

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

**Quando l'autore diventa 'pericoloso': il Settecento e la svolta di Laclos verso la moderna pratica e teoria letteraria**

**This is the author's manuscript**

*Original Citation:*

*Availability:*

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/2014093> since 2024-09-19T11:41:10Z

*Publisher:*

ETS

*Terms of use:*

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)



Diffrazioni  
Letterature comparate, teorie e forme dell'immaginario

2

I volumi pubblicati sono sottoposti alla valutazione anonima di almeno due persone esperte in materia individuate dalla direzione (*peer-review*).

*Collana diretta da*

Carmen Dell'Aversano – Università di Pisa  
Stefano Ercolino – Università Ca' Foscari Venezia  
Massimo Fusillo – Università degli Studi dell'Aquila  
Alessandro Grilli – Università di Pisa  
Matthew Reynolds – St Anne's College, Oxford

# L'autorialità polimorfica

## Dall'aedo all'algoritmo

a cura di

Massimo Fusillo, Serena Guarracino, Doriana Legge,  
Mirko Lino, Mattia Petricola, Luca Zenobi



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

In copertina: i primi 42 versi dell'*Iliade* in codice binario.

© Copyright 2024

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni – Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

*Distribuzione*

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 – 20090 Assago (MI)

*Promozione*

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 – 40128 Bologna

ISBN 978-884676891-9

*Copertina, progetto grafico e impaginazione: Giovanni Campolo*

## Sommario

### Introduzione

Massimo Fusillo, Serena Guarracino, Doriana Legge,  
Mirko Lino, Mattia Petricola, Luca Zenobi 11

### SEZIONE I

#### METAMORFOSI TEORICHE E STORICHE DELL'AUTORIALITÀ

Tra eccedenze di voce e scrittura: estetiche novecentesche dell'autorialità  
remissiva e reattiva 19  
Stefania Sini

Il cantore e la parola 'autorevole'. Tratti di sociologia della comunicazione poetica  
nella Grecia antica 34  
Livio Sbardella

Gli strumenti della retorica greca a salvaguardia dello scrittore. L'autore,  
ἠαφηγητής e ἰδῆγητής 42  
Dimitra Giannara

Il *Corpus Theognideum*: decostruzione del concetto di autore 52  
Sara Elleboro

Le molteplici sfaccettature dell'autore e dell'autorialità nel Medioevo romanzo 62  
Gaetano Lalomia

L'autorialità di Dante, la precettistica retorica e lo stile della *Commedia* 77  
Chiara Silvestri

*Finitum non est capax infiniti*. Conflitti di autorialità tra umano e divino dopo  
la Riforma 87  
Carmen Gallo

L'autore fantasma. Diminuzioni e denegazioni di autorialità in Lafyette e Defoe 98  
Carlo Tirinanzi De Medici

Quando l'autore diventa 'pericoloso': il Settecento e la svolta di Laclos  
verso la moderna pratica e teoria letteraria 108  
Chiara Lombardi



Dall'arte di parlare all'arte di scrivere. Condillac e l'emergere di una nuova forma d'autorialità Francesco Deotto	119
<i>Sympoesie</i> : universalismo e modello greco antico nell'autorialità collettiva del primo romanticismo tedesco Francesco Marola	129
L'uomo, l'opera e la ricerca in direzione giusta. Fare e disfare il <i>Contre Sainte-Beuve</i> Francesca Lorandini	139
La penna, lo specchio: riflessi d'autore in Luigi Capuana e Hippolyte Taine. L'io "multiplo" o la poetica della moltiplicazione Valeria Tettamanti	151
Eteronimia e modernità Francesco de Cristofaro	161
La rinascita dell'autore in Roland Barthes Mattia Bonasia	173
Gaston Bachelard e l'estetica dell'autorialità tra epistemologia e poetica Carlo Caccia	184
Da creatore a selezionatore. L'autorialità nella conceptual writing Andrea Pitozzi	194
Iipse dixit. Appunti sull'autorialità tra epigrafe e romanzo Simone Carati	205
<i>The Master of Petersburg</i> di J.M. Coetzee, o l'opera come autotentazione Lucia Fiorella	215
Istruzioni per l'uso dell' <i>i/o</i> : dall'autocoder di Nanni Balestrini al <i>flarf</i> di K. Silem Mohammad Gilda Policastro	228
A Text-cum-Author? No, Thanks? Jan Baetens	239

