr. mia.

[14] Goethe, *Materialien*, cit., p. 79. «Deve trattarsi di una materia, qualcosa di non organizzato che viene nobilitato attraverso un trattamento simile a quello organico», tr. mia.

[15] Cfr. Baioni, *L'alchimia, la chimica e il fiore androgino*, cit., p. 35.

cato di illustrare, soprattutto sulla base dei riferimenti agli scritti di morfologia, è alquanto difficile trovare nel Goethe scienziato affermazioni negative nei confronti delle pratiche scientifiche legate alla chimica, della quale piuttosto egli evidenzia la necessità nei processi conoscitivi e analitici delle parti interne, non visibili, degli organismi. Ricollegandosi alla lettera citata in apertura, il metodo scientifico goethiano nel contesto poetico-letterario va considerato come strumento di contrapposizione a un'estetica degli affetti che si fonda su una visione pre-codificata delle passioni e dei sentimenti (i «tarocchi» di Crébillon), che ha il solo scopo di provocare uno shock emotivo nello spettatore. La chimica e il suo metodo di indagine allora, pur configurandosi, con Baioni, nei termini di una critica radicale a certa cultura romantica, servono a riportare la rappresentazione del mondo «invisibile» degli affetti nell'alveo dei fenomeni organici, mobili, vivi. Da questo punto di vista, dunque, la *Scheidekunst* si profila per Goethe esattamente come il contrario di ciò con cui Baioni la definisce; essa, infatti, dimostra come, per cogliere il nucleo vitale dei sentimenti, si debba indagare la complessa dinamica di possibili legami che solo uno sguardo sperimentale, privo di una idea preconcetta, è in grado di individuare. Ancora una breve nota di Wilhelm von Humboldt offre uno spunto di grande utilità per cogliere un aspetto centrale relativo ai compiti di alcune discipline scientifiche e ai loro fondamenti metodologici. Un ambizioso e articolato saggio risalente al 1796-1797 (l'anno di uscita del *Wilhelm Meister*) tenta di fornire su basi filosofiche e storiche una diagnosi dell'intero diciottesimo secolo. Nel paragrafo 8 Humboldt si concentra sull'analisi di quanto la fisiognomica abbia acquisito da un punto di vista teorico e scientifico. Nella nota a piè di pagina il focus si sposta su un errore di metodo fondamentale che Lavater e Camper avrebbero commesso nel comparare esseri di natura diversa (un leone e una testa di Apollo in un caso, un uccello e un cavallo nell'altro), ricavandone alcune somiglianze in virtù di rilevazioni geometriche relative alla «Gestalt», alla sola figura esterna. Le conclusioni derivate da questa critica sono rilevanti nell'ottica di quanto sinora discusso: «Die Gleichförmigkeit des Baues der ganzen animalischen und zum Theil auch der vegetablen Natur ist allerdings bewundernswürdig, aber sie muss in der physischen und chemischen Beschaffenheit der Theile und ihren physiologischen Verrichtungen, nicht in der Aehnlichkeit ihrer Gestalt aufgesucht werden»[16]. La dissezione dei moventi profondi dei quattro protagonisti è il presupposto necessario di un processo analitico che trova la sua sintesi nella forma chiusa del romanzo, per Goethe tentativo di venire a capo del problema della

[16] Humboldt, *Das achtzehnte Jahrhundert*, in Id., *Werke*, cit., p. 466, nota 1. «L'uniformità di struttura dell'intera natura animale, e in parte anche di quella vegetale, è veramente sorprendente, essa però deve essere ravvisata nella qualità fisica e chimica delle parti e delle loro manifestazioni fisiologiche, e non nella somiglianza della loro figura», Humboldt, *Il diciottesimo secolo*, in Id., *Scritti filosofici*, cit. (ebook). Il fatto che Goethe con ogni probabilità non avesse letto questo lavoro di von Humboldt, non inficia in alcun modo la rilevanza dell'osservazione citata, evidentemente frutto di un complesso di discorsi che innervavano il dibattito estetico-antropologico dell'epoca.

'rappresentazione'[17] di fenomeni in cui l'essere umano è, al contempo, soggetto dell'esperienza, ma anche oggetto e soggetto dell'indagine[18]:

> Was ist eine höhere Synthese als ein lebendiges Wesen; und was haben wir uns mit Anatomie, Physiologie und Psychologie zu quälen, als um uns von dem Komplex nur einigermaßen einen Begriff zu machen, welcher sich immerfort herstellt, wir mögen ihn in noch so viele Teile zerfleischt haben[19].

Ma perché proprio un romanzo? L'idea iniziale di Goethe era di scrivere una novella, il fatto che la materia si sia, per così dire, espansa nel corso della scrittura non è l'unico motivo a determinare la scelta di questo genere. Se teniamo fede alla lettura di un'opera nata come radicale critica e contrapposizione, in parte con un atteggiamento parodico, all'estetica romantica, allora non possiamo non ricordare che il romanzo è per Friedrich Schlegel e i suoi compagni il genere letterario per eccellenza, e che proprio uno dei romanzi di Goethe, il *Wilhelm Meister*, era stato considerato dallo stesso Friedrich Schlegel assieme alla Rivoluzione francese e alla *Wissenschaftslehre* di Fichte come una delle tre tendenze epocali. La recensione estremamente elogiativa sempre ad opera di Friedrich al *Bildungsroman* goethiano, uscita nel 1798, costituisce uno dei capisaldi estetici e poetologici del primo Romanticismo[20]. All'esaltazione del frammento, delle forme aperte, della dimensione progressiva della poesia romantica, Goethe contrappone – combattendo i romantici su quel terreno e su quel genere per loro decisivo – un'opera, come già detto, perfettamente chiusa e compatta, in cui con ironia tragica parodizza cer-

[17] «Es ist keine einfache Formel aufzuweisen. Darzustellen ist vielmehr ein Gefüge von Kalkül, Dispositionen, Affinitäten und Rücksichtnahmen, in dem das Einfache, die bloße Bindungsreaktion, sich eben nicht als Chemismus, sondern als ein *wie* ein chemischer Prozess darzustellendes, gleichwohl soziales Reaktionsgefüge ausweist». O. Breidbach, Die Wahlverwandtschaften – *Versuch einer wissenschaftshistorischen Perspektivierung*, in *Goethes »Wahlverwandtschaften« Werk und Forschung*, hrsg. v. H. Hühn, de Gruyter, Berlin-New York 2010, p. 301. («Non è una formula semplice da dimostrare. Si tratta piuttosto di rappresentare un insieme di calcoli, disposizioni, affinità e considerazioni in cui la semplicità, la mera reazione di legame, non si manifesta come chimica, bensì nei modi di un insieme di reazioni sociali da rappresentare in forma di un processo chimico», tr. mia).

[18] D. Blondeau, *Discours scientifique et discours fictionnel dans Les Affinités électives*, in «Epistémocritique. Études et recherches sur les relations entre la littérature et les savoirs», 10, 2012, <https://epistemocritique.org/discours-scientifique-et-discours-fictionnel-dans-les-affinites-electives/> (11/25).

[19] J. W. Goethe, *Analyse und Synthese*, in Id., *Werke*, Hamburger Ausgabe, cit., Bd. 13 (*Naturwissenschaftliche Schriften I*), pp. 51 s. «Che forma superiore di sintesi è l'essere vivente! E perché dovremmo tormentarci con l'anatomia, la fisiologia e la psicologia se non per cercare di comprendere almeno in parte questo complesso, che continua a crearsi anche se lo abbiamo smembrato in mille pezzi?», tr. mia.

[20] Sulla ricezione di Goethe da parte di Friedrich Schlegel si veda il recente saggio di A. Muzelle, *La réception de Goethe par Friedrich Schlegel*, in R. Heitz, A. Feler, W. Adam (Hgg.), *Goethe und die europäische Romantik. Ästhetische, ideologische und politische Aspekte / Goethe et le romantisme européen. Aspects esthétiques, idéologiques et politiques*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2025, pp. 95-110.

te forme del dramma romantico, soprattutto nel finale[21], capovolgendo l'utopia dell'ottimismo romantico ed esaltando il concetto dell'amore come *Entsagung*, come rinuncia. Non solo ma, nel segno di Humboldt, l'amore costituisce il principio ordinatore del caos capace di ricomprendere nel suo alveo anche il mondo greco, recuperato così, dopo quella frattura cui si è accennato all'inizio, come elemento fondamentale anche della modernità. Così Wilhelm von Humboldt in conclusione del suo saggio sulle differenze tra i sessi: «So gehorcht daher die Natur derselben Gottheit [der Liebe, N.d.A.], deren Sorgfalt schon der ahndende Weisheitssinn der Griechen die Anordnung des Chaos übertrug»[22].

Questi aspetti non solo non furono colti dai contemporanei ma il romanzo fu altresì aspramente criticato, quasi si trattasse di un brogliaccio incomprensibile, privo di forma e di struttura, espressione di quel Goethe che aveva oramai del tutto esaurito la propria vena creativa migliore. Mi limito in questa sede a prendere in considerazione due voci particolarmente significative della ricezione delle *Wahlverwandtschaften*:

> Und wie konnte G dieses Machwerk (denn etwas *Gemachtes* ist es freilich) einen Roman nennen, und erwarten, daß wir es für einen *Roman*, als für ein echtes Kunstwerk nehmen würden? Wissen wir denn etwa nicht was ein Roman ist? Sein Buch ist ein *farrago*, ein Mischmasch von *Dialogen* und Vorlesungen über Gartenkunst, Baukunst, Dekorationskunst, Malerei, Bildnerei, Musik, Mimische Kunst, u. Gott weiß über wie vielerlei Künste, und von Auszügen aus andern Büchern, die eben so gut in jedem andern stehen könnten. […] – Daß der Knoten des Stücks sich aus einem ekelhaften *doppelten Ehebruch in der Imagination*, veranlaßt durch eine alltägliche Ehstandsszene, entspinnt u. verwickelt, ist allenfalls des Dichters der Wahlpurgisnacht auf dem Blocksberg aber schwerlich des Dichters des *Werthers*, der *Iphigenie* und des *Tasso* würdig – und das Wunderbare des denouemens, wo ständ es an seinem rechten Platz als in einer Mönchslegende aus dem 14[t] Jahrhundert?[23]

[21] Cfr. Sampaolo, *Critica del moderno*, cit., pp. 209-245.

[22] Humboldt, *Über den Geschlechtsunterschied*, cit., p. 334. «Così perciò la natura obbedisce alla medesima divinità [l'amore, N.d.A.], alla cui cura già il preveggente senso di saggezza dei Greci ha affidato il compito di mettere ordine nel caos», Humboldt, *La differenza sessuale*, cit. (ebook).

[23] Christoph Martin Wieland an Karl August Böttiger, Weimar, 16. Juli 1810, in *Wielands Briefwechsel*, hrsg. v. K. Gerlach, Band 18/1 (*Briefe Oktober 1809 – Januar 1813*), Akademie-Verlag, Berlin 2004, p. 161. «E come ha potuto G. chiamare questo miscuglio (perché di certo si tratta di un miscuglio) *romanzo* e aspettarsi che lo considerassimo tale, come un'opera d'arte autentica? Non sappiamo forse cos'è un romanzo? Il suo libro è un *farrago*, un miscuglio di *dialoghi* e lezioni sull'arte dei giardini, l'architettura, l'arte decorativa, la pittura, la scultura, la musica, la mimica e Dio solo sa quali altre arti, e di estratti da altri volumi che potrebbero benissimo essere contenuti in qualsiasi altro libro. […] – Che il nodo della trama si sviluppi e si complichi a partire da un disgustoso *doppio adulterio immaginario*, provocato da una quotidianità coniugale, è forse degno del poeta della Notte di Valpurga sul Blocksberg, certo non del poeta di *Werther*, di *Ifigenia* e di *Tasso* – e il prodigio contenuto nell'epilogo, non sarebbe forse appropriato a una leggenda monastica del XIV secolo?», tr. mia. Wieland esprimerà in altri luoghi un giudizio più misurato, ma sempre negativo, sul romanzo, soprattutto dopo averlo riletto seguendo pedissequamente l'indicazione di Goethe relativa alla necessità di leggere almeno tre volte l'opera per poterne cogliere a pieno l'essenza.

Wieland, che pochi anni prima aveva dato alle stampe *Das Hexameron von Rosenhain* (1805), raccolta di racconti sul modello del *Decameron*, dell'*Heptaméron* ma soprattutto delle goethiane *Unterhaltungen Deutscher Ausgewanderten*, non riesce ad individuare il filo di quel complesso intrico di riferimenti e connessioni che costituiscono l'ossatura del romanzo di Goethe, tanto meno il sottile gioco con la metafora chimica attraverso cui l'autore elabora una disincantata e disperata diagnosi della propria epoca. Lo disturba soprattutto quell'improvvisa svolta verso il meraviglioso che caratterizza la sezione finale delle *Wahlverwandtschaften*, di cui non coglie la dimensione parodica, 'accecato' dalle sue diatribe con i rappresentanti del primo romanticismo proprio sull'utilizzo smodato ed eccessivo di questi elementi nella loro poetica e narrativa. Paradossalmente, sarà proprio il romantico Friedrich Schlegel, in un contributo del 1823, a cercare di riportare il giudizio sulle *Wahlverwandtschaften* nell'alveo di una più misurata valutazione sull'opera del Goethe maturo, cogliendo pienamente il nocciolo della metafora chimica e la sua connessione col mondo storico:

> Wie die Wahlverwandtschaften, welche unter den Werken des Dichters sich am meisten zu diesem nicht sowohl zerstörenden als schon zerstörten Geist der neuesten Zeit hinneigen, darauf ausgeh[en,] eine chemische Zersetzung der Ehe und dann der Seelen selbst der kunstreichen Darstellung des geselligen Lebens anschaulich darzulegen; so ist jetzt auch das Urteil über Goethe durch eine ähnliche Zersetzung auf eine zwiefache Art absolut geworden und in das Verstandlose gefallen, während das früher vorhandene Urteil über diesen Dichter vielleicht ein hier und da in schwankender Rücksicht unvollendetes, und noch mancher Berichtigung und näheren Bestimmung bedürfendes, aber doch wenigstens ein mit Verstand geführtes, auf ein Verstehen gegründetes, und durch dieses Verstehen, durch die Kunst und ihre Entwicklung so wie durch das Ganze des Dichters selbst bedingtes und begründetes Urteil war[24].

Sulla forma romanzo si gioca non soltanto una riflessione di natura estetico-letteraria, il genere moderno per eccellenza si configura anche come terreno di scontro sui metodi e le scoperte delle *Naturwissenschaften*, un terreno che offre ancora numerosi spunti d'indagine nel contesto dei rapporti tra Goethe e i romantici.

[24] F. Schlegel, *Nachträglicher Zusatz vom ganzen Goethe in der jetzigen deutschen Literatur,* hrsg. v. H. Kunisch, «Literaturwissenschaftliches Jahrbuch», 8, 1967, p. 74. «Allo stesso modo in cui *Le affinità elettive* – la più vicina tra le opere del poeta a questo spirito dei tempi moderni, il quale più che distruttivo appare già distrutto – mirano a esporre in modo vivido una decomposizione chimica del matrimonio e delle anime grazie alla rappresentazione artistica della vita sociale, così anche il giudizio su Goethe, attraverso una decomposizione simile, è diventato assoluto in due modi, ed ha ceduto all'irragionevolezza. Valutazioni precedenti su questo poeta erano forse da perfezionare nelle considerazioni di volta in volta mutevoli, e necessitavano altresì di alcune correzioni e precisazioni, ma si trattava almeno di un giudizio guidato dalla ragione, basato sulla comprensione, vincolato a essa e su di essa fondato, sull'arte e sul suo sviluppo, nonché sul poeta nel suo complesso», tr. mia.

Bibliografia

Adler J., *«Eine fast magische Anziehungskraft». Goethes «Wahlverwandtschaften» und die Chemie seiner Zeit*, Beck, München 1987.

Baioni G., *L'alchimia, la chimica e il fiore androgino*, in J. W. Goethe, *Le affinità elettive*, Marsilio, Venezia 1999, pp. 8-92.

Blondeau D., *Discours scientifique et discours fictionnel dans Les Affinités électives*, in «Epistémocritique. Études et recherches sur les relations entre la littérature et les savoirs», 10, 2012, <https://epistemocritique.org/discours-scientifique-et-discours-fictionnel-dans-les-affinites-electives/> (11/25).

Breidbach O., Die Wahlverwandtschaften – *Versuch einer wissenschaftshistorischen Perspektivierung*, in *Goethes »Wahlverwandtschaften« Werk und Forschung*, hrsg. v. H. Hühn, de Gruyter, Berlin-New York 2010, pp. 291-310.

Goethe J. W., *Analyse und Synthese*, in Id., *Werke in 14 Bänden*, Bd. 13 (*Naturwissenschaftliche Schriften I*), Hamburger Ausgabe, hrsg. v. E. Trunz, DTV, München 1982, pp. 49-52.

Goethe J. W., *Die Schriften zur Morphologie*, hrsg. v. D. Kuhn, DKV, Frankfurt a. M. 1987.

Goethe J. W., *Morfologia*, a cura di G. Targia, 2 voll., Aragno, Torino 2013, vol. 1.

Goethe J. W., *Faust*, hrsg. v. A. Schöne, 2 B.de, DKV, Frankfurt a. M. 2005.

Goethe J. W., *Materialien zur Geschichte der Farbenlehre*, in Id., *Werke in 14 Bänden*, Bd. 14 (*Naturwissenschaftliche Schriften II*), Hamburger Ausgabe, hrsg. v. E. Trunz, DTV, München 1982, pp. 7-269.

Goethe J. W., Schiller F., *Der Briefwechsel. Historisch-kritische Ausgabe*, hrsg. v. N. Oellers, Reclam, Stuttgart 2009.

Goethe J. W., Schiller F., *Carteggio 1794-1805*, a cura di M. Pirro e L. Zenobi, Istituto Italiano di Studi Germanici, Quodlibet, Macerata 2022.

Humboldt W. von, *Das achtzehnte Jahrhundert*, in Id., *Werke in fünf Bänden*, hrsg. v. A. Flitner und K. Giel, Band I (*Schriften zur Anthropologie und Geschichte*), Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1980, pp. 376-505.

Humboldt W. von, *Über den Geschlechtsunterschied und dessen Einfluß auf die organische Natur*, in Id., *Werke in fünf Bänden*, hrsg. v. A. Flitner und K. Giel, Band I (*Schriften zur Anthropologie und Geschichte*), Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1980, pp. 268-295.

Humboldt W. von, *Scritti filosofici*, a cura di G. Moretto e F. Tessitore, Utet, Torino 2013 (ebook).

Muzelle A., *La réception de Goethe par Friedrich Schlegel*, in R. Heitz, A. Feler, W. Adam (Hgg.), *Goethe und die europäische Romantik. Ästhetische, ideologische und politische Aspekte / Goethe et le romantisme européen. Aspects esthétiques, idéologiques et politiques*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2025, pp. 95-110.

Sampaolo G., *Critica del moderno, linguaggi dell'antico. Goethe e* Le affinità elettive, Carocci, Roma 1999.

Schlegel F., *»Athenaeum«-Fragmente und andere frühromantische Schriften*, hrsg. v. J. Endres, Reclam, München 2018.

Schlegel F., *Frammenti critici e poetici*, a cura di M. Cometa, Einaudi, Torino 1998.

Schlegel F., *Nachträglicher Zusatz vom ganzen Goethe in der jetzigen deutschen Literatur*, hrsg. v. H. Kunisch, «Literaturwissenschaftliches Jahrbuch», 8, 1967, pp. 71-77.

Wielands Briefwechsel, hrsg. v. K. Gerlach, Band 18/1 (*Briefe Oktober 1809 - Januar 1813*), Akademie-Verlag, Berlin 2004.

L'eredità del pensiero antropologico-culturale e scientifico del Tardo Illuminismo in alcune opere di E.T.A. Hoffmann

Elena Agazzi

> Welche Wirkung die Entdeckung des sogenannten animalischen Magnetismus und aller mit ihm verbundenen Erscheinungen in ihrer Zeit gehabt, das werden die leicht begreifen, welche den verarmten, trostlosen Zustand des Menschenalters und der Völker kennen, für welche jene Entdeckung gemacht war. Der Materialismus wollte gern das ganze Gebiet dieser Erscheinungen wie einen Traum der Nacht verlachen und hinwegweisen; aber in dem Traum und in der Nacht war eine furchtbar wirkende Kraft, welche sich nicht hinwegweisen, nicht verleugnen ließ […]. Irre ich nicht, so bieten diese Worte den eigentlichen Schlüssel zur „Symbolik des Traumes". Man hatte das Leben und den, der das ewig persönliche Leben und alles Lebens Schöpfer ist, zu einem Traum gemacht; *da ließ der Verfasser den Traum selbst als einen Zeugen für das Leben auftreten und für den, der selbst das ewige Leben ist*[1].

[1] F. H. Ranke, *Vorrede,* in G. H. Schubert, *Die Symbolik des Traumes*. Vierte Auflage, mit einem Anhang: *Die Sprache des Wachens. Ein Fragment*. Nach dem Tode des Verfassers herausgegeben von Friedrich Heinrich Ranke, Brockhaus, Leipzig 1862, pp. XVI-XVII. «Quale efficacia abbia avuto la scoperta del magnetismo animale e tutte le manifestazioni a esso connesse sarà facilmente comprensibile da tutti coloro i quali conoscono la condizione impoverita e sconsolata dell'epoca e dei popoli per i quali era stata fatta quella scoperta. Il materialismo avrebbe desiderato irridere e spazzar via l'intero ambito di queste manifestazioni come se si trattasse di un sogno notturno; ma proprio nel sogno e nella dimensione notturna risiedeva quella forza, spaventosamente efficace, che non poteva essere respinta o negata

Elena Agazzi, University of Bergamo, Italy, elena.agazzi@unibg.it, 0000-0002-1982-2181

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)
Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Elena Agazzi, *L'eredità del pensiero antropologico-culturale e scientifico del Tardo Illuminismo in alcune opere di E.T.A. Hoffmann*, © Author(s), CC BY-SA 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-1157-4.08, in David Matteini (edited by), *Scritture del particolare. Romanzo e* sciences de l'homme *tra Sette e Ottocento. Atti del Convegno di Siena (23-24 aprile 2025)*, pp. 107-121, 2026, published by Firenze University Press and USiena PRESS, ISBN 979-12-215-1157-4, DOI 10.36253/979-12-215-1157-4

Con queste parole e in un sol colpo, Friedrich Heinrich Ranke (1798-1876), prefatore nel 1862 della quarta edizione della *Symbolik des Traumes* (*Il simbolismo del sogno,* 1814) di Gotthilf Heinrich Schubert (1780-1860), un autore già molto frequentato dai romantici per la sua opera *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* (*Osservazioni sul lato notturno delle scienze naturali*, 1808), attaccava il «materialismo illuminista» e l'«ateismo» del secolo precedente. Elogiava la dimensione del sogno come la via diretta per scoprire la vera natura dell'uomo, per curarne le malattie «individuali» attraverso l'esercizio del magnetismo animale, dal quale si era lasciato affascinare E.T.A. Hoffmann (1776-1822)[2] e risolvere quelle «epocali» per mezzo di un intervento spirituale. Il suo auspicio era il ristabilirsi della pace, dopo un secolo di tormenti della ragione. Inquieta non poco, però, sapere che questo Ranke era un teologo protestante, rappresentante del «revivalismo mistico» nel XIX secolo, fratello del ben più noto e stimato storico Leopold von Ranke (1795-1886), nonché padre del pediatra Heinrich von Ranke (1830-1909) e dell'antropologo Johannes Ranke (1836-1916). Inquieta, specialmente, perché il trattato di Schubert da lui introdotto, comunemente considerato un'opera situata tra una dimensione letteraria e una parascientifica, esalta a tutti gli effetti il magnetismo come una forma di progresso scientifico, non facendo oltretutto distinzioni tra quello animale, mesmericamente inteso, e quello riferito alla fisica dei corpi. Von Ranke aveva probabilmente in mente le opere di Emanuel Swedenborg (1688-1772), noto come filosofo, mistico, teologo, medium e chiaroveggente.

