

Il borghese, il *novel* e una metafora. Il campo metonimico del ‘flusso’ nella letteratura di fine ’700

Mimmo Cangiano
(Università Ca’ Foscari Venezia)

Pubblicato: 4 novembre 2025

Abstract – The aim of this article is to conduct a survey concerning the cultural use of the concept and image of flux at the dawn of capitalist modernity. Although this work is certainly indebted to Hans Blumenberg’s reflections on the metaphor’s catalytic power for the conceptual universe, my intention is also to treat the metaphorical concretion as an indicator of a metonymic field. The concept and image of flux and fluidity are seen as the most conspicuous element in a series of cultural operations that, from the mid-18th century, pervade cultural reflection with images pertaining to the sphere of liquidity, becoming, and protean forms. The metaphor is thus explored when referred to a precise conceptual order linked to the collapse of certainties (solidity) of an epistemological, social, or aesthetic nature. Although the metaphor in question tends to permeate all types of intellectual reflection (economic, sociological, philosophical, etc.), in this article, while acknowledging some references to extra-literary debates, I will focus mainly on the metaphor in relation to the development of the novel.

Keywords – bourgeoisie; capitalism; flux; novel.

Abstract – L’intento di questo articolo è operare una ricognizione concernente l’uso culturale del concetto e dell’immagine del flusso al principio della modernità capitalista. Benché questo lavoro sia certo in debito con le riflessioni di Hans Blumenberg sulla capacità catalizzatrice delle metafore per l’universo concettuale, è mia intenzione trattare la concrezione metaforica anche come segnalatrice di un campo metonimico. Concetto e immagine del flusso e della fluidità sono visti cioè come l’elemento più vistoso di una serie di operazioni culturali che, dalla metà del ’700, invadono la riflessione culturale con immagini afferenti alla sfera della liquidità, del divenire, della proteiformità. La metafora è dunque stata indagata quando riferita a un preciso ordine concettuale afferente al crollo delle certezze (delle *solidità*) di tipo epistemologico, sociale, estetico. Benché la metafora in questione tenda a invadere ogni tipo di riflessione intellettuale (economica, sociologica, filosofica, ecc.), in questo articolo, pur segnalando alcuni riferimenti ai dibattiti extra-letterari, mi concentrerò soprattutto sulla metafora in relazione allo sviluppo del *novel*.

Parole chiave – borghesia; capitalismo; flusso; romanzo.

Cangiano, Mimmo, *Il borghese, il novel e una metafora. Il campo metonimico del ‘flusso’ nella letteratura di fine ’700*, «Finzioni», n. 9, 5 - 2025, pp. 10-41.

domenico.cangiano@unive.it

<https://doi.org/10.60923/issn.2785-2288/23209>

finzioni.unibo.it

Copyright © 2025 Mimmo Cangiano

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

considerare l'ambito della fantasia non soltanto come substrato per operazioni di trasformazione a livello concettuale [...], ma piuttosto come una sfera catalizzatrice attraverso cui il mondo concettuale certamente di continuo si arricchisce.¹

1.

«Il mio solo desiderio», dice Robinson, «era viaggiare per mare». Fin dal romanzo di Defoe la letteratura mostra un individuo europeo affrontare una nuova logica del *movimento* verso cui ha un giudizio ambivalente². Al desiderio, a un tempo di arricchimento e di avventura, si accompagna ancora la coscienza dell'erranza come parte del campo semantico del *peccato* («la piaga [...] di non essere mai soddisfatti dello stato in cui Dio e la Natura ci hanno collocati»)³, un peccato che – sempre più estraneo allo spazio della religione in senso proprio – tende ora a negoziare con impulsi imprenditoriali già di tipo para-capitalistico, silenziandosi nella coscienza dell'uomo quando tali impulsi vengono temperati e allontanati dagli eccessi del lusso, dello sfarzo e del superamento dei limiti morali di una borghesia che si interpreta – in contrapposizione ad altre classi – come parte sana della società.

La persistenza di considerazioni di carattere etico, però, è a sua volta connaturata – la contraddizione è solo apparente – alla messa in movimento della società. Il mantenimento di una coscienza morale (e anche moralistica) è infatti parte integrante di quel situarsi ideologico della borghesia nella trincea della coscienza e del giudizio etico mediante il quale (ecco la disarticolazione) forma progressivamente un secondo-Stato d'opinione contrapposto al potere politicamente propriamente detto (circoli massonici, *République des Lettres* sono un aspetto di tale fenomeno) e, allo stesso tempo, si candida a classe dirigente futura. La persistenza, accanto allo spazio del flusso, dello spazio di saldi istituti valoriali va dunque inquadrato lungo almeno tre vettori che sono assolutamente integrati al dinamismo contemporaneo. In primo luogo, infatti, la nuova morale, come ha spiegato Kosellek, è connaturata al campo della coscienza *privata* e individualistica che rivendica, al contempo, un recinto di libertà e di autonomia (cioè il suo diritto a restare privata) ma pure pretende di farsi pubblica, «per mezzo della lode o del biasimo»⁴, appunto come opinione (l'Illuminismo sarà la forma principe di tale fenomeno).

In secondo luogo, essa è parte integrante di quella lotta sociale in cui il borghese – appunto in quanto ente morale – può criticare, da questo *standpoint* privato, l'immoralità della classe aristocratica declinante, in un processo che vede l'Inghilterra farsi modello. Nella *Pamela* di Richardson, ad esempio, un redento Mr. B. scriverà alla protagonista, la quale sta studiando il francese, che lui sta invece cercando di «imparare l'inglese delle persone oneste»⁵.

¹ H. Blumenberg, *Paradigmi per una metaforologia* (1960), Milano, Raffaello Cortina, 2009, p. 4.

² Cfr. M. Berman, *Tutto ciò che è solido svanisce nell'aria. L'esperienza della modernità* (1982), Bologna, il Mulino, 2012.

³ D. Defoe, *Robinson Crusoe* (1719), Milano, Feltrinelli, 2022, p. 199.

⁴ R. Kosellek, *Critica illuminista e crisi della società borghese* (1959), Bologna, il Mulino, 1972, p. 75.

⁵ S. Richardson, *Pamela* (1740), Milano, Feltrinelli, 2021, p. 437.

In ultimo tali istituti morali della classe in ascesa servono proprio ad esaltare – con diversi livelli di entusiasmo o di preoccupazione – il nuovo spazio dell'imprenditorialità, del commercio e del mercato (nuovi campi d'azione del serio, probò, economo ma intraprendente soggetto borghese), con l'effetto paradossale per cui il volto ideologico della moralità prepara la disarticolazione egoistica («non ci rivolgiamo alla loro umanità ma al loro egoismo», scriverà Adam Smith) dell'orizzonte capitalistico⁶, ciò che appunto dà origine al campo metonimico del flusso.

Sebbene i movimenti fra classi (acquisto di titoli, matrimoni ecc.) siano probabilmente la principale forma di mobilità sociale del tempo, tale labilità sociale contribuisce a quella sensazione di «confusione dei ranghi»⁷ che pure rafforza il campo metonimico sotto indagine. Come è facile del resto intuire, la stessa relazione oppositiva borghesia-nobiltà darà adito all'emersione della metafora qui analizzata. Pur realizzandosi infatti il passaggio di una frazione della nobiltà al campo progressista, tale passaggio rivela la mancanza di omogeneità del gruppo sociale in oggetto, e fa del declino di classe un ulteriore elemento della crisi dell'ordine cetuale. Inoltre, la stessa resistenza ideologica di parte dell'aristocrazia produce inevitabilmente una visione della mobilità sociale come «confusione» e come – ma è lo stesso – «mescolanza» (questo è il poeta inglese John Banks: «Case e chiese mischiate insieme | [...] Truffe, commerci, [...] | persone di valore avvolte in una coperta logora, | scellerati abbigliati in modo sgargiante»)⁸, in un moto centripeto che già elegge la città a incarnazione del mondo commerciale e della sua inarrestabile mobilità: «i diversi livelli di vita sono mescolati insieme. [...] azzeccarbugli, cittadini comuni, uomini di corte, *tutti si pestano reciprocamente i calli*. [...] si vedono ovunque gironzolare», così si lamenta il gentiluomo di campagna Brumble nell'*Humphry Clinker* di Smollett⁹.

Uno degli elementi costitutivi della critica che proviene dall'aristocrazia è proprio la connessione fra borghesia e denaro, quel denaro che già Scipione Maffei nel 1744 (*Dell'impiego del denaro*) aveva esaltato «qual vero Proteo» che «in tutte le cose si trasforma e tutte le cose in esso si convertono»¹⁰. Se dal lato delle classi in ascesa la libera circolazione monetaria è congiunta a filo doppio a una prosperità sociale per cui già si attivano metafore di tipo biologico collegate ai fluidi corporali (ecco Turgot: «questa circolazione salutare e fruttuosa che anima tutto il lavoro della società, [...] e che ci sono buone ragioni per paragonare alla circolazione del sangue nel corpo»)¹¹, la rimozione dei limiti a tale circolazione (dazi, corporazioni, ecc.) è connessa da molti intellettuali di estrazione aristocratica alla visione di un consesso sociale mobile e

⁶ Come ha spiegato Albert O. Hirschman in *Le passioni e gli interessi. Argomenti politici in favore del capitalismo prima del suo trionfo* del 1977 (Milano, Feltrinelli, 1979) la posizione di uno Smith arriva a compimento di un processo graduale accettazione degli interessi economici, prima di lui presentati addirittura come un antidoto alle passioni e agli interessi più distruttivi, e dunque collegati in tal modo ancora alla sfera della moralità.

⁷ F. Diaz, *Dal movimento dei lumi al movimento dei popoli. L'Europa tra illuminismo e rivoluzione*, Bologna, il Mulino, 1986, p. 166.

⁸ Cit. in J. Brewer, *I piaceri dell'immaginazione. La cultura inglese nel Settecento* (1997), Roma, Carocci, 1999, p. 59

⁹ T. Smollett, *The Expedition of Humphry Clinker*, London, Penguin Books, 2008, p. 47. Traduzione mia.

¹⁰ S. Maffei, *Dell'impiego del denaro*, Verona, Giovanni Alberto Tumermani, 1744, p. 193.

¹¹ E sarà proprio Turgot, nel 1776, ad abolire momentaneamente le corporazioni (poi sopprese dai rivoluzionari).

dominato dalla stessa arbitrarietà dell'economico, inteso come spazio della continua rinegoziazione di valori che dovrebbero invece essere definiti. Il denaro passa insomma a essere uno dei più potenti vettori di espressione dell'avvertita instabilità sociale, e concorre – coi movimenti demografici, con l'infittirsi del commercio, con lo sviluppo del credito, con le scoperte scientifiche, coi reportage di viaggio – a sottolineare, come dirà fra qualche anno Friedrich Ancillon, che «tutto è diventato mobile, [...] tutto viene messo in questione, in dubbio»¹².

E però sarebbe un errore credere che tale accelerazione dei mutamenti socio-culturali, tale sviluppo di una società 'a differenziazione funzionale' (come la chiamerà Niklas Luhmann), implichi da parte degli intellettuali più progressisti l'immediata accettazione del nuovo ordine di cose. Come in filosofia si registra, fra la nuova generazione di 'empiristi', il dilemma di come salvare un senso generale pur rispettando la particolarità del fenomenico (la legge particolare dipende da una più generale, scriverà più volte Montesquieu pur difendendo il principio del relativismo geografico), allo stesso modo Samuel Johnson o un Henry Fielding – anche in quell'Inghilterra che favorisce un concetto di ceto medio legato non alla polarizzazione di classe ma all'idea di *societas civilis* – possono mostrarsi preoccupati dall'attacco che il nuovo mondo di commercio, ricchezza e lusso pone alla stessa idea di gerarchia sociale. Questa «confusione»¹³, scrive Fielding in *Enquiry into the Causes of the Late Increase of Robbers* (1751), minaccia un ordine che abbiamo dato come assodato per secoli: «nulla ha alterato così tanto l'ordine come l'introduzione del commercio»¹⁴.

Ciò che insomma, nell'ambito umanistico, è quel tentativo (così tipico dell'*intelligenza* settecentesca) di cercare di riarticolare il relativismo incipiente in norme naturali o di tipo universalistico (questo è il P. Verri dei *Discorsi sull'indole del piacere e del dolore*: «galleggiano le menti umane sopra di un instabilissimo fondo sempre fluttuanti, [...] ma che meglio esaminata si risolve in una costante adesione al medesimo principio») ¹⁵, trova un corrispettivo in ambito socio-economico nella critica agli eccessi liberalizzanti e nella fedeltà a propositi comunque armonici e uniformanti, spesso connessi alla difesa di uno spazio sociale tradizionalmente inteso che si oppone all'avanzare dell'individualismo e del culto dell'*utile*, cioè di una morale strumentale che già viene interpretata come corrispettiva al propagarsi del relativismo.

Quando a fine '600 Locke si dimostra estremamente preoccupato dalla pratica della tosatura delle monete che crea un solco fra il loro valore nominale e quello effettivo, e propone di stabilizzare il denaro ancorandolo strettamente a una sostanza metallica, sta in realtà non solo anticipando un tratto tipico dell'*intelligenza* settecentesca alle prese col capitalismo avanzante, ma pure sta rispecchiando, su una controversia economica, quegli intenti standardizzanti che,

¹² F. Ancillon, *Über die Perfectibilität... in Zur Vermittlung der Extreme in den Meinungen*, Berlin, Duncker und Humblot, 1828, p. 56.

¹³ H. Fielding, *Enquiry into the causes of the late increase of robbers, &c. with some proposals for remedying this growing evil*, London, A. Millar, 1751, p. XXX.

¹⁴ Ivi, pp. XXII-XXIII.

¹⁵ P. Verri, *Discorsi del conte Pietro Verri dell'Istituto delle Scienze di Bologna sull'indole del piacere e del dolore; sulla felicità; e sulla economia politica riveduti ed accresciuti dall'autore*, Milano, G. Marelli, 1781, p. 149.

dalla questione della ragione a quella del linguaggio, attraversano la sua speculazione filosofica. Il linguaggio sarà infatti anche, come scritto nel *Saggio sull'intelletto umano*, in un «constant flux»¹⁶, ma ciò non esclude la possibilità di una sua standardizzazione tendenziale, connessa al senso comune, che ne tenga a bada l'arbitrarietà, secondo un meccanismo di *contenimento* che è inerente non solo alla problematica epistemologica del relativismo, ma anche a quella necessità della borghesia di far leva, nella sua lotta per farsi classe dominante, su quell'impianto morale di cui abbiamo detto.