## SEZIONE II

## AUTORIALITÀ DECENTRATA, MARGINALE, QUEER

I sexually identify as a question mark. Transizioni imperfette e testualità bugiarde: un caso di studio Nicoletta Vallorani	251
«La femme sert à se passer de femme». Scrittura al femminile e autorialità nel quaderno <i>Agar-Rachel-Sophie</i> di Paul Valéry Matilde Manara	263





Il closet all'Old Bailey. Maud Allan, <i>Salomè</i> e il Culto della Clitoride Giuseppe Carrara	274
Strategie autoriali dell'oscenità: il caso di James Baldwin Valentina Monateri	285
<i>Oggi forse non ammazzo nessuno</i> di Randa Gahzy. Per una fenomenologia della traità Laura Giurdanella	292
Out-fiction. Rinnovare il linguaggio identitario nell'autofinzione queer Massimiliano Manni	305
Autorialità e animalità ai tempi dell'Antropocene: gli esperimenti letterari di Vinciane Despret Marine Aubry-Morici	315
<i>Quant à je (kantaje)</i> de Katalin Molnar et <i>Dictée</i> de Theresa Hak Kyung Cha : pour un imaginaire viral de l'auctorialité Valeria Marino	322
<i>Faveladas, jineteras</i> e povere: la postmodernità delle afrodiscendenti Francesca Valentini	335
Un gioco di sguardi che non si incontrano: scritture marginali e autorialità sovrapposte in <i>Lettere da una tarantata</i> Rosalba Nodari, Luisa Corona	346
Ipervisibilizzazione drag autoriale Eleonora Santamaria	357
<i>Black Porn Matters</i> . Intersezionalità e razzializzazione nel porno di Vanessa Blue, Diana DeVoe e Damali XXXPlosive Dare Sofia Torre	366
«Le cinéma est un singe qui baise ses muses»: la performance Queer dell'autore di/in Bertrand Mandico Anna Chiara Corradino	376

### SEZIONE III

#### L'AUTORIALITÀ DISSEMINATA NEI MEDIA

Showrunner e altre creature leggendarie. L'autorialità nelle serie tv Gianluigi Rossini	389
L'autorialità nella serialità televisiva di Shondaland tra personaggi complessi e razzismo Francesca Medaglia	400
Per caso, nel caso, a caso. Le formule dell'autore-marchio e la casualità di <i>Lost</i> Fabio Cleto, Stefania Consonni	410