Non si può, in effetti, negare che Swedenborg avesse goduto di una brillante carriera come scienziato e inventore. Basta sfogliare un libro del 2010, intitolato *Magnetismus. Eine Geschichte der Orientierung* (*Magnetismo. Una storia dell'orientamento*), per constatare come gli studi dello svedese non potessero essere

[...] Se non mi inganno, proprio queste parole forniscono la chiave effettiva del *Simbolismo dei sogni* [di Gotthilf Heinrich Schubert, N.d.A.]. Si era trasformata la vita in una forma di sogno, così come ciò che è la vita della persona e ciò che è creazione di ogni forma di vita; *fu in questo modo che l'autore chiamò proprio il sogno a testimone della vita e di ciò che è la vita eterna* stessa». Il corsivo finale è nostro, così come la traduzione.

[2] Matteo Galli, che ha curato larga parte dell'opera hoffmanniana in edizione italiana, ha chiarito in una nota alla fiaba *Il piccolo Zaches detto Cinabro* che «nel periodo in cui vive nella città di Bamberga, lo scrittore studia intensamente le opere medico-scientifiche e filosofico-naturalistiche che trattano del "magnetismo animale" descrivendone gli straordinari poteri curativi (Schubert, Kluge). Hoffmann tematizza il fenomeno del magnetismo soprattutto nella sua prima produzione – ad esempio nel *Magnetizzatore* (1814) – ma se ne distanzia progressivamente mettendone in luce gli eccessi, gli abusi e anche gli aspetti comicamente pseudoscientifici. Oggi sappiamo che il "fluido animale", il principio curativo attivato dal medico, poggia in realtà sulla relazione di transfert e controtransfert scoperta e teorizzata da Charcot e Freud durante gli studi sull'isteria. All'epoca di Hoffmann il raggiungimento dello stato sonnambolico e il manifestarsi di altri fenomeni somatici quali svenimenti, cecità o paralisi temporanee sono ritenuti il segno del successo della "magnetizzazione"». E.T.A. Hoffmann, *Il piccolo Zaches detto Cinabro*, in E.T.A. Hoffmann, *Fiabe*, a cura di M. Galli, trad.it. di G. Ferro Milone e M. Galli, L'Orma, Roma 2014, nota 2, pp. 36-37.

ignorati, soprattutto grazie alla pubblicazione della sua *Opera philosophica et mineralia* (1734), in cui le illustrazioni «mostrano che Swedenborg si trovava all'apice della ricerca scientifica sul magnetismo del suo tempo e nello stesso momento in cui l'ipotesi dei "vortici di Cartesio" era diventata produttiva»[3]. Sull'idea dei vortici si dovrà senz'altro tornare, menzionando l'uso che E.T.A. Hoffmann fa di questa ipotesi. Ci conforta, però, ricordare che tutta l'opera di Swedenborg viene intesa da Kant come l'equivalente di una grave alterazione morfologica fisica, un'abnormità[4]: una distorsione delle idee che gioca con l'ambiguità del rapporto tra spiritualità e spiritismo. Ciò non stupisce, se consideriamo il ruolo che ha assunto nella cultura tedesca della prima età moderna la dinamica tra *incubus* e *succubus* (più tardi identificabili come il magnetizzatore e la sua paziente) e da dove essa deriva. Una delle prime fonti ampiamente recepite in epoca romantica è il *Malleus Maleficarum* (letteralmente *Il martello delle malefiche*, cioè «delle streghe»), un trattato in latino pubblicato nel 1487 dal frate domenicano Heinrich Kramer – noto come Henricus Institoris (1430-1505) – in collaborazione con il confratello Jacob Sprenger; lo scopo dell'opera era di reprimere in Germania l'eresia, il paganesimo e la stregoneria. Nel Settecento è sostanzialmente sempre un soggetto maschile a praticare il magnetismo e a

[3] N. Röller, *Magnetismus. Eine Geschichte der Orientierung*, Fink, München 2010, p. 131.

[4] I. Kant, *Träume eines Geistersehers, erläutert durch Träume der Metaphysik*, in *Kants Werke. Akademie Ausgabe* II [*Vorkritische Schriften II –1757-1777*], Walter de Gruyter & Co. 1968, pp. 315-384:366 (da: *Zweiter Theil, 2. Hauptstück*): «Ich bin es müde die wilden Hirngespinste des ärgsten Schwärmers unter allen zu copiren, oder solche bis zu seinen Beschreibungen vom Zustande nach dem Tode fortzusetzen. Ich habe auch noch andere Bedenklichkeiten. Denn obgleich ein Natursammler unter den präparirten Stücken thierischer Zeugungen nicht nur solche, die in natürlicher Form gebildet sind, sondern auch Mißgeburten in seinem Schranke aufstellt, so muß er doch behutsam sein, sie nicht jedermann und gar zu deutlich sehen zu lassen. Denn es könnten unter den Vorwitzigen leichtlich schwangere Personen sein, bei denen einen schlimmen Eindruck machen dürfte. Und da unten meinen Lesern einige in Ansehung der idealen Empfängnis eben sowohl in anderen Umständen sein mögen, so würde es mir leid thun, wenn sie sich hier etwa woran sollten versehen haben. Indessen weil ich sie doch gleich anfangs gewarnt habe, so stehe ich für nichts und hoffe, man wird mir die Mondkälber nicht aufbürden, die bei dieser Veranlassung von ihrer fruchtbaren Einbildung möchten geboren werden». («Io non ho più voglia di copiare le selvagge chimere del più terribile fra tutti i visionari o di seguirle fino alle sue descrizioni dello stato dopo la morte. Ho anche altri motivi di esitazione. Un naturalista, infatti, per quanto non metta nel suo repertorio, tra i pezzi preparati delle generazioni animali, soltanto quelli normali, ma anche gli aborti, pure deve stare bene attento a non farli vedere da tutti né troppo chiaramente. Giacché tra i curiosi possono esservi facilmente delle donne incinte, alle quali ciò potrebbe fare cattiva impressione. E così, potendo, riguardo alla concezione ideale, alcuni dei miei lettori essere in altre circostanze, mi dispiacerebbe se per avventura ne fossero impressionati. Tuttavia, avendoli avvertiti sin dal principio, io non voglio risponder di nulla e spero che non si voglia far colpa a me dei vitelli lunari che siano partoriti in questa occasione dalla loro feconda immaginazione», I. Kant, *Sogni di un visionario chiariti con sogni della metafisica*, in Id., *Scritti precritici*, a cura di R. Assunto, trad. it. di P. Carabellese, Laterza, Roma-Bari 1982, pp. 347-407: 398).

esercitare sulle donne la propria influenza per indurle, in uno stato di sonnambulismo artificiale, a liberarsi del 'demone' che le soggioga[5].

Prima di dedicarci a Hoffmann, accenniamo ancora al fatto che Kant aveva associato nel suo saggio su Swedenborg, *Träume eines Geistersehers, erläutert durch Träume der Metaphysik* (*Sogni di un visionario chiariti con sogni della metafisica*, 1766) i «sognatori della ragione» ai «sognatori della sensazione», con il chiaro scopo di allertare i pensatori razionali nei confronti dei «visionari» e delle ingerenze di segni e presagi nel mondo della scienza. Il «sognatore vegliante», come Kant lo definisce, sarà da parte sua in grado di rendersi conto a posteriori quando sta per addormentarsi, percependo la propria crescente distanza dal mondo sensibile, così come sarà in grado di distinguere tra le chimere che sono frutto della sua immaginazione, e che possono essere riassorbite dai sogni, e quelle che si manifestano al di fuori della sua coscienza e vengono da lui, conseguentemente, patite[6]. Nel discorso di Kant è chiaro che l'oggetto del suo interesse non è solo la condizione liminare tra veglia e sonno, cioè la relazione tra il mondo reale e quello popolato da chimere, ma anche il rapporto tra scienza e ciarlataneria. Tale rapporto si manifesta continuamente nell'opera di E.T.A. Hoffmann, scivolando tra le pieghe di storie popolate da alchimisti, magnetizzatori e da venditori di oggetti speciali come lenti, binocoli e cannocchiali, i quali frequentemente, ma non sempre, malvagi, accompagnano in un mondo parallelo e arcano, magico e misterioso, i protagonisti dei suoi racconti e romanzi, afflitti dalla noia o costretti nei limiti soffocanti della loro educazione borghese[7].

Il mondo illuminista che si relaziona con il problema del rapporto tra sogno e veglia, dunque, rappresenta uno dei punti di riferimento dell'opera di Hoffmann, nonché la fonte dell'illustrazione di situazioni alienanti nella letteratura romantica tedesca di cui egli è uno dei principali autori. Un esempio che emerge tra tutti è quello del racconto 'notturno' *Der Sandmann* (*L'uomo della sabbia*, 1815), in cui Nathanael, protagonista della storia, fatica a distinguere cosa sia frutto

[5] Alessandra Violi ha perciò osservato che «al tempo di Mesmer [Franz Anton Mesmer, 1734-1815], quello che possiamo in sintesi identificare come l'anomalo e inspiegabile predominio della macchina nervosa sull'anima (o volontà) invita invece a riattivare tutto un serbatoio di immagini legate alla magia e alla possessione sovrannaturale, lo stesso che [...] le teorie mediche settecentesche sulle patologie nervose avevano contribuito a razionalizzare. Lo stupore e il senso del meraviglioso provocati dal "teatro dei nervi", e soprattutto la difficoltà nel classificare fenomeni ambigui come il sonnambulismo o la convulsione elettrica della macchina della carne, spingono in sostanza a collocare la pratica medica di Mesmer sul confine tra superstizione e scienza, dove di fatto resterà, nonostante le alterne fortune di mesmerismo e ipnotismo, anche nell'Ottocento». A. Violi, *Il teatro dei nervi. L'immaginario nevrosico nella cultura dell'Ottocento*, Edizioni Sestante, Bergamo University Press, Bergamo 2002, p. 46. Violi sottolinea che nell'Ottocento inglese questa pratica verrà definita «fringe science», in quanto epistemologicamente instabile in campo scientifico.

[6] Kant, *Sogni di un visionario chiariti con sogni della metafisica*, cit., p. 374.

[7] Cfr. O. Bazarkaya, *Der gelehrte Scharlatan. Studien zur Poetik einer wissensgeschichtlichen Figur*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2019. L'autore dedica ampio spazio a E.T.A. Hoffmann nel cap. VI del volume.

della propria fantasia e cosa, invece, parte di una scena 'diabolica' che si trova intento a spiare tra le mura domestiche. Quando questo dubbio si dissolve nell'età dell'adolescenza, senza che il trauma infantile sia stato, però, effettivamente elaborato, la sua coscienza e la sua vista sono pronte ad accettare persino che un automa dalle fattezze femminili, Olimpia, sostituisca l'amata Clara nella sua sfera affettiva. Fenomeni magnetici o azioni di magnetizzazione compaiono in *Das öde Haus* (*La casa desolata*, 1817), presente nella raccolta dei *Nachtstücke* (*Notturni*, 1816-1817), ma anche in *Der Magnetiseur* (*Il magnetizzatore*, 1814), pubblicato tra i *Fantasiestücke in Callot's Manier* (*Racconti fantastici alla maniera di Callot*, 1814-1815), così come in *Rat Krespel* (*Il consigliere Krespel*, 1818). Le «immagini ipnagogiche», cioè le esperienze legate a visioni che inducono una sorta di paralisi della volontà, emergono dallo stato di dormiveglia di alcuni personaggi dell'opera hoffmanniana e si aprono, appunto, a un utilizzo narrativo capace di mediare gli effetti tipici del «fantastico perturbante» che caratterizzano la poetica hoffmanniana[8]. Tuttavia, ciò che turba veramente il lettore, è che esse possono fare improvvisamente irruzione nel racconto senza che il processo di alterazione percettiva del soggetto sia stato, in qualche modo, annunciato.

E.T.A. Hoffmann, musicista e giurisperito, scrittore sopraffino e modello per i futuri studi di psicoanalisi freudiana, assorbì in modo vistoso tutte le suggestioni che potevano venirgli dalle scoperte mediche e naturalistiche dell'epoca e, non da ultime, dalle novità nel campo dei disturbi del comportamento di cui il medico Friedrich Speyer (1782-1839) lo rese edotto. Costui era nipote di un altro illustre medico che, negli anni in cui Hoffmann fu a Bamberga in qualità di direttore d'orchestra e di critico musicale, cioè dal 1808 al 1813, lo introdusse agli studi medici rivolti a diversi generi di cure (tra le quali le malattie nervose) in qualità di fondatore di un complesso di istituti clinici della città: si tratta di Adalbert Friedrich Marcus (1756-1816), grande fautore della medicina browniana. Nella nosologia di Brown, le malattie sono intese come espressione di troppa o troppo poca eccitabilità (nel senso dell'effetto dello stimolo sull'eccitabilità). Questa a sua volta è dovuta a uno squilibrio tra gli stimoli esterni e interni – definito come stato astenico, se troppo deboli, e stenico, se troppo intensi – e l'eccitabilità mediata dai nervi e dai muscoli dell'organismo stesso. Per 'stimoli' si intendono condizioni come la temperatura, le condizioni dell'aria, il cibo, ma anche gli effetti psicologici prodotti dall'ambiente circostante.

Vorrei, dunque, fornire in estrema sintesi una panoramica dei campi di interesse scientifico che riguardano il rapporto tra cultura e scienza nell'opera hoffmanniana, anche se le voci che lo concernono potrebbero essere ulteriormente, e di molto, ampliate. Tali ambiti sono analizzati da vari autori nel manuale dedicato a E.T.A. Hoffmann curato da Christine Lubkoll e Harald Neumeyer

[8] Su questo aspetto si è ampiamente soffermato Helmut Pfotenhauer in un suo saggio dal titolo *Gesichte an den Rändern des Traumes: E.T.A. Hoffmanns Poetik der Halbschlafbilder*, in H. Pfotenhauer, S. Schneider (Hgg.), *Nicht völlig Wachen und nicht ganz ein Traum. Die Halbschlafbilder in der Literatur*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2006, pp. 70-86.

nel 2015; da qui estrapoliamo le parole-chiave relative agli studi di fisiologia, di medicina, di psicologia, di anatomo-patologia e di psichiatria, su cui Hoffmann si è documentato: *Elektrizität/ Gesundheit-Diätetik. Krankheit-Therapie/ Magnetismus-Mesmerismus/ Optik-optische Geräte/ Physiognomik/ Wahnsinn*[9].

Come è noto, Hoffmann ha pubblicato, oltre che i romanzi *Die Elixiere des Teufels* (*Gli elisir del diavolo*, 1815-1816) e *Lebensansichten des Katers Murr* (*Opinioni del gatto Murr*, 1819-1821), alcune fiabe e racconti sparsi, tre importanti cicli narrativi, ovvero i già menzionati *Fantasiestücke in Callot's Manier* e *Nachtstücke*, nonché *Die Serapionsbrüder* (*I fratelli di Serapione*, 1819-1821). I cicli sono caratterizzati da una costruzione complessa, in cui anche le parti connettivali tra i vari racconti e fiabe assumono una propria autonomia poetica. Nella prima raccolta di Hoffmann, i *Fantasiestücke*, sono stati inseriti dodici testi, correlati tra loro in modo rapsodico e suddivisi in due sezioni, che concernono il maestro di cappella Johannes Kreisler; ne emerge il profilo di un personaggio sicuramente 'umorale' che esprime, però, grandi competenze in campo musicale, fornendo riflessioni originali da un punto di vista critico, ad esempio, sull'opera di Ludwig van Beethoven (1770-1827) o di Antonio Sacchini (1730-1786). L'eccezionalità di questo musicista emerge nella premessa alla prima sezione di scritti dedicati all'artista, agglomerando una serie di opinioni di persone, definite 'amici', le quali avendo conosciuto Kreisler, ritenevano che

> die Natur habe bei seiner Organisation ein neues Rezept versucht und der Versuch sei mißlungen, indem seinem überreizbaren Gemüte, seiner bis zur zerstörenden Flamme aufglühenden Fantasie zu wenig Phlegma beigemischt und so das Gleichgewicht zerstört worden, das dem Künstler durchaus nötig sei, um mit der Welt zu leben und ihr Werke zu dichten, wie sie dieselbe, selbst im höhern Sinn, eigentlich braucht[10].

Si noti qui che il termine 'ricetta' conferisce un tono ironico alla descrizione della personalità di Kreisler, su cui converge l'opinione pubblica: esso evidenzia come la particolare natura del personaggio resti volutamente indefinita, perché si

[9] C. Lubkoll, H. Neumeyer (Hgg.), *E.T.A. Hoffmann Handbuch: Leben-Werk-Wirkung*, Metzler, Stuttgart 2015; queste voci sono curate, rispettivamente, da Rupert Gaderer alle pp. 253-258, da Barbara Thums alle pp. 273-277, da Maximilian Bergengruen e Daniel Hilpert alle pp. 292-297, da Aura Heydenreich alle pp. 297-302, da Stephan Pabst alle pp. 302-305 e da Maximilian Bergengruen alle pp. 321-326.

[10] E.T.A. Hoffmann, *Kreisleriana Nro. 1-6*, in Id., *Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814*, hrsg. von H. Steinecke unter mitarb. von G. Allroggen und W. Segebrecht, DKV, Frankfurt am Main 2020[3], pp. 32-82: 32. «[Gli amici ritenevano] che la natura, formando il suo organismo, avesse voluto sperimentare una nuova ricetta, e che il tentativo non fosse riuscito in quanto che col suo animo sovraeccitato e con la sua fantasia ardente di un fuoco estenuante, era stata mescolata troppo poca flemma ed era stato così distrutto quell'equilibrio che all'artista è indispensabile per vivere in armonia col mondo e offrirgli quelle opere di poesia di cui esso, nel senso più elevato della parola, ha bisogno», E.T.A. Hoffmann, *Kreisleriana. Dolori musicali del direttore d'orchestra Giovanni Kreisler*, introduzione di C. Magris, trad. di R. Pisaneschi, BUR Rizzoli, Milano 1984, pp. 27-28.

allude a un processo alchemico (ma anche culinario) del formarsi del suo carattere, «sovraeccitato» e dunque «stenico», per parlare con Brown. Per esprimerci invece nei termini del medico e naturalista Albrecht von Haller (1708-1777), che aveva invaso la scena scientifica del XVIII secolo con la sua opera monumentale in otto volumi, *Elementa physiologiae corporis humani* (1757–1766), la natura di Kreisler è tesa tra il dominio della sensibilità dell'anima e quello dell'irritabilità legata alle azioni involontarie. Il suo nome, atipico, viene spiegato dallo stesso musicista in un'altra creazione letteraria di Hoffmann, *Il gatto Murr,* che dichiara così anche la vocazione dell'autore a far ricomparire, tra un'opera e l'altra, personaggi e situazioni già incontrati in precedenza. Rivolgendosi a una dama di corte, la signora Benzon, Kreisler dice dunque:

> Erzeigen Sie mir die Güte, Verehrungswürdigste, betrachten Sie meinen schlichten Namen im gehörigen Licht, und Sie werden ihn, was Zeichnung, Kolorit und Physiognomie betrifft, allerliebst finden! Noch mehr! stülpen Sie ihn um, sezieren Sie ihn mit dem grammatischen Anatomiermesser, immer herrlicher wird sich sein innerer Gehalt zeigen. Es ist ganz unmöglich, Vortreffliche, daß Sie meines Namens Abstammung in dem Worte *Kraus* finden und mich, nach der Analogie des Wortes *Haarkräusler,* für einen Tonkräusler oder gar für einen Kräusler überhaupt halten können, da ich mich alsdann eben *Kräusler* schreiben müßte. Sie können nicht wegkommen von dem Worte Kreis, und der Himmel gebe, daß Sie denn gleich an die wunderbaren Kreise denken mögen, in denen sich unser ganzes Sein bewegt, und aus denen wir nicht herauskommen können, wir mögen es anstellen, wie wir wollen. In diesen Kreisen kreiselt sich der Kreisler […] [11].

Kreisler descrive il proprio carattere attraverso l'onomastica (e viceversa) e giocando sul principio dei «vortici cartesiani», associabile all'idea alchemica dell'esistenza del «flogisto», che aveva dominato anche parte del Settecento, prima che Antoine Laurent Lavoisier (1743-1794) la smentisse nel 1789 nel suo studio *Traité élémentaire de Chimie*. Hoffmann approfitta volentieri della instabilità teorica di ipotesi scientifiche del passato per giocare con la loro varietà

[11] E.T.A. Hoffmann, *Lebensansichten des Katers Murr (Werke 1820-1821)*, hrsg. von H. Steinecke unter Mitarbeit von G. Allroggen, DKV, Frankfurt a. M. 1992, pp. 77-78: «Mi faccia la cortesia, stimatissima, consideri il mio nome sotto una luce adeguata e vedrà che lo troverà gradevolissimo per disegno, colorito e fisiognomica! Di più! Lo rovesci, lo sezioni con il bisturi della grammatica e il suo intimo contenuto le si mostrerà sempre più splendido. È assolutamente impossibile, eccellentissima, che l'etimologia del mio nome sia da rinvenire nella parola *kraus* ossia contorto e confuso e che lei per analogia con gli *Haarkräusler,* gli arricciacapelli, mi ritenga un *Tonkräusler,* un arricciatore di note, o per un arricciatore qualunque, un *Kräusler,* perché altrimenti appunto dovrei firmarmi *Kräusler.* Non ce la farà a liberarsi dalla parola *Kreis,* dal cerchio, e voglia il cielo che lei pensi subito alle meravigliose cerchie nelle quali si muove tutto il nostro essere e dalle quali non riusciamo a uscire qualunque tentativo si voglia fare. In questi cerchi circola Kreisler […]». E.T.A. Hoffmann, *Il gatto Murr. Opinioni e vita del gatto Murr comprensive della biografia frammentaria del maestro di cappella Johannes Kreisler in forma di casuali scartafacci*, a cura di M. Galli, L'Orma, Roma 2016, p. 76.

semantica: 'flogisto', come spiega lo storico della scienza Paolo Rossi, «è una di quelle parole che è collocabile in un ampio elenco che comprende le sfere celesti, le anime motrici dei pianeti, l'*impetus* come una sorta di motore interno, i vortici cartesiani, il calorico, il seme femminile, l'aura spermatica, il magnetismo animale, la forza vitale in fisiologia, l'etere luminifero [...]»[12].