Come riflette il *Nathan* di Lessing, chiamando in causa proprio le monete, il rapporto fra valore e verità diventa sempre più ambiguo: «vuole – la verità! | E la vuole così – così spiccia e sonante – | come se fosse una moneta. – E fosse almeno | la moneta di un tempo, quella che si pesava! | Ma la moneta nuova, garantita, | soltanto dal suo conto, [...] non è la verità»¹⁷.

Si crea così di fatto ciò che Alexander Dick ha definito un 'doppio standard' (un doppio standard che mira anche a risolvere il già nominato dissidio fra coscienza pubblica e privata), dove se il mondo del commercio, del credito, della circolazione delle merci è esaltato in quanto funzionale al nuovo spirito imprenditoriale e alla nuova morale dell'intraprendenza e della libera iniziativa, nella *fissità* valoriale di quell'oggetto fisico che è la moneta si impiantano le virtù etiche più *solide* e tradizionali¹⁸, secondo un meccanismo che, al livello della riflessione epistemologica, trova corrispettivo nel nuovo valore universalistico che, da Shaftesbury a Hume, si riserva al senso comune (anche sul piano della teoria estetica). Non a caso, fra poco più di un secolo, decretando la natura illusoria della stessa verità, sarà proprio Nietzsche a rovesciare ironicamente il concetto della solidità del metallo monetario come spazio di una possibile *resistenza*.

le verità sono illusioni di cui si è dimenticata la natura illusoria, sono metafore che si sono logorate e hanno perduto ogni forza sensibile, sono monete la cui immagine si è consumata e che vengono prese in considerazione soltanto come metallo, non più come monete.¹⁹

Ciò si lega a quei processi di contenimento sociale tipici della temperie illuminista nel suo tentativo di creare tanto il doppio standard morale di cui abbiamo detto. Si apre cioè la sfera epistemologica per andare a criticare l'ordine esistente, ma la si puntella poi nella coscienza, filosofica e socio-politica, dei rischi che tale apertura comporta. Si trattava così di spostare l'accento (come ad esempio farà David Hume rispetto all'idea di virtù) dall'importanza del contenuto oggettivo – negato in nome di un rifiuto del principio di causalità – all'importanza del contenuto sociale: «Diverso è il caso fra principi morali e opinioni speculative: queste sono in un flusso continuo» (*La regola del gusto*)²⁰.

¹⁶ J. Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*, Oxford, Clarendon, 1975, vol. II, p. 111.

¹⁷ G.E. Lessing, *Nathan il saggio* (1779), Milano, Garzanti, 2004, p. 151.

¹⁸ Cfr. A. Dick, *Romanticism and the Gold Standard*, London, Palgrave, 2013, pp. 5-6.

¹⁹ F. Nietzsche, *Su verità e menzogna in senso extra-morale* (1873), Milano, Adelphi, 2019, p. 43.

²⁰ D. Hume, *La regola del gusto e altri saggi*, a cura di G. Preti, Milano, Abscondita, p. 27.

2.

Tale interrogazione sui fondamenti epistemologici apriva ai prodromi di una crisi conoscitiva che interpretava la laicità (l'abbattimento del feudalesimo necessitava il farla finita con quella sua organizzazione centrale che era il valore pubblico della religione e il suo conseguente spostamento nell'orizzonte della vita privata)²¹ proprio come moltiplicazione dei punti di vista ammessi, senza evitare – come esemplificato dalla struttura stessa dell'*Encyclopédie* – possibili contraddizioni, contraddizioni che emergono costantemente anche negli stessi autori, in quanto corrispondono a quella dinamica fra disarticolazione e riarticolazione socio-morale (fra critica e *organizzazione*) di cui abbiamo detto, e che spessissimo viene interpretata come spazio di una separazione fra l'ambito estetico-sensorio (spazio più vicino all'orizzonte *privato*) e quello etico-politico-religioso. Voltaire, per esempio, può nello stesso *Dizionario filosofico* sancire che «i nostri principi di ragione e di morale saranno eternamente i medesimi»²², ma anche supportare il relativismo estetico-sensorio: «Chiedete a un rospo che cos'è la bellezza [...]. Vi risponderà che è la sua femmina»²³.

Da un lato si sostiene dunque la presenza di una ragione fondazionale (e dunque di una morale fondazionale: «La morale è in ogni dove la medesima perché proviene da Dio»)²⁴ che presiede alla natura; un sistema in cui tutto è profondamente legato e regolato da leggi immutabili (Shaftesbury)²⁵, e l'infinità varietà naturale (e progressivamente storica e di costume) possiede però dei fondamenti (che un giorno potranno essere svelati) a dirigerla: «une seule espèce d'hommes, qui [...] a subi différents changements par l'influence du climat, par la différence de la nourriture, par celle de la manière de vivre» (Buffon)²⁶.

E però se in un d'Holbach il *disordine* naturale è di fatto consustanziale a un ordine generale (il che rende nulli i concetti di ordine e disordine), dall'altro lato prende piede una visione più dinamica e metamorfica che, sulla scorta del concetto di energia interna (sono i 'flussi di gioia' di cui parla Young), rifiuta con decisione le ipotesi fissiste perché già le considera come intenti classificatori e meramente soggettivi (è il punto di un Lichtenberg preoccupato che la fisiognomica di Lavater, con la sua ansia tassonomica, diventi una nuova metafisica) che rischiano di accecare gli strumenti della conoscenza: «si sono prosternati davanti ai fantasmi della loro immaginazione»²⁷. Tale visione comincia a far declinare i presupposti dell'universo-macchina puntando l'accento, più che sulla stabilità delle forme naturali, sul loro carattere transitorio: «Tutto

²¹ Cfr. C. Taylor, *Radici dell'io. La costruzione dell'identità moderna* (1989), Milano, Feltrinelli, 1993, pp. 386-387: «Il cambiamento cruciale [...] è che le persone non pensano più [...] che, una volta negata l'esistenza di Dio, la dimensione spirituale della propria vita diventi incomprensibile».

²² Voltaire, *Dizionario filosofico* (1769), in *Scritti filosofici*, vol. II, Roma-Bari, Laterza, 1962, p. 295.

²³ Ivi, p. 70.

²⁴ ID., *Sul deismo* (1742), in *Scritti filosofici*, cit., vol. I, p. 259. Gaetano Filangieri, in *La scienza della legislazione* (Milano, G. Galeazzi, 1786) parla appunto di principi universali della morale (p. 22).

²⁵ V. il *Saggio sulla virtù e il merito*, a cura di Eugenio Garin, Torino, Einaudi, 1946.

²⁶ J.-L. Leclerc de Buffon, *Histoire naturelle, générale et particulière*, in *Œuvres complètes de Buffon*, a cura di J.-L. de Lanessan, Paris, A. Le Vasseur, 1884-85, t. 11, pp. 438-439.

²⁷ D. Diderot, *Interpretazione della natura*, (1753), Milano, SE, 1990, p. 78.

cambia, tutto passa»²⁸, scrive ancora Diderot. Lo stesso concetto della divinità trapassa in questo modo – è una tendenza ilozoista e di matrice *lato sensu* spinoziana – dall'immagine di Dio come testimone alla sua sovrapposizione con la natura stessa, secondo un panteismo che comincia a eludere l'idea medesima di fondamento e di stabilizzazione, e, da una parte, trova infatti frequentemente espressione metaforica in elementi acquatici (il «vasto oceano di materia»²⁹ ancora di Diderot), mentre dall'altra si riferisce sempre più spesso, positivamente, al campo semantico dell'instabilità: «incostanza degli affetti, della fragilità delle virtù, della forza delle passioni, dei moti dell'anima»³⁰.

Tale spostamento epistemologico produce tre effetti decisivi del *moderno*. In primo luogo si accresce l'idea del carattere prospettivistico e situato della conoscenza, dal momento che la coscienza comincia ad apparire in movimento come la natura medesima (questo è Thomas Reid: «gli oggetti della coscienza non sono mai fermi; il flusso del pensiero fluisce come un fiume»)³¹.

In secondo luogo, la dinamizzazione della natura porta a leggere la sua varietà su uno sfondo che è sempre più storico, dove anche chi fa salvi i fondamenti riconosce che, almeno sul piano del costume (cioè sul piano storico), essi si sviluppano secondo varietà.

In terzo luogo, il dinamismo naturale ha effetti determinanti sul piano artistico. Il declino della visione *idealizzata* e fondazionalista della natura apre infatti a un'arte che, pur ancora in gran parte legata ai presupposti imitativi, comincia a distaccarsi dagli intenti idealistici e a far posto a quegli elementi *vari* (il brutto, il concreto realistico, il particolare, ecc.) il cui diritto all'esistenza è giustificato dalla nuova coscienza di una natura che non produce nulla di errato e che esalta anzi proprio il vario e il particolare (questo è il Diderot dei *Saggi sulla pittura*: «La natura non fa nulla di scorretto. Ogni forma, bella o brutta, ha la sua ragion d'essere»)³². Di conseguenza spazio della mimesi artistica non è necessariamente più il campo dell'ideale (il campo delle forme fondative: la bellezza di Winckelmann come eterno presente della coscienza europea) ma tutto il campo del possibile³³.

È proprio in tale movimento di *vitalizzazione* e dinamizzazione della natura che il campo metaforico (e metonimico) del flusso si attiva con forza ragguardevole³⁴. Dal «fluido spirituale» al «flusso e riflusso continuo di bene-essere e di male-essere»³⁵ di Jean-Baptiste Robinet al

²⁸ ID., *Il sogno di D'Alembert*, Palermo, Sellerio, 2018, p. 112.

²⁹ Ivi, p. 113.

³⁰ ID., *La passeggiata dello scettico*, Milano, Serra e Riva, 1984, p. 6.

³¹ T. Reid, *Essays on the Intellectual Power of Man* (1785), Philadelphia, Butler & Co., 1878, p. 345. Traduzione mia.

³² D. Diderot, *I Salons con i Saggi sulla pittura e i Pensieri sparsi*, a cura di M. Mazzocut-Mis, Milano, Bompiani, 2021, p. 1489.

³³ Cfr. L. Zenobi, *La natura e l'arte: estetica della rappresentazione in Diderot e Schiller*, Pisa, ETS, 2005.

³⁴ Cfr. J. Ehrard, *L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle* (1963), Geneve-Paris, Slatkine, 2000.

³⁵ J.-B. Robinet, *De la nature*, Amsterdam, van Harrevelt, 1766, p. 74.

«torrente universale»³⁶ cui è impossibile resistere del Diderot delle lettere a M.Me de Maux, al Domenico Cirillo dei *Discorsi Accademici* per cui «tutto è in movimento continuo sopra la terra. Niente conserva una forma costante e fissa»³⁷.

Contro una visione meccanicistica della natura come flusso solo apparentemente disordinato, ma riarticolato in realtà come «grande catena dell'essere», avanza, nel progressivo rifiuto di cause finalistiche e provvidenziali (e addirittura Buffon parla di «movimento di flusso continuo»³⁸ pur continuando a considerare l'uomo creatura privilegiata da Dio), l'immagine di una *natura naturans* caratterizzata *in primis* dal potere della variazione («tutto è in un flusso perpetuo», si legge ne *Il sogno di D'Alembert*).

La spiritualizzazione della materia implica del resto «la concezione della natura come totalità dell'esistenza»³⁹ e su questa base la sua capacità metamorfica può, in un movimento di ritorno dal naturale al soggettivo, essere intesa come espressione del metamorfico e del *flessibile* caratterizzante l'umano stesso. Il perpetuo variare della sua fisionomia che Diderot rivendica contro il suo ritratto dipinto da Jean-Baptiste van Loo al Salon del 1767 esemplifica esattamente questo: «la quiete assoluta è un concetto astratto che non esiste in natura»⁴⁰.

«Il movimento [che] continua e continuerà a combinare masse di materia» della *Lettera sui ciechi* (1749)⁴¹ funziona infatti da parallelo – è cioè un aspetto dello stesso macrofenomeno – alla revisione della scala ordinativa fra sensi e ragione (fino alla loro possibile inversione gerarchica) che ora si esperisce a livello della coscienza soggettiva. L'equiparazione fra il metamorfismo della coscienza e quello della natura apre cioè alle caratteristiche proteiformi della soggettività, a partire naturalmente non dalle sue capacità razionali, ma dalla mobilità della sua sfera sensoria. Lo spazio *instabile* della sensibilità (quello che Casanova, in *Storia della mia vita*, presenta come connesso a un movimento non rettilineo: «fui per tutta la vita vittima dei miei sensi; mi è piaciuto sempre tralignare»)⁴² viene dunque progressivamente riabilitato in quanto contiguo alla nuova concezione della natura. Su questa via le stesse passioni, pur ancora per molti gerarchicamente subordinate alla ragione, saranno via via intese come parte integrante del dinamismo psicologico e sociale, non più interpretato negativamente perché visto ora come corrispettivo a quello della *natura naturans*.

Il farsi positivo della sfera della sensibilità è infatti ovunque tema ricorrente. Sul piano estetico la sua riabilitazione serve a giustificare in primo luogo il piacere della fruizione di opere non immediatamente pedagogico-morali ma in grado di seguire i «movimenti del cuore»⁴³

³⁶ D. Diderot, *Correspondance*, a cura di G. Roth, J. Varloot, Paris, Edition de Minuit, 1955-1970, vol. IX, p. 154.

³⁷ D. Cirillo, *Discorsi Accademici* (1789), Napoli, 1799, p. 38.

³⁸ Cit. in J. Starobinski, *L'invenzione della libertà 1700-1789* (2006), Milano, Abscondita, 2008, p. 107.

³⁹ M. C. Jacob, *L'Illuminismo radicale. Panteisti, massoni e repubblicani* (1981), Bologna, il Mulino, 1983, p. 48.

⁴⁰ D. Diderot, *Interpretazione della natura*, cit., pp. 91-93.

⁴¹ ID., *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, in *Oeuvres complètes*, Paris, Garnier, 1875, pp. 279-342: 310.

⁴² G. Casanova, *Storia della mia vita*, a cura di P. Bartolini Bigi, Roma, Newton & Compton, 1999, 34.