Inhabiting the Coen's World(View). L'autorialità transmediale in <i>Fargo, la serie</i> Filippo G. Grimaldi	427
Merlino autore di sé stesso. La trasmissione del personaggio transmediale dall'oralità all'audiovisivo Carlotta Susca	438
Lo "sceneggia(u)tore". Itinerari teorico-critici sull'autorialità dello sceneggiatore cinematografico Livio Lepratto	448
Federico Fellini: icona di plurima creatività Lucia Rita Vitali	459
Andy Warhol <i>par</i> Andy Warhol. L'autorialità fra <i>brand</i> e <i>Self-fashioning</i> Daniela Carmosino	468
Canone, riscrittura e ibridazione: <i>Le 120 giornate di Sodoma</i> secondo Christoph Schlingensief e Milo Rau Benedetta Bronzini	480
Dimentica l'autore. Autorialità, personaggi ed ecosistema narrativo nell'opera di Zerocalcare Lorenzo Di Paola	490
La convivenza degli orrori possibili: una proposta critica sul concetto di autore nella serialità a fumetti con personaggio fisso. Il caso <i>Dylan Dog</i> Gerardo Iandoli	499
L'autrice nascosta. Roberta Rambelli e l'industria culturale italiana Mario Tirino	511
Diritto dell'autore, diritto dell'audience: il caso Rowling Filippo Luca Sambugaro	522
Disseminazione e ridefinizione autoriale nella scrittura di Gherardo Bortolotti Annalisa Pagliuso	531
L'autore è morto, viva l'autore! Epitesti, posture e strategie in epoca social Marco Tognini	542
«Ringrazio il mio pubblico che mi segue da anni». L'autorialità dell'influencer che scrive Maria Giovanna Stati	554
Esperimenti generativi: gli autori dello <i>Xenotext</i> Paola Di Gennaro	566
Amare l'automa. Nuove forme autoriali nella prosa generativa Niccolò Monti	578



Nello specchio dell'intelligenza artificiale. Riflessioni su intelligenza artificiale, autorialità ed etica Daniel Raffini	588
A.I. e <i>unheimlich</i> : il caso di <i>Love Bot</i> Rodolfo Dal Canto	599

## SEZIONE IV

## TALENTI DOPPI E PLURIMI

Questo o quello "per me pari sono"? Smarginature dell'autorialità nei talenti plurimi Maria Rizzarelli	613
Dante Gabriel Rossetti: da <i>Doppelbegabung</i> ad artista poliedrico Francesca Cichetti	625
Gli scritti autobiografici dei peintres-écrivains: Alberto Martini, Alfred Kubin, Odilon Redon Viviana Triscari	637
"Per essere un vero critico d'arte non dovrei parlare in prima persona". L' <i>auto-critica</i> negli scritti d'arte dei doppi talenti Lavinia Torti	648
Attraversando Alberto Savinio: lo sguardo intersemiotico di un talento plurimo Francesca Negro	659
«Pegar a coisa» arrivare alle cose. Clarice Lispector e la vertigine cromatica delle parole Carlo Felice	669
Un'autobiografia costantemente scritta, riscritta e fotografata. Indagine sull'"autorialità doppia" di Teju Cole Niccolò Amelii	681
«Nell'anticamera della parola»: osservazioni sull'autorialità plurima di Teju Cole Corinne Pontillo	690
Le doppie vite degli altri. Aubenas, Binoche, Carrère a Ouistreham Elisabetta Abignente	699
Tra letteratura, immagini e design: i talenti di Judith Schalansky Valentina Grispo	709

## SEZIONE V

## L'AUTORIALITÀ SOMMERSA

L'impostore come autore. Barnabe Riche tra traduzione, plagio e reinvenzione Luigi Marfè	719
---	-----



Fanny Sadowski in <i>Cuore e Arte</i> : l'autrice dietro la musa Eleonora Luciani	730
« <i>La Tosca</i> per sé non esiste; la <i>Tosca</i> è Sarah Bernhardt». Un esempio di collaborazione creativa tra interprete e autore Davide Ciprandi	740
«Natalia legge e boccia»: autorialità sommersa e questioni di genere nel lavoro di Natalia Ginzburg all'Einaudi Giulia Bassi	747
Non solo «visite ispettive»: la presenza dell'Autore nella versione inglese di <i>King, Queen, Knave</i> di Vladimir Nabokov Maria Shakhray	756
Margherita Guidacci traduttrice dei <i>Four Quartets</i> Eleonora Gallitelli	766
A volte ritornano. Dalla parte del ghostwriter Sandro Volpe	776
Tre personaggi in cerca d'autore: autorialità hauntologiche in <i>The Ghost Writer, Lo stadio di Wimbledon e Mao II</i> Aldo Baratta	784