Guardando alla seconda metà del Settecento, in cui la dottrina umorale si mescola da una parte con le teorie sull'irritabilità di Albrecht von Haller e di Johann Gottlob Krüger (1715-1759) – autore di una sostanziosa *Naturlehre* (*Dottrina della natura*) in tre volumi (1740-1749) e noto per essere stato uno dei primi a praticare l'elettroterapia, – e trae beneficio, dall'altra, dall'innesto nella trattatistica scientifica di alcuni principi estetici delle dottrine filosofiche di Georg Friedrich Meier (1718-1777) e di Alexander Baumgarten (1714-1762), è evidente il contesto teorico in cui avviene il transito dalla «patologia psicologica» alla «patologia estetica». Questa include anche il fatto che un nome assuma un potenziale 'connotativo', riflettendosi sull'aspetto dell'individuo da un punto di vista morfologico, come si evince chiaramente dalla frase di Kreisler che pretende che il suo nome sia considerato sotto una luce adeguata, così che possa essere apprezzato come gradevolissimo per «disegno, colorito e fisiognomica». Kreisler avvisa così la signora di aver male interpretato il suo nome, cioè di averlo 'denotato' impropriamente. La cultura della sensibilità chiude, nella seconda metà del Settecento, la stagione dello stoicismo, ostile alle passioni, perché considerate *perturbationes animi*. Tanja van Hoorn ha dunque osservato che la «la rimozione della teoria degli affetti dal suo posto tradizionale nella retorica sottolinea la graduale "emersione" dell'antropologia, che è stata implicita nella retorica fin dall'antichità, ma che ora si sta emancipando»[13].

Che cosa fossero esattamente le passioni, Meier non sapeva definirlo nel suo trattato del 1744, intitolato *Theoretische Lehre von den Gemüthsbewegungen überhaupt* (*Dottrina generale delle emozioni*), perché esse erano ancora troppo dipendenti dal modello retorico aristotelico e troppo parcellizzate, mostrandosi come un insieme di suggestioni rapsodiche tipiche del componimento poetico. Ma nel Tardo Illuminismo, all'epoca in cui fu attivo Johann Gottfried Herder (1744-1803), era già ben chiaro che, come scriveva, «die Sinne sind Pforten der Empfindungen von außen. Sogleich wird, was sie empfangen, inwendig ein andres Wesen: sie verweben sich, die Sinne; es wird ein unsichtbarer, geistiger Mensch. Wir nennens *Einbildung* [...]»[14]. Salta subito all'occhio

[12] P. Rossi, *La nascita della scienza moderna in Europa*, Laterza, Roma-Bari 1998, p. 227.

[13] T. Van Hoorn, *Affektenlehre – rhetorisch und medizinisch. Zur Entstehung der Anthropologie um 1750 in Halle*, «Rhetorik. Ein internationales Jahrbuch», 23, 2004, pp. 87-88.

[14] Il passo di Herder si riferisce alla versione del 1775 del saggio *Vom Erkennen und Empfinden der Menschlichen Seele* (*Sul conoscere e sul sentire dell'anima umana*), che recava il titolo *Vom Erkennen und Empfinden, den zwo Hauptkräften der menschlichen Seele*, in J.G. Herder, *Werke*, Bd. II [*Herder und die Anthropologie der Aufklärung*], hrsg. von W. Pross, Carl Hanser Verlag, München-Wien 1987, pp. 580-663: 606. «I sensi sono i cancelli delle sensazioni che provengono dall'esterno. Immediatamente, ciò che esse ricevono, si trasforma in un'altra es-

del conoscitore della lingua tedesca come si possa facilmente utilizzare in modo ambiguamente variabile il termine *geistig*: si può tradurre, infatti, come «spiritualmente», «intellettualmente», «mentalmente» o «psicologicamente». Anche per questo motivo, esso può essere strumentalizzato in modo ideologico, come aveva fatto Friedrich Heinrich Ranke nell'Ottocento in qualità di prefatore dell'opera di Schubert e come abbiamo visto introducendo l'argomento della nostra ricognizione.

Proprio nell'ultima versione del 1778 del saggio herderiano, *Sul conoscere e sul sentire dell'anima umana* (*Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele*), che era già stato oggetto di due precedenti, tormentate stesure nel 1774 e nel 1775, Herder non si serve più di metafore 'vegetative' per definire le passioni umane, ma nel discorso che le concerne associa le predilezioni e le emozioni all'idea di un «grande romanzo della vita». Scrive, dunque:

> *Hallers* physiologisches Werk zur Psychologie erhoben und wie Pygmalions Statue mit Geist belebet – alsdenn können wir etwas übers Denken und Empfinden sagen. Drei Wege kenne ich nur, die hiezu führen mögten. Lebensbeschreibungen: Bemerkungen der Ärzte und Freunde: Weissagungen der Dichter – sie allein können uns Stoff zur wahren Seelenlehre schaffen[15].

Sicuramente del primo tipo «biografico» è il corpus della *Kreisleriana*, non privo di alcune «predizioni artistiche» sulla natura del personaggio. Apprendiamo altre caratteristiche del comportamento dell'artista leggendo i vari testi che la compongono; essi, raccolti da una certa signorina von B., sua amica, riuniscono i pensieri di Kreisler, che nel frattempo è misteriosamente scomparso: a) il canto produce sul musicista un effetto 'dannoso', perché la sua fantasia ne viene sovraeccitata[16]; b) ogni compositore di livello ha un proprio modo di condurre chi abbia esperienza musicale nella profondità del mondo degli spiriti: ad esempio Mozart, che trasmette «Furcht […], aber ohne Marter ist sie

senza: i sensi si intrecciano, formando un essere umano invisibile, dotato di speciali facoltà mentali [in tedesco: *unsichtbarer, geistiger Mensch*, N.d.A.]. Noi chiamiamo ciò *immaginazione*», cfr. E. Agazzi, *Introduzione* a J. G. Herder, *Sul conoscere e sul sentire dell'anima umana. Osservazioni e sogni* (1778), in Id., *Saggi del primo periodo (1765-1787)*, a cura di E. Agazzi e G. Gabbiadini, Bompiani, Milano 2023, p. 377.

[15] J. G. Herder, *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele (1778). Bemerkungen und Träume [Erster Versuch: Vom Erkennen und Empfinden in ihrem Menschlichen Ursprunge und den Gesetzen ihrer Würkung]*, in *Werke*, Bd. II, pp. 664-723: 675. «Solo una volta che l'opera fisiologica di *Haller* sia stata elevata a psicologia e sia stata vivificata con spirito, come la statua di Pigmalione, possiamo dire qualcosa sul pensare e sul sentire. Conosco solo tre vie che potrebbero condurre a questo risultato: biografie, annotazioni di medici e di amici, predizioni di poeti – solo queste potrebbero fornirci materia per una vera dottrina dell'anima», J. G. Herder, *Sul conoscere e sul sentire dell'anima umana. Osservazioni e sogni* (1778) [*Primo saggio: Sul conoscere e sul sentire riferiti all'origine umana e alle leggi del loro funzionamento*], in Id., *Saggi del primo periodo (1765-1787)*, cit., p. 415.

[16] Hoffmann, *Kreisleriana. Dolori musicali del direttore d'orchestra Giovanni Kreisler*, cit., p. 28.

mehr Ahndung des Unendlichen»[17], mentre la musica strumentale di Beethoven «öffnet uns das Reich des Ungeheuern und Unermeßlichen»[18]. Ancora, c) i rapporti aritmetici, le mistiche regole del contrappunto in Bach, producono effetti di terrore[19]. È dunque dal mosaico di queste emozioni o passioni, ma non solo di quelle musicali, che dovrebbe sorgere il romanzo dell'artista, come del resto Kreisler auspica nel quinto testo della prima serie di riflessioni, intitolata *Pensieri sparsi (e spersi)*:

> Aber ich sehe meine Musikalien durch, und ich finde zu meinem nicht geringen Schreck, daß ich die üble Gewohnheit nun in viel späteren und wie man denken möchte, weiseren Jahren stärker als je treibe. Denn sind nicht beinahe alle leeren Blätter, alle Umschläge mit *höchst* zerstreuten Gedanken bekritzelt? – Sollte nun einmal, bis ich auf diese oder jene Art dahin geschieden, ein treuer Freund diesen meinen Nachlaß ordentlich für was halten oder gar (wie es denn wohl manchmal zu geschehen pflegt) manches davon abschreiben oder drucken lassen, so bitte ich ihn um die Barmherzigkeit die *höchst höchst* zerstreuten Gedanken dem Feuer zu übergeben, und Rücksichts der übrigen es gewissermaßen als captatio benevolentiae bei der schülerhaften Aufschrift nebst dem boshaften Zusatze des Vetters bewenden zu lassen[20].

Purtroppo, un dispettoso gatto di nome Murr, per malasorte di Kreisler, sparpaglierà in un successivo romanzo hoffmanniano, appunto nelle già citate *Opinioni del Gatto Murr*, le pagine delle annotazioni di Kreisler, alternandole alla propria ordinata biografia personale e presentandole come un insieme di «scartafacci» (o, se vogliamo, di «pensieri spersi») di poco conto, da cui trae però parassitariamente ispirazione per farsi largo nella società degli umani.

Sempre in *Pensieri sparsi (e spersi)*, che rappresenta uno dei testi che compongono la *Kreisleriana*, è il dormiveglia a essere oggetto delle considerazioni del protagonista:

[17] E.T.A. Hoffmann, *Kreisleriana Nro. 1-6*, p. 53. La frase, per esteso, che riguarda Mozart, è questa: «Un terrore ci prende, ma senza martirio, esso è piuttosto presentimento dell'infinito», Hoffmann, *Kreisleriana*, cit., p. 45.

[18] *Ibid*. «Dischiude il regno dell'imperscrutabile e dell'incommensurabile», trad. it., p. 45.

[19] Cfr. E.T.A. Hoffmann, *Kreisleriana Nro. 1-6*, p. 63. Trad.it, p. 55. Questa considerazione è presente nel quinto testo della Kreisleriana, intitolato *Höchst zerstreute Gedanken* (*Pensieri sparsi – e spersi*).

[20] E.T.A. Hoffmann, *Kreisleriana Nro. 1-6*, p. 62. «Rivedendo però ora i miei fascicoli di musica, con mio non piccolo spavento mi accorgo che negli anni più tardi e che dovrebbero esser i più saggi, ho ripreso più che mai la cattiva abitudine. Non trovo forse tutti i fogli bianchi, tutte le copertine di questi spersi pensieri? Dovesse darsi il caso che – quando io fossi in un modo o nell'altro scomparso – un qualche *amico fedele* trovasse qualcosa di buono in queste mie cose, o (come si suole dire) volesse trascriverne una parte e pubblicarle, io lo prego di aver la pietà di gettare al fuoco senza misericordia i più spersi di questi miei pensieri, e di voler aggiungere agli altri, almeno come *captatio benevolentiae*, la maligna osservazione di mio cugino», Hoffmann, *Kreisleriana*, cit., p. 54. Il cugino, al quale Kreisler fa cenno, ne ha sempre irriso le aspirazioni estetiche, trasformando il titolo delle sue annotazioni da *Pensieri sparsi* a *Pensieri spersi*, ivi, p. 53.

> Nicht sowohl im Traume als während des Einschlafens, vorzüglich wenn ich viel Musik gehört habe, finde ich die Übereinkunft der Farben, Töne und Düfte. Es kömmt mir vor, als wenn alle auf die gleiche geheimnisvolle Weise durch den Lichtstrahl erzeugt würden, und dann sich zu einem wundervollen Konzerte vereinigen müßten. – Der Duft der dunkelroten Nelken wirkt mit sonderbarer magischer Gewalt auf mich; unwillkürlich versinke ich in einen träumerischen Zustand und höre dann, wie aus weiter Ferne, die anschwellenden und wieder verfließenden tiefen Töne des Bassethorns[21].

Se Kreisler crede di poter annotare in un taccuino alcune impressioni personali ricavate da letture, o ascoltando musica, o contemplando un quadro, pensando poi di ricomporre questi pensieri «sparsi» in un'opera organica e magari di successo, il cugino demolisce la sua illusione di poterne ricavare qualcosa di geniale, liquidandoli come pensieri «spersi», cioè divagazioni. Viene dunque abortita sul nascere l'illusione che da pensieri privati possa sorgere un solido palinsesto artistico. Infatti, se esso può senz'altro essere un testo o un dipinto di partenza su cui si è poi sovrascritta o ulteriormente dipinta un'altra opera, può d'altra parte essere anche inteso come uno «scritto illeggibile perché pieno di correzioni, di cancellature, o anche perché in cattivo stato, sgualcito, ingiallito dal tempo»[22]. Si può apprezzare, nel brano appena citato, l'effetto sinestetico prodotto dalla musica prima di coricarsi; è l'autorevole musicologo Enrico Fubini a ricordare nel suo libro *L'estetica musicale dal Settecento a oggi* che, in epoca romantica,

> la critica militante si presenta con un carattere frammentario, evocativo, dai colori accesi, tutta volta a cogliere gli effetti metafisici e sentimentali della musica, con immagini fantasiose, con accostamenti audaci, pronta a metterne in evidenza il potere magico e soprattutto la facoltà di evocare in noi fantasie di colori, immagini di sogno. Già Grétry[23] parlava delle possibili relazioni tra musica e colore richiamandosi agli esperimenti di padre Castel, un gesuita che agli inizi del Settecento aveva inventato un clavicembalo che produceva un colore per ogni grado della scala diatonica[24].

In tema di espressioni e di linguaggi musicali, è normale che siano soprattutto gli organi dell'udito e della vista a essere coinvolti nel processo di composizione

[21] E.T.A. Hoffmann, *Kreisleriana Nro. 1-6*, p. 63. «Non tanto nel sogno quanto in quello stato di delirio che precede il sonno, e specialmente, quando ho sentito molta musica, trovo una combinazione di colori, suoni e profumi. Mi pare che tutti siano prodotti, nello stesso modo misterioso, dal raggio di luce e che si debbano associare poi in un misterioso concerto. Il profumo dei garofani rossi scuri agisce su di me con una straordinaria forza magica: senza volerlo, mi sprofondo in uno stato di sogno e sento allora come da una grande lontananza suoni di clarinetto che crescono rapidamente e poi lentamente si dileguano», trad.it., p. 55.

[22] Cfr. <https://www.treccani.it/vocabolario/palinsesto/> (01/25).

[23] André Ernest Modeste Grétry (Liegi, 8 febbraio 1741 – Montmorency, 24 settembre 1813) è stato un compositore belga, che, lavorando in Francia dal 1767, prese la nazionalità francese. È noto soprattutto per le sue *opéras-comiques*.

[24] E. Fubini, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Einaudi, Torino 2001[4], pp. 153-154.

e di ricezione dei brani musicali, anche se uno degli autori che ha maggiormente ispirato Hoffmann da un punto di vista musicale, Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798), ha chiaramente definito in una propria lettera all'amico scrittore Ludwig Tieck come la partecipazione al godimento musicale sia di natura diversa in relazione a tempi e circostanze dell'ascolto. Ha osservato come esista un'affinità segreta, elettiva, tra il suono, anche nella sua forma più grezza e semplice, e il sentimento, inteso come l'organo di accesso privilegiato, rispetto all'intelletto, ai segreti più intimi del mondo, all'essenza delle cose[25]. Sono, invece, le sortite nel campo dell'immaginazione a produrre effetti distorti: distraendosi dall'attento ascolto di un concerto o di un brano musicale, il soggetto si abbandona a divagazioni che, nel caso peggiore, possono trasformarsi in forme di lacerazione interiore[26]. Immagini ipnagogiche, d'altronde, possono sovrastare anche l'individuo melanconico assorto in una lettura che gli sconvolge l'animo, come avviene all'amico di Wackenroder, Ludwig Tieck, che legge nell'arco di una giornata un'opera di grande successo alla fine del Settecento, *Der Genius* (*Il genio*, 1791-1794) di Carl Grosse, essendo poi colto da uno stato febbrile e da incubi notturni[27]. Dalla sintesi di Gianluca Paolucci, che ne descrive il genere, se ne capisce la ragione: «*Der Genius* si situa al confine tra "romanzo massonico" e "orrorifico", è pervaso da un'atmosfera irreale e a tratti asfissiante, ricco di colpi di scena come nella tradizione della letteratura gotica, che vi esercitò una decisiva influenza»[28]. A Wackenroder non resta che allertare l'amico Tieck sui pericoli per la salute che certe letture possono suscitare, eccitando in modo esagerato la fantasia. È, dunque, opportuno che egli si dedichi a passeggiate rige-

[25] Sono vari gli scritti di Wackenroder che concernono la musica nelle *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst* (*Fantasie sull'arte per amici dell'arte*, 1799); tra quelli contenuti nella seconda parte intitolata *Appendice di alcuni saggi musicali di Joseph Berglinger*, sono particolarmente ispiratori il secondo, intitolato *I miracoli della musica* e il quinto, *La singolare essenza interiore della musica e la dottrina dell'anima dell'odierna musica strumentale*; cfr. W. H. Wackenroder, *Opere e lettere. Scritti di arte, estetica e morale in collaborazione con Ludwig Tieck*, a cura di E. Agazzi. Traduzioni, apparati critici e note di E. Agazzi, F. La Manna e A. Benedetti, Bompiani, Milano 2014, rispettivamente pp. 463-469 e pp. 485-499.

[26] Si veda una lunga lettera, fondamentale per questo discorso, inviata da Wackenroder a Tieck e datata 5-12 maggio 1792, in Wackenroder, *Opere e lettere*, cit. p. 621.

[27] Mi permetto di riprendere qui un passo della mia introduzione al carteggio tra Wackenroder e Tieck per chiarire questo aspetto: «Tieck ha raccontato in una lettera del 12 giugno 1792 di come, dando seguito alla propria passione per la lettura a voce alta, per un intero pomeriggio e fino a tarda notte ha affrontato un tour de force per coinvolgere due amici nelle avventure raccontate da Carl Grosse nella sua opera *Der Genius*. Le pagine in cui Tieck riassume la propria esperienza, esaltanti fino al deliquio, sono degne del drammaturgo che cova in lui e dell'assiduo frequentatore dei testi di Shakespeare. In un clima da romanzo gotico, Tieck ricostruisce lo stato febbricitante che lo ha catturato, una volta conclusa la lettura e spenta la luce». E. Agazzi, *Introduzione al Carteggio Wackenroder-Tieck*, in Wackenroder, *Opere e lettere*, cit., pp. 583-597: 585.

[28] G. Paolucci, *Retorica del complotto e vendetta nel* Genius *di Carl Grosse e nel* Frankenstein *di Mary Shelley*, «TestoeSenso», 20, 2019, p. 5.

neranti, ritrovando il proprio equilibrio naturale, a un giusto numero di ore di sonno e a una dieta opportuna, anche in fatto di letture.

Anche la *Briefkultur* (cultura epistolare) che si sviluppa ampiamente nel Settecento fa parte di una costellazione che riguarda, dunque, il rapporto tra estensore di un testo e suo o suoi lettore/i, come si vede facilmente dall'inclusione di lettere di Nathanael nel racconto notturno del *Sandmann*, in cui è chiaramente tematizzato il caso della produzione di uno shock di natura 'elettrica' tra chi scrive e chi riceve la lettera: esso può innescarsi a causa di una troppo vivida narrazione di situazioni orrifiche e sconvolgenti per l'animo. Una missiva di Nathanael è finita per sbaglio nelle mani della fidanzata Clara, invece che del fratello di lei, Lothar; in questa lettera Nathanael ha descritto la terribile presenza dell'avvocato Coppelius in casa sua, finendo con crederlo una sorta di «uomo nero» intento a riti alchemici insieme al padre e sovrapponendovi la figura dell'«uomo della sabbia» di cui ha sentito raccontare quando era bambino. Clara, dunque, gli risponde. La ragazza cerca di rassicurarlo, consigliandogli di vigilare sulla sua fantasia, evidentemente capace di produrre ombre mostruose. Da un'ulteriore lettera di Nathanael al fratello di Clara, Lothar, si evince una certa irritazione del giovane, che pensa di essere ritenuto un visionario dai suoi due corrispondenti. È a questo punto che interviene l'autore, cioè Hoffmann, il quale si rivolge al lettore con queste parole:

> Hast du, Geneigtester! wohl jemals etwas erlebt, das deine Brust, Sinn und Gedanken ganz und gar erfüllte, Alles Andere daraus verdrängend? Es gärte und kochte in dir, zur siedenden Glut entzündet sprang das Blut durch die Adern und färbte höher deine Wangen. Dein Blick war so seltsam als wolle er Gestalten, keinem andern Auge sichtbar, im leeren Raum erfassen und die Rede zerfloß in dunkle Seufzer. Da frugen dich die Freunde: Wie ist Ihnen, Verehrter? – Was haben Sie, Teurer? Und nun wolltest du das innere Gebilde mit allen glühenden Farben und Schatten und Lichtern aussprechen und mühtest dich ab, Worte zu finden, um nur anzufangen. Aber es war dir, als müßtest du nun gleich im ersten Wort Alles Wunderbare, Herrliche, Entsetzliche, Lustige, Grauenhafte, das sich zugetragen, recht zusammengreifen, so daß es, wie ein *elektrischer Schlag*, alle treffe[29].