⁴³ Cfr. P. Verri, *Discorsi sull'indole del piacere e del dolore; sulla felicità; e sulla economia politica riveduti ed accresciuti dall'autore*, cit., ora in edizione nazionale a cura di G. Panizza, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2004, vol. III, pp. 256-264.

(Verri) nella loro irregolarità e contingenza, secondo un principio che vede Richardson farsi modello; in secondo luogo a giustificare le forme della poesia popolare e primitiva contro la precettistica classicista (questo è il Cesarotti della prefazione a *Ossian*: «Il parlar per sentenze universali ed astratte è proprio dei filosofi [...]. Gli uomini rozzi ed appassionati singolarizzano e parlano per sentimenti»)⁴⁴.

È la medesima, progressiva, presa d'atto ad aprire anche, di conseguenza, al rifiuto di quello spirito totalizzante e geometrico che mirava a valutare le caratteristiche delle specificità temporali e geografiche sulla base di elementi (sensoriali, politici, morali, estetici, ecc.) prefissati. La validazione della molteplicità delle opinioni per come basata sul filtro relativistico dei sensi per la formazione delle idee, la capacità metamorfica e anti-fissista della *natura naturans* concorrono cioè come accennavo anche alla formazione di un parziale storicismo relativistico che fornirà le premesse a quello vero e proprio⁴⁵: «È inevitabile in una narrazione, che ciascuno comprenda la storia e la racconti, in funzione del proprio punto di vista [...]. Una narrazione che astragga da ogni punto di vista particolare è impossibile»⁴⁶, scrive Chladenius.

Il collegamento fra sensazioni e campo semantico dell'instabilità valoriale attraversa l'intero secolo, tanto connettendosi in letteratura allo spazio dei fluidi corporei (lacrime, sangue, liquido seminale, ecc.), spesso sottolineati proprio mediante il campo del flusso (questo è *Il monaco* di Matthew G. Lewis: «a thousand changing visions floated before his fancy»)⁴⁷, quanto alla più generale riflessione epistemologica sulla moltiplicazione delle opinioni, prodotto dell'incipiente inversione gerarchica fra ragione e sensi. E Defoe nel *Robinson* aveva del resto già descritto come, almeno in situazioni particolari, la ragione venisse dietro ai sensi e non viceversa, così sottraendo valore all'oggettività del reale e potenziando proprio il campo delle opinioni:

non è infatti possibile descrivere le varie forme che prendeva ogni cosa dentro di me per effetto della mia immaginazione spaventata, quante idee assurde si formarono nella mia fantasia. [...] Adirittura immaginai che l'orma fosse del Diavolo, e persino la Ragione condivise l'ipotesi.⁴⁸

Quando ancora Diderot, scrivendo nel 1772 la voce 'Bello' dell'*Encyclopédie*, afferma che «i nostri sensi sono in uno stato continuamente mutevole: [...] da un giorno all'altro si vede, si sente, si intende diversamente», sta appunto riportando il concetto di bellezza nell'ambito del divenire, e lo sta rispecchiando nel dinamismo della coscienza seguendo quel modello già

⁴⁴ Cfr. M. Mazzocut-Mis, *La forma della passione. Linguaggi narrativi e gestuali del Settecento francese*, Firenze, Le Monnier, 2014.

⁴⁵ Cfr. F. Rossi, *L'età romantica. Letteratura tedesca tra Rivoluzione e Restaurazione*, Roma, Carocci, 2023, p. 41: «il Secolo dei Lumi porta già impresso su di sé il marchio della crisi, in quanto la riflessione razionale implica lo scetticismo e il nichilismo come esiti possibili».

⁴⁶ J.M. Chladenius, *Allgemeine Geschichtswissenschaft*, Leipzig, Friedrich Lanckischens Erben, 1752. Cit. in G. Gundersorf, *Le scienze umane nel secolo dei lumi* (1973), Firenze, La Nuova Italia, 1980, p. 446.

⁴⁷ M.G. Lewis, *The Monk: a Romance*, London, J. Bell, 1796, p. 40.

⁴⁸ D. Defoe, *Robinson Crusoe*, cit., p. 167.

preparato dalle riflessioni sulla *natura naturans*⁴⁹. La soggettività diventa cioè elemento, e così viene per il momento legittimata, dell'ordine della natura stessa, una natura che oltre alla ragione incorpora le sensazioni e la loro mobilità. «Tutto è in movimento», scrive sempre Diderot alla voce 'Eclettismo', «ondulazioni nate dentro un fluido che ricadono l'una nell'altra [...], l'universo diviene un "oceano di fluidi"».

La sopraggiunta instabilità valoriale che opinioni, sensi, ecc. (e le molteplici riflessioni sul genio e sul sublime lavorano nella stessa direzione) sottolineano e favoriscono, esalta lo spazio del *divenire* e, indissolubilmente legata ai desideri messi in moto dalla nuova economia di mercato, pone alla classe in ascesa il gigantesco problema di come fondare in modo coerente una morale (e un'estetica) a partire da una coscienza che sempre più si scopre mobile e individuale, incapace cioè di accomodarsi in strutture collettive di significato.

Fino a un certo punto è certo possibile provare a impostare la questione come contrasto di classe, mettendo cioè il polo del disordine a carico di una borghesia troppo rampante o di un'aristocrazia degenerata. Quando nel *Salon 1767* il solito Diderot, il più *parvenu* fra i *philosophes*, prova a escludere il rococò dal canone del buon gusto (riprendendo un discorso già manifestatosi quindici anni prima con la cosiddetta *querelle des buffons*)⁵⁰ sta non solo esaltando la funzione politico-educativa dell'arte (il *moralisme bourgeois* di Jean-Baptiste Greuze), ma sta anche provando a separare arte e lusso secondo un modello di ragionamento che prova ad assegnare *modi* di espressione artistica diversa a classi diverse. Ma lo schema non tiene per almeno due ragioni: il contenitore di classe a quest'altezza è ancora incredibilmente poroso (i Marmontel e i Voltaire – che addirittura nel libretto *Le Temple de Gloire* presenta Luigi XV in guisa di Traiano – continuano ad esempio difendere il classicismo secentesco)⁵¹, e soprattutto la stessa *intelligenza* progressista guarda con estremo sospetto all'impianto etico-culturale che, avvertono, il nuovo mondo porta con sé (e addirittura in Inghilterra si forma una resistenza *classicista* che oppone a Shakespeare il *Cato* di Addison). La resultante di questa ambiguità ideologica sono certo i contrasti sulla *comédie larmoyante*, ma è anche l'estrema ambiguità di giudizio che caratterizza neo-classicismo e rococò, di volta in volta visti come manifestazione di una classe (nei suoi valori o nei suoi difetti) o dell'altra. Il rococò può ad esempio diventare manifestazione di un'arte puramente sensuale e decorativa e dunque proiettata alla protezione dello *status quo* dell'*Ancien Régime*. Da Francesco Milizia a Wieland, a Winckelmann, non si contano infatti le prese di posizione contro linee curve, colori, fiori e tralici (questo è Pietro Giordani: «Non è oggi chi sopportasse a vedere nelle statue quelle forme ignobili, que' panni o duri o svolazzanti, quelle

⁴⁹ Cfr. M. Delon, *L'idée d'énergie au tournant des lumières (1770-1820)*, Paris, Puf, 1988.

⁵⁰ Cfr. G. Tocchini, *Arte e politica nella cultura dei lumi* (2016), Roma, Carocci, 2018, pp. 23-24.

⁵¹ Alla voce 'Gusto' dell'*Encyclopédie* Voltaire, distanziandosi radicalmente dal relativismo di *Micromégas*, dichiara: «Gli artisti, per paura di essere imitatori, cercano vie fuor del comune: si allontanano dalla bella natura, cara ai loro predecessori [...] il gusto si corrompe [...]. Ci sono vasti paesi in cui il buon gusto è sconosciuto: sono quelli in cui la società non si è perfezionata».

attitudini convulse, quelle passioni o forzate o inverosimili»⁵². Ma lo stesso rococò può anche essere espressione, qui intesa positivamente, di una maggiore vicinanza ai temi *middle-class* del quotidiano e del contingente. Dall'altro lato il neoclassicismo potrà certo diventare l'arte dei rivoluzionari francesi come specchio di un idealizzato modello politico-sociale costruito a partire dai temi della sobrietà, della morale, della semplicità di costume, ma è anche l'arte favorita da tanta committenza aristocratica e l'arte difesa da quegli intellettuali inglesi di estrazione borghese – come lo stesso Johnson – seriamente preoccupati da un decadimento della morale pubblica che segue all'imposizione di quell'economia di mercato che pure difendono, ma che vogliono contenuta nei confini rassicuranti di una compattezza sociale che, pur aperta ai nuovi temi *individualistici* del piacere e dei sensi, resti vidimata – e siamo a *Pamela* – dalla virtù.

Tale ambivalenza di giudizio sulle due correnti artistiche sottolinea della necessità di comprendere la sintomaticità del piano estetologico-artistico come non necessariamente connessa in modo diretto al piano economico-strutturale, ma nella sua possibilità, e va inteso caso per caso, di essere talvolta più connaturata al piano ideologico medesimo. Se cioè, come vedremo in seguito, l'immoralismo ultra-deterministico di un Sade appare strettamente concatenato alla imposizione della nuova morale economica (relativistica, strumentale, utilitaristica, ecc.) legata al campo metaforico del flusso, le prese di posizione su neoclassicismo e rococò sono più vicine all'immagine ideologica che una classe o l'altra vuole dare di sé. Il neoclassicismo, ad esempio, può tanto significare (per l'aristocrazia) stabilità di valori, gloria nobiliare, continuità ripetitiva ed eternizzante di un divenire storico confiscato come natura, ma può anche (per la borghesia) diventare appello alla perfettibilità storica dell'individuo, invito a distinguere in un'opera ciò che è essenziale da ciò che è meramente decorativo, e ancora semplificazione controllata come implicito attacco alla mollezza decadente (lusso, ecc.) della classe avversa. Allo stesso modo, come detto, il rococò potrà essere esaltato in quanto ornamentalità impolitica o essere invece celebrato come avvicinamento, rispetto alle altezze del neoclassicismo, all'*everyday life*. Questo naturalmente non vuol dire che la connessione fra piano estetologico-artistico e piano strutturale sia infranta, ma significa che va ricercata in un elemento ulteriore e spesso sul piano ideologico contraddittorio, ma coerente col piano della prassi economica e di quella propagandistica. Per fare solo un esempio, la razionalizzazione semplificante del neoclassicismo si adatterà perfettamente alla produzione industrializzata di oggetti decorativi. Allo stesso modo, la letteratura nostalgico-morale (si pensi alle grandi tirature di *The Deserted Village* o de *Il vicario di Wakefield* di Oliver Goldsmith) si integrerà perfettamente al piano del consumo, rendendo cioè oggetto di consumo quella stessa etica che si oppone al piano dello sfarzo, del lusso e della mercificazione sfrenata.

⁵² P. Giordani, *Lettera al celebratissimo Antonio Canova per l'arrivo suo sperato in Bologna nel novembre 1809*, in *Opere*, a cura di F. Ugolini, Napoli, Rancesco Rossi-Romani, 1860, p. 32.

3.

Gradualmente l'economia di mercato trasforma la soggettività in ricettrice di stimoli sempre nuovi e cangianti. Il piano della fruizione, lo stesso che è al centro delle nuove riflessioni sul gusto, si riconosce come via via più connesso allo spazio delle trasformazioni storiche (mode e novità) che si susseguono indefessamente. Se si susseguono per tutto il secolo tentativi di standardizzare il concetto di gusto (prima sul piano della razionalità, poi sempre più su quello a-ontologico del senso comune)⁵³, la sua stessa connessione con il piano della fruizione ne esalta il rapporto con lo spazio del relativo e del caduco. Di certo tale movimento è quasi sempre *doppio* (come è *doppio* il tentativo di tenere insieme *virtù* e *mercato*), nel senso che quasi tutti i teorici del gusto oscillano fra premesse razionalistiche e storico-relativiste (si pensi al Batteux attento alla sensibilità e paladino dei «modelli ideali»), ma pure – e anche fra gli intellettuali italiani ancora così legati alla precettistica poetica – il principio della contingenza e della fugacità aumenta progressivamente la sua sfera d'azione. Come sosterrà Johnson nel *Rambler* (quello stesso Johnson che da un lato difende l'Inghilterra come nazione commerciale e dall'altro è preoccupato dalla totale sostituzione del privilegio di nascita col potere del denaro ed è al contempo infastidito dal tentativo empirista di collocare il vero nel senso comune) «il presente è in un moto perpetuo»⁵⁴.

Pochi testi nel periodo sono in grado di segnalare il modo in cui la sfera della sensibilità e delle passioni stia entrando in contatto col campo del bello e del gusto, allargandolo oltre il perimetro di un'idea di *stabilità*, quanto *L'analisi della bellezza* di William Hogarth. Hogarth – sottolineando dell'incipiente legame fra divenire storico e *abbassamento* – si autodefinisce 'comic history painter' (Fielding chiamava i suoi romanzi 'poemi epici comici in prosa') e trasferisce anzitutto l'idea di bellezza nel campo della commistione e della mescolanza: un campo nel quale alto e basso, armonie e dissimetrie, allegorie e caduca quotidianità (la sua Londra) convivono. Ambiente urbano, storia e commistione di *alto* e *basso* collaborano dunque a distaccare il concetto di bello dagli ideologemi dell'unità e dell'uniformità. Subito citando Shakespeare («ha compendiato tutti gli allettamenti della bellezza in due parole, *infinita varietà*»)⁵⁵, imposta la sua riflessione come attacco alla linea retta in quanto espressione canonica di un'idea astratta di bellezza connessa alla precettistica classicista-imitativa: «coloro che sono diventati prevenuti a forza di regole dogmatiche» (p. 46). Hogarth difende il piano sensorio legato alla piacevolezza *naturale* che il soggetto fruisce mediante la linea curva («ondeggiamenti variati dal suo flusso»), e inverte – mentre elogia non a caso la satira swiftiana – il rapporto di egemonia e subalternità fra quiete e movimento: «una superiore fulmineità e una nobile bellezza» (p. 98). All'assenza di

⁵³ Cfr. P. Tortonese, *L'uomo in azione. Letteratura e mimesis da Aristotele a Zola*, Roma, Carocci, 2023, p. 60: «Abbandonando la sua dimensione metafisica, l'ideale diventa un modello sempre più rivolto alla ricezione dell'opera, rinvia più a una conformità ideologica, a un sistema di valori, che non a una realtà suprema». Cfr. anche L. Formigari, *L'estetica del gusto nel Settecento inglese*, Roma, Aracne, 2019.