SEZIONE VI  
L'AUTORIALITÀ IN CLASSE

Don Chisciotte e l'aspirapolvere. L'autorappresentazione dell'insegnante tra marginalità e sogni di riscatto Marina Polacco	797
Louise Michelle Rosenblatt e il Writing and Reading Workshop: da studenti ad autori Elisabetta Simoncioni	808
Canone, canoni e controcanoni. Mappare le periferie della recente storiografia nazionale Simone Marsi	817

## Quando l'autore diventa 'pericoloso': il Settecento e la svolta di Laclos verso la moderna pratica e teoria letteraria

Chiara Lombardi

### 1. L'autore nella tela del ragno: tra letteratura e teoria

Il romanzo epistolare di Pierre-Ambroise-François Choderlos de Laclos *Les liaisons dangereuses* (1782) – «un ouvrage», a detta dello stesso autore in una lettera al conte Alexandre de Tilly, «qui sortit de la route ordinaire, qui fit du bruit, et qui retentit encore sur la terre quand j'y aurai passé» (De Tilly in Laclos 2011, 607) – ha suscitato un enorme successo, immediato e nei secoli successivi, malgrado le censure o in virtù di esse (Seth 2011; Wyngaard 2018), per la novità del tema trattato e per le modalità di interpretazione delle posizioni di *moralisti* e *libertini*, per le attese di scabrosità e il rilievo dei personaggi, e nel Novecento è tornato ad appassionare il pubblico attraverso gli adattamenti cinematografici di Roger Vadim (1969) e Stephen Frears (1988). L'opera ha inoltre ricevuto una considerazione particolare dalla critica strutturalista<sup>1</sup> e da Tzvetan Todorov (1967), in relazione alle funzioni dei personaggi, benché minore attenzione sia stata prestata al ruolo e alla fisionomia dell'autore (Bayard 1993; indirettamente Hilsum 2018) e, soprattutto, al suo diffuso polimorfismo.

In questo contributo vorrei riflettere sulla funzione autoriale e, in relazione a ciò, sulla portata innovativa dell'opera *Les liaisons dangereuses*, pubblicata alle soglie della Rivoluzione francese, in un momento di svolta per la storia del pensiero e della cultura occidentale. Militare di professione (era artigliere, entrato nel 1760 nella École d'artillerie de La Fère, al servizio del Duca d'Orléans; cfr. Bertaud 2003; Seth 2011, LIII sgg.), Laclos è un autore *sui generis*, non un uomo di lettere in senso stretto; e tuttavia acquisisce e trasforma mirabilmente generi, forme e modi della tradizione letteraria antica e moderna, dal genere ovidiano dell'eroide al romanzo epistolare di Sei e Settecento, dalle forme della confessione (Agostino, ma soprattutto Rousseau: cfr. Versini 1968) all'espedito del manoscritto fittizio, a partire da un ripensamento della funzione autoriale, che risulta labirintica e ambigua, delocalizzata e devalorizzata, provocatoriamente *pericolosa*, come cercherò di dimostrare a partire da alcune premesse teoriche.

<sup>1</sup> Si vedano almeno Aldridge 1960; Rousset 1966; Versini 1969; Coward 1972; Champagne 1974; Dagen 1981.

Innanzitutto, benché l'etimologia del termine "autore" contenga l'idea di un aumento di valore che la stessa funzione attribuisce per tradizione al testo,<sup>2</sup> non necessariamente il valore aggiunto di un'opera consiste nell'*ingombro autoriale*, per parafrasare il Debenedetti lettore del personaggio di Balzac, ma talvolta nella sua sottrazione. La moltiplicazione delle funzioni e dei livelli narrativi, la polifonia intertestuale dichiarata o implicita, ironica o parodica, ad esempio, sono pratiche che complicano la narrazione intesa come mimesi (Hutcheon 1994; [1994] 2001), evidenziando la funzione metacritica e metariflessiva del testo. Si pensi a *Don Quijote* e alla trovata, che inaugura un'articolata operazione parodica, del manoscritto fittizio dello storico Cide Hamete Benengeli e, più tardi, ad analoghi espedienti di dissimulazione e moltiplicazione autoriale, come nel poema eroicomico *Gli animali parlanti* di Giambattista Casti, in *Ivanhoe* e nei *Promessi Sposi*, per arrivare alle soluzioni adottate da Borges o da Umberto Eco all'interno di interi cataloghi di «biblioteche immaginarie» (Dolfi 2015).