[29] E.T.A. Hoffmann, *Der Sandmann*, in Id., *Nachtstücke. Klein Zaches. Prinzessin Brambilla. Werke 1816-1820*, hrsg. von H. Steinecke unter Mitarbeit von G. Allroggen, DKV, Frankfurt am Main 2009, 11-49: 25-26. «Non ti è mai accaduto, gentilissimo, che qualcosa ti abbia riempito il petto, la mente e i pensieri, scacciandone tutto il resto? Dentro di te avvertivi un fermento, un bollore, il sangue infiammato in una vampa cocente ti schizzava nelle vene e ti colorava le guance. Il tuo sguardo era così strano, quasi a voler afferrare nello spazio vuoto immagini, invisibili ad altro occhio, e le parole ti si sfaldavano in cupi sospiri. E gli amici allora lì a domandarti: Ma cosa vi è successo, stimatissimo? [...] era come se qualcuno ti obbligasse a esprimere già con la prima parola tutto quanto di meraviglioso, stupendo, terribile, divertente, orrendo ti era accaduto: e appena l'avevi pronunciato tutti dovevano avvertire come una *scossa elettrica*», E.T.A. Hoffmann, *L'uomo della sabbia*, in *Notturni*, trad. e cura di M. Galli, L'Orma, Roma 2013, pp. 3-50: 21. Il corsivo è nostro.

I grandi temi che concernono il rapporto tra cultura e scienza in Hoffmann, precedentemente elencati in forma sintetica, possono in realtà essere combinati a piacimento in quasi ogni suo racconto. Hoffmann, grazie alla sua capacità di penetrare nelle emozioni più intime del lettore e di trascinarlo dentro la storia, come accade nel passo appena citato, lo «elettrizza» letteralmente; lo trasforma, cioè, in un «conduttore di corrente». In altre parole, fa di lui un «testimone secondario», rispetto ai personaggi che vediamo in azione nei racconti. Il testimone secondario, seguendo la definizione del germanista Cesare Cases, è colui il quale «non può fare a meno di vedere e riferire, altrimenti sarebbe stato a casa a leggere i classici o a spiegare l'abbecedario ai bambini»[30].

Bibliografia

Bazarkaya O., *Der gelehrte Scharlatan. Studien zur Poetik einer wissensgeschichtlichen Figur*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2019.

Cases C., *Il testimone secondario. Saggi e interventi sulla cultura del Novecento*, Einaudi, Torino 1985.

Fubini E., *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Einaudi, Torino 2001.

Grosse C., *Der Genius*, mit einem Nachwort von G. Dammann, Zweitausendeins, Frankfurt am Main 1982.

Herder J. G., *Werke*, Bd. II [*Herder und die Anthropologie der Aufklärung*], hrsg. von W. Pross, Carl Hanser Verlag, München-Wien 1987.

Herder J. G., *Saggi del primo periodo (1765-1787)*, a cura di E. Agazzi e G. Gabbiadini, Bompiani, Milano 2023, pp. 384-479.

Hoffmann E.T.A., *Nachtstücke. Klein Zaches. Prinzessin Brambilla. Werke 1816-1820*, hrsg. von H. Steinecke unter Mitarbeit von G. Allroggen, DKV, Frankfurt am Main 2009.

Hoffmann E.T.A., *Notturni*, trad. e cura di M. Galli, L'Orma, Roma 2013.

Hoffmann E.T.A., *Lebensansichten des Katers Murr (Werke 1820-1821)*, hrsg. von H. Steinecke unter Mitarbeit von G. Allroggen, DKV, Frankfurt a. M. 1992.

Hoffmann E.T.A., *Il gatto Murr. Opinioni e vita del gatto Murr comprensive della biografia frammentaria del maestro di cappella Johannes Kreisler in forma di casuali scartafacci*, a cura di M. Galli, L'Orma, Roma 2016.

Hoffmann E.T.A., *Fiabe*, a cura di M. Galli, trad. di G. Ferro Milone e M. Galli, L'Orma, Roma 2014.

Hoffmann E.T.A., *Kreisleriana*, in *Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814*, hrsg. von H. Steinecke unter mitarb. von G. Allroggen und W. Segebrecht, DKV, Frankfurt am Main 2020[3].

Hoffmann E.T.A., *Kreisleriana. Dolori musicali del direttore d'orchestra Giovanni Kreisler*, introduzione di C. Magris, trad. di R. Pisaneschi, BUR Rizzoli, Milano 1984.

Kant I., *Träume eines Geistersehers, erläutert durch Träume der Metaphysik*, in *Kants Werke. Akademie Ausgabe* II [*Vorkritische Schriften II –1757-1777*], Walter de Gruyter & Co. 1968, pp. 315-384.

[30] Dalla quarta di copertina di C. Cases, *Il testimone secondario. Saggi e interventi sulla cultura del Novecento*, Einaudi, Torino 1985.

Kant I., *Sogni di un visionario chiariti con sogni della metafisica*, in Id., *Scritti precritici*, a cura di R. Assunto, Laterza, Roma-Bari 1982, pp. 347-407.
Lubkoll C., Neumeyer H. (Hgg.), *E.T.A. Hoffmann Handbuch: Leben-Werk-Wirkung*, Metzler, Stuttgart 2015.
Paolucci G., *Retorica del complotto e vendetta nel* Genius *di Carl Grosse e nel* Frankenstein *di Mary Shelley*, «TestoeSenso», 20, 2019, pp. 1-24.
Pfotenhauer H., *Gesichte an den Rändern des Traumes: E.T.A. Hoffmanns Poetik der Halbschlafbilder*, in H. Pfotenhauer, S. Schneider (Hgg.), *Nicht völlig Wachen und nicht ganz ein Traum. Die Halbschlafbilder in der Literatur*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2006, pp. 70-86.
Ranke F. H., *Vorrede*, in G. H. von Schubert, *Die Symbolik des Traumes*. Vierte Auflage, mit einem Anhang: *Die Sprache des Wachens. Ein Fragment*. Nach dem Tode des Verfassers herausgegeben von Friedrich Heinrich Ranke, Brockhaus, Leipzig 1862, pp. V-XVIII.
Röller N., *Magnetismus. Eine Geschichte der Orientierung*, Fink, München 2010.
Rossi P., *La nascita della scienza moderna in Europa*, Laterza, Roma-Bari 1998.
Schubert G. H., *Die Symbolik des Traumes*. Vierte Auflage, mit einem Anhang: *Die Sprache des Wachens. Ein Fragment*. Nach dem Tode des Verfassers herausgegeben von Friedrich Heinrich Ranke, Brockhaus, Leipzig 1862.
Van Hoorn T., *Affektenlehre – rhetorisch und medizinisch. Zur Entstehung der Anthropologie um 1750 in Halle*, «Rhetorik. Ein internationales Jahrbuch», 23, 2004, pp. 81-94.
Violi A., *Il teatro dei nervi. L'immaginario nevrosico nella cultura dell'Ottocento*, Edizioni Sestante, Bergamo University Press, Bergamo 2002.
Wackenroder W. H., *Opere e lettere. Scritti di arte, estetica e morale in collaborazione con Ludwig Tieck*, a cura di E. Agazzi. Traduzioni, apparati critici e note di E. Agazzi, F. La Manna e A. Benedetti, Bompiani, Milano 2014.

Le ipotesi di Jane Austen: emozioni, inferenze e suspense in *Pride and Prejudice*

Riccardo Capoferro

1. Introduzione

La grande trasformazione dei generi narrativi avvenuta nella Gran Bretagna settecentesca è stata negli ultimi decenni oggetto di innumerevoli studi, molti dei quali si sono concentrati sui legami tra il cambiamento ideologico e quello formale, guardando anche alla sfera epistemologica, essa stessa teatro di un cambiamento di valori[1]. Il romanzo moderno è stato considerato espressione di un più ampio processo socioculturale, che ha avuto come ricaduta un'evoluzione dei dispositivi del racconto[2]. Questa prospettiva ha però avuto un limite: non ha

[1] La matrice di questi studi sono i due lavori che hanno segnato più a fondo la storiografia sulle origini del *novel:* I. Watt, *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding,* Princeton University Press, Princeton 1957 e M. McKeon, *The Origins of the English Novel, 1600-1740,* Johns Hopkins University Press, Baltimore 1987. L'ampio filone che dagli anni '80 ha messo a fuoco il ruolo delle donne nella genesi del *novel* ha per ovvie ragioni privilegiato anch'esso una prospettiva ideologica, indagando in chiave post-strutturalista la costruzione della soggettività femminile nella narrativa del lungo Settecento. Nel mondo anglofono, la «svolta semiotica» è stato un evento puntuale, e non ha comportato un dialogo a lungo termine con la semiotica o la narratologia. Pur conquistando rilievo, quest'ultima non ha permeato in profondità gli studi letterari e culturali anglofoni.

[2] L'accezione di «realismo» che adotto in questo saggio riprende quella corrente nella critica anglofona sul *novel* e dunque prescinde dalle coordinate cronologiche che definiscono il realismo in senso stretto. C'è ormai consenso sul fatto che quest'ultimo ha avuto come

Riccardo Capoferro, Sapienza University of Rome, Italy, riccardo.capoferro@uniroma1.it, 0000-0002-1957-7796

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)
Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Riccardo Capoferro, *Le ipotesi di Jane Austen: emozioni, inferenze e suspense in* Pride and Prejudice, © Author(s), CC BY-SA 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-1157-4.09, in David Matteini (edited by), *Scritture del particolare. Romanzo e* sciences de l'homme *tra Sette e Ottocento. Atti del Convegno di Siena (23-24 aprile 2025)*, pp. 123-136, 2026, published by Firenze University Press and USiena PRESS, ISBN 979-12-215-1157-4, DOI 10.36253/979-12-215-1157-4

messo a fuoco con precisione i meccanismi estetici, e ha portato alla luce solo in parte il legame tra cultura e trasformazioni narrative. La domanda al cuore di questo volume – qual è il rapporto tra le «scienze dell'uomo» e la narrativa settecentesca? – assume, dunque, un particolare rilievo per la storia del romanzo inglese. Ed è tanto più rilevante in rapporto a Jane Austen e a *Pride and Prejudice*, sul quale si incentrerà il mio contributo. Più volte, infatti, l'opera di Austen è stata considerata un punto di snodo della storia del realismo moderno in virtù della sua attenzione alla quotidianità e a un allontanamento dal regime di eventi caratteristico del *romance*, fitto di sequestri di persona, coincidenze improbabili e agnizioni sorprendenti. Ma la natura delle tecniche narrative di Austen e le ragioni del suo successo sono ancora, in buona parte, da indagare e definire. E per farlo bisogna guardare alla stretta correlazione tra i meccanismi narrativi e la cultura da cui sono emersi, che non è solo quella di inizio Ottocento: le radici dell'innovazione di Austen affondano nel paesaggio culturale settecentesco, nel quale è possibile rintracciarne i presupposti.

Il fine di questo saggio sarà mettere in evidenza analogie significative tra le operazioni cognitive dei personaggi di *Pride and Prejudice* e principi fondamentali dell'epistemologia empirica, in particolare della filosofia della mente di David Hume. Queste analogie segnalano una matrice culturale comune, e suggeriscono che il pensiero di Hume e altri filosofi empirici abbia esercitato un'influenza diretta o indiretta sul modo in cui Austen rappresenta i processi mentali dei suoi personaggi. Ma non mi limiterò a mettere in rilievo le tematiche di *Pride and Prejudice* che convergono con alcune dirittture fondamentali dell'epistemologia e della filosofia della mente settecentesche. Mi preme, infatti, mostrare l'impiego specificamente estetico dei modelli cognitivi teorizzati da Hume. Oltre che la storia delle idee, la mia tesi coinvolgerà in misura anche maggiore la storia letteraria e quella delle forme narrative. Sosterrò la tesi che la concezione humeana dei processi cognitivi, in particolare delle inferenze, è stata il materiale usato da Austen per mettere a punto la tecnica del racconto altamente innovativa per cui è ancora ricordata. E sosterrò che nel mettere a punto questa tecnica attingendo all'epistemologia contemporanea Austen ha tracciato una dirittura che sarebbe poi stata percorsa e ampliata nel corso dell'Ottocento[3].

presupposto le invenzioni settecentesche, legate a una rivoluzione epistemologica che ha continuato a dare i suoi frutti nel secolo successivo. Se anche, dunque, Austen precede l'introduzione nel dibattito britannico dell'idea di realismo, che avvenne intorno agli anni '40 dell'Ottocento, è comunemente considerata una maestra del realismo, e i suoi romanzi sono reputati degli spartiacque.

[3] Per uno studio della logica predittiva dei romanzi del Settecento inglese, cfr. K. Kukkonen, *Probability Designs: Literature and Predictive Processing*, Oxford University Press, Oxford 2020, che tocca anche i romanzi di Austen. Kukkonen muove dalla prospettiva cognitiva tipica della narratologia «post-classica», per mezzo della quale cartografa le attitudini predittive dei personaggi e la loro funzione nel meccanismo narrativo complessivo. La mia indagine si concentra, di contro, sull'uso narrativo di modelli cognitivi elaborati e codificati dal discorso filosofico contemporaneo, in modo da storicizzare l'ottica narratologica.

2. *Il realismo di Austen*

Per cominciare, è utile mettere a fuoco il ruolo che Jane Austen ha fin da subito assunto nella storia del romanzo. E per evitare anacronismi e sovrainterpretazioni è utile tornare non tanto alle molte opere critiche che hanno dissezionato i romanzi di Austen, quanto alle considerazioni di un suo illustre contemporaneo, che ha a sua volta introdotto innovazioni fondamentali e ha avuto una parte di primo piano nella canonizzazione degli scrittori settecenteschi e nel consolidamento della cultura del *novel*: Sir Walter Scott.

Scott ha scritto, tra l'altro, una celebre recensione a *Emma* del 1815 che mette in luce i pregi dell'arte di Austen, paragonandola a quella di Defoe, e che stabilisce distinzioni significative tra i romanzi settecenteschi della prima generazione del *novel* – i romanzi di Richardson e Fielding – e il nuovo regime narrativo che caratterizza i romanzi di Austen. Secondo Scott, i romanzi settecenteschi avevano ancora molte affinità con i vecchi *romance*, ossia con il corpus di narrativa precedente al *novel* che non aveva come obiettivo la rappresentazione della vita ordinaria. A suo dire questi romanzi erano caratterizzati da «the combination of incidents new, striking and wonderful beyond the course of ordinary life»[4]. Di contro, la narrativa di Austen riusciva a suscitare curiosità e a tener desta l'attenzione pur soffermandosi su eventi in apparenza poco significativi. Benché abbia raccontato fatti comuni e seguito i percorsi della vita ordinaria, Austen, sostiene Scott con convinzione, è riuscita a suscitare quel coinvolgimento che è in genere suscitato da eventi eccezionali:

> We, therefore, bestow no mean compliment upon the author of Emma, when we say that, keeping close to common incidents, and to such characters as occupy the ordinary walks of life, she has produced sketches of such spirit and originality, that we never miss the excitation which depends upon a narrative of uncommon events, arising from the consideration of minds, manners and sentiments, greatly above our own. In this class she stands almost alone [...] the author of Emma confines herself chiefly to the middling classes of society; her most distinguished characters do not rise greatly above well-bred country gentlemen and ladies; and those which are sketched with most originality and precision, belong to a class rather below that standard. The narrative of all her novels is composed of such common occurrences as may have fallen under the observation of most folks; and her dramatis personae conduct themselves upon the motives and principles which the readers may recognize as ruling their own and that of most of their acquaintances. The kind of moral, also, which these novels inculcate, applies equally to the paths of common life…[5]

[4] W. Scott, recensione anonima di *Emma,* «Quarterly Review», XIV, datata October 1815, pubblicata nel marzo 1816, pp. 188-201, ora in B. C. Southam, *Jane Austen: The Critical Heritage,* vol. 1: 1811-1870, Routledge, London 1979, p. 66. «La combinazione di eventi nuovi, sorprendenti e meravigliosi che esulano dalla vita ordinaria». Dove non diversamente indicato, le traduzioni sono nostre.

[5] Ivi, pp. 67-68. «Pertanto, non facciamo un complimento da poco all'autrice di Emma quando diciamo che, attenendosi a vicende comuni e a personaggi che occupano i percorsi or-

L'opinione di Scott è corroborata da generazioni di lettori e di critici, oltre che dal senso comune. Non serve essere fini narratologi per constatarlo: come i romanzi greci, i romanzi di Fielding e Richardson abbondano di rapimenti, fughe e scambi di persona, mentre i romanzi di Austen sono più poveri di rivolgimenti. Ma pur non scostandosi troppo dalla vita ordinaria delle sue lettrici, Austen riesce a tenere l'attenzione desta come se stesse parlando di eventi di ben altra portata e altro impatto emotivo. Prendendo le mosse dalle osservazioni di Scott ci si può chiedere in che modo Austen sia riuscita a tenere sulle spine i lettori in storie in cui i cambiamenti materiali sono così limitati e consistono perlopiù nella transizione dal nubilato alla vita matrimoniale. La domanda è stata posta solo di rado, specialmente nel mondo anglofono. E si può rendere ancora più pregnante se la si declina anche sul piano narratologico. La mia analisi si baserà su categorie che negli anni si sono dimostrate molto produttive, in particolare la suspense, la curiosità e la sorpresa, oggetto di un lungo filone di studi inaugurato da Meir Sternberg[6]. Mi concentrerò, in particolare, sulla suspense. Come vedremo, nelle tecniche messe a punto da Austen per suscitarla si può rintracciare più di un'analogia con la filosofia della mente del Settecento e in particolare con il pensiero di Hume. Indagare i modi in cui le macchine narrative di Austen generano suspense ci porterà, in altri termini, a una comprensione più profonda dei legami tra le sue innovazioni e i paradigmi cognitivi teorizzati dalle «scienze dell'uomo».

3. Inferenze e suspense

La suspense è, come si sa, l'oscillazione tra la paura e la speranza. Si tratta di una risposta emotiva suscitata dal racconto, che presuppone l'investimento affettivo su un personaggio del quale si desidera il bene. Questa oscillazione è spesso rappresentata direttamente in modo che la risposta affettiva del fruitore

dinari della vita, ha concepito bozzetti di tale spirito e originalità che non ci viene mai a mancare l'eccitazione che nasce dal racconto di eventi insoliti, derivante dalla considerazione di menti, modi e sentimenti molto al di sopra dei nostri. In questa categoria lei è quasi unica [...] l'autrice di Emma si limita principalmente alle classi medie della società; i suoi personaggi più illustri non si elevano molto al di sopra dei gentiluomini e delle signore di campagna ben educati; e quelli che sono descritti con maggiore originalità e precisione appartengono a una classe piuttosto al di sotto di quel termine di paragone. Quasi tutti i suoi romanzi narrano di avvenimenti comuni che potrebbero essere stati osservati dalla maggior parte delle persone; e i suoi personaggi si comportano secondo motivi e principi che i lettori possono ricondurre a quelli che governano la vita loro e della maggior parte delle loro conoscenze. Anche il tipo di morale che questi romanzi promuovono si applica ugualmente ai percorsi della vita comune…».

[6] Cfr. M. Sternberg, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction,* Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 1978. Secondo Sternberg «suspense, curiosity, and surprise always play a key role in shaping our attitude toward an event, motive, character, worldview, point of view, so do they in the reception and retention of information generally, complete with their twists and turns». M. Sternberg, *Universals of Narrative and Their Cognitivist Fortunes (I)*, «Poetics Today», 24, 2, Summer 2003, p. 352.

possa sintonizzarsi su quella del personaggio. La maggior parte dei racconti d'avventura, dall'*Odissea* a *Star Wars*, gestiscono la suspense in modi in fin dei conti simili: c'è qualcuno in pericolo e che presumibilmente ha paura, e le cui sorti ci stanno a cuore. Ci sono casi, però, in cui la suspense non nasce da una sintonia emotiva tra lettore e personaggio. Casi, cioè, in cui sappiamo più di quanto il personaggio non sappia. Nei *Promessi sposi*, per esempio, vediamo delinearsi le trame di Don Rodrigo ancor prima di conoscere a fondo Renzo e Lucia.

Buona parte di *Pride and Prejudice* funziona in modo simile. Elizabeth Bennet entra in uno stato di rischio e trepidazione solo nell'ultimo terzo del romanzo, dopo essersi resa conto di aver mal giudicato Darcy. A questo punto si presentano nuovi ostacoli che minacciano direttamente l'unione tra i due: in primo luogo la fuga della sorella Lydia con Wickham, l'ufficiale un po' disonesto (ma tutto sommato simpatico) che in *Pride and Prejudice* ricopre la funzione del *villain*. Per fortuna niente può scalfire il sentimento di Darcy, che scende dal piedistallo, mette mano al portafoglio, e rivelando la sua umanità si fa – paradossalmente – *deus ex machina*. Cosa succede, però, fino a poco oltre la metà del romanzo, cioè fino al punto in cui Elizabeth supera la sua avversione per Darcy e capisce di averlo mal giudicato? In questa lunga sezione, Elizabeth dichiara di detestarlo, e non mostra nei suoi confronti alcuna preferenza. È lecito chiedersi, dunque, su cosa si basi la presa emotiva e cognitiva di queste pagine.

In parte, non c'è dubbio, sulla curiosità che suscitano e sulle sorprese che di tanto in tanto dispensano. Ma entra in gioco anche qui l'altro universale del racconto, ossia la suspense. Si tratta però di una suspense diversa da quella tradizionale, generata in un modo che era all'epoca tutt'altro che convenzionale. Per capirne i meccanismi è utile riprendere (in forma semplificata) un modello semiotico teorizzato da Greimas decenni fa, poi, assimilato dalla narratologia: la teoria degli attanti. Secondo Greimas, nell'ambito di un programma narrativo un soggetto tende verso un oggetto di valore, tensione che può essere agevolata da un aiutante o ostacolata da un opponente. Come sappiamo, l'attante è una posizione sintattica più che un soggetto in carne e ossa. Attualizzandosi come attore narrativo, si riveste di connotazioni che fanno di lui un personaggio. Nella semiotica strutturale ispirata da Greimas, la tensione dell'attante verso l'oggetto di valore è determinata, infatti, da quattro modalità (volere, dovere, potere e sapere) che assumono un carattere «patemico», cioè relativo agli stati d'animo[7]. Nonostante la sua ampia portata, questo modello non rende conto, però, di una tensione narrativa cruciale per il funzionamento di *Pride and Prejudice*, come pure di molte commedie elisabettiane e hollywoodiane, cioè di storie a cui la narrativa di Austen è strettamente imparentata. La tensione del soggetto verso l'oggetto può anche essere una tensione impersonale, stabilita dalle convenzioni dell'universo narrativo in cui i personaggi sono collocati, e avvertita dai lettori più che dai personaggi. In *Pride and Prejudice* è chiaro fin dalla pri-

[7] Per una sintesi lucida e esaustiva, cfr. D. Panosetti, *Semiotica del testo letterario. Teoria e Analisi,* Carocci, Roma 2015, pp. 155-167.

ma pagina che Elizabeth farà coppia non con l'insignificante Bingley, bensì con Darcy, più bello e danaroso:

> Mr. Bingley was good-looking and gentlemanlike: he had a pleasant countenance, and easy, unaffected manners. His sisters were fine women, with an air of decided fashion. His brother-in-law, Mr. Hurst, merely looked the gentleman; but his friend Mr. Darcy soon drew the attention of the room by his fine, tall person, handsome features, noble mien, and the report, which was in general circulation within five minutes after his entrance, of his having ten thousand a year. […] In understanding, Darcy was the superior. Bingley was by no means deficient; but Darcy was clever. He was at the same time haughty, reserved, and fastidious; and his manners, though well bred, were not inviting. In that respect his friend had greatly the advantage. Bingley was sure of being liked wherever he appeared; Darcy was continually giving offence[8].