⁵⁴ S. Johnson, *The Rambler*, in *The Works of Samuel Johnson*, a cura di A. Murphy, vol. 4, London, 1796, p. 266.

⁵⁵ W. Hogarth, *L'analisi della bellezza* (1753), Palermo, Aesthetica, 2001, p. 40. Tutte le citazioni successive dell'opera provengono da questa edizione.

moto sostituisce un'idea di piacere legata al dinamismo che l'occhio intrattiene quando deve inseguire le forme della linea serpentina: «in modo piacevole lungo il flusso continuo della sua varietà» (p. 67).

Il proposito è anche qui collegato, come visto in precedenza, all'idea della inesauribile varietà della natura, ma pure, con decisione maggiore, si annunciano elementi di decisa storicizzazione del nuovo gusto: «La forma più gradevole è quella del ricciolo fluente [...], la moda attuale che le donne hanno scelto di portare» (pp. 61-62)⁵⁶. Collegato a una società in trasformazione (il parallelo con l'aereità di Mercurio, dio del commercio, è rilevatore) il nuovo gusto sottolinea per Hogarth dell'ingresso in un differente sistema valoriale. La linea serpentina del resto, come già notato dal Panofsky degli *Essais d'iconologie*⁵⁷, favorisce essa stessa un'attitudine prospettivistica, dal momento che costringe lo spettatore a una visione incompleta, mai d'insieme, frammentata. Questo «flusso di linee serpentine che si avvinghiano» (p. 77) è infatti sì da Hogarth connesso all'idea della varietà naturale, ma la sua emersione è sua volta legata a un modo di vivere (a un tempo storico e a un luogo determinato) che è la *englishness* che lo stesso pittore oppone ai modelli classicisti di Francia e Italia. Dove questi battono la via di una «bellezza morale», di corpi ideali, cromofobici e fissati nell'eternità, l'artista inglese, come scrive proprio Fielding in *An Essay of the Knowledge of Characters of Men*, considera la gravità una possibile impostura e vede il bello nelle forme della contingenza (epistemologica come sociale) che queste inevitabilmente presentano. L'esaltata *instabilità* della composizione pittorica fa poi, come detto, inevitabilmente pensare al rococò, ma questo è ora sottratto al campo della pura decoratività e legato più direttamente all'occasionalità contingente che diventa lo sfondo, come sarà per il *novel*, del *modus vivendi* moderno (si pensi semplicemente alle *conversation pieces* dove gli stilemi del rococò si piegano al racconto della *domesticity*, del quotidiano-storico, del realismo borghese). In tal senso la difesa della linea serpentina è il corrispettivo hogarthiano di quell'andare verso la prosa che, da Houdar de la Motte a Buffon, comincia a essere vista come custode tanto di una prospettiva *onesta* quanto di una *molteplice*, cioè in grado di mimare il vissuto oltre gli intenti allegorico-morali (sono i soliti due lati della disgregazione relativistica e della riarticolazione moralistica).

La prospettiva pittorica di Hogarth trova poi non a caso rispecchiamento in quella esaltazione della natura come varietà che fu il giardino all'inglese, epitomizzato appunto nel «*serpentine style*» di Lancelot Brown. Come scriverà fra qualche anno Ercole Silva rielaborando le riflessioni di Christian Hirschfeld, «una perpetua uguaglianza, un'uniformità costante non solamente stancano, ma cagionano un segreto martirio»⁵⁸. Se l'apprezzamento per il giardino all'inglese si

⁵⁶ Vale la pena notare che la linea serpentinata ricomparirà, a fine '800, nella riflessione di Félix Ravaisson, cioè uno di quei contingentisti che ne farà la manifestazione stessa di una legge di natura a cui l'uomo ha il dovere di abbandonarsi.

⁵⁷ Cfr. E. Panofsky, *Essais d'iconologie: thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance* (1967), Paris, Gallimard, 2021, pp. 258-259.

⁵⁸ E. Silva, *Dell'arte de' giardini inglesi* (1801, poi rielaborato nel 1813), a cura di G. Guerici, C. Nenci, L. Scazzosi, Firenze, Olschki, 2006, p. 33.

diffonde rapidamente in Europa occidentale, connesso sistematicamente a quella catena metonimica di concetti che, tenendo insieme sensazioni, irregolarità, curvature, commistione, varietà, continua a riferire alla *natura naturans*, è proprio uno dei padri del romanzo moderno, Horace Walpole, a tracciare nel 1771 la miglior disamina per ciò che concerne il suo ruolo nel passaggio al sistema valoriale della modernità: «Quando un francese legge del giardino dell'Eden, non dubito che nel suo pensiero lo veda come qualcosa di simile a Versailles, con siepi tagliate [...] e tralicci»⁵⁹. La critica alla tradizione classicista serve qui anzitutto a biasimare quell'intento artistico che mira ad applicare i tratti monotoni della simmetria alle forme cangianti della natura, per cui valgono invece, ancora hogarthianamente («non c'è linea retta nella natura», p. 92), i tratti serpeggianti in grado di esprimerne l'ininterrotta mutevolezza:

L'arte [...] divenne il mezzo per contrastare la natura [...]. Canali misurati con la riga e col compasso presero il posto di serpeggianti ruscelli; si elevarono terrazze dov'erano prima i dolci declivi che impercettibilmente uniscono la valle alla collina. [...] si applicarono le cesoie alle belle forme originali [...] tutti assoggettati al fanatico culto della simmetria. [...] monotona uniformità. (pp. 57-58)

L'eliminazione di chiuse, canali, siepi, ecc., segnala poi dell'emersione di uno spazio anti-ordinativo del movimento, il quale viene fra l'altro spesso rafforzato (se ne ricorderà Goethe, che aveva amato il libretto di Hogarth, scrivendo *Le affinità elettive*) da elementi, ora finalmente liberati e non più contenuti, di carattere acquatico.

La caduta degli *argini* riflette a livello sintomatico quella disarticolazione conoscitiva che, ad uno con il prospettivismo («Era la mia situazione, e non le sue grazie, ciò di cui ero innamorato, era la mia situazione che rendeva costei così divina ai miei occhi»)⁶⁰, il nuovo senso del divenire storico, l'accrescersi dei desideri, la nuova importanza delle sensazioni, la mobilità contraddittoria delle opinioni, ecc., apre a un reale sempre più governato da istanze plurali e da assenza di sistematicità; da quel dominio del 'particolare' – della vita comune – che gradualmente sarà il campo di indagine del *novel*. Progressivamente infatti (si pensi semplicemente a Walter Shandy, il padre di Tristram) la ricerca di coerenza e di oggettività scadrà a motivo di ironia («come tutti i pensatori sistematici avrebbe [...] torto e tormentato ogni cosa presente in natura pur di sostenere la sua ipotesi»)⁶¹. Nel *Tristram Shandy* del resto, come è ampiamente noto, elementi caratteristici quali la presa del proscenio da parte di personaggi secondari (cioè il crollo della struttura gerarchica della narrazione), il dilagare già polifonico delle prospettive («nessun autore, che comprendesse quali siano i confini del decoro e della buona educazione, si permetterebbe di pensare sempre lui», p. 110), il movimento ondivago e contraddittorio delle opinioni

⁵⁹ H. Walpole, *Saggio sul giardino moderno* (1771 e definitiva 1780), Firenze, Le Lettere, 1991, p. 50. Tutte le citazioni successive dell'opera provengono da questa edizione.

⁶⁰ J. Lenz, *Conversione morale di un poeta*, in *L'eremita. Un pendant a «I dolori del giovane Werther» e altri scritti*, Milano, Rizzoli, 2001, p. 171.

⁶¹ L. Sterne, *La vita e le opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo* (1759), Milano, Mondadori, 2016, p. 56. Tutte le citazioni successive dell'opera provengono da questa edizione.

(«le opinioni che fluttuavano», p. 125), la difesa di una narrazione *serpentinata* («si troverà a deviare cinquanta volte da una linea retta», p. 39), andranno proprio a sottolineare una disgregazione valoriale che, mentre rivela il nuovo dato del prospettivismo («ognuno parla della fiera a seconda di come gli siano andati gli affari», p. 12), relega la critica al campo metonimico del flusso – sottolineandone così ancora il legame con la nuova realtà economico-politica – proprio ai pensieri del farsesco Walter:

il flusso di uomini e denaro verso la metropoli per commissioni una più frivola dell'altra – si era fatto talmente intenso – da minacciare i nostri diritti civili; [...] *flusso* non era l'immagine che più gli andava a genio, – *discrasia* era la sua metafora favorita. (p. 48)⁶²

Sterne mette i precedenti modelli eruditi (il *vit* swiftiano da un lato e il carnevalesco rabelaisiano dall'altro) a servizio dei nuovi stilemi del *novel*. In questo modo l'attacco alle forme dell'*ideale* e dell'epistemologicamente (e moralmente) *solido* è, in parte, allontanato dal piano del gioco intellettuale e avvicinato allo spazio del quotidiano e del contemporaneo, in un movimento che è riconosciuto essere tutt'uno con l'emergere della coscienza individualistica del soggetto moderno. Sterne afferma cioè una determinata linea culturale e letteraria (è quella dei Montaigne, dei Pascal, dei Bayle, ecc.) come la più in linea con quel *sentire* moderno – prospettico e relativista – che trapassa ora, parzialmente, dalle altezze della riflessione epistemologica allo stesso piano della vita quotidiana, diventando progressivamente tutt'uno con essa:

la metà delle creature che ci sono compagne sulla terra [...], disse mio zio Toby; - è un miserando fardello sulle loro spalle, continuò scuotendo la testa. - Certo, certo, è una cosa dolorosa – disse mio padre scuotendo la testa pure lui – ma sicuramente, da quando scuotere la testa è venuto di moda, mai due teste si scossero insieme di concerto, spinte da due ragioni tanto diverse. (p. 287)

In questo modo, ad esempio, il rifiuto della linea retta in quanto espressione solo presunta della *gravitas* («per quale errore [...] gli uomini di spirito e d'ingegno abbiano continuato a confondere questa linea con la linea di GRAVITÀ», p. 469) rafforza la coscienza di una linearità fra l'accidentalità dell'*everyday life* e quel soggettivismo relativistico prima emerso nella sfera della riflessione epistemologica. Realismo formale e arguzia colta collaborano così al decadimento della solidità epistemologica e della sfera morale a quella collegata: «Da tutta questa storia si potrebbe trarre una gran bella MORALE, ma di tempo ne ho poco» (p. 374).

Ma gli argini non sono ancora del tutto crollati. Se nella produzione intellettuale della reazione aristocratica il campo metonimico del flusso è spesso soggiogato, proprio a livello metaforico, dall'immagine di una fonte – cioè di un nucleo centrale generativo e accentrativo – che

⁶² Sterne ha molto chiaro che la disarticolazione morale (positiva o negativa che sia) ha qualcosa a che fare con i nuovi principi di un'economia sempre più fondata sul valore di scambio. Basti pensare al modo in cui metaforizza, nel *Journal to Eliza*, il rapporto sentimentale: «What say you, Eliza! shall we join our *little capitals together?*» (Id., *Journal to Eliza and various letters*, New York, Taylor and Company, 1904, p. 93). A tal riguardo cfr. J. Lamb, *Sterne's Fiction and the Double Principle*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 34.

lo determina (questo è per esempio *Il conte di Valmont* di Philippe Louis Gérard: «[il sapere] sviluppa le idee più nuove e la morale più perfetta, come idee che gli sono naturali e che fluiscono da una fonte»)⁶³, sorprende solo in minima parte che il medesimo campo metaforico si attivi, sempre in senso negativo, in Rousseau.

Legandosi alla polemica contro il 'progresso', l'artificialità e il dilagare contraddittorio delle opinioni che caratterizza l'ambito cittadino (di 'mare' delle opinioni parla negativamente Bernardin de Saint-Pierre in *Paolo e Virginia*), Rousseau attiva la metafora in due direzioni che ruotano attorno al binomio essere-apparire, due direzioni che in lui sono complementari. Il flusso viene analizzato tanto in relazione alla coscienza soggettiva quanto alle trasformazioni che stanno avvenendo a livello sociale. Sin dal *Discorso sull'origine* (1753) i suoi punti di riferimento normativi (lo stato di natura come ideale regolativo, la comunità ginevrina, ecc.) sono come noto contrapposti a quel luogo dell'*apparire* che è la città moderna, facendo della contrapposizione città/comunità la concrezione storica (e dunque in divenire) della più generale opposizione società/natura. In tal senso un motivo storico prende forma e si sviluppa all'interno di un motivo naturale, per cui l'individuo stesso – la cui essenza resta inalterabile – rischia di essere trascinato nella decadenza sociale quando incapace di riferirsi al suo Sé più autentico; un Sé che risulta invece più *protetto* all'interno di quella concrezione socio-naturale che è la comunità organica. Se l'ambito cittadino è infatti dominato da apparenza, *superficie*, artificialità e insustanzialità (caratteristiche simili avrà la metropoli nella *Kulturkritik* di fine '800 e inizio '900), l'ambito anti-cittadino enfatizza il superamento della frammentazione sociale e dunque il recupero, idealizzato, della significazione del reale e dell'Io che la *Gemeinschaft* permette in quanto luogo in cui la volontà individuale resta annessa a quella generale, sottolineando così, ed è un passaggio epocale, come la reazione al *moderno* non sia più solo di matrice reazionario-aristocratica.

Starobinski ha notato come, nel *Persifleur*, Rousseau avesse cominciato definendosi «un Protée, un Caméléon»⁶⁴ (parola identiche userà per sé Goethe in una famosa lettera giovanile), e come la necessità di dominare tale incoerenza lo avesse portato a quella 'riforma personale' incentrata sulla volontà di *fixare* le proprie idee. La proliferazione incontrastata delle opinioni a livello soggettivo (un Io in continuo mutamento e dunque incapace di riferirsi alla sua parte più autentica) trova raddoppiamento nella critica sociale della *Lettera sugli spettacoli*, la quale connette direttamente opinioni e fortuità del caso: «L'opinione pubblica [...] è tuttavia, per sua natura, di molto instabile e cangiante. Il caso, mille cause fortuite, mille circostanze impreviste, fanno quello che la forza e la ragione non riuscirebbero fare»⁶⁵. Nell'*Emilio*, quattro anni dopo, non solo si conetteranno direttamente opinioni e valore di scambio (cioè assenza di fondamento) delle idee⁶⁶, ma pure la condizione proteiforme dell'identità personale sarà direttamente

⁶³ Metafora assai simile si trova nel romanzo di Henry Brooke *The Fools of Quality*, largamente ispirato all'*Emilio* di Rousseau.