Accanto alle pratiche autoriflessive o ironico-parodiche interne alle opere letterarie, la teoria contemporanea ha posto l'accento sulla funzione dell'autore, sul suo spazio e sul ruolo all'interno del testo e nelle relazioni con i lettori, con la necessità di riformulare le domande fondamentali che ne discutono lo statuto: chi è l'autore? O, meglio, che cos'è l'autore?<sup>3</sup>

Nel 1967, Roland Barthes scrive il saggio *La mort de l'auteur*, in cui oppone alla critica basata sulla centralità dell'*auteur-Dieu* a garanzia del senso ultimo e definitivo del testo, una concezione di opera plurale, «un espace à dimensions multiples [...] un tissu de citations» (Barthes 1984 [1967], 65), dove alla morte dell'Autore corrisponde l'inizio del racconto e la nascita del Lettore (67).<sup>4</sup> Nel 1969 Michel Foucault torna a interrogare il ruolo dell'autore, in una conferenza tenuta a Parigi e successivamente a New York, poi pubblicata con il titolo *Qu'est-ce qu'un auteur?* Senza fare riferimento a Barthes, ma riprendendo Beckett («Qu'importe qui parle, quelqu'un a dit qu'importe qui parle», Foucault 1994 [1969], 792), il filosofo rinviene nel testo una molteplicità di discorsi dotati di una loro indipendenza dalla fonte autoriale. Perciò, se da una parte l'autore assume la responsabilità del testo e permette di spiegare tanto la presenza di alcuni avvenimenti in un'opera quanto le loro trasformazioni, ma anche tutti quei segni specifici che si riconducono a lui, alla sua cifra stilistica (802), dall'altra gli autori non hanno una fisionomia monolitica e sono indirettamente anche scrittori di testi scritti da altri (803; 812). La nozione di autore va dunque analizzata come «fonction-auteur» e «fonction-sujet» (811), togliendo al creatore il suo ruolo di fondamento originario assoluto, e intendendolo come una parte variabile, mobile e complessa del discorso.

Una tale pratica – o sperimentazione – risulta oggi potenziata dalle forme narrative che si collocano sulle tracce dell'epica polimorfica omerica (Wu Ming), che nascondono l'iden-

<sup>2</sup> Sul DELI (153), oltre all'etimologia (dal greco *auxáno* e dal latino *augeo*, "aumento", "cresco") sono riportate le prime attestazioni: "chi ha creato un'opera letteraria o d'arte" (Brunetto Latini, 1292); "chi dà origine, genera, promuove etc." (XIV, Ottimo).

<sup>3</sup> Sulla nozione di autore alla luce della teoria letteraria contemporanea, cfr. Biriotti 1993; Bennett 2005; Donovan *et al.* 2008; Berensmeyer *et al.* 2019. A tale proposito, si consideri anche Eco 1983 e 1995.

<sup>4</sup> A tale proposito, si consideri anche Eco 1983 e 1995.

tità biografica dell'autore o autrice (Elena Ferrante; Pynchon), o che usano gli strumenti del digitale per sfidare i limiti dell'autore stesso come essere umano (cfr. Benvenuti e Ceserani 2015). Si pensi al quadro di Jason Allen, *Théâtre d'opéra spatial*, di cui l'autore è una sorta di demiurgo informatico che per realizzare quest'opera non ha mai toccato il pennello, ma ha usato le arti dell'intelligenza artificiale (Kevin 2022; cfr. Gray e Cornel 2017).