La gerarchia di valore è esplicita. Sappiamo tutti fin da subito che un provvidenziale ingranaggio narrativo spingerà l'eroina in direzione di Darcy – direzione per lei e per noi più emozionante e gratificante, in quanto segnata da più di una difficoltà. Senza ostacoli, del resto, non c'è racconto: il ruolo di Darcy è sancito non solo dal suo aspetto fisico, dalle sue qualità intellettive e dalle sue rendite annuali; è sancito anche dalla sua superbia. E in virtù della logica ancestrale dei generi narrativi – alla cui comprensione siamo avviati fin dall'infanzia – un soggetto può tendere verso l'oggetto di valore anche indipendentemente dalla sua volontà. Per dirla in altro modo, noi sappiamo benissimo che Elizabeth dovrà finire tra le braccia di Darcy. Chi non ne è cosciente è, invece, lei[9].

[8] J. Austen, *Pride and Prejudice,* a cura di V. Jones, con un'introduzione di T. Tanner, Penguin, London 2003, p. 12. «Il signor Bingley era di bell'aspetto e aveva tutte le caratteristiche di un gentiluomo: aveva un viso piacevole e modi semplici e naturali. Le sue sorelle erano donne raffinate, con un'aria decisamente alla moda. Suo cognato, il signor Hurst, del gentiluomo aveva solo l'aspetto; di contro, il suo amico, il signor Darcy, attirò subito l'attenzione di tutti i presenti per la sua statura imponente, i bei lineamenti, l'aria nobile e la notizia, diffusasi nei cinque minuti successivi al suo ingresso, che contava su una rendita di diecimila sterline all'anno. […] Darcy era superiore in quanto a intelligenza. Non che Bingley non ne avesse, ma Darcy era brillante. Era, allo stesso tempo, altezzoso, riservato e schizzinoso; e i suoi modi, sebbene ben educati, erano tutt'altro che accomodanti. Sotto questo aspetto il suo amico era molto più avvantaggiato. Bingley era certo di essere apprezzato ovunque andasse; Darcy invece arrecava continue offese».

[9] Un'applicazione rigorosa del modello greimasiano privilegerebbe, va da sé, la tensione del soggetto verso l'oggetto, segmentando *Pride and Prejudice* in vari programmi narrativi. Ma il modello va integrato tenendo conto di quelle istituzioni antichissime che sono i generi letterari – i cui meccanismi sono comprensibili in modo forse più proficuo attraverso la semiotica interpretativa di Umberto Eco e il *reader-response criticism,* che ha con essa molti punti in comune. Data l'abitudine collettiva all'interpretazione e alla fruizione dei generi narrativi, la tensione verso un determinato oggetto non nasce solo dalla nostra interazione con, e immersione in, un programma narrativo: nasce anche dalle nostre attese innescate dalla presenza evidente di un disegno che unifica il racconto e determina le sue linee di forza. La tensione del soggetto verso l'oggetto può anche essere, quindi, una tensione impersonale, suscitata dalle convenzioni di un genere.

A contrapporsi all'avvicinamento a Darcy è infatti, in larga misura, Elizabeth stessa. In *Pride and Prejudice* i nemici non sono i briganti, i bravi, o i pirati. Ci sono certo, personaggi che osteggiano il matrimonio tra Elizabeth e Darcy, come lo stesso Wickham. Ma il ruolo di questi personaggi avversi non è esclusivo. A contare è in misura anche maggiore il modo in cui Elizabeth interpreta i gesti di Darcy. A ben guardare, il peggior nemico di Elizabeth nella fase che prelude all'avvicinamento a Darcy non è il solo Wickham, sono anche i suoi stessi pregiudizi. Sono, per dirla in modo più impersonale, i suoi meccanismi cognitivi. E questa constatazione ci avvicina, finalmente, alla filosofia settecentesca. C'è un filone ormai consolidato della critica su *Pride and Prejudice*, ben rappresentato da un vecchio ma ancora suggestivo saggio di Tony Tanner, che ne ha messo in rilievo il sottotesto epistemologico[10]. Tanner ha evidenziato, tra l'altro, che il titolo della redazione precedente del romanzo, *First Impressions*, risente del pensiero di Hume, in cui le impressioni hanno un ruolo primario. In una prospettiva epistemologica, Elizabeth fa troppo affidamento su queste ultime, che si traducono poi in opinioni fuorvianti. Secondo Tanner la traiettoria di maturazione di Elizabeth consiste quindi in una progressiva revisione delle proprie opinioni – il termine è cruciale in Hume – che ha luogo con l'aiuto dell'evidenza empirica e di una comprensione sia razionale che emotiva.

Elizabeth è dunque in balia di «impressioni» e poi di «pregiudizi». E – qui vengo al punto – ogni volta che i suoi pensieri e le sue emozioni sembrano allontanarla da Darcy, si verifica un potenziale allontanamento dall'oggetto di valore, che determina una temporanea incertezza. I lettori sanno bene, ovviamente, che i due finiranno l'uno nelle braccia dell'altra, ma come notano anche i teorici settecenteschi il godimento di un romanzo si basa anche su una disponibilità alla paura: una paura vicaria, attenuata, che ci porta a temere per Elizabeth anche quando non c'è niente da temere. A suscitarla sono, in buona misura, eventi le cui ricadute sono perlopiù potenziali. Gli stati d'animo e le operazioni cognitive di Elizabeth non la allontanano da Darcy materialmente; la allontanano virtualmente, fornendole sempre più ragioni per rifiutare la sua prima proposta di matrimonio.

Val la pena di mettere a fuoco queste operazioni mentali, spie dello stretto legame tra *Pride and Prejudice* e il pensiero di Hume. Citando il titolo originale di *Pride and Prejudice*, ho parlato di «impressioni». Ma questa categoria non rende conto dell'ampia gamma di processi cognitivi che Austen mette in scena nelle pagine di *Pride and Prejudice*. Le «impressioni» sarebbero infatti, nelle parole, di Hume «Those perceptions, which enter with most force and violence,

[10] T. Tanner, *Knowledge and Opinion: 'Pride and Prejudice',* in Id., *Jane Austen,* Palgrave, London 1986. Per un bilancio dei rapporti tra Austen e la filosofia empirica settecentesca, cfr. P. Knox-Shaw, *Jane Austen and the Enlightenment,* Cambridge University Press, Cambridge 2004. Non abbiamo prove concrete del fatto che Austen avesse letto Hume; quindi, la critica sul tema si concentra sulle affinità tematiche e concettuali. A oggi, lo studio di Tanner resta forse la dimostrazione più convincente del rapporto (diretto o indiretto) tra Austen e Hume, e della sua appartenenza a una matrice culturale post-humeana.

[…] and under this name I comprehend all our sensations, passions and emotions, as they make their first appearance in the soul»[11]. A ben guardare *Pride and Prejudice* non presenta molte impressioni in senso stretto, perché la sua eroina fa un uso molto diversificato delle sue facoltà intellettive. *Pride and Prejudice* abbonda invece di un lessico legato all'attività inferenziale, che nel pensiero di Hume ha una certa importanza. Elizabeth esamina accuratamente i segni di vita morale che ravvisa intorno a sé e da essi deriva delle inferenze. E alcune di queste, riguardanti Darcy, si rivelano fallaci, perché viziate dal pregiudizio, oltre che dalla disinformazione messa in atto da Wickham. Per giunta, in *Pride and Prejudice* le inferenze sono non soltanto molto comuni; sono anche oggetto di una vera e propria deontologia. Il narratore non esita a criticare chi, come le sorelle di Elizabeth, si abbandona a «ingenious suppositions» e «distant surmises»; chi produce cioè inferenze che difettano di solida evidenza empirica. Di contro, Elizabeth appare dotata di una «quickness of observation» che la distingue dalla sua disgraziata famiglia, i cui membri, a cominciare da suo padre, traggono inferenze sbagliate:

> «They [i Bennet] attacked him in various ways, with barefaced questions, ingenious suppositions, and distant surmises»[12].
> «Elizabeth was now to see Mr. Wickham for the last time. Having been frequently in company with him since her return, agitation was pretty well over; the agitations of former partiality entirely so. She had even learnt to detect, in the very gentleness which had first delighted her, an affectation and a sameness to disgust and weary»[13].
> «'I suspected as much', replied Elizabeth. 'But how did he account for it?'»[14]
> «Elizabeth instantly read her feelings»[15].

Questa deontologia implicita non si limita a ribadire il ruolo dei dati empirici nell'epistemologia settecentesca. È rilevante anche in relazione alla crescita emotiva di Elizabeth e quindi alla prospettiva didascalica del *Bildungsroman*, di cui non a caso *Pride and Prejudice* e l'intera produzione narrativa di Austen sono divenuti pilastri: una prospettiva che presuppone la condizione di vulnerabilità

[11] D. Hume, *A Treatise of Human Nature,* a cura di D. F. Norton e M. J. Norton, Clarendon Press, Oxford 2007, vol. 1, p. 7. «Quelle percezioni che entrano con maggiore forza e violenza, […] e sotto questo nome metto tutte le nostre sensazioni, passioni ed emozioni, così come fanno la loro prima apparizione nell'anima».

[12] Austen, *Pride and Prejudice,* cit., p. 11. «Loro [i Bennet] lo attaccarono in vari modi, con domande sfacciate, supposizioni ingegnose e congetture vaghe».

[13] *Ivi*, p. 225. «Elizabeth stava per vedere il signor Wickham per l'ultima volta. Avendo trascorso molto tempo in sua compagnia dal suo ritorno, l'agitazione era ormai quasi svanita, così come l'antico affetto. Aveva persino imparato a riconoscere, proprio in quella gentilezza che inizialmente l'aveva incantata, un'affettazione e una monotonia che la tediavano e la stancavano».

[14] Ivi, p. 330. «'Lo sospettavo', rispose Elizabeth, 'ma che spiegazione ha dato?'».

[15] Ivi, p. 93. «Istantaneamente, Elizabeth lesse i suoi sentimenti».

delle giovani donne d'inizio Ottocento. Le inferenze di Elizabeth sono importanti in quanto servono a individuare il «character» di possibili mariti e in generale di chiunque, in un contesto sociale pullulante di piccole insidie e governato da regole che limitano la capacità negoziale delle donne nel mercato matrimoniale. L'attività inferenziale di Elizabeth, descritta da verbi come «detect», «suspect», «read» – «Elizabeth read her feelings» – è il più delle volte un processo consapevole. Elizabeth non si limita, cioè, ad accogliere i dati delle sue impressioni; va in cerca di informazioni che le permettano di produrre ipotesi probabili.

Le sue continue ipotesi sulla realtà circostante non hanno solo un significato epistemologico: fanno parte dei suoi mezzi di sopravvivenza. Incombe su Elizabeth l'ombra di un matrimonio infelice, ben rappresentata dall'insopportabile Mr. Collins, la cui comparsa suscita in lei (e in tutti noi) le paure più tremende. È, in altri termini, d'importanza vitale capire a fondo la personalità di colui a cui si accorderanno i propri favori e da cui dipenderà la propria felicità futura. Ma Austen non è vincolata alla sfera d'esperienza femminile. Il bisogno di produrre inferenze fondate si riscontra anche in Darcy. In questo caso appare, tuttavia, al servizio di un'altra agenda. Presuppone una concezione prettamente economica del matrimonio e il bisogno – poi ridimensionato dalle stesse emozioni di Darcy – di preservare e ribadire il proprio rango: anzi, la propria classe. Come sappiamo, Darcy allontana Bingley da Jane, l'angelica sorella di Elizabeth, sulla base di conclusioni sbagliate. È nell'orizzonte di Elizabeth, tuttavia, che le inferenze hanno una funzione determinante: sia per la sua condizione di svantaggio sia perché Austen ci dà costantemente accesso al suo punto di vista. Una schermaglia tra lei e Darcy può dare l'idea di quello che potremmo chiamare il suo stile cognitivo, che è poi lo stile cognitivo di *Pride and Prejudice*:

> «May I ask to what these questions tend?»
> «Merely to the illustration of *your* character», said she, endeavouring to shake off her gravity. «I am trying to make it out».
> «And what is your success?»
> She shook her head. «I do not get on at all. I hear such different accounts of you as puzzle me exceedingly»[16].

I momenti in cui Elizabeth produce inferenze e in cui altri personaggi fanno lo stesso sono innumerevoli. E la loro frequenza sembrerebbe confermare l'esistenza di un rapporto, più o meno diretto, tra Austen e Hume. In uno studio recente, Tito Magri ha messo in rilievo come la filosofia della mente di Hume abbia un forte carattere «inferenzialista», e come al suo interno l'immaginazione giochi un ruolo cruciale. L'immaginazione va intesa anche come la capacità di produrre inferenze sulla base dei nessi di causa ed effetto. Scrive Magri, citando

[16] Ivi, p. 92. «'Posso chiedervi a cosa puntano queste domande?' 'Soltanto a illustrare il vostro carattere', rispose lei, cercando di scrollarsi di dosso la sua serietà. 'Sto cercando di comprenderlo'. 'E con quale esito?' Lei scosse la testa. 'Non ci riesco affatto. I resoconti che vi riguardano sono così diversi che mi confondono oltremodo'».

da Hume: «Causal inference is inference to unobserved existence. "The mind in its reasonings from causes or effects carries its view beyond those objects, which it sees or remembers"»[17]. Secondo Hume, l'immaginazione permette di superare i limiti imposti dall'esperienza sensoria e di ipotizzare con vari gradi di probabilità legami tra le cose viste e le cose non viste. Ma l'immaginazione non è del tutto affidabile: in parte segue i meccanismi razionali; in parte però, nelle parole dello stesso Hume, è anche la facoltà che produce «whimsies and prejudices», col rischio che la conoscenza del mondo risulti fallace. Il carattere inferenzialista della filosofia di Hume è correlato, va da sé, allo sviluppo del pensiero probabilistico, sviluppatosi anche grazie alla filosofia empirica e alla prassi giuridica, che concorse a sua volta a modificare e diffondere il pensiero probabilistico, ancorandolo più saldamente ai dati empirici. Ed è correlato a una qualità centrale nel Settecento, cioè la sagacia, vale a dire la capacità di trarre giuste inferenze dai dati delle percezioni[18].

4. Per una storia letteraria del pensiero inferenziale

Ma per quanto sia un aspetto distintivo della filosofia di Hume e di conseguenza della filosofia della mente settecentesca, resta da chiedersi perché l'esercizio di un'immaginazione inferenziale figuri in modo così cospicuo ed esplicito in *Pride and Prejudice* e negli altri romanzi di Austen[19]. Questa domanda può in parte trovare risposta se si guarda al contesto sociale: come abbiamo visto, le inferenze di Elizabeth rientrano in una pedagogia delle emozioni che presuppone una viva coscienza dei vincoli imposti alle donne e delle insidie che le minacciavano nel momento più delicato e decisivo della loro esistenza. Ma non bisogna dimenticare che il nostro oggetto sono delle macchine narrative, e che ogni tentativo di innovazione doveva (e deve) fare i conti con una duplice pressione: oltre al contesto culturale, che detta la rilevanza di determinati temi e influenza le mosse di chi scrive storie e va in cerca di successo e approvazione, non possono non pesare le logiche del racconto.

L'uso delle inferenze ha permesso ad Austen e ad altri scrittrici e scrittori di rappresentare in chiave didascalica i processi e gli errori della mente e al tempo

[17] T. Magri, *Hume and Imagination,* Oxford University Press, Oxford 2022, p. 193. La citazione viene da Hume, *A Treatise of Human Nature,* cit., vol. 2, p. 58 (1.3.4.1). «La mente, nei suoi ragionamenti basati su cause o effetti, porta la sua visione oltre gli oggetti che vede o ricorda».

[18] Cfr. L. Laudan, *Science and Hypothesis. Historical Essays on Scientific Methodology,* Springer, Berlin 1981; I. Hacking, *The Emergence of Probability. A Philosophical Study of Early Ideas About Probability, Induction and Statistical Inference,* Cambridge University Press, Cambridge 2006. Cfr., per l'ambito estetico, D. L. Patey, *Probability and Literary Form. Philosophic Theory and Literary Form in the Augustan Age,* Cambridge University Press, Cambridge 1984 e R. Campe, *The Game of Probability. Literature and Calculation from Pascal to Kleist,* Stanford University Press, Stanford 2012.

[19] *Northanger Abbey* è, per esempio, il racconto di una serie di inferenze sbagliate: Catherine Morland legge in modo errato i segni intorno a sé e si convince di trovarsi in una situazione analoga a quella vissuta dalle eroine dei romanzi gotici.

stesso di rendere tali processi ed errori funzionali sul piano narrativo. I processi inferenziali erano, in altre parole, compatibili con il fine principale di un romanzo, ossia stimolare la partecipazione cognitiva ed emotiva, e in tal modo intrattenere. Benché innovativa, quest'operazione poteva inserirsi in un solco già tracciato. Le inferenze erano già state convertite in meccanismi narrativi da Defoe e Richardson. È giustamente famosa, perché emblematica di un nuovo modo di narrare, la sequenza in cui Robinson, sull'isola, si produce in ipotesi angosciose sull'orma che trova sulla spiaggia, immaginando scenari carichi di pathos:

> I was exceedingly surpriz'd with the Print of a Man's naked Foot on the Shore, which was very plain to be seen in the Sand [...] I presently concluded then, that it must be some more dangerous Creature, (viz.) that it must be some of the Savages of the main Land over-against me, who had wander's out to Sea in their Canoes [...] Then terrible Thoughts rack'd my imagination about their having found my Boat, and that there were people here[20].

Le tecniche pionieristiche di Defoe sono un segno della prontezza con cui accolse le innovazioni del suo tempo, in particolare il pensiero di Locke. La concezione lockeana delle facoltà cognitive umane – cioè dell'«understanding» – contempla un'ampia gamma di operazioni, alcune delle quali caratterizzano l'attività mentale dei personaggi di Defoe. L'*Essay Concerning Human Understanding* attesta una crescente rilevanza delle ipotesi. Locke è stato spesso considerato critico nei confronti del pensiero ipotetico, specialmente in relazione alle teorie atomistiche dei filosofi suoi contemporanei. Tuttavia, sulla base del lavoro dei filosofi naturali del Seicento come Hooke e Boyle, Locke mostra una forte consapevolezza del ruolo svolto dalle ipotesi nella comprensione del mondo fisico: una sezione del suo *Essay* è non a caso dedicata al «true use of hypotheses»[21]. Il valore che Locke accorda all'evidenza empirica presuppone una chiara consapevolezza dei pericoli intrinseci al pensiero ipotetico; al tempo stesso, però, ne riconosce l'utilità, soprattutto per la conoscenza dei fenomeni naturali non osservabili[22]. Le ipotesi sono, per Locke, indispensabili, a patto che siano fondate su analogie coerenti con l'esperienza verificata. E il pensiero ipotetico non era soltanto parte di una nuova mentalità intrinsecamente scientifica. Divenne uno strumento flessibile e pervasivo la cui diffusione andò di pari passo con quella

[20] D. Defoe, *Robinson Crusoe,* a cura di T. Keymer, Oxford University Press, Oxford 2007, pp. 130-132. «Rimasi estremamente sorpreso dall'impronta di un piede nudo di uomo sulla riva, chiaramente visibile sulla sabbia [...] Conclusi quindi che doveva trattarsi di una creatura ancora più pericolosa, ovvero di uno dei selvaggi della terraferma di fronte a me, avventuratosi in mare con la sua canoa [...] cominciò a tormentare la mia immaginazione il pensiero terribile che avessero trovato la mia barca e che non fossi più solo». Sulla suspense in *Robinson Crusoe,* cfr. R. Capoferro, *Fears, Apprehensions and Conjectures: Suspense in Robinson Crusoe,* «English Literature», 4, 2017, pp. 91-105.

[21] J. Locke, *An Essay Concerning Human Understanding,* Penguin, London 1997, p. 572 (libro IV, cap. XII). «La vera funzione delle ipotesi».

[22] Cfr. Laudan, S*cience and Hypothesis,* cit., pp. 59-71.

della nozione moderna di probabilità. La probabilità si svincolò dal dettato della tradizione, radicandosi nella capacità del soggetto di produrre scenari ipotetici basati su prove empiriche.

Del retroterra epistemologico di Richardson non sappiamo molto. Ma la sua pratica narrativa lascia pochi dubbi. Richardson ha sviluppato coerentemente l'uso narrativo del pensiero ipotetico[23]. In *Pamela* e *Clarissa* ha messo a punto dei generatori di suspense basati, più che sull'azione o sui colpi di scena, sulle operazioni cognitive dei personaggi. Attraverso la forma epistolare, che si configura come una rappresentazione diretta dei loro moti interiori, le sue eroine riflettono, fanno ipotesi, anticipano eventi futuri e regolano di conseguenza il proprio comportamento. Le lettere non si limitano a documentare reazioni emotive, veicolano veri e propri esercizi di ragionamento probabilistico, che portano il lettore a condividere con i personaggi un angoscioso stato di incertezza. Pur suscitando suspense per mezzo di meccanismi tradizionali – per esempio attraverso i tentativi di fuga della protagonista – *Pamela* si distingue per la presenza costante di previsioni basate su dati empirici. Pamela osserva il comportamento di Mr. B e dei suoi domestici, formula ipotesi sulle sue intenzioni e progetta strategie. Lo stesso avviene, in modo ancora più elaborato, in *Clarissa,* il cui tessuto narrativo è costituito da una polifonia epistolare in cui diversi personaggi formulano scenari alternativi, spesso contrastanti. Questo moltiplica le possibilità d'azione, le aspettative e le potenziali minacce, evocando più scenari carichi di suspense, oggetto di previsioni che si completano, si escludono e si complicano a vicenda. L'evoluzione dalla suspense di *Pamela* a quella, cognitivamente più articolata, di *Clarissa* riflette la crescente consapevolezza di Richardson del potere immersivo del racconto epistolare, oltre che del suo potenziale tragico. Incapace di prevedere correttamente le azioni di Lovelace, Clarissa fallisce sia moralmente sia epistemologicamente.