⁶⁴ J.-J. Rousseau, *Le persifleur*, in *Oeuvres posthumes*, Paris, Pléiade, 1780-1789, t. VII, pp. 221-231: 228.

⁶⁵ ID., *Lettera sugli spettacoli* (1758), Palermo, Aesthetica, 2003, p. 76.

⁶⁶ Cfr. B. Carnevali, *Romanticismo e riconoscimento. Figure della coscienza in Rousseau*, Bologna, il Mulino, 2004, pp. 109-110.

collegata alla metafora del flusso: «Tout est mêlé dans cette vie; on n'y goûte aucun sentiment pur, on n'y reste pas deux moments dans le même état. Les affections de nos âmes, ainsi que les modifications de nos corps, sont dans un flux continuel»⁶⁷. Tale condizione va rigettata proprio in una manifestazione di fede oggettivista («Non basta, credetemi, che la virtù sia alla base della vostra condotta, se non stabilite quella base stessa su un incrollabile fondamento»)⁶⁸ che è implicitamente anche un primo, pre-romantico attacco alle teorie della ricezione del *gusto* settecentesche: «Je sais seulement que la vérité est dans les choses & non pas dans mon esprit qui les juge»⁶⁹.

Nella *Nuova Eloisa* la dinamica fra mobilità sociale e individuale tocca il suo punto più alto proprio mentre si connette agli idoli polemici del Rousseau filosofo. Da un lato la critica dell'orizzonte moderno-cittadino, mentre mantiene fermo il punto anti-aristocratico («si può sempre scommettere venti contro uno che un gentiluomo discende da un furfante», p. 183), si collega all'attacco al denaro: «mai possederanno più denaro [...]. Sono saggi abbastanza per saperlo, nel paese ci sono miniere d'oro ma è proibito sfruttarle» (pp. 90-91). Dall'altro lato la polemica anti-cittadina insiste proprio (e riappare la metafora del flusso) su quella diade mobilità-apparenza che, tratto tipico del trionfo dell'interesse individualistico e strumentale, era emersa in precedenza:

Parigi [...] dove insieme regnano la più fastosa opulenza e la miseria più deplorevole [...]. Non occorre conoscere il carattere delle persone, ma soltanto i loro interessi per indovinare a un dipresso che cosa diranno su ogni cosa. Quando un uomo parla, non è lui ma per così dire è il suo abito che esprime un parere; [...] e siccome ognuno pensa al proprio interesse e nessuno al bene comune, e che gli interessi privati sono sempre opposti tra loro, ne risulta un perpetuo urtarsi di brighe e di cabale, un flusso e riflusso di pregiudizi, di opinioni contrarie [...]. Colui al quale piace conversare e frequentare varie società, dev'essere più flessibile di Alcibiade, mutare di principi come muta di società, [...] ognuno si mette continuamente in contraddizione con se stesso, senza che nessuno ci trovi a ridire. [...] non vedo che larve e fantasmi che colpiscono la vista e dileguano non appena si cerca di afferrarli. Finora non ho visto altro che maschere; quando mai potrò vedere volti umani? (pp. 248-251)

Al lato opposto del binomio si situa ovviamente la comunità di Clarens, che opera nel solco di una volontà uniformata e dominata dal principio della frugalità espressa come esaltazione del valore d'uso (altro tratto tipico della *Gemeinschaft*)⁷⁰ e che crede alla bontà delle istituzioni *naturali* che la reggono, secondo un principio di uguaglianza che in realtà, chiosa giustamente Starobinski, si realizza più al mero livello dello stato d'animo che non sul piano materiale⁷¹.

⁶⁷ J.-J. Rousseau, *Emile ou de l'éducation*, in *Oeuvres complètes de J.-J. Rousseau*, Paris, Hachette, 1857, liv. I, II, pp. 46-47.

⁶⁸ ID., *Giulia o la nuova Eloisa* (1761), Milano, Rizzoli, 2021, p. 250. Tutte le citazioni successive dell'opera provengono da questa edizione.

⁶⁹ ID., *Emile ou de l'éducation*, cit., liv IV, II, p. 22.

⁷⁰ Cf. ivi, p. 571: «evitare al possibile nei nostri beni gli scambi intermediari tra il prodotto e il suo uso. [...] Evitiamo il trasporto dei nostri prodotti adoperandoli sul posto».

⁷¹ Cf. J. Starobinski, *La trasparenza e l'ostacolo* (1971), Bologna, il Mulino, 1982.

Va però ancora sottolineato che tale visione anti-flusso si realizza qui anche sul piano formale, e proprio all'interno di quel genere (il *novel* o proto-*novel*) che tenderà invece a farsi sempre più manifestazione del flusso medesimo. È vero infatti che *La Nuova Eloisa* rigetta con forza, sin dalle *Prefazioni*, talune caratteristiche del *romance* (il meraviglioso, l'esotico, ecc.) optando per la narrazione del quotidiano («niente di imprevisto; nessun colpo di scena», p. 22), ed è anche vero che comincia a manifestarsi un certo dialogismo che mette in crisi – assai parzialmente – la fissità dei *characters*, ma è altrettanto certo che la narrazione è costantemente riportata a un *centro* (Julie) che colora di sé tanto le opinioni quanto il linguaggio degli altri personaggi, e Rousseau infatti addirittura giustifica la similarità di stile fra le varie epistole proprio riferendosi all'innata capacità di Julie di attrarre nella propria visione del mondo le opinioni molteplici così uniformandole: «i caratteri sono vari? [...] i costumi, i pregiudizi cambiano secondo i tempi, i luoghi, le epoche? [...] si sappia discernere ciò che costituisce le varietà da ciò che è essenziale alla specie» (p. 21).

Julie funziona cioè da corrispettivo di quelle concrezioni valoriali (il passato, l'infanzia, Ginevra, ecc.) che nell'opera di Rousseau fungono da 'riva' (una riva che è insieme passato, infanzia e natura), vale a dire da *argine* al soggettivismo e da criterio di giudizio: «Si les hommes veulent me voir autre que je ne suis, que m'importe? L'essence de mon être est-elle dans leurs regards?»⁷².

Quando arriveremo a *Le fantasticherie del passeggiatore solitario* vedremo infatti Rousseau suggellare con più chiarezza la nuova condizione epistemologica già tracciata in alcune opere precedenti:

Tutto è in un flusso continuo sulla terra: nulla mantiene una forma costante e fissa, e i nostri sentimenti verso le cose esteriori passano e cambiano di necessità come esse. [...] non v'è niente di solido a cui il cuore possa attaccarsi.⁷³

E però, come detto, ci troviamo per il momento in una situazione in cui anche gli spazi di contrarietà a ciò che comincia a essere avvertita come una nuova egemonia in formazione presentano esiti ambigui che danno luogo a risultati spesso inaspettati. L'importanza che lo stesso Rousseau (e molti altri) assegnano alle nuove narrazioni (dramma borghese, *novel*) in quanto capaci di meglio far conoscere l'uomo a se stesso convivono certamente con l'appello costante a privilegiare il rispetto dei buoni costumi («non gli empiete di scellerate persone»⁷⁴, suggerisce il Carlo Gozzi di *Fogli sopra alcune massime*, ben conscio che il successo di romanzo e dramma serio ha qualcosa a che fare con l'attacco alla classe nobiliare), a tenere a bada lo scatenamento delle passioni corruttrici («con molti libri di divertimento si raccende, de' popoli interi la

⁷² J.-J. Rousseau, *Rousseau, juge de Jean-Jacques. Dialogues*, in *Oeuvres posthumes*, cit., t. XI, p. 454.

⁷³ ID., *Le fantasticherie del passeggiatore solitario* (1776-1778), Milano, Rizzoli, 2021, p. 263.

⁷⁴ C. Gozzi, *Fogli sopra alcune massime del genio e costumi del secolo dell'Abate Pietro Chiari e contro a' poeti Nugnez De' nostri tempi*, Venezia: Angelo Bassanese, 1761, p. 111.

incontinenza», scrive Giovan Battista Roberti in *Del leggere libri di metafisica e di divertimento*)⁷⁵ e, nei casi più consapevoli, delle opinioni. Ma, inevitabilmente, l'osservazione realistica comincia gradualmente a erodere, sul piano della 'familiarizzazione', le precedenti gerarchie valoriali e le loro ripartizioni su base cetuale. Proprio Goldoni nella sua *Pamela* non è in grado di seguire Richardson fino in fondo (all'ultimo la servetta scopre i suoi nobili natali), ma l'approfondimento di caratteri e contesto – pur mentre vuol mantenere saldo l'intento illuminista e pedagogico con l'equiparazione di verità e virtù – apre allo spazio del divenire psicologico e storico che annuncia all'unisono modernità e romanzo come spazio della finitudine realistica.

Lessing, altro ammiratore dello scritto di Hogarth, aveva chiaro il punto. Dopo il genio di Shakespeare, e dopo l'esempio inglese del dramma *domestico* degli Aaron Hill e dei George Lillo, la strada da intraprendere è quella della moderna tragedia borghese proposta da Diderot ('domestique' eppure 'sérieuse' e con un contesto ben determinato che influisce sui personaggi): scenari realistici, linguaggio non sostenuto, riproduzione dei connotati storici del ceto medio, equilibrio – scrive Jacob Lenz nelle *Osservazioni sul teatro* (1774) – fra tragedia e commedia, perché questi due elementi anche nella vita si fondono, e perché (ribadisce in *Pandamonium Germanicum*), c'è *tragedia* anche nella contemporanea *everyday life* ('tragedie dell'individualismo' le chiamerà Lukács).

La crisi degli stilemi classicisti porta cioè a una desublimazione del genere che, da un lato, si separa dallo sfondo epico e, dall'altro, entrando in contatto con la realtà contemporanea vista come in divenire, *borghesizza* (e romanzizza) i vecchi stilemi comici. Beaumarchais sintetizzerà bene con l'*Essai sur le genre dramatique sérieux*, e con chiaro riferimento al *roman*, tale posizione:

onesto e serio. [...] il quadro fedele delle azioni degli uomini. Bisogna leggerlo come i romanzi di Richardson, che sono veri e propri drammi [...], una moralità più chiara che nella tragedia eroica e più profonda rispetto alla commedia piacevole. [...] le tragedie degli antichi [...] sono così lontane dalla natura.⁷⁶

L'attacco a inizio anni '50, durante quella *querelle* innescata da von Grimm con la *Lettre sur Omphale*, alla *tragédie en musique* (rappresentazione convenzionale tesa a ribadire il prestigio dell'aristocrazia di sangue), trova insomma nel nuovo dramma il suo contraltare estetico-politico.

Voltaire può continuare a battere sul 'pregio delle tre unità' e del verso, e può chiamare 'specie bastarda' la *comédie larmoyante* (e Arnaud può addirittura scrivere che l'autorità deve vigilare sul rischio della mescolanza dei generi), ma abbassamento e commistione si stanno progressivamente imponendo quale cornice di una realtà mutata che non solo rifiuta di considerare l'ideale di virtù quale proprietà di un'unica classe (e invece il Gozzi del *Teatro Comico* ci tiene a

⁷⁵ G.B. Roberti, *Del leggere libri di metafisica e di divertimento*, Bologna, Dalla Volpe, 1769, pp. 107-109.

⁷⁶ P.-A. Caron de Beaumarchais, *Essai sur le genre dramatique sérieux* (1767), Dijon, Nielrow, 2018, pp. 9-11. Traduzione mia.

ricordare che Goldoni è il figlio di un medico mancato), ma poco alla volta comincia a relativizzare le stesse prospettive valoriali (etiche) che ha in precedenza difeso per emanciparsi:

Signora de Chepy: «È buono? È malvagio?»

Signorina Beaulieu: «L'uno e l'altro»

Signorina de Vertillac: «Come voi, come me, come tutti». ⁷⁷

L'azione drammatica si è troppo distanziata dalle prospettive di un universo valoriale immobile (sia quello dell'epica o quello del *romance*) e risente ormai di una natura situata e prospettivistica per cui l'Io non può più emergere (la stessa forma lo rivela) da un quadro di senso astratto, cioè da un'assenza di contesto, ma deve riconoscersi come dialetticamente dipendente dagli sviluppi storico-dinamici, movimento naturalmente in linea con lo storicismo nascente ⁷⁸. Di ciò fa certo le spese in primo luogo (anche nel *novel*) l'aristocrazia: attaccata sulle scene, criticata nelle sue capacità dirigenziali e nel suo mito del diritto di nascita ⁷⁹, nella letteratura scandalistica che ne mostra l'esistenza immorale, e trascinata poi (l'ossimoro «vile gentiluomo» ⁸⁰ della *Pamela* ne è un macro-sintomo) in un universo valoriale (quello della storia) che si rivela in movimento: «E come fanno a essere certi che fra cento o duecento anni qualcuna di quelle famiglie ora disprezzate di *parvenus* non possa far festa nelle loro tenute?» ⁸¹.

Ma anche la nobiltà, in un caso come *Le relazioni pericolose* di Pierre de Laclos (e tanto più interessante perché è un romanzo che mantiene saldo l'intento pedagogico ma che fa scandalo perché questo non è direttamente esplicitato dall'autore), può essere descritta come partecipe di quella stessa razionalità strumentale che alcuni intellettuali, come appunto Rousseau, stanno cominciando a criticare come tratto distintivo dell'intera nuova realtà (borghesia inclusa) e matrice dello stesso relativismo che la abita, transcendendo dunque, mentre l'aristocrazia declina politicamente, i confini di classe. Questa è la prima descrizione di Valmont: «Fin dalla giovinezza non ha fatto un passo, detto una parola senza avere uno scopo» ⁸². È vero che è qui preservato il meccanismo della giustizia poetica (il vaiolo che ricopre il viso della libertina marchesa de Merteuil nelle ultime pagine, mettendole «l'anima sul volto» (p. 378), è riscatto dell'oggettività valoriale), ma fino alle ultime pagine del romanzo a dominare è proprio un bailamme interpretativo dove ognuno legge i fatti (del tutto inconsistenti) sulla base dei propri specifici interessi, secondo una polisemia che, non risolta fino alla conclusione, lascia inevitabilmente il lettore alle prese con un giudizio di valore non immediato. Tale movimento in direzioni

⁷⁷ D. Diderot, *Il figlio naturale* (1757), in *Teatro*, Milano, Garzanti, pp. 301-302.