Prendendo le mosse da Defoe, Richardson gettò le basi di una nuova forma narrativa in cui istanza cognitiva e narrazione potessero ben integrarsi, anticipando gli esperimenti di autrici come Austen e, più tardi, George Eliot. Le figure canoniche della storia del *novel* non sono isole: sono le protagoniste di un'elaborazione condotta nell'arco di decenni. Romanzi che hanno riscosso grande successo e sono poi divenuti *long-seller* hanno offerto esempi di una tecnica narrativa innovativa il cui potenziale poteva essere ulteriormente messo a frutto. Le analogie tematiche e formali tra *Pamela* e *Robinson Crusoe* sono numerose, e i *novel* divenuti canonici sembrano costituire una famiglia a sé stante; svettano, collettivamente, sul piccolo mare della narrativa minore settecentesca. Jane Austen – che non a caso Scott paragonava a Defoe – ha ulteriormente sviluppato la tecnica messa a punto dai suoi predecessori settecenteschi, rendendo le inferenze un fattore di potenziale allontanamento di un soggetto inconsapevole dal personaggio che la narrazione designa come il suo necessario oggetto di valore.

[23] Sull'uso della suspense in Defoe e Richardson, cfr. R. Capoferro, *Novel. La genesi del romanzo moderno nell'Inghilterra del Settecento,* Carocci, Roma 2007.

Detto altrimenti, Austen ha svincolato la suspense dal pericolo immediato. E il lavoro di questi pionieri ha aperto strade che sono state poi percorse in modo molto deciso. C'è un legame più forte di quanto non sembri tra *Pride and Prejudice* e le espressioni letterarie di quello che Carlo Ginzburg ha chiamato il «paradigma indiziario», cioè i racconti di Sir Arthur Conan Doyle[24]. Sherlock Holmes non sarebbe potuto nascere né avrebbe potuto godere di un tale successo se i lettori non si fossero nutriti per generazioni di romanzi in cui si fanno continue inferenze, a cominciare dai romanzi realisti, punteggiati di segni di status socioeconomico che i narratori, i personaggi e i lettori sono portati a decodificare. Il «paradigma indiziario» può essere storicizzato anche nella lunga durata, rivelandosi un modello euristico molto utile se si intende mettere a fuoco il rapporto tra riflessione epistemologica e meccanismi narrativi nella storia del realismo e dei generi che lo hanno circondato. C'è una linea lunga nella tradizione narrativa britannica, i cui grandi innovatori sono stati Defoe, Richardson e soprattutto Jane Austen, autori di romanzi in cui la dimensione epistemologica è non solo straordinariamente sviluppata; è anche pienamente funzionale.

Bibliografia

Austen J., *Pride and Prejudice*, a cura di V. Jones, con un'introduzione di T. Tanner, Penguin, London 2003.

Campe R., *The Game of Probability: Literature and Calculation from Pascal to Kleist*, Stanford University Press, Stanford 2012.

Capoferro R., *Fears, Apprehensions and Conjectures: Suspense in Robinson Crusoe*, «English Literature», 4, 2017, pp. 91-105.

Capoferro R., *Novel. La genesi del romanzo moderno nell'Inghilterra del Settecento*, Carocci, Roma 2007.

Defoe D., *Robinson Crusoe*, a cura di T. Keymer, Oxford University Press, Oxford 2007.

Ginzburg C., *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino 1986, pp. 97-136.

Hacking I., *The Emergence of Probability. A Philosophical Study of Early Ideas About Probability, Induction and Statistical Inference*, Cambridge University Press, Cambridge 2006.

Hume D., *A Treatise of Human Nature*, a cura di D. F. Norton e M. J. Norton, 2 voll., Clarendon Press, Oxford 2007.

Knox-Shaw P., *Jane Austen and the Enlightenment*, Cambridge University Press, Cambridge 2004.

Kukkonen K., *Probability Designs: Literature and Predictive Processing*, Oxford University Press, Oxford 2020.

Laudan L., *Science and Hypothesis. Historical Essays on Scientific Methodology*, Springer, Berlin 1981.

Locke J., *An Essay Concerning Human Understanding*, Penguin, London 1997.

[24] Cfr. C. Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario,* in Id. *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia,* Einaudi, Torino 1986. Il paradigma rintracciato da Ginzburg sembra più centrale nella storia letteraria di quanto lui stesso non abbia suggerito.

Magri T., *Hume and Imagination*, Oxford University Press, Oxford 2022.
McKeon M., *The Origins of the English Novel, 1600-1740*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1987.
Panosetti D., *Semiotica del testo letterario. Teoria e Analisi*, Carocci, Roma 2015.
Patey D. L., *Probability and Literary Form. Philosophic Theory and Literary Form in the Augustan Age*, Cambridge University Press, Cambridge 1984.
Scott W., *recensione anonima di Emma* (1816), in B. C. Southam (a cura di), *Jane Austen: The Critical Heritage*, vol. 1: *1811-1870*, Routledge, London 1979, pp. 58-70.
Sternberg M., *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 1978.
Sternberg M., *Universals of Narrative and Their Cognitivist Fortunes (I)*, «Poetics Today», 24, 2, 2003, p. 352.
Tanner T., *Jane Austen*, Palgrave, London 1986.
Watt I., *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Princeton University Press, Princeton 1957.

Paradigmi dell'involontario: il sogno di don Rodrigo fra letteratura e scienza

Silvia Contarini

Come ha dimostrato Ezio Raimondi in un libro del 1985 intitolato in maniera eloquente *Le pietre del sogno. Il moderno dopo il sublime*, l'esplorazione dell'onirico pervade la cultura del *tournant des Lumières*. I fantasmi interiori convocati dalla scena tragica del secondo Settecento prendono nuova vita nel romanzo di Manzoni, attraverso la trasformazione del paradigma drammatico e introspettivo della *Mirra* alfieriana[1] riletto attraverso il filtro di Shakespeare.

A riprova della continuità fra Lumi e Romanticismo si può citare l'esempio emblematico del *Macbeth*, su cui ritorna con insistenza l'immaginario letterario nel passaggio decisivo dal Settecento illuministico all'Ottocento romantico. Nella *Lettre sur les sourds et les muets* Diderot aveva commentato così il gesto sublime di Lady Macbeth sonnambula, che a suo avviso coincideva con l'essenza stessa del tragico:

> La somnambule Macbeth s'avance en silence, les yeux fermés sur la scène, imitant l'action d'une personne qui se lave les mains, comme si les siennes eussent encore été teintes du sang de son roi qu'elle avait égorgé il y a plus de vingt ans. Je ne sais rien de si pathétique en discours que le silence et le mouvement des mains de cette femme. Quelle image du remords !².

[1] E. Raimondi, *Il «susurro fantastico». Dalla scena al romanzo*, in Id., *Le pietre del sogno. Il moderno dopo il sublime*, il Mulino, Bologna 1985, pp. 91-121.

[2] D. Diderot, *Lettre sur les sourds et les muets*, in Id., *Œuvres*, t. 1 (*Esthétique-théâtre*), éd. L. Versini, Laffont, Paris 1996, p. 17. «La sonnambula s'avanza in silenzio e ad occhi chiusi

Silvia Contarini, University of Udine, Italy, silvia.contarini@uniud.it, 0000-0001-8713-1692

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)
Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Silvia Contarini, *Paradigmi dell'involontario: il sogno di don Rodrigo fra letteratura e scienza*, © Author(s), CC BY-SA 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-1157-4.10, in David Matteini (edited by), *Scritture del particolare. Romanzo e* sciences de l'homme *tra Sette e Ottocento. Atti del Convegno di Siena (23-24 aprile 2025)*, pp. 137-150, 2026, published by Firenze University Press and USiena PRESS, ISBN 979-12-215-1157-4, DOI 10.36253/979-12-215-1157-4

Circa cinquant'anni dopo, il principale ideologo del romanticismo italiano, Ermes Visconti, ritornava sul testo di Shakespeare nel confronto fra il teatro classico, fondato sul rispetto delle regole aristoteliche, e quello romantico, per il quale la moderna «poesia drammatica» deve dipingere senza costrizioni esterne la nascita e lo sviluppo di una passione, «incominciando da' suoi primi momenti e mostrandola in azione quando si accresce e giunge al suo compimento»[3]. Nella prospettiva di Visconti, nutrita della lezione di Schlegel, il *Macbeth* diviene il modello di un realismo interiore che mira non solo a rappresentare il mondo degli affetti, ma a esplorarlo nel suo divenire, senza fare «violenza al corso naturale dell'azione»[4]. Il centro della scena tragica – ma lo stesso discorso varrà entro certi limiti per il romanzo dell'Ottocento – è occupato dal sentimento moderno del rimorso: quel «bouleversement de la nature» che, come aveva osservato un'altra raffinata critica teatrale che scrive all'inizio dell'Ottocento, Pauline de Meulan, poi divenuta la moglie di uno dei più lucidi interlocutori di Manzoni, François Guizot, induce il personaggio shakespeariano a pronunciare, fra la sorpresa e l'orrore, la terribile sentenza: «Macbeth a tué le sommeil, Macbeth ne dormira plus»[5]. Ma vediamo come Visconti riassume per il pubblico del «Conciliatore» l'episodio in questione, dopo averne ricostruito il contesto psicologico:

> Ecco il tempo de' rimorsi, che s'impossessano sempre di più del cuore del colpevole. L'usurpatore s'accorge troppo tardi che sarà difficile sostenersi, che vi sono molti pericoli da correre, ed i rimorsi crescono sempre più, perché il delitto è fatto ed il frutto ne diventa incerto. La regina d'animo più profondamente scellerato si sforza a calmare lo spirito del marito, al di fuori si mostra tranquilla. Ma il continuo combattimento interno, l'incessante sforzo di simulazione alla fine vogliono uno sfogo; il morale agisce sul fisico. È presa da una specie d'infermità, diventa sonnambula. E la vedi venire in sulla scena, addormentata, a rifare in sogno l'assassinio, a ripetere le parole dette al marito per deridere i rimorsi, nel mentre che il suo stato mostra il più profondo rimorso, la più terribile vendetta de' rimorsi. La scena di Lady Macbeth sonnambula è una delle cose più sublimi che si siano mai scritte[6].

sulla scena, imitando l'azione di una persona che si lava le mani, come se le sue fossero ancora macchiate del sangue del suo re ch'essa ha trucidato più di vent'anni prima. Non conosco niente di più patetico detto in parole come il silenzio e il movimento delle mani di questa donna. Che immagine del rimorso!», D. Diderot, *Lettera sui sordi e muti*, a cura di F. Bollino, Mucchi, Modena 1984, p. 11.

3 E. Visconti, *Dialogo sulle unità drammatiche*, Ferrario, Milano 1819, p. 20.

4 Ivi, p. 21.

5 *Le temps passé. Mélanges de critique littéraire et de morale* par M. et M.me Guizot, Perrin, Paris 1887, p. 202 («Macbeth ha ucciso il sonno. Macbeth non dormirà più»). Cfr. Shakespeare, *Macbeth*, Atto II, scena II. È del 1821 la nuova edizione delle *Œuvres* di Shakespeare a cura di F. Guizot, che riprende essenzialmente la traduzione di Le Tourneur con l'aggiunta di un ampio saggio introduttivo sul drammaturgo inglese.

6 Visconti, *Dialogo sulle unità drammatiche*, cit., pp. 22-23.

A dare ascolto al teorico romantico, il momento culminante della tragedia, ovvero la sua «catastrofe» naturale, coincide con il personaggio stesso di Lady Macbeth «che finge tranquillità e sicurezza e scopre il segreto della sua coscienza quando è sonnambula»[7], per intervento del «morale» sul «fisico». I due termini impiegati dal critico sono tutt'altro che neutri, e rimandano al grande libro di Cabanis sui *Rapports du physique et du moral de l'homme*, come conferma un altro passo, tratto questa volta dai *Saggi sul bello, sulla poesia e sullo stile* (nella redazione inedita del 1819-22) che assegna al romanzo moderno il compito di investigare l'«uomo interiore» attingendo alle «scoperte de' fisiologi e de' medici intorno ai rapporti del morale col fisico»[8]. Del resto, quando Visconti era impegnato in queste riflessioni il romanzo inglese, al quale è dedicata gran parte del secondo capitolo dei *Saggi sul Bello*, aveva oramai scoperto e sperimentato per suo conto le risorse del notturno come luogo dell'anima e dei suoi fantasmi. «Que mon secret ne t'échappe pas, même en songe»[9], raccomanda Lovelace confessando a Belford i suoi disegni riguardo a Clarissa.

In virtù della parentela, se non proprio della filiazione, che unisce il libertino più celebre del Settecento, la cui ambivalenza tragica aveva sedotto Diderot, alla figura volutamente mediocre di don Rodrigo, ridotto da Manzoni a un signorotto di provincia favorito dalla corruzione e dalla violenza dei tempi, vale allora la pena di cominciare l'investigazione sulle origini letterarie del sogno nei *Promessi sposi* proprio dal libro di Richardson, letto nella traduzione francese di Prévost. Nella *Clarissa* – le cui tracce riaffiorano più trasparenti dalla prima redazione inedita del romanzo – il sogno di Lovelace contenuto nella lettera CCCXXVII appare come l'esatto corrispettivo speculare del sogno di Clarissa nella lettera LXXXI. Se quest'ultimo si dispiega tutto entro la tonalità lugubre del gotico, nel segno lampante della prefigurazione (l'eroina, condotta in un cimitero, viene pugnalata al cuore dal suo persecutore e gettata in una fossa profonda fra carcasse in putrefazione), il «maudit songe»[10] di Lovelace mostra viceversa il carnefice inerme dinanzi alla sua vittima: «J'étais à genoux, mon épée à la main; offrant de la remettre dans son fourreau, ou de l'enfoncer dans mon coeur, suivant l'ordre que j'attendais de sa bouche»[11]. Quella che lo stesso Lovelace definisce nel

[7] Ivi, pp. 23-24.

[8] E. Visconti, *Saggi sul Bello, sulla poesia e sullo stile*. Redazioni inedite 1819-1822. Redazioni a stampa 1833-1838, a cura di A. M. Mutterle, Laterza, Roma-Bari 1979, p. 223 (si cita dalla prima redazione inedita). Sul rapporto fra letteratura e scienza nella Francia degli Idéologues rimando al più recente contributo di D. Matteini, *Scienze dell'uomo e romanzo. Prospettive di studio nella storia letteraria del "tournant des Lumières"*, in L. Battistini *et al*. (a cura di), *Letteratura e altre scienze*, Peter Lang, Bruxelles 2023, pp. 151-166.

[9] S. Richardson, *Histoire de Clarissa Harlowe*, traduit par l'abbé Prévost, Éditions du Boucher, Paris 2004, p. 732 (il testo riproduce la prima edizione francese nella versione notissima di Prévost: *Lettres anglaises, ou Histoire de Clarissa Harlowe*, Nourse, Londres 1751). «Che il mio segreto non ti sfugga, neppure in sogno!». La traduzione, come nelle altre citazioni dal testo a seguire, è mia.

[10] Ivi, p. 1479. «Sogno maledetto».

[11] *Ibid*. «Ero in ginocchio, con la spada in mano, incerto se rimetterla nel fodero o affondarla nel mio cuore, a seconda dell'ordine che sarebbe uscito dalla sua bocca».

suo resoconto a posteriori la «misérable vision» prosegue con un'allegoria onirica che prefigura non solo l'ascesa celeste di Clarissa, l'«ange de lumière» più volte evocato nel romanzo, ma allude al precipitare infernale del libertino nel suo destino di distruzione e di morte:

> Tout d'un coup le plafond de la chambre s'est ouvert et m'a fait voir la figure la plus angélique dont on ait jamais eu l'idée, qui me semblait descendre d'une voûte d'or et d'azur, au milieu d'un cercle d'autres anges, tout brillant de leur parure et de leur propre éclat. J'ai entendu, distinctement entendu, plusieurs voix, qui répétaient d'un ton joyeux et triomphant : Venez à nous, venez, venez à nous ; et ce chœur d'esprits célestes ayant entouré ma charmante, je l'ai vue monter avec eux vers la région qu'ils habitent. Le plafond, qui s'est fermé aussitôt, m'a dérobé la suite du spectacle. Je me suis trouvé entre les mains une robe de femme, d'un fond bleu, toute parsemée d'étoiles d'or, que j'ai reconnue pour celle de Miss Harlowe, et par laquelle je m'étais efforcé de la retenir ; mais c'est tout ce qui m'est resté de cette adorable fille. Ensuite, ce que je ne me rappelle pas sans horreur, le plancher fondant sous moi, comme le plafond s'était ouvert pour elle, et je suis tombé dans un trou, plus effroyable que je ne puis le représenter ; et je me suis senti si rapidement porté par mon poids, sans apercevoir aucun fond, que je me suis réveillé dans les agitations de ma crainte. J'étais inondé de sueur froide ; et pendant plus d'un quart d'heure, toutes ces images ne m'ont pas été moins présentes que des réalités[12].

Se c'è qualcosa che don Rodrigo condivide con l'archetipo inglese, è senza dubbio l'opacità riguardo alla condizione emotiva, di cui può solo sperimentare quotidianamente la violenza restituendola se mai in forma estetica nel fantasticare proprio del libertino[13], che comunque Manzoni riduce al minimo rispetto alle infinite, seducenti variazioni di Richardson. Non c'è dunque da stupirsi che la simbologia allegorica del sogno – evidentissima allo sguardo del lettore – risulti comprensibile a Lovelace solo nei termini angusti di ciò che il personaggio

[12] Ivi, p. 1750. «All'improvviso il soffitto della stanza si aprì e mi mostrò il volto più angelico che si potesse immaginare: mi sembrava scendere da una volta d'oro e d'azzurro, in mezzo a un cerchio di altri angeli, tutti splendenti nei loro abiti e del loro stesso splendore. Ho sentito, distintamente, diverse voci che ripetevano con tono gioioso e trionfante: Venite a noi, venite, venite a noi; e dopo che questo coro di spiriti celesti ha circondato la mia amata, l'ho vista salire con loro verso la regione in cui abitano. Il soffitto, che si è chiuso immediatamente, mi ha nascosto il resto dello spettacolo. Mi sono ritrovato tra le mani un abito da donna, di colore blu, cosparso di stelle dorate, che ho riconosciuto come quello di Miss Harlowe, per il quale avevo cercato di trattenerla; ma è tutto ciò che mi è rimasto di quella adorabile fanciulla. Poi, cosa che ricordo con orrore, il pavimento si aprì sotto di me come il soffitto si era aperto per lei, e caddi in un buco, più spaventoso di quanto possa descrivere; e mi sentii trasportato così rapidamente dal mio peso, senza vedere alcun fondo, che mi svegliai nel tumulto della mia paura. Ero inondato di sudore freddo; e per più di un quarto d'ora, tutte queste immagini mi sono rimaste impresse come se fossero state reali».

[13] Cfr. D. Hölzle, *Le Roman libertin au XVIIIe siècle. Une esthétique de la séduction*, Voltaire Foundation – Oxford University Press, Oxford 2012.

già conosce, come proiezione del suo ego smisurato: ciò che lo turba è dunque in primo luogo l'ossessione amorosa («Tu en concluras du moins que, la nuit comme le jours, ma Clarisse m'est toujours présente»[14]) e quindi il rifiuto per il matrimonio, identificato con l'abisso in cui precipita:

> Mais que signifie ma chute, au travers du plancher, dans un horrible abîme ? Pourquoi suis-je descendu pendant qu'elle montait ? Ho ! Le voici : c'est une allusion à mon dégoût pour le mariage, qui me paraît un gouffre, un abîme sans fond, et tout ce que tu voudras. Si je ne m'étais pas éveillé dans un ridicule mouvement de frayeur, je serais tombé, au fond du trou, dans quelque belle rivière, où je me serais lavé, purifié de toutes mes ordures passées. La même figure m'attendait sur une rive parsemée de fleurs, d'où elle m'aurait conduit entre les bras de ma charmante ; et nous serions élevés ensemble, triomphants, faisant les chérubins, jusqu'à la fin de notre carrière[15].

Sogno subito esorcizzato e dunque inutilmente profetico, quello di Lovelace, la cui decifrazione rimane a esclusivo beneficio del lettore, senza conseguenze per il protagonista del libro. Qualcosa di simile – nonostante le differenze riconducibili al genere del romanzo storico e al tipo di personaggio – accade anche nel caso dell'esperienza onirica di Lovel nel capitolo decimo dell'*Antiquario* di Scott, pubblicato a Edimburgo nel 1816 e tradotto in italiano da Pietro Borsieri quando Manzoni terminava il *Fermo e Lucia*. L'episodio del sogno, che segue il racconto drammatico del salvataggio di miss Wardour dalla furia del mare, rappresenta a tutti gli effetti una digressione nel segno del fantastico. Condotto dal suo bizzarro ospite nella leggendaria «camera verde» dove passerà la notte, Lovel si trova separato «dal mondo vivente»[16], dentro un universo straniante di parvenze animate, come le figure minacciose della tappezzeria fiamminga degne del «prolifico genio e la ricca vena del vecchio Chaucer»[17]. L'atmosfera perturbante del luogo, unita allo «strapazzo violento» del giorno avanti, fanno sì che il sonno sia turbato da «mille visioni confuse e sconnesse» e dalle «stra-

[14] Richardson, *Histoire de Clarissa Harlowe*, cit., p. 1750. «Tu ne concluderai per lo meno che, la notte come il giorno, Clarissa è sempre dinanzi a me».

[15] Ivi, p. 1767. «Ma cosa significa la mia caduta attraverso il pavimento in un orribile abisso? Perché sono sceso mentre lei saliva? Ecco: è un'allusione al mio disgusto per il matrimonio, che mi sembra un baratro, un abisso senza fondo e cose del genere. Se non mi fossi svegliato in un ridicolo moto di paura, sarei caduto, in fondo al buco, in qualche bel fiume, dove mi sarei lavato, purificato da tutti i miei rifiuti passati. La stessa figura mi aspettava su una riva cosparsa di fiori, da dove mi avrebbe condotto tra le braccia della mia amata; e saremmo saliti insieme, trionfanti, come cherubini, fino alla fine del nostro percorso».

[16] È possibile che Manzoni abbia letto *The Antiquary* già nella traduzione francese di Sophie de Maraise (*L'antiquaire*, traduit de l'anglois de l'auteur des *Puritains d'Écosse*, par Madame de M***, Renard, Paris 1817). Per ragioni di contesto qui si ritiene tuttavia opportuno citare dalla traduzione italiana di uno degli intellettuali del «Conciliatore»: *L'Antiquario* di Walter Scott, volgarizzato da Pietro Borsieri, Ferrario, Milano 1823-24, t. I, p. 219.