⁷⁸ Cf. L. Marangolo, *La nascita del dramma moderno in Shakespeare, Calderon, Racine, Lessing*, Milano, Mimesis, 2023, pp. 392-393.

⁷⁹ Si pensi all'apprezzamento di Alfieri, in *Della tirannide*, per quell'aristocrazia inglese che è stata in grado di emanciparsi dal vecchio sistema valoriale.

⁸⁰ S. Richardson, *Pamela*, cit., p. 93.

⁸¹ Ivi, p. 376.

⁸² P. de Laclos, *Le relazioni pericolose* (1782), Milano, Garzanti, 2019, p. 22. Tutte le citazioni successive dell'opera provengono da questa edizione.

opposte è poi consustanziale alla forma stessa del romanzo, il quale è da un lato costruito sui meccanismi à la Madame de la Fayette dell'introspezione psicologica per come connessi all'instabilità valoriale e morale (meccanismo mediante i quali i due libertini sono anche in grado di mettere a nudo la notevole ipocrisia della maggior parte degli altri personaggi), dall'altro tratta sì di materia quotidiana ma vive ancora di processi selettivi del materiale («Per non abusare della pazienza del lettore sono state soppresse molte lettere di questa corrispondenza quotidiana», p. 19) tesi a magnificare quanto narrato come spazio di un significato che va in qualche modo oltre l'*everyday life*, salvando cioè un senso allegorico che fa il paio col giudizio morale che emerge nel finale del libro. E però tale finale a chiave, rispetto al campo metonimico del flusso (espresso da Laclos mediante il termine 'tourbillon') che domina la gran parte della narrazione, rischia di suonare falsamente consolatorio o, per meglio dire pensando alla futura carriera rivoluzionaria dello scrittore, smaccatamente politico: «una delle più grandi verità [...] resta inutile e soffocata nel turbine dei nostri incoerenti costumi» (p. 379). Certamente resiste qui molto chiara un'accusa che è anche di classe, dove il campo semantico dell'apparenza, della strumentalizzazione e della falsità è gettato su un ceto specifico, ma il relativismo sotteso alla visione strumentale del reale rischia continuamente di superare il contenitore di classe che prova a tenerlo a bada per estendersi alla società nel suo complesso. E del resto, dall'altro lato, è poi possibile dichiarare con assoluta certezza che la virtù di Pamela non serva, strumentalmente, uno scopo⁸³?

4.

È certo Sade a realizzare la più perfetta connessione fra l'elogio della strumentalità e quella visione della *natura naturans*, sempre sotto il segno della *varietas*, difesa dall'Illuminismo maggiore: «nulla è più immorale della natura; essa non ci ha mai imposto freni, non ci ha mai dato limiti e non ci ha mai dettato leggi»⁸⁴. All'opposto della posizione che sarà dei romantici tedeschi, Sade non solo interpreta la caduta valoriale come movimento verso il vero funzionamento della natura stessa («stato primitivo di guerra e di distruzione perpetue»)⁸⁵, sottomissione dell'umano alla natura che lo ha fatto («non abbiate più altri freni se non quelli dei vostri impulsi, al-tre leggi all'infuori dei vostri desideri, altra morale se non quella della natura», p. 148), ma pure connette il prospettivismo relativistico alla soddisfazione, strumentale, degli scopi personali, metaforizzati libertinamente proprio nel campo della sensibilità, cioè del *piacere*.

non dobbiamo rispettare soltanto i nostri gusti e il nostro temperamento? (p. 40) [...] le parole di vizio e di virtù sono concetti puramente relativi. Non c'è alcuna azione, per quanto singolare, che

⁸³ Cf. F.P. de Cristofaro, «Signorina Pamela & figlie», «Inchiesta Letteratura», XXVIII, 1999, pp. 13-17.

⁸⁴ D.A.F. de Sade, *Juliette ovvero la prosperità del vizio* (1801), Roma, Newton Compton, 1994, vol. I, p. 89.

⁸⁵ ID., *La filosofia nel boudoir ovvero I precettori immorali* (1795), Milano, SE, 1986, p. 77. Tutte le citazioni successive dell'opera provengono da questa edizione.

sia veramente criminosa [...]. Tutto è in funzione dei nostri costumi e del clima in cui abitiamo. (p. 40)

Sade porta cioè alle estreme conseguenze il discorso Illuminista, e lo fa proprio connettendo la visione di una natura abbandonata da ogni fondamento metafisico («Se la natura infine si muove da sola, a che cosa serve il motore?», si dice in *Justine*)⁸⁶ e il principio che vidima come sempre *giusta* la soddisfazione dell'interesse personale e addirittura sociale (ne *La filosofia nel boudoir* si chiede l'abbandono dei poveri, inutili allo Stato, a se stessi).

Il processo di apparente decomposizione sociale che Sade illustra – e in tal senso il marchese è l'intellettuale più consustanziale al nuovo funzionamento della struttura economica – si riarticola in realtà mediante l'ostilità continua degli esseri umani medesimi, l'un contro l'altro armati alla ricerca della soddisfazione personale, ma come tale riarticolati in un sistema *coerente* che unisce mediante divisione, che articola mediante ostilità, e che Sade, per l'appunto, non intende come storia ma come natura. Sade apre cioè sì al nichilismo ma come spazio ricompositivo. Il marchese che disprezza la *noblesse de robe* e che, dopo il 1789, ha compreso come inevitabile l'ascesa della borghesia, si fa così difensore di un anarco-determinismo che elegge lo stato di natura hobbesiano a luogo in cui essere e apparire non sono scissi. La soluzione consiste, diversamente che in Rousseau, in un ritorno a un tipo antropologico ferino che la società e le sue impalcature ideologiche (religiose, morali, ecc.) hanno pervertito⁸⁷. Non stupirà, a questo punto, che lo stesso piacere venga in *Aline e Valcour* (1793) equiparato a un «fluido elettrico che circola nella cavità dei nostri nervi» e che tutte le nostre sensazioni vengano riportate a questo fluido definito «la sola anima ammessa dai filosofi moderni»⁸⁸, così ribadendo non solo di quell'alleanza fra fisiologia (qui la scuola di Montpellier) e filosofia così tipica del periodo, ma pure di quella insistita naturalizzazione di tendenze psicologiche che sono invece storiche, con la nuova immagine di una natura, già interpretata sotto il segno della *tecnica*, a fare da contraltare ai vecchi meccanismi di punizione e di ricompensa, quelli insomma di Richardson (da *Justine*: «la ricompensa del bene, la punizione del male, questi i tratti abituali di tutte le opere del genere: non ne abbiamo forse abbastanza?»)⁸⁹. Si trattava del punto finale di quella tradizione che aveva tanto ridotto la natura a se stessa (d'Holbach) quanto allargato al piano della sensibilità il concetto storico-materiale di *interesse*. Per fare un esempio da l'Helvétius di *De l'esprit*: «Le vulgaire restreint communément la signification de ce mot intérêt au seul amour de l'argent : le lecteur éclairé sentira que je prends ce mot dans un sens plus étendu, et que je l'applique généralement à tout ce qui peut nous procurer des plaisirs»⁹⁰; e un ambiguo rappresentante del

⁸⁶ ID., *Justine ovvero Le disgrazie della virtù*, a cura di C. Rendina, Roma, Newton Compton, 1993, p. 94.

⁸⁷ Cfr. M. Menin, *Il sole nero dei Lumi. Sade filosofo*, Roma, Carocci, 2023, pp. 235-237.

⁸⁸ D.A.F. de Sade, *Aline et Valcour*, in *Ouvres*, Paris, Gallimard, 1998, lettera XXV, t. IV, p. 12, trad. da A. Longo in *Sade, animalità e materialismo* in N. Sansone, *La filosofia del marchese de Sade*, Milano-Udine, Mimesis, 2014, pp. 31-48).

⁸⁹ ID., *Justine*, cit., p. 60.

⁹⁰ C.-A. Helvétius, *Œuvres complètes d'Helvétius. De l'Esprit*, Paris, Didot, 1795, discours II, chapitre I, p. 86, n. 2 [epub].

radical Enlightenment come Carlantonio Pilati, in un saggio intitolato proprio *L'esistenza della legge naturale* (1764), aveva del resto già scritto: «la mira di ciascheduno in particolare si è unicamente [...] di rendersi più felice che può, senza curarsi né punto né poco del bene altrui [...] che non già l'amore del prossimo, ma la propria utilità è l'unica scorta e regolatrice delle azioni umane»⁹¹, connettendo con chiarezza, per come è appunto tipico del *radical Enlightenment*, le nuove concezioni politiche a quelle epistemologiche.

Che tutto ciò venga da Sade espresso non in opere filosofiche ma narrative, sottolinea poi appunto della capacità del romanzo in formazione di farsi espressione di quella dinamica, pure storica, che mette in crisi, come intendeva Ian Watt, le vecchie gerarchizzazioni valoriali e lo *status quo* a loro riferito⁹². Era chiaramente una dinamica, come ha mostrato Michael McKeon, che risaliva almeno al '600 connettendo la critica dell'idealismo del *romance* alla negazione dei valori aristocratici⁹³, e che, su questa via, rafforzava sì i portati del vecchio pirronismo, ma pure – gradualmente – si dialettizzava con le trasformazioni storico-sociali in corso, creando quella connessione, centrale nella seconda metà del '700, fra abbassamento nel particolare quotidiano e in divenire e decadenza di un universo valoriale immobile; decadenza a sua volta connessa all'emergere di un classe che sul cambiamento e sul moto perpetuo fonda le ragioni della sua progressiva, materiale, egemonia.

Il nuovo genere, incentrato su un presente rispetto al quale, a differenza del passato, il giudizio è meno pre-formato, e modulato su quella quotidianità *giornalistica*⁹⁴ che allontana il fantastico, il meraviglioso e l'improbabile a favore di un 'oggi' contingente di cui ora riconosce il valore («quelle avventure fredde e spesso ripetute ci fanno dormire, e i prodigi stravaganti ci rivoltano»⁹⁵, aveva scritto Montesquieu nelle *Lettere persiane*), conduce progressivamente all'interiorizzazione delle azioni – «è finita la cavalleria, ed è incominciato l'amore»⁹⁶, lapidario Roberti – e fa dello spazio mobile dell'interiorità il campo di giudizio di una morale che prima era collocata fuori dal soggetto. Ciò può portare da un lato all'emergere di un *realismo* in quanto spazio del disincanto, della pura relatività, di valori mobili senza più gerarchie a sostenerli (e sarà progressivamente l'opzione vincente, dove le storie, come ha scritto Guido Mazzoni in *Teoria del romanzo*, sfuggiranno agli antichi sovrasensi e pretenderanno di valere per sé, nella propria accidentalità), dall'altro a cercare di puntellare la morale anti-relativistica, ma a partire sempre più dall'interiorità stessa.

Anche in Italia, del resto, nel 1781 un moderatissimo Giuseppe Maria Galanti apre al romanzo, non è il primo, come genere educativo. Le *Osservazioni intorno a' romanzi, alla morale e a'*

⁹¹ C. Pilati, *L'esistenza della legge naturale impugnata, e sostenuta da Carlantonio Pilati*, Venezia, A. Zatta, 1764, p. 44.

⁹² Cfr. I. Watt, *Le origini del romanzo borghese. Studi su Defoe, Richardson e Fielding* (1957), Milano, Bompiani, 2017, p. 61.

⁹³ Cfr. M. McKeon, *The Origins of the English Novel 1600-1740*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1987.

⁹⁴ Cfr. L. J. Davis, *Factual Fictions. The Origins of the English Novel* (1983), Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1996.

⁹⁵ Montesquieu, *Lettere persiane*, Milano, Rizzoli, 1997, p. 250.

⁹⁶ G.B. Roberti, *Del leggere libri di metafisica e di divertimento*, cit., p. 109.

diversi generi di sentimento staccano il tema della formazione della morale sociale dai trattati filosofici (troppo imbevuti di 'spirito di sistema') e, nella convinzione illuminista che la riforma vada attuata mediante un'operazione sui costumi, sottolineano come i romanzi siano in grado di darci una «morale in azione»⁹⁷. Questa non può essere veicolata mediante «l'arida metafisica», ma va modulata – il modello è la *Clarissa* – sul gusto e su una sensibilità («O sensibilità, sensibilità, dono divino e celeste»)⁹⁸ posta sotto il controllo della ragione. Il romanzo, legato da Galanti esplicitamente alla sfera della passionalità *femminile*, diventa cioè la via per accedere con più facilità e minor sforzo allo spazio della ragione (*maschile*) o, come scrive Rousseau nella *Nuova Eloisa*, «quando ho cercato di parlare agli uomini non mi hanno inteso; forse parlando ai fanciulli mi farò ascoltare meglio» (cfr. n. 66).

Galanti sta certo negoziando con un nuovo immaginario sociale strettamente connesso a una rivoluzione del mercato editoriale (perché, come scrive Piero Chiari, «i libraj oggidi non vendono che romanzi»)⁹⁹, ma sta anche sottolineando il nuovo valore di una cultura non filosoficamente strutturata ma in grado di fornire ai lettori un quadro multiprospettico e vario dell'esistenza quotidiana, così educando appunto la loro sensibilità e, su questa via, avvicinarli alla ragione (era un'idea che si era socializzata fra gli intellettuali già nel 1762 con l'*Elogio di Richardson* di Diderot). Galanti, voglio dire, prende in considerazione le critiche di Roberti ai romanzi come potenzialmente corruttori («è impossibile accogliere nel seno le altrui passioni, e non provocare le proprie»)¹⁰⁰, ma pure li inquadra – quando saldamente legati al campo della virtù – come possibile via alla propagazione delle idee illuministiche. Si può forse legare tale posizione al ritardo che l'Italia sconta sul piano dello sviluppo del genere, ma va ad esempio sottolineato che, nella *Pamela*, è proprio la lettura delle lettere della servetta (cioè del romanzo stesso) a far migliorare eticamente Mr. B.. I proto-*novel*, e di autori appartenenti alla classe borghese, incentrati sul nesso sentimentalismo-virtù sono del resto innumerevoli (si pensi a *The Female Quixote* di Charlotte Lennox, a *The Man of Feeling* di Henry Brooke, a *The History of Countess of Dellwyn* di Sarah Fielding), e rientrano spesso – pur esaltando il campo *mobile* della sensibilità, in quella di separazione di classe fra etica (borghese) e decadenza (aristocratica). Non a caso in tali romanzi è assai dimidiata quella caratteristica, tipica invece dei *novel* d'eccezione, di sovrapposizione fra personaggio e lettore, ed è assai più preservata (e nel romanzo si trovano così spesso lacerti che fanno pensare al trattato morale)¹⁰¹ l'immagine del lettore come soggetto da educare. Ciò significa che ancora non si riesce del tutto ad emancipare la psicologia dalla morale e si continua a intendere il romanzo come una via per l'ingegneria sociale e, in particolare, per

⁹⁷ G.M. Galanti, *Osservazioni intorno a' romanzi, alla morale e a' diversi generi di sentimento* (1781), Roma, Vecchiarelli, 1991, p. 14.