[17] Scott, *L'Antiquario*, cit., t. I, p. 219.

vaganze che accompagnano i sogni nel delirio della febbre»[18]. Al protagonista pare di volta in volta «d'esser uccello or pesce», mentre la donna amata assume le sembianze di «una sirena od un uccello di paradiso»[19]. Nel sogno

> l'aria non si prestava a sostenerlo, l'acqua ad un tratto pareva bollente, e le onde lo gettavano contro scogli che divenivano molli come piuma. Ogni cosa che intraprendesse andava a vuoto in un modo strano od inaspettato; ogni cosa che impegnasse la sua attenzione subiva, mentre la considerava, qualche metamorfosi inconcepibile e maravigliosa. In tutto questo tempo però l'anima sua sentiva sino ad un certo punto che era aggirata da un'illusione, e invocava invano, per liberarsene il soccorso del risvegliarsi: sintomi noti pur troppo a coloro che hanno le visite notturne di quella orribile strega chiamata *Ephialtes* dai dotti[20].

Diversamente dal romanzo di Richardson, dove la forma epistolare consente la restituzione diretta, benché a posteriori, delle impressioni del sognatore, nel caso di Scott è il narratore esterno a incaricarsi di riferire l'esperienza onirica del personaggio, prendendo le distanze da ciò che accade nella sua mente confusa:

> Finalmente questi mostruosi fantasmi presero forma più regolare, a meno che l'immaginazione di Lovel (e non era questa tra le sue facoltà mentali la meno brillante), non abbia preso a poco a poco e senza accorgersene, quand'egli svegliossi, a colorire una scena della quale i suoi sogni avevano appena adombrato le prime linee. Fors'anche la sua agitazione febbrile concorse a formare la nuova visione di cui ci accingiamo a parlare[21].

Come conferma la traduzione pittoresca di Borsieri[22], il cenno brevissimo alla spiegazione medica dell'incubo, rinnovata a metà Settecento dall'*Essai on the Incubus, or Night-mare* di John Bond, va dunque attribuito al narratore, che diagnostica la presenza di uno stato fisico di alterazione a cui si aggiunge l'oppressione al petto provocata dalla posizione supina del dormiente. Il sogno di Lovel ha in comune con il sogno di don Rodrigo la condizione patologica: entrambi sono il risultato dell'attività sregolata della memoria e dell'immaginazione. Ma mentre don Rodrigo, al pari di Macbeth, nel notturno incontra i suoi fantasmi più segreti, l'incubo di Lovel non è che il prodotto momentaneo e senza conseguenze di una fantasia eccitata dai sensi, convertita in allucinazione:

[18] Ivi, t. I, p. 226.

[19] *Ibid*.

[20] *Ibid*.

[21] Ivi, t. I, p. 227.

[22] Nell'originale inglese il riferimento a Efialte è ancora più sintetico: «[…] feverish symptoms all, with which those who are haunted by the night-hag, whom the learned call Ephialtes». Cfr. *The Antiquary*, by the author of "Waverley" and "Guy Mannering", James Ballantyne & Co, Edinburgh 1816, t. I, p. 220 («[…] tutti i sintomi dell'insonnia, con cui sono tormentati coloro che sono perseguitati dalla strega notturna, che i dotti chiamano Efialte»).

> A poco a poco la leggenda d'Oldebrando Oldenbuck, e delle visite misteriose da lui fatte a quelli che avevano passato la notte in questa camera, si offerse alla sua mente, e come accade sovente ne'sogni, si sentiva quella inquieta aspettazione che quasi sempre fa comparire agli occhi della nostra fantasia l'oggetto appunto che più temiamo di vedere. Improvvisamente una luce più viva e più durevole si diffuse dal camino e illuminò tutta la camera. La tappezzeria che ne addobbava le pareti si animò, e le figure che v'erano sopra presero vita e movimento. I cacciatori sonarono il corno, il cervo pigliò la fuga, il cignale si rivolse per difendersi, i cani inseguivano l'uno e assalivano l'altro; le voci delle belve mescevansi a' latrati de' cani, e al nitrir de' cavalli. Ogni gruppo attendeva, con tutto l'ardore che dà la caccia, alla occupazione nella quale l'artista lo aveva rappresentato. Lovel guardava questo spettacolo senza maraviglia, sentimento il quale di rado si insinua nei nostri sogni, ma con una sensazione di timore e d'inquietudine[23].

Anche considerando l'attenzione rivolta da Scott alla grammatica psicologica del sogno, messa opportunamente in rilievo dalla traduzione di Borsieri, il notturno di don Rodrigo non sembra dunque riconducibile ai precedenti romanzeschi fin qui evocati, quanto piuttosto a un'altra esperienza onirica originata, come in Shakespeare, da timori lontani e rimossi: quella di Athalie nella tragedia omonima di Racine, un testo su cui Manzoni si era soffermato sia nella *Lettre à M. Chauvet* che nella digressione posta in capo al secondo libro del *Fermo*, poi espunta[24]. A guardare bene, dalla «profonde nuit» di Athalie deriva infatti non solo il tormento interiore dell'Innominato, che si svolge tutto alla luce spietata della coscienza, ma anche il «bizarre assemblage»[25] del sogno di don Rodrigo, pervaso di un orrore muto e implacabile quanto distante dalla coscienza.

Sulla scorta del successo del *Macbeth*, la cronaca teatrale di Pauline de Meulan riassumeva in questi termini il dramma psicologico della regina raciniana, assediata non solo dai nemici esterni (i sacerdoti che congiurano per riportare sul trono la stirpe legittima di Israele), ma soprattutto dal ricordo ossessivo dei suoi delitti:

> Conduite par un songe affreux, c'est en suppliante qu'elle est venue d'abord dans le temple des Juifs ; mais à peine y a-t-elle mis le pieds que *le peuple fuit, le sacrifice cesse* : tout l'avertit de l'horreur qu'elle inspire ; mais un sujet d'horreur bien plus grand vient la frapper elle-même ; c'est la vue de *cet enfant dont elle est menacée*. Elle ne paraît sur le théâtre que pour y dévoiler ses terreurs, et se laisser braver par ce même enfant dont la présence l'accable ; elle en sort sans avoir rien résolu et n'y revient que pour être conduite au supplice. Ce n'est que hors de la présence de Dieu qu'on reconnaît Athalie ; ce n'est que loin des yeux

[23] Scott, *L'Antiquario*, cit., t. I, pp. 228-229.

[24] Su Manzoni e Racine si vedano in generale le osservazioni di P. P. Trompeo, *Vecchie e nuove rilegature gianseniste*, Edizioni Scientifiche italiane, Napoli 1958, pp. 88-99.

[25] J. Racine, *Athalie, tragédie tirée de l'Écriture sainte*, Denys Thierry, Paris 1691, p. 23. «Bizzarro insieme».

> du spectateur qu'elle se montre véritablement ce qu'elle est ; nous la savons criminelle, mais nous la voyons punie. […] ; hors du temple, c'est un tyran ; dans le temple, abattue sous la main de Dieu qui la traîne à sa perte, nous ne la voyons pas que comme une victime[26].

Tanto più se riletta attraverso gli occhi dei contemporanei di Manzoni, non solo la sostanza emotiva del sogno, ma anche la parabola narrativa di don Rodrigo ricorda quella di Athalie. Il protagonista della visione notturna è solo con le sue paure, dentro uno spazio verticale dominato da una presenza ignota e perturbante, e poco importa che ci si trovi dentro un tempio o una chiesa. Anche don Rodrigo si mostra al lettore «hors de la présence de Dieu» e si rivela a se stesso nel sogno, privo del suo potere; perciò non al criminale, ma alla vittima è rivolta quella compassione che padre Cristoforo chiederà a Renzo nel lazzaretto per il morente. Proprio attraverso la lezione di Racine si capisce meglio il motivo per cui Manzoni ritorna sulla versione infernale del *Fermo e Lucia*, dove la figura del libertino risultava troppo vicina a quella di Lovelace, sostituendola con l'immagine cristologica dell'«infelice immoto» avvolto nel sudario, con cui si chiude, dopo la riscrittura della prima minuta, il capitolo XXXV del terzo tomo degli *Sposi promessi*.

Ma senza anticipare troppo, vale la pena di soffermarci sulla sequenza dove Athalie, posseduta interamente dal sogno, si crede preda di un «sombre vapeur»[27]. Ciò che ci interessa della fitta trama onirica che occupa la scena quinta del secondo atto della tragedia biblica di Racine non è tanto l'incontro con il fantasma della madre, i «mots épouvantables» che prefigurano la caduta di Athalie e l'«horrible mélange d'os et de chair meurtris» su cui si avventa la furia dei cani, quanto l'apparizione subitanea del «jeune enfant couvert d'une robe éclatante»[28] che cattura lo sguardo e l'attenzione della regina come in un incantesimo, per poi immergerle a tradimento la spada nel seno. Non si può evitare di pensare, per analogia, alla manifestazione altrettanto improvvisa e perturbante di padre Cristoforo nella chiesa affollata di mendicanti cenciosi, e alla «puntura dolorosa» che don Rodrigo avverte tra il cuore e l'ascella, attribuita dal sognatore alla spada o «al pomo di quella che lo premesse in quel luogo»[29], ma nella realtà indizio della malattia che ha preso possesso del corpo del sognato-

[26] [P. de Meulan], *Le temps passé*, cit., p. 124. Corsivo del testo. «Spinta da un terribile sogno, si recò supplicante al tempio degli ebrei; ma appena vi mise piede, il popolo fuggì e il sacrificio cessò: tutto le ricordava l'orrore che ispirava; ma un motivo di orrore ancora più grande la colpì; la vista di quel fanciullo da cui si sente minacciata. Appare sulla scena solo per rivelare i suoi terrori e lasciarsi sfidare da quello stesso fanciullo la cui presenza la opprime; ne esce senza aver deciso nulla e vi ritorna solo per essere condotta al supplizio. È solo lontano dalla presenza di Dio che riconosciamo Atalia; solo lontano dagli occhi dello spettatore essa si mostra veramente per quello che è; sappiamo che è una criminale, ma la vediamo punita. […]; fuori dal tempio è una tiranna; nel tempio, abbattuta dalla mano di Dio che la trascina alla rovina, la vediamo solo come una vittima».

[27] Racine, *Athalie*, cit., p. 24. «Oscuro presagio».

[28] Ivi, p. 23. «Un fanciullo coperto di una veste splendente».

[29] A. Manzoni, *I promessi sposi*, a cura di E. Raimondi e L. Bottoni, Carocci, Roma 2021, p. 701.

re, ancora ignaro del suo destino di morte. Nella riscrittura in prosa di Manzoni il repertorio del classicismo eroico di cui ancora si nutre la tragedia giansenista di Racine si diseroicizza, trasformandosi in un anonimo ma non meno terribile dramma della solitudine nella Milano appestata e deserta, dove ogni vincolo familiare e sociale si è spezzato.

Se la presenza di Racine nel sogno di don Rodrigo, o per meglio dire la sua metamorfosi romanzesca, mi pare difficilmente contestabile, è vero d'altro canto che nella filigrana della pagina manzoniana si avverte l'eco riconoscibile di un sapere estraneo alla letteratura, che chiama in causa il confronto dialogico (dunque non solo la citazione, come nel caso di Scott) con la scienza, rappresentata in questo caso dalle ricerche sul sonno e sul sogno di Dugald Stewart, di Cabanis e, forse, di Maine de Biran. Una conferma indiretta viene, a metà Ottocento, da un lettore attento di Biran, il medico Maurice Macario, che nel suo *Du sommeil, des rêves et du somnambulisme* (1857) si sofferma a lungo sull'episodio rubricandolo fra i casi lampanti di «rêve illusion»; il quale aggiunge che, sebbene frutto di invenzione, il sogno di don Rodrigo gli appare «calqué tout à fait d'après nature»[30]. Tuttavia, anche ammettendo che Manzoni abbia fatto ricorso alla pratica dell'auto-osservazione cara a Biran, il riuso di esperienze autobiografiche[31] non può dare conto da solo dell'architettura complessa del sogno che, come provano le varianti nel passaggio dalla prima redazione del romanzo alla sua riscrittura nella seconda minuta, sembra piuttosto l'esito di un preciso disegno autoriale, nella direzione del connubio fra letteratura e scienza indicata da Visconti. Come aveva già intuito Raimondi[32], l'episodio che apre il trentatreesimo capitolo risulta infatti debitore della lettura attenta dei *Rapports du physique et du moral de l'homme*: uno studio di fisiologia e di psicologia medica consultato probabilmente anche per le pagine sull'adolescenza di Gertrude[33], in grado di fornire le coordinate precise entro cui collocare il racconto dell'esperienza onirica di don Rodrigo. Da Cabanis Manzoni apprende che il cervello (l'«homme intérieur») non è un organo passivo ma suscettibile di una continua attività, tanto che esistono impressioni interne impercettibili alla coscienza. Inoltre, se durante la veglia le impressioni esterne sono in grado di correggere gli errori dell'immaginazione, nel sogno tutto si svolge all'interno, senza alcun controllo da parte delle facoltà razionali, per cui le impressioni fantastiche divengono più vive e più dominanti e l'illusione del sognatore può permanere intera e senza ostacoli per tutta la durata dell'esperienza.

[30] M. Macario, *Du sommeil, des rêves et du somnambulisme dans l'état de santé et de maladie*, Périsse Frères, Paris 1857, pp. 42-44. «Un sogno-illusione»… «ricopiato sulla natura».

[31] Cfr. F. Camilletti, *Manzoni gotico. Tre itinerari illegali ne* I promessi sposi, Edizioni ETS, Pisa 2023, pp. 51-53.

[32] Cfr. Raimondi, *Le pietre del sogno*, cit., p. 114. Di recente sono tornata sull'argomento in S. Contarini, *Il notturno del romanzo: Manzoni e la psicologia degli Idéologues*, «Rivista di studi manzoniani», VII, 2024, pp. 25-38.

[33] Cfr. S. Contarini, *«La cognizione del male». Una rilettura dell'episodio della Monaca di Monza*, in A. Comboni (a cura di), *Studi in onore di A. Di Ricco*, (in corso di stampa).

Dopo queste premesse, dalle quali muoverà la psicologia sperimentale dell'Ottocento, possiamo ora provare a rileggere l'episodio manzoniano. L'antefatto del sogno è costituito dalla sintomatologia della peste, presente sia nelle fonti secentesche[34] che nel trattato moderno del medico di casa Manzoni, Enrico Acerbi, sopra il morbo petecchiale[35], che nella sua lucida disamina scientifica fornisce materia anche per commentare, in altre pagine del romanzo, l'eziologia fantastica del contagio, dai vapori venefici all'influsso degli astri, riferita ingenuamente nel *Ragguaglio* del Tadino. Dall'Acerbi Manzoni ricava verosimilmente anche l'introduzione al sogno vero e proprio, con il cosiddetto «periodo della *predisposizione*»[36], ovvero l'incubazione della malattia, che il tempo condensato del romanzo riduce alla sera dello «stravizzo» precedente il sogno: con la «gravezza» del respiro, la «fiacchezza in tutto il corpo», una certa «fastidiosaggine d'animo», la «difficoltà di pigliare sonno di notte», e infine il riposo «turbato ed interrotto per un senso ingrato d'inquietudine simile a quello che si prova dopo di essersi lungamente affaticati»[37]. Ma all'interno di questo quadro clinico chiaro e riconoscibile, nel quale il lettore intuisce subito la presenza minacciosa di ciò che il personaggio rifugge, il narratore psicologo costruisce fin dalla prima redazione del romanzo la scena claustrofobica di un vero e proprio teatro dell'involontario, per la comprensione del quale è utile rifarsi ai *Rapports du physique et du moral de l'homme*. Il capitolo chiamato in causa è quello dedicato al sonno e alle nuove relazioni che si generano fra le sensazioni e le immagini durante la sospensione dell'attività dei sensi esterni, dando luogo ai sogni. Osserva Cabanis:

> Les associations d'idées qui se forment pendant la veille se reproduisent aussi pendant le sommeil. Voilà pourquoi telle idée en rappelle si facilement et promptement beaucoup d'autres ; pourquoi telle image en amène à sa suite un grand nombre qui semblent tout à fait étrangères. Des impressions très fugitives se lient également à de longues chaînes d'idées, à de séries étendues de tableaux : il suffit que l'association se soit faite une fois, pour qu'elle puisse se reproduire en tout temps, surtout lorsque le silence des sens externes diminue considérablement la probabilité de nouvelles associations[38].

[34] Cfr. A. Tadino, *Ragguaglio dell'origine et giornali successi della gran peste, contagiosa, venefica e Malefica seguita nella città di Milano, e suo Ducato dall'anno 1629 fino all'anno 1632*, Filippo Ghisolfi, Milano 1648. Tadino dedica uno spazio esiguo ai sintomi della peste, fatta eccezione per i bubboni «sotto le ascelle o nelle anguinaglie» (cfr. ad es. pp. 25 e 38), limitandosi ad accennare genericamente ai deliri della «febbre maligna» (p. 51).

[35] Cfr. E. Acerbi, *Dottrina teorico-pratica del morbo petecchiale. Con nuove ricerche intorno l'origine, l'indole, le cagioni predisponenti ed effettrici, la cura e la preservazione del morbo medesimo in particolare, e degli altri contagi in generale*, Pirotta, Milano 1822.

[36] Ivi, p. 2.

[37] *Ibid*.

[38] P.-J.-G. Cabanis, *Rapports du physique et du moral de l'homme*, Hector Bossange, Paris 1820, t. II, p. 573. «Le associazioni di idee che si formano durante la veglia si riproducono anche durante il sonno. Ecco perché una certa idea ne richiama così facilmente e rapidamente molte altre; perché una certa immagine ne porta con sé un gran numero che sembrano del tutto

È ciò che accade, a ben vedere, al personaggio manzoniano, le cui sensazioni, acuite dalla malattia e rivolte tutte verso l'interno, si legano a un'associazione antica, che riemerge nella sua potenza ossessiva attraverso le immagini simboliche della chiesa e della predica su cui don Rodrigo aveva ironizzato con sarcasmo durante lo scontro con fra Cristoforo al «palazzotto». Nella prima versione del romanzo, il rapporto fra quell'esperienza a tutti gli effetti traumatica (il «raccapriccio» e il timore suscitati dalla «predizione»[39] del frate) e la narrazione propria del sogno, era formulato in maniera esplicita dal narratore:

> Gli parve allora che il frate girando gli occhj su l'uditorio senza fermarli sopra di lui, sclamasse ad alta voce: Per li nostri peccati, la fame! Per li nostri peccati, la guerra! Per li nostri peccati, la peste! La peste! Povera gente! Ella vi rode tutti, dal primo fino all'ultimo = tutti avete i segni della morte in volto = beati quelli fra voi che sono preparati a riceverla. Ma…e qui pareva a Don Rodrigo che il frate ristesse, come sopraffatto da un pensiero repentino e profondo: ed egli stava ansioso attendendo. Gli pareva che gli uditori non facessero pur vista di scuotersi, e che il frate tutto ad un tratto, guardando a lui, e come ravvisandolo, fermandolo col guardo *e con la mano alzata, come un bracco sopra una pernice*, dicesse ad alta voce: Tu sei quell'uomo! Or ci sei giunto, ascolta. Quanto ti sarebbe costato il rinunziare a quel capriccio infame? Torna indietro con la mente e dillo. Un picciolo pensiero di pietà; ma tu non hai voluto. Tu hai messo da una parte su la bilancia l'angoscia, l'obbrobio, il crepacuore, il terrore d'un'anima innocente, hai pesato; e hai detto non è niente = pesa più il mio capriccio. Ora le bilance sono rivolte = l'angoscia si versa sopra di te: prova se è niente[40].

Nella riscrittura della seconda minuta ogni accenno di spiegazione verbale scompare. Al centro della pagina rimane l'angoscia fisica e psicologica di don Rodrigo, che tenta di sottrarsi non solo al contatto dei «sozzi corpi»[41] degli appestati, ma anche allo sguardo inquisitore di fra Cristoforo. Eliminato ogni accenno alla parola del frate, come nel *Macbeth* sono i gesti a parlare, e in particolare la mano di fra Cristoforo, colta «nell'attitudine appunto che aveva presa in quella sala a terreno del suo palazzotto»[42]. Allo stesso modo in cui, al tempo, don Rodrigo aveva «afferrata subitamente la mano che il padre teneva alzata» per tacitare «l'infausto profeta», così ora «leva pure la mano in furia […] co-

estranee. Anche le impressioni più fugaci si legano a lunghe catene di idee, a serie estese di immagini: è sufficiente che l'associazione si sia formata una volta perché possa riprodursi in qualsiasi momento, soprattutto quando il silenzio dei sensi esterni riduce notevolmente la probabilità di nuove associazioni».

39 A. Manzoni, *Fermo e Lucia*. Prima minuta (1821-1823), a cura di B. Colli, P. Italia e G. Raboni, Casa del Manzoni, Milano 2006, p. 81.

40 Ivi, p. 512. Corsivo mio.

41 A. Manzoni, *Gli sposi promessi. Seconda minuta (1823-1827)*, a cura di B. Colli e G. Raboni, Casa del Manzoni, Milano 2012, p. 480.

42 Ivi, p. 481.

me per lanciarsi ad abbrancar quel braccio teso in aria»[43]. Nella logica speculare del sogno, il «grand'urlo» di terrore che gli scoppia in gola è l'equivalente rovesciato del grido di rabbia con cui don Rodrigo aveva posto fine, quel giorno lontano, alla requisitoria appassionata del suo avversario («gridò: levamiti dinanzi, plebeo incappucciato= poltrone temerario»[44]).

Anche senza che le parole di fra Cristoforo giungano a formulare la condanna in maniera esplicita – Manzoni le elimina proprio perché superflue – nel dramma del sogno don Rodrigo è l'uomo al punto, giunto infine a confronto con il suo destino di sofferenza e di morte. Vale allora la pena di riflettere sul dettaglio tutt'altro che irrilevante della «puntura spiacevole, dolorosa» attribuita dal sognatore all'elsa della spada e alle «gomita» degli appestati che lo premono «al lato sinistro al di sopra del cuore»[45]. Più precisamente «tra il cuore e l'ascella»[46], come recita la riscrittura della seconda minuta. Questa non è però l'unica modifica nella rielaborazione del passo: a Manzoni interessa il momento del risveglio, quando con il ritorno della coscienza quella trafittura diviene il tramite drammatico fra il sogno e la realtà:

> Lasciò cadere il braccio, che aveva levato in effetto; penò alquanto a riprendere affatto il sentimento, ad aprir ben gli occhi, ché la luce del dì già alto gli dava noia non meno che avesse fatto quella della candela; riconobbe il letto dov'era, la sua stanza, conobbe che tutto era stato sogno: la chiesa, il popolo, il frate, tutto era svanito; tutto, fuorché una cosa, quella doglia al lato manco. Insieme si sentiva al cuore un battito accelerato, affannoso, un rombo e uno stridore negli orecchi, un ardore di dentro, un peso in tutte le membra, peggio di quando s'era posto a letto. Esitò qualche pezza prima di guardare alla parte dogliosa; finalmente la scoperse, vi fissò lo sguardo, raccapricciando; e scorse un sozzo gavocciolo, d'un livido pavonazzo[47].

Il catalogo nominale che ripercorre simultaneamente gli elementi del sogno non ha altra funzione se non di mettere in rilievo l'unica «cosa» che non appartiene al mondo onirico, ovvero il segno tangibile della malattia, che dopo aver abitato in maniera inconsapevole le profondità del corpo viene di colpo alla luce degli occhi e della mente. Per una coincidenza singolare, il processo psicologico descritto nel passo del romanzo si ritrova in una pagina straordinaria di Maine de Biran nella quale domina l'approccio sperimentale che Macario riconosceva allo stesso Manzoni:

> Il m'arrive assez fréquemment de dormir profondément malgré un véritable état de souffrance que l'âme sensitive éprouve et que le moi, absent, ne sait pas. Soit que cette souffrance augmente, au point d'éveiller le moi, soit qu'il s'éveille par

[43] *Ibid*.
[44] Ivi, p. 81.
[45] Manzoni, *Fermo e Lucia*, cit., p. 511.
[46] Manzoni, *Gli sposi promessi*, cit., p. 480.
[47] Ivi, p. 481.

> toute autre cause, aussitôt qu'il redevient présent à lui-même, il perçoit l'affection dans son siège ; et il y perçoit, non comme une sensation qui naîtrait à l'instant même, mais comme une impression affective qui préexistait à sa perception ou qui était dans la sensibilité physique, avant d'être dans la conscience[48].

Come nell'auto-osservazione di Biran, anche nell'episodio fittizio di don Rodrigo la sofferenza fisica presente nel corpo del sognatore narra di uno stato patologico che la coscienza apprende solo più tardi, nella condizione lancinante della veglia, dinanzi a uno spettatore finalmente consapevole del suo dramma.

Riguardo al rapporto dialogico fra scienza e romanzo si può dunque concludere che se da un lato il percorso di scrittura dei *Promessi sposi* mostra di attingere alla riflessione psicologica degli Idéologues, dall'altro il modo in cui Manzoni pone in rilievo il nesso fra la memoria e l'involontario conferma l'importanza, per la cultura medica del secondo Ottocento, della lettura romantica del *Macbeth*: il primo testo in cui è il corpo privo di coscienza – lasciato solo sulla scena – a rivelare la verità intima del personaggio.

Bibliografia

Acerbi E., *Dottrina teorico-pratica del morbo petecchiale. Con nuove ricerche intorno l'origine, l'indole, le cagioni predisponenti ed effettrici, la cura e la preservazione del morbo medesimo in particolare, e degli altri contagi in generale*, Pirotta, Milano 1822.

Biran M. de, *Nouvelles considérations sur les rapports du physique et du moral de l'homme*, publié par M. Cousin, Ladrange, Paris 1834.

Cabanis P.-J.-G., *Rapports du physique et du moral de l'homme*, Hector Bossange, Paris 1820, 2 voll.

Camilletti F., *Manzoni gotico. Tre itinerari illegali ne* I promessi sposi, Edizioni ETS, Pisa 2023.

Contarini S., *«La cognizione del male». Una rilettura dell'episodio della Monaca di Monza*, in A. Comboni (a cura di), *Studi in onore di A. Di Ricco*, (in corso di stampa).

Contarini S., *Il notturno del romanzo: Manzoni e la psicologia degli Idéologues*, «Rivista di studi manzoniani», VII, 2024, pp. 25-38.

De Meulan P., *Le temps passé. Mélanges de critique littéraire et de morale* par M. et M.me Guizot, Perrin, Paris 1887.

Diderot D., *Lettre sur les sourds et les muets*, in Id., *Œuvres*, t. 1 (*Esthétique-Théâtre*), éd. L. Versini, Laffont, Paris 1996.

Diderot D., *Lettera sui sordi e muti*, a cura di F. Bollino, Mucchi, Modena 1984

[48] M. de Biran, *Nouvelles considérations sur les rapports du physique et du moral de l'homme*, publié par M. Cousin, Ladrange, Paris 1834, p. 120. «Mi capita abbastanza spesso di dormire profondamente nonostante un vero stato di sofferenza che prova l'anima sensibile e che l'io, assente, non conosce. O questa sofferenza aumenta al punto da risvegliare l'io, oppure esso si risveglia per qualsiasi altra causa, ma non appena ritorna presente a se stesso, percepisce l'affezione nella sua sede; e lo percepisce non come una sensazione che nasce in quel preciso istante, ma come un'impressione affettiva che preesisteva alla sua percezione o che era nella sensibilità fisica, prima di essere nella coscienza».

Hölzle D., *Le Roman libertin au XVIIIe siècle. Une esthétique de la séduction*, Voltaire Foundation – Oxford University Press, Oxford 2012.
Macario M., *Du sommeil, des rêves et du somnambulisme dans l'état de santé et de maladie*, Périsse Frères, Paris 1857.
Manzoni A., *Fermo e Lucia*. Prima minuta (1821-1823), a cura di B. Colli, P. Italia e G. Raboni, Casa del Manzoni, Milano 2006.
Manzoni A., *Gli sposi promessi. Seconda minuta (1823-1827)*, a cura di B. Colli e G. Raboni, Casa del Manzoni, Milano 2012.
Manzoni A., *I promessi sposi*, a cura di E. Raimondi e L. Bottoni, Carocci, Roma 2021.
Racine J., *Athalie, tragédie tirée de l'Écriture sainte*, Denys Thierry, Paris 1691.
Raimondi E., *Il «susurro fantastico». Dalla scena al romanzo*, in Id., *Le pietre del sogno. Il moderno dopo il sublime*, il Mulino, Bologna 1985.
Richardson S., *Histoire de Clarissa Harlowe*, traduit par l'abbé Prévost, Éditions du Boucher, Paris 2004.
Scott W., *L'Antiquario* di Walter Scott, volgarizzato da Pietro Borsieri, Ferrario, Milano 1823-24, 4 voll.
Scott W., *The Antiquary*, James Ballantyne & Co, Edinburgh 1816, t. I.
Tadino A., *Ragguaglio dell'origine et giornali successi della gran peste, contagiosa, venefica e Malefica seguita nella città di Milano, e suo Ducato dall'anno 1629 fino all'anno 1632*, Filippo Ghisolfi, Milano 1648.
Trompeo P. P., *Vecchie e nuove rilegature gianseniste*, Edizioni Scientifiche italiane, Napoli 1958.
Visconti E., *Dialogo sulle unità drammatiche*, Ferrario, Milano 1819.
Visconti E., *Saggi sul Bello, sulla poesia e sullo stile*. Redazioni inedite 1819-1822. Redazioni a stampa 1833-1838, a cura di A. M. Mutterle, Laterza, Roma-Bari 1979.

Indice dei nomi

Acerbi, Enrico 146
Adam, W. 102
Adler, J. 94
Agazzi, Elena 115, 118
Alembert, Jean-Baptiste Le Rond d' 34, 36-38, 55, 58
Alharbi, S. 48
Alliston, A. 21
Althusser, Louis 44
Argens, Jean-Baptiste Boyer d' 50
Aristotele 14
Armstrong, N. 11
Astbury, K. 61
Audidière, S. 17
Auerbach, Erich 8, 12, 23, 82
Austen, Jane 27, 123-132, 134-135
Bach, Johann Sebastian 116
Bacone, Francesco 34-36
Bailly, Jean-Sylvain 38
Baioni, Giuliano 26, 94, 98-101
Balzac, Honoré de 28, 78, 82
Barel-Moisan, Claire 28
Baridon, M. 65
Barny, R. 10
Battista, A. M. 10
Battistini, L. 11, 139
Baumgarten, Alexander Gottlieb 114
Bazarkaya, O. 110
Beethoven, Ludwig van 112, 116
Berchtold, Jacques 65
Bergengruen, Maximilian 112
Berman, M. 10
Bernard, Suzanne 9
Bernoulli, Daniel 18
Bernoulli, Jakob 18
Blanckaert, C. 16
Blin, G. 28
Blondeau, D. 102
Blondiaux, L. 16
Blum, C. 10
Böhme, Jakob 99
Bond, John 142
Bordas, É. 28
Borsieri, Pietro 141-143
Böttiger, Karl August 103
Boucher de Perthes, Jacques 87, 89
Boyle, Robert 133
Bréban, L. 16
Breidbach, O. 102
Brooks, P. 23, 78
Brown, John 111, 113
Brugnolo, S. 75

Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

David Matteini (edited by), *Scritture del particolare. Romanzo e* sciences de l'homme *tra Sette e Ottocento. Atti del Convegno di Siena (23-24 aprile 2025)*, © 2026 Author(s), CC BY-SA 4.0, published by Firenze University Press and USiena PRESS, ISBN 979-12-215-1157-4, DOI 10.36253/979-12-215-1157-4

Bruno, Giordano 37
Buffon, Georges-Louis Leclerc de 16, 18, 38, 61
Burnand, L. 67
Cabanis, Pierre-Jean-Georges 18-20, 27, 139, 145-146
Callot, Jacques 80, 111-112
Camilletti, F. 145
Campanella, Tommaso 37
Campe, R. 132
Camper, Petrus 101
Capoferro, Riccardo 21, 133-134
Carlo VIII, re di Francia 88
Carmontelle (Louis Carrogis) 65
Cartesio (René Descartes) 109
Cases, Cesare 120
Cassirer, Ernst 24, 35
Castel, Louis-Bertrand 117
Castellana, R. 8
Charbonneau, F. 23
Charcot, Jean-Martin 108
Chartres, duca di 65
Chaucer, Geoffrey 141
Chauvaud, F. 82
Chauvet, Victor 143
Citton, Y. 17
Cohen, C. 82, 87, 89
Cohen, M. 21
Comboni, A. 145
Conan Doyle, Arthur 27, 135
Condillac, Étienne Bonnot de 17, 61
Condorcet, Marie-Jean-Antoine-Nicolas de Caritat, marchese di 18
Contarini, Silvia 145
Cook, M. 61
Copans, J. 16
Coppenole, Jacques 81
Cottin, Sophie 66-69
Couleau, C. 28
Crébillon, Claude-Prosper Jolyot de (Crébillon fils) 23
Crébillon, Prosper Jolyot de (Crébillon père) 91-92, 101
Croismare, Marc-Antoine-Nicolas, marchese di 51, 58
Cuvier, Georges 26, 87-88
D'Antuono, G. 58
Darnton, Robert 35-36
Defoe, Daniel 12, 21, 123, 125, 133-135
Del Lungo, A. 28
Delon, Michel 11, 13, 23, 67, 69
Denieul, S. 16
Deparcieux, Antoine 17
Derainne, L. 16
Desrosières, A. 19
Destutt de Tracy, Antoine 17
Diaz, B. 28
Diderot, Denis 17, 22-23, 25, 27, 34-40, 43-46, 50-58, 63, 137-139
Di Ricco, A. 145
Duchet, M. 16
Dumasy, L. 17
Eco, Umberto 128
Eliot, George 134
Feler, A. 102
Ferrari, J. 45
Ferrone, Vincenzo 10, 16, 35-36, 38-39
Fichte, Johann Gottlieb 102
Fielding, Henry 12, 123, 125-126
Fleck, Ludwik 35
Franchi, F. 65
Freud, Sigmund 108
Fubini, Enrico 117
Furetière, Antoine 12, 21
Gaderer, Rupert 112
Galilei, Galileo 34-35
Galli, Matteo 108
Garin, E. 33
Genand, S. 67
Ginzburg, Carlo 27, 135
Ginzburg, L. 14
Girardin, René-Louis de 65-66
Glaudes, P. 28
Goethe, Johann Wolfgang 25-26, 40, 48, 91-104
Goguet, Antoine-Yves 38
Greimas, Algirdas Julien 127
Grétry, André-Ernest-Modeste 117
Grosse, Carl 118
Grozio, Ugo 40
Guizot, François 77, 138
Gusdorf, G. 16, 33
Hacking, I. 18, 132
Haller, Albrecht von 26, 55, 61, 113-115
Hartley, David 16
Heitz, R. 102
Helvétius, Claude-Adrien 17
Herder, Johann Gottfried 36, 40, 114-115

Heydenreich, Aura 112
Hilpert, Daniel 112
Hirschfeld, Christian Cay Lorenz 65
Hoffmann, E.T.A. 26-27, 107-113, 115-120
Holbach, Paul-Henri Thiry d' 46
Hölzle, D. 140
Hooke, Robert 133
Hoorn, Tanja van 114
Hublin, J.-J. 89
Hugo, Victor 26, 75-79, 81-84, 86-88
Hühn, H. 102
Humboldt, Alexander von 95
Humboldt, Wilhelm von 91-92, 94-96, 101, 103
Hume, David 15-16, 27, 36, 124, 126, 129-132
Hunt, Lynn 21
Jacob, Margaret Candee 35
James, Henry 78
Jamin, J. 16
Jannidis, F. 14
Jaucourt, Louis de 25, 63-64
Jauss, Hans Robert 48
Kant, Immanuel 44-45, 109-110
Kelly, C. 10
Kleist, Heinrich von 132
Klinkert, T. 43
Kluge, Carl Alexander Ferdinand 108
Knox-Shaw, P. 129
Koyré, Alexandre 34-35
Kramer, Heinrich (Henricus Institoris) 109
Krüger, Johann Gottlob 114
Kuhn, Thomas 34-35
Kukkonen, K. 124
La Bruyère, Jean de 7
Laclos, Pierre-Ambroise-François Choderlos de 23
La Mettrie, Julien Offray de 61
Laplace, Pierre-Simon de 18
Lassus, Jean-Baptiste 77
Laudan, L. 132-133
Lavater, Johann Kaspar 101
Lavoisier, Antoine-Laurent 113
Lefay, S. 65
Leibniz, Gottfried Wilhelm 13-15
Lesage, Alain-René 21
Lessing, Gotthold Ephraim 40
Le Tourneur, Pierre 138
Ligne, Charles-Joseph de 65
Linneo (Carl von Linné) 18, 38
Locke, John 36, 133
Loty, L. 16
Louvet de Couvray, Jean-Baptiste 66, 69
Lubkoll, Christine 111-112
Lukács, G. 12
Macario, Maurice 145, 148
Macherey, Pierre 25, 44-45
Magri, Tito 131-132
Maine de Biran, Pierre 28, 145, 148-149
Manzoni, Alessandro 28, 137-141, 143-149
Maraise, Sophie de 141
Marcus, Adalbert Friedrich 111
Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de 21, 23
Matteini, David 11, 139
Mauzi, Robert 11, 50
Mazzoni, Guido 11-12, 19-21, 24
McDonald, J. 10
McKeon, M. 21, 123
Meier, Georg Friedrich 114
Mérimée, Prosper 77
Mesmer, Franz Anton 110
Meulan, Pauline de 138, 143-144
Michelangelo Buonarroti 80
Milner, M. 84
Montaigne, Michel de 50
Montesquieu, Charles-Louis de Secondat, barone di 16
Montucla, Jean-Étienne 38
Moravia, S. 16-17
Moretti, F. 21, 75
Mornet, D. 10
Mosser, M. 65
Moultou, Paul 8
Mounier, J. 10
Mozart, Wolfgang Amadeus 115-116
Muzelle, A. 102
Naigeon, Jacques-André 54
Nash, S. 84
Nerval, Gérard de 84
Neumeyer, Harald 111-112
Newton, Isaac 34-35
Oakley, K. P. 89
Olivier le Daim 88
Orlando, F. 76
Pabst, Stephan 112
Pagani, Francesca 65

Panosetti, D. 127
Paolucci, Gianluca 118
Paracelso (Theophrastus von Hohenheim) 99
Pascal, Blaise 132
Paschoud, A. 43
Patey, D. L. 132
Pavel, Thomas 12, 20
Pfotenhauer, Helmut 111
Piaget, J. 15
Picavet, F. J. 17
Pinel, Philippe 18
Poe, Edgar Allan 75
Prévost, Antoine-François 139
Pufendorf, Samuel 40
Quesnay, François 16
Quetelet, Adolphe 19
Quintili, Paolo 40, 43, 58
Racine, Jean 27, 143-145
Raffaello Sanzio 79
Raimondi, Ezio 137, 145
Ranke, Friedrich Heinrich 107-108, 115
Ranke, Heinrich von 108
Ranke, Johannes 108
Ranke, Leopold von 108
Regaldo, M. 17
Reill, P. H. 64
Renneville, M. 16
Révéroni Saint-Cyr, Jacques-Antoine de 66
Richard, N. 16
Richardson, Samuel 12, 21-23, 27, 123, 125-126, 133-135, 139-142
Ricuperati, G. 10
Riskin, J. 64
Röller, N. 109
Rossi, Paolo 34-36, 114
Rousseau, Isaac 9
Rousseau, Jean-Jacques 7-10, 23, 25, 40, 43-50, 65, 67
Sacchini, Antonio 112
Sade, Donatien-Alphonse-François de 55
Sampaolo, G. 94, 103
Saussure, H. de 7
Say, Jean-Baptiste 18
Schiller, Friedrich 91-94, 96-97
Schings, H.-J. 11
Schlegel, August Wilhelm 138
Schlegel, Friedrich 26, 97-98, 102, 104
Schneider, S. 111
Schubert, Gotthilf Heinrich 107-108, 115
Scott, Walter 27, 125-126, 134, 141-143, 145
Selden, John 40
Seth, C. 61, 67
Shakespeare, William 118, 137-138, 143
Shelley, Mary 118
Smith, Adam 16
Southam, B. C. 125
Sozzi, L. 61
Speyer, Friedrich 111
Sprenger, Jacob 109
Staël, Germaine de 66-67, 70
Starobinski, J. 10, 48, 50
Steiner, Rudolf 99
Stendhal (Henri Beyle) 23, 28
Sternberg, Meir 126
Stewart, Dugald 145
Stigler, S. M. 19
Sultan-Villet, É. 16
Swedenborg, Emanuel 108-110
Tadino, Alessandro 146
Tanner, Tony 129
Teyssot, G. 65
Thums, Barbara 112
Tieck, Ludwig 118
Timpanaro, Sebastiano 19
Tiran, A. 18
Trompeo, P. P. 143
Vauban, Sébastien Le Prestre de 17
Vico, Giambattista 36
Vidal, Fernando 17, 64
Vila, A. 64
Violi, Alessandra 110
Viollet-le-Duc, Eugène 77
Visconti, Ermes 138-139, 145
Voisine, J. 61
Voltaire (François-Marie Arouet) 25, 40, 43-45, 92
Vovelle, M. 15
Wackenroder, Wilhelm Heinrich 118
Watelet, Claude-Henri 65
Watt, I. 12, 21, 123
Wieland, Christoph Martin 103-104
Willis, Francis 69
Wokler, R. 16
Wolff, Christian 25, 61-63
Zagamé, A. 23
Zatti, S. 8

STUDI DI LETTERATURE MODERNE E COMPARATE

TITOLI PUBBLICATI

1. Emmanuela Carbé, *Digitale d'autore. Macchine, archivi, letterature*, 2023
2. Giulia Bassi, *«Con assoluta sincerità». Il lavoro editoriale di Natalia Ginzburg (1943-1952)*, 2023
3. Paola Bellomi, Carla Francellini, Maria Beatrice Lenzi, Ada Milani, Niccolò Scaffai (a cura di), *La violenza nel teatro contemporaneo. Lingue e linguaggi a confronto*, 2023
4. Pierluigi Pellini, *Hypothèses céliniennes. Suivi de Genèse d'un best-seller par Giulia Mela et Pierluigi Pellini*, 2024
5. Beatrice Montorfano, *Linguaggi dal margine. Shakespeare nel teatro italiano contemporaneo*, 2024
6. Francesco Diaco, *L'ingratitudine dell'ospite. Fortini e la lirica moderna*, 2024
7. Lara Marrama Saccente, *Vero per finta. Scrittura e invenzione nella narrativa di Domenico Starnone*, 2024
8. Caterina Bellenzier, Carolina Borrelli, Matteo Cesena, Giandomenico Tripodi (a cura di), Hic abundant leones. *Uomo e natura nei testi mediolatini e romanzi. Atti del Convegno, Università degli Studi di Siena (27-28 settembre 2023)*, 2024
9. Simone Giusti, *Con la letteratura. La lettura letteraria, la scuola, l'insegnamento*, 2025
10. David Matteini (a cura di), *Scritture del particolare. Romanzo e sciences de l'homme tra Sette e Ottocento. Atti del Convegno di Siena (23-24 aprile 2025)*, 2026

STUDI DI LETTERATURE MODERNE E COMPARATE

Tra Sette e Ottocento il romanzo europeo condivide con le nascenti *sciences de l'homme* un medesimo interesse per il «particolare»: l'individuo privato, il caso singolo, il dettaglio che si rivela nella sua dimensione quotidiana. Il volume esplora questa convergenza mostrando come la narrazione non si limiti a rispecchiarne il metodo analitico, ma lo assuma e insieme lo ecceda, facendosi laboratorio di un sapere che si vuole al tempo stesso generale e circoscritto. I nove studi qui raccolti, da Rousseau e Diderot a Goethe, Hugo, Austen, Hoffmann e Manzoni, ricostruiscono una stagione in cui letteratura e conoscenza dell'uomo si interrogano a vicenda, tra psicologia empirica, fisiognomica, antropologia e teoria letteraria, aprendo la strada all'affermazione della forma romanzesca moderna.

David Matteini è docente di Lingua e letteratura francese all'Università di Siena. Si occupa prevalentemente di Illuminismo francese ed europeo. Tra i suoi lavori: *Lumières et enthousiasme: histoire d'une idée anthropologique* (2022) e *L'esperienza del mondo. Goethe e Sade tra viaggio e romanzo* (2024).

ISSN 2975-0377 (print)
ISSN 2975-0229 (online)
ISBN 979-12-215-1156-7 (Print)
ISBN 979-12-215-1157-4 (PDF)
ISBN 979-12-215-1158-1 (ePUB)
ISBN 979-12-215-1159-8 (XML)
DOI 10.36253/979-12-215-1157-4
www.fupress.com