⁹⁸ Ivi, pp. 35-36.

⁹⁹ Cfr. D. Roche, *La cultura dei lumi. Letterati, libri e biblioteche nel XVIII secolo*, Bologna, il Mulino, 1992.

¹⁰⁰ G. Roberti, *Del leggere libri di metafisica e di divertimento trattati due con prefazione sopra un libro intitolato De la predication par l'auteur du dictionnaire philosophiques aux delices* 1756, Bologna, Stamperia del Sant'Uffizio, 1769, p. 218.

¹⁰¹ Cfr. L. Clerici, *Il romanzo italiano del Settecento*, Venezia, Marsilio, 1997, p. 87: «la vicenda viene rallentata dal didascalico. Il tempo del commento sfuma così dalla funzionalità rispetto alla storia all'acronica indipendenza del dire saggistico».

la regolazione del comportamento femminile¹⁰², rinegoziando i vecchi concetti lockiani di diritti individuali e responsabilità politica nei termini di autonomia individuale e disciplina sociale, secondo un modello di connessione fra sfera privata e sfera pubblica che, ha scritto Riccardo Capoferro, era già esplicito nello *Spectator*¹⁰³. Lo stesso protagonista è del resto in questi testi sovente dotato, come nel modello de la Fayette, di una sviluppata coscienza riflessiva che ordina, come contrappunto, lo scatenamento disorganizzante delle passioni.

Ben diverso è in tal senso il caso del *Tom Jones* dove la temperanza morale di un Allworthy (che vive infatti ambigualmente in una casa di architettura alla greca ma circondata da un giardino parzialmente all'inglese e da una *sublime* catena di selvagge montagne) è sempre controblanciata dallo sfuggente giudizio morale che il narratore riserva alla tematica dell'obbedienza delle ragazze, in un modello che già mette in crisi (*Shamela*) l'*onestà richardsoniana*¹⁰⁴. Non a caso il *Tom Jones* scatenerà reazioni del tutto differenti, e sarà visto di volta in volta come esempio di efficacia morale o come, parole di Hannah More, un 'libro vizioso'¹⁰⁵, dimostrando come il nuovo genere aprisse sempre più a un'interpretazione dove le stesse idee di virtù e di vizio si soggettivizzavano. Ma diverso, tornando solo per un attimo al caso italiano, era però anche un romanzo come *La mia istoria* di Francesco Gritti che, costruito esplicitamente sul modello sterniano, insisteva costantemente non solo sulla relazione contingentista fra contesto e fatti narrati (e addirittura fra contesto e forma narrativa: «componendo per la mia Bella un Sonetto [...], lo strepito di un colpo di pistola mi fece per la sorpresa allungare di ben quattro inintelligibili sillabe il verso»)¹⁰⁶, ma addirittura (nel romanzo c'è un oste impazzito per aver letto troppo i *Canti di Ossian*) trascinava nel vuoto valoriale anche quegli elementi culturali che oggi connettiamo alla rivoluzione epistemologica in corso.

Bisogna poi intendere che anche nei casi più piegati in direzione moralistica, il movimento centripeto legato alla disarticolazione socio-valoriale è comunque in atto mediante la forma stessa dell'opera e mediante il macro-sfondo di riferimento: la vita privata e quotidiana. E anche nei romanzi più eticamente determinati ritroviamo infatti quella sovrapposizione critica, nel quadro di un idealismo già avvertito come astratto, fra filosofia e modelli artistici in varia misura afferenti al classicismo. Platonismo e platonismo estetico, come contenuto e forma, si ritrovavano ora accomunati nel quadro di un fissismo (generi, modelli, ecc.) non più in grado di contenere un'esistenza che inizia a presentarsi sotto il segno della *varietas*, oltretutto del divenire storico, facendo così della prosa, come ha scritto Franco Moretti, un «modo di stare al

¹⁰² Cfr. N. Armstrong, *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*, Oxford, Oxford University Press, 1987.

¹⁰³ Cfr. R. Capoferro, *Novel. La genesi del romanzo moderno nell'Inghilterra del Settecento* (2017), Roma, Carocci, 2021, p. 42.

¹⁰⁴ Cfr. L. Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*, Chicago, University of Illinois Press, 2000.

¹⁰⁵ Cfr. H. More, *Memoirs of the life and correspondence of Mrs. Hannah More*, a cura di W. Roberts, London, R.B. Seeley and W. Burnside, 1834.

¹⁰⁶ F. Gritti, *La mia istoria, ovvero Memorie del signor Tommasino scritte da lui medesimo. Opera narcotica del dottor Pifpuf. Venezia 1767-1768*, Roma-Padova, Antenore, 2010, p. 33.

mondo»¹⁰⁷. Le nuove forme della narrazione 'particolare' si mostravano così abili nel sottolineare, indirettamente, l'incapacità, anzitutto classificatoria, di modelli classici e metafisici che ora cominciano a sovrapporsi.

Il campo tematico connesso a soggettivismo e ambiguità, pur nelle continue negoziazioni con i vecchi stilemi religiosi, morali, culturali, è certo uno dei campi di espressione concettuale privilegiati dal *novel*. Proprio nella *Pamela*, ad esempio, dove fra l'altro la protagonista descrive il suo sentimento amoroso come un flusso costante, anche dopo la felice conclusione della vicenda il contrasto delle opinioni continua a sottolineare della permanenza in un sistema valoriale non più stabile per come legato all'incipiente individualismo proprio di una società che non si uniforma più a partire dalla cerniera valoriale della vecchia classe dominante. Ai precetti matrimoniali che Mr. B. le ha inviato, Pamela risponde con un controcanto («*Parlando in genere lo ritengo anch'io [...] Abbastanza accettabile*»)¹⁰⁸ che permette alla contrapposizione opinionale di permanere e non uniforma le due soggettività (quella dominante maschile e quella subalterna femminile) pur in procinto di essere unite dal vincolo sacro del matrimonio. Il prospettivismo apre cioè al paradigma delle verità relative per come rafforzato dalla coscienza della contestualità spaziale e temporale, cioè del contesto storico-dinamico. «Noi non possiamo decidere se ciò che chiamiamo verità sia verità veridica, o se solamente ci appaia tale»¹⁰⁹, scrive Heinrich von Kleist alla sorellastra Ulrike il 23 marzo 1801; «a chi non sente allo stesso modo, non si può dimostrare nulla», dice Florestan nel *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798) di Tieck¹¹⁰.

La coscienza prospettica che prende a sua volta forza dall'abbassamento quotidiano-prosastico che separa progressivamente l'umano dai regni ideali delle fissità valoriali, aveva trovato del resto espressione – con *Jacques il fatalista e il suo padrone* che riprende alcuni stilemi di quella letteratura odeporica che aveva contribuito a introdurre logiche prospettiviste legando peripezia e contingenza – in quell'associarsi della razionalità tetragona a una «pericolosa fantasia», ma pure in quel sottolineare l'imminente difficoltà a ordinare le opinioni in contrasto: «sostenendo l'uno che le donne sono buone, l'altro cattive: e avevano entrambi ragione»¹¹¹. Quella che qui va in crisi è infatti proprio la struttura a chiave del *conte philosophique*, facendo del movimento fisico dei personaggi un corrispettivo del loro indefesso movimento opinionale che nega l'interpretazione univoca del reale, lasciando il lettore (non a caso già messo in correlazione al personaggio non mediante la sfera della ragione ma quella dei sentimenti: «Era uomo. – Uomo appassionato come te, lettore»)¹¹² alle prese con verità contrapposte. Tale movimento – che portava sempre più la narrazione all'interno della riflessione del personaggio per come in

¹⁰⁷ F. Moretti, *Il borghese. Tra storia e letteratura* (2013), Torino, Einaudi, 2017, p. 149.

¹⁰⁸ S. Richardson, *Pamela*, cit., pp. 614-615.

¹⁰⁹ H. von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, Band 2, a cura di H. Sembdner, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1987, p. 634 (trad. it. di M. Nervi in *Parenti di sangue. Intertestualità del tragico in Kleist e Kafka*, «Between» VII, 14, 2017, pp. 1-32: 14).

¹¹⁰ J.L. Tieck, *Franz Sternbalds Wanderungen*, Leipzig, Philipp Reclam, 1798, p. 236. Traduzione mia.

¹¹¹ D. Diderot, *Jacques il fatalista e il suo padrone* (1778-1780), Torino, Einaudi, 1992, p. 22.

¹¹² Ivi, p. 130.

connessione ai fatti minuti che a questi accadevano – era poi del resto speculare a quella frattura semantica fra *romance* e *novel* che lo stesso Diderot avvertiva nell'*Elogio*: «Per romanzo si è inteso fino a questo giorno un tessuto di avvenimenti chimerici e frivoli di letteratura pericolosa per il gusto e i costumi. Vorrei davvero che si trovasse un altro nome per le opere di Richardson»¹¹³.

Ruolo del contesto, polifonia dialogica per come sottesa al divenire del punto di vista, abbassamento nel quotidiano prosastico e contestualizzante (si citano personaggi reali ma *privati* del tempo), messa in crisi della morale idealistica, ecc., si erano d'altronde espressi al loro grado più alto, e proprio nell'impossibilità di riportare il materiale narrato a una sicura interpretazione allegorica, ne *Il nipote di Rameau* dello stesso Diderot. Qui il Nipote, incontrato dal filosofo al caffè della Régence (luogo contemporaneo epitome della città, della chiacchiera e dell'opinione), appare sin da subito come manifestazione, tanto spiritualmente che fisicamente, del campo metonimico connesso all'ambiguità e al divenire per come determinato non da logica o ragione, ma appunto da una contestuale contingenza che già apre al campo dell'ambiguità valoriale:

è un insieme di elevatezza e bassezza, di buon senso e sragione. Le nozioni di onestà e disonestà devono essere proprio stranissimamente mischiate nella sua testa: [...] una singolare ribollente immaginazione [...]. Qualche volta è magro e sparuto, come un malato all'ultimo stadio di consunzione [...]. Un mese dopo è grasso e paffuto [...]. Triste o allegro, secondo le circostanze.¹¹⁴

Se Diderot gli fa inizialmente notare l'importanza di «prender partito, e rimanerci attaccato» (p. 9), il meccanismo dialogico (che è il segno formale di ciò che avviene sul piano tematico) trasporta progressivamente il filosofo stesso in un paradigma dominato dal principio di contraddizione, principio per cui tanto il Nipote quanto il Filosofo si ritroveranno progressivamente bloccati nell'impossibilità valoriale e di giudizio:

non sapevo se mi sarei lasciato andare alla voglia di ridere, o travolgere dall'indignazione. [...] Venti volte uno scoppio di risa impedì l'esplosione della mia collera; venti volte la collera che mi montava dal fondo del cuore finì in uno scoppio di risa. (p. 21)¹¹⁵

Ogni atto o parola del Nipote crea infatti nel Filosofo moti che vanno in direzione contrapposta («Ero commosso e impietosito; ma una sfumatura di ridicolo si trovava come fusa a quei sentimenti», p. 68), ma che non sono da intendere come giudizio morale negativo su quanto il Nipote fa o dice, perché il moto contrario e contraddittorio corrisponde alla *logica* disarticolata del Nipote medesimo che ora invade il Filosofo stesso.

¹¹³ ID., *Elogio di Richardson* (1761), a cura di A. Perego, «ITINERA», 2005, pp. 1-13, p. 3.

¹¹⁴ ID., *Il nipote di Rameau*, Firenze, Olschki, 2002, p. 4. Tutte le citazioni successive dell'opera provengono da questa edizione.

¹¹⁵ Cf. W.E. Rex, *Diderot's counterpoints. The dynamics of contrariety in his major works*, «Studies on Voltaire and the Eighteenth Century», 365, 1998, pp. 417-431.

Dall'altro lato, lo stesso vacillare del cinismo di Rameau (il suo essere talvolta tentato da intenti etici: «Ci deve essere una certa dignità legata alla natura dell'uomo, che non è possibile soffocare», p. 18) è consustanziale a una personalità *flessibile* (così si auto-definisce) che non può accomodarsi in parametri fissi di comportamento o di pensiero e che decreta il caso («idee così giuste, alla rinfusa, insieme a tante stravaganze – Chi diavolo lo può sapere? Ve le getta il caso», p. 21), cioè il movimento indefesso, sua sola logica e suo solo principio identitario: «Mi porti il diavolo, se in fondo in fondo so chi sono. In generale, il mio spirito rimbalza, rotondo come una palla» (p. 46).

Anche la separazione, che il Filosofo registra, fra le capacità artistiche del Nipote e la sua indifferenza morale («Come può essere che con [...] una tale sensibilità per le bellezze della musica; siate così cieco per le belle cose della morale?», p. 72) è connaturata a quella frattura fra ambito estetico ed etico che innerva, e sempre più inneverà, la protesta del *novel* verso le resistenze del platonismo (etico o estetico che sia); universo valoriale che non può sopravvivere all'urto della modernità: «se avessero escogitato come provocar la disgrazia dei figli, l'educazione di un lacedemone a un bimbo destinato a vivere a Parigi» (p. 75).

Le due caratteristiche comportamentali principali del Nipote sono del resto la fantasticheria e la performatività. Da un lato il Nipote è cioè continuamente sorpreso mentre si immedesima in situazioni ipotetiche secondo procedimenti riflessivo-umoristici che ritroveremo da Flaubert alla stagione modernista («un buon letto, e ci si stendeva come uno che l'ha sempre avuto, buoni vini, che gustava facendo schioccare la lingua sul palato», p. 14), dall'altro – quando suona o canta – acquisisce una capacità proteiforme che ne fa una metafora della *natura naturans* medesima: «Piangeva, rideva [...] era una donna che cade in deliquio per il dolore; un infelice abbandonato alla piena della disperazione; un tempio che si innalza; uccelli che tacciono al tramonto; acque, che mormorano in un angolo solitario e fresco» (pp. 68-69). I due elementi concorrono a esaltare l'immagine di un reale *sub specie theatri* caratterizzato appunto dai termini dell'ipotesi e della varietà, vale a dire da due caratteristiche (una soggettiva, l'altra oggettiva) connesse all'evaporazione dei fondamenti identitari e conoscitivi stabili, e che trovano poi espressione nell'inevitabile separazione fra il regno delle opinioni (o interpretazioni) e quello dei fatti:

Il librario David manda alti lai perché il suo socio Palissot è andato a letto o avrebbe voluto andare a letto con sua moglie; la moglie del librario David manda alti lai perché Palissot ha lasciato credere a chi lo voleva di essere andato a letto con lei; quello che è difficile a decidersi, è se Palissot sia o no andato a letto con la moglie del librario, perché la donna per forza ha negato quello che era vero. (p. 55)

Corrispettivo della indeterminatezza valoriale che caratterizza il Nipote è infine, non a caso, il denaro, direttamente connesso alla capacità di sovvertire ogni certezza di tipo valoriale, corrodendo così, ben oltre i fondamenti religiosi, gli stessi capisaldi di una morale culturale laica: «Avrà dell'oro: sono io che ve lo dico. Se ne ha molto, non gli mancherà niente, neanche la

vostra stima e il vostro rispetto» (p. 75). Alla domanda su cosa farebbe qualora divenisse ricco, il Nipote risponde: «Dimostreremo che de Voltaire non ha genialità; che Buffon sempre appeso ai trampoli è solo un declamatore ampolloso; che Montesquieu è solo un bello spirito; relegheremo d'Alembert nella sua matematica, pesteremo sulla schiena tutti quei piccolo Catoni, come voi» (p. 32). La coscienza della connessione fra proprietà e verità non solo getta un'ombra sarcastica sul legame illuministico proprietà-libertà, ma pure incatena le strutture di valore alla mobilità opinionale («se arrivassimo a spiegarci, potrebbe venir fuori che voi chiamate vizio quello che io chiamo virtù, e virtù quello che io chiamo vizio», p. 50) per come dettata dai rivolgimenti materiali. Da qui alla sentenza gnomica secondo cui «non c'è nulla di stabile a questo mondo» (p. 83) il passo è breve.

E però, e anche questa va tenuto in considerazione, non è il modello Diderot a vincere, come del resto non è il modello Sterne. Il modello di *novel* che progressivamente si impone è quello *à la* Richardson, ma depurato sempre più dagli intenti moralistici e connesso a filo doppio all'impianto epistemologico che appunto opere come *Il Nipote* e il *Tristram* esprimono al loro grado più alto. Questo impianto, però, deve essere disconnesso dagli stilemi ancora allegorici (seppur ormai miranti solo ad allegorizzare il *nulla*, cioè l'impossibilità degli approdi valoriali) che *Il Nipote* e il *Tristram* ancora ospitano, così come ospitano quelle caratteristiche intellettualistiche (satira swiftiana, *conte philosophique* anche se *vuoto*, ecc.) che il genere della vita particolare sempre più avverte come inadatte, perché comunque connesse a un piano che porta la narrazione oltre la sfera della nuda empiria. Il piano epistemologico va dunque inglobato al piano dell'introspezione psicologica, e questa va però rapportata alla realtà che la circonda e di cui appunto condivide le caratteristiche, quelle caratteristiche di contingenza, relatività, mutamento continuo, fluidità, ecc., che il piano epistemologico ha rivelato. È in questo modo che il personaggio passa finalmente a farsi mimesi del reale stesso, e di un reale inteso tanto come natura («una miniatura del grande intero della natura», scrive Moritz)¹¹⁶ quanto come società.

Fatto salvo Werther, la letteratura settecentesca non ha un personaggio più moderno (più da *novel*, più nel flusso) di Anton Reiser, protagonista dell'omonimo romanzo di Moritz pubblicato tra il 1785 e il 1790. Anton è ossessionato dall'opinione che la gente ha su di lui e in cui non riesce a riconoscersi, è però a sua volta slegato da ogni capacità *formativa* su stesso, dal momento che le circostanze (le fasi della vita, la fortuna, ecc.) lo conducono continuamente a mutare la definizione che egli stesso dà di sé, riducendo l'esistenza a un perpetuo variare di stati che la riflessione non può solidificare (e anche il suo scetticismo, formato sulla lettura di Young, è solo una fase circostanziale). Lo scandaglio empirico, la «meteorologia dell'animo» connessa alla mistica introspezione di matrice quietistica e pietistica e che si esprime ora come romanzo biografico¹¹⁷, è così a sua volta inefficace a donargli un'identità, dal momento che questa è

¹¹⁶ K.P. Moritz, *Anton Reiser. Romanzo psicologico*, Pisa, Tipografia Editrice Pisana, 1996. Tutte le citazioni successive dell'opera provengono da questa edizione.

¹¹⁷ Sulla connessione fra autobiografia e sviluppo del soggetto borghese cfr. S. Zatti, *Il narratore postumo. Confessione, conversione, vocazione nell'autobiografia occidentale*, Macerata, Quodlibet, 2024.

dipendente dai fatti (grandi e insignificanti) che le circostanze gli impongono, così limitando la stessa riflessione, su di sé e sugli avvenimenti della sua vita, al rapporto, ovviamente del tutto instabile e arbitrario, fra caso e soggettività: «Tutte le volte che sentiva odore di vernice, sorgevano spontaneamente nel suo spirito tutte le immagini sgradevoli di quel tempo; e viceversa, quando a volte si ritrovava in una situazione che somigliava casualmente a quella, credeva anche di sentire odore di vernice» (p. 33). Connesso sintomaticamente alle circostanze contingenti («questa trama di una vita umana intrecciata finemente è costituita da un'infinita quantità di piccolezze», p. 66), il senso dell'esistenza particolare si traduce in un'ermeneutica continua che però nega all'uomo la possibilità di comprendere anche le ragioni oggettive del suo stesso agire, essendo queste fra loro in contraddizione ed essendo inoltre legate alla contingenza delle piccolezze dell'*everyday life*, circostanze che raramente si adattano a ciò che la psiche vorrebbe, secondo modelli che paiono anticipare addirittura Proust:

il congedo di Philippe Reiser fu più freddo che affettuoso. – *Philipp Reiser era molto indaffarato con una nuova coccarda da mettere sul suo cappello [...].* Ciò che però irritò maggiormente Reiser fu *quell'abbellire il cappello con la coccarda*, di cui il suo unico amico, era stato capace di occuparsi così assiduamente persino nell'ultima ora dell'addio. (p. 215)

Moritz non nega che esista una perfezione nascosta nella natura, né che l'uomo abbia un'in-nata tendenza verso la verità, ma – nei chiaroscuri della mente («quanto tutto sembra fluire come il vento», p. 66) – quella stessa tensione è solo un impulso contrapposto ad altri mediante 'orribili contraddizioni'. Il fallimento è così consustanziale alla tensione stessa. Quella totalità che il soggetto romanzesco esprime in quanto parte della natura è dunque connessa, romanzescamente, all'incommensurabilità conoscitiva della natura stessa e, nell'anelito sconfitto verso questa, al ruolo decisivo delle circostanze storico-sociali. Quella che Moritz stesso chiama «penetrazione nel mondo reale» («l'osservatore del cuore umano deve [...] evitare qualsiasi tendenza a lasciarsi trasportare con la fantasia in un mondo ideale», p. 181), cioè nel mondo dell'interiorità e della sensibilità *privata* ma per come allacciate alle circostanze storico-sociali (dove storia e sensibilità entrano in dialettica), è così lo spazio in divenire e per sempre incompiuto dell'interpretazione, cioè di un'ermeneutica dell'interiorità¹¹⁸, separata dalla concettualizzazione scientifica, che non è ricerca dell'*esemplare* (e dunque non c'è alcun bisogno di una *qualità* dell'azione romanzesca) ma resoconto della mutevolezza interiore del soggetto. In tal modo la mimesi non ha lo scopo di seguire una realtà immobile, ma anzi assume come realtà ciò che è più mutevole:

Non c'era alcuna pausa nel poderoso flusso delle sue emozioni e dei suoi pensieri; la parola successiva era sempre già sul punto di irrompere prima ancora che la precedente fosse completamente pronunciata; come un'onda che inghiotte l'altra nella corrente impetuosa. (p. 96)

¹¹⁸ Cfr. E. Kahler, *The Inward Turn of Narrative*, Princeton, Princeton University Press, 1973.

È così che il nuovo impianto epistemologico abbandona progressivamente, dopo quelli moralistici, anche gli impianti formali inversamente *emblematici* della satira, della parodia, del *conte philosophique* (che pure lo hanno rafforzato nella sua stessa epistemologia) e si realizza gradualmente nella forma che lo suggella: quella appunto della vita particolare, cioè della contingenza soggettiva per come in dialettica col contesto realistico e storico-dinamico, ma secondo un modello preparato da una rinnovata concezione della natura.

Ecco allora che la riarticolazione moralistica del *novel*, à la Richardson (à la Klopstock, à la Goldsmith, ecc.), smetterà progressivamente di essere una soluzione, ma non perché – sadianamente – lo spazio della virtù è rilegato a spazio dell'illusione, e neanche perché – sternianamente – il nuovo orizzonte epistemologico esclude la possibilità della certezza morale, ma bensì perché la ricerca della solidità valoriale diventa semplicemente *uno* dei moti nel cuore del soggetto moderno, e di un soggetto (e siamo appunto al *Werther*) che non ha nulla di speciale: «E tu, anima buona, che provi il suo stesso tormento»¹¹⁹. Il senso del primo romanzo goethiano sarà appunto quello di presentare un uomo fatto della stessa sostanza del suo tempo, e in cui convivono all'unisono le diverse direttive morali del tempo: «nient'altro di più instabile e mutevole di questo mio cuore» (p. 9). Anche la moralità diventa cioè consustanziale al *desiderio*, perché appunto quello del *ritorno* al vecchio mondo *solido* dei Lessing e dei Goldsmith ormai è *solo* un desiderio, quel mondo di cui Lotte sarà, nella mente di Werther, rappresentazione. Ma tale rappresentazione è a sua volta estremamente ambigua, dal momento che il desiderio si agita anche nel cuore della giovane sposa. La sua stessa rappresentazione artistica, infatti, il ritratto che le fa Werther, perde inevitabilmente di solidità riducendosi a una silhouette:

tutto svanisce e fluttua davanti al mio spirito, così che io non riesco a fissare i contorni delle cose; e mi illudo soltanto di saper dar loro una forma [...]. Tre volte ho cominciato il ritratto di Lotte, e per tre volte mi sono arreso [...]. Ho finito per disegnare il suo profilo. (p. 65)

Nel nuovo orizzonte capitalistico articolazione e disarticolazione – questo il senso del lavoro del giovane Goethe – vanno infatti intesi come compresenti, perché un sistema economico basato sulla competizione, sull'ostilità dei suoi membri, va costantemente cernierato e riarticolato (e Mefistofele sa servirsi performativamente dei valori del buon tempo antico), definito mediante elementi valoriali che lo stabilizzino, ma questi sono a loro volta moti soggettivi che sono ormai lì per essere messi a merce, ideologicamente (il sogno della regressione) e materialmente. «[D]ue anime albergano nel mio petto»¹²⁰, dirà Faust (e lo stesso vale per Gretchen che si rimira allo specchio ingioiellata sognando di uscire dalla sua condizione sociale), conteso fra volontà di regressione nel vecchio, fermo, rassicurante e brutale, mondo paleo-borghese («che beatitudine in questa prigione!»)¹²¹ e la fame di movimento (incertezza valoriale, consumo di

¹¹⁹ J.W. Goethe, *I dolori del giovane Werther* (1774), Milano, Mondadori, 1983, p. 3. Tutte le citazioni successive dell'opera provengono da questa edizione.

¹²⁰ ID., *Faust*, Firenze, Le Monnier, 1857, p. 71.

¹²¹ Ivi, p. 127.

sensazioni, desideri, azioni) che caratterizza il *moderno*. La prospettiva della *Heimat*, del luogo dove ogni cosa sia significativa («La filosofia è propriamente una nostalgia del paese natio, un desiderio d'essere, dovunque si sia, in casa propria»¹²², scrive Novalis) è inerente alla modernità stessa, e la contraddizione (che Werther esperisce come suicidio) esplode proprio dalla giustapposizione di due ordini valoriali inconciliabili: «il viandante più inquieto sentirà sempre nostalgia della patria; e nella sua capanna, tra le braccia della moglie e nella cerchia dei propri figlioli» (*Werther*, p. 43). Ma il mondo de *Il vicario di Wakefield*, o di *Paolo e Virginia* non può più fungere da riparo ideologico quando i tratti della modernità capitalistica cominciano a darsi come 'seconda natura' e salgono alla coscienza del soggetto borghese come parte della propria identità. E non può perché lo stesso desiderio di un *argine*, di una *Heimat*, di una *virtù*, deve ora riconoscersi come espressione soggettiva della coscienza individuale, e così il principio del *movimento*, dello *scorrere*, del fluire, ingloba lo stesso spazio dell'etica: «Puoi forse dire: questo è, quando tutto trascorre, quando tutto svanisce con la velocità di un lampo?» (p. 87).

La scoperta di tale meccanismo non potrà che condurre progressivamente – e in linea con la nuova organizzazione del lavoro – alla sostituzione del 'perché' al 'come', vale a dire a trasporre la cerniera ideologica dai sogni regressivi alla *laudatio* del tempo presente. A quel punto, davanti a un Faust divenuto espressione compiuta della nuova ragione strumentale («Non travolge il mondo tutte le cose nelle sue voraci correnti? Ed io sarò tenuto in ceppi da una promessa?»)¹²³, addirittura Mefistofele resterà senza parole.

¹²² Novalis, *Frammenti*, a cura di G. Prezzolini, Lanciano, Carabba, 1914, p. 71.

¹²³ J.W. Goethe, *Faust*, cit., p. 91.