Seppure all'interno del dibattito su una possibile *rinascita* dell'autore dopo Barthes, dalla moderna pratica e teoria letteraria si ricava che l'autore costituisce una funzione flessibile (Bottiroli 2013) e molteplice, dal momento che il testo si origina, vive e va interpretato al di là dell'intenzione e del tempo dell'autore.<sup>5</sup> C'è inoltre un'implicita reversibilità tra scrittura e autorialità, tra testo e autore: «[...] in a larger sense all writing is autobiography: everything that you write, including criticism and fiction, is autobiography», afferma lo scrittore sudafricano John M. Coetzee, premio Nobel 2003, nel dialogo con David Attwell che apre la raccolta *Doubling the Point. Essays and Interviews* (Coetzee 1992, 17). Nel saggio *Confession and Double Thoughts: Tolstoy, Rousseau, Dostoevsky* (1985), inoltre, Coetzee sostiene che questi autori fanno della confessione non un mezzo di rivelazione di verità, né di autoassoluzione, ma di ricerca critica sulle forme di cui la letteratura dispone per rappresentare il sé e il suo rapporto con l'altro, e di denudamento di una coscienza in conflitto con se stessa, che risulta così autocritica, stratificata, polifonica, capace di coinvolgere e di responsabilizzare il lettore. Attraverso il doppio pensiero della confessione in Rousseau (autore di riferimento per Laclos) ci si sposta nella funzione del linguaggio come pittura di sé e metalinguaggio critico, «from the domain of truthfulness, where confession is still subject to historical verification, to the domain of authenticity» (Coetzee 1992, 268).

Sulla base di queste premesse, e considerando gli sviluppi dei rapporti tra genere confessionale roussoviano e romanzo epistolare (Rousset 1976; Versini 1979; Nervi 2019), vorrei dimostrare che questa necessità di scorporare l'autore, di delocalizzarlo e di renderlo plurale, di *estrometterlo*, comincia a evidenziarsi alla fine del Settecento, con Laclos – ma senz'altro in altri modi anche con Diderot (ad esempio con *Jacques le fataliste*, 1785), e prima ancora nell'opera di Voltaire e Montesquieu – in particolare attraverso la riflessione sul rapporto tra *verosimiglianza* e *potenzialità* che coinvolge l'autore. Con l'estromissione dell'autore, che nelle *Liaisons dangereuses* sparisce nelle lettere o si rifrange tra personaggio, *éditeur* e *rédacteur*, Laclos non soltanto apre la strada alla moderna pratica e teoria letteraria sul rapporto tra autore/personaggio/lettore, secondo una relazione potenzialmente reversibile («L'auteur est un personnage moderne»: Barthes 1984 [1967], 61), ma incide anche sulle modalità di rappresentazione e sulle potenzialità del romanzo realista che andrà definendosi nel corso del secolo successivo. Si prenderà in considerazione, in particolare, la funzione metanarrativa rappresentata dai personaggi della Marquise de Merteuil e del Vicomte de Valmont rivolta a indicare una reversibilità allusiva e ironica tra autore e personaggio, e a comporre una narrazione che si propone già come *inaffidabile* secondo una consapevolezza che maturerà nel modernismo (pensiamo a Conrad e a Woolf) e nella teoria letteraria, almeno a partire da James Frey (1931) e Wayne C. Booth (1961), fino a Rabinowitz (1977), Currie (1995), Olson (2003) etc. L'ironia che rasenta la parodia (nell'accezione di

<sup>5</sup> Cfr. Simion 1996 (1981); Agamben 2007; Burke 2008, etc. (e la n. 3).

Hutcheon) e l'inaffidabilità mostrano nel romanzo di Laclos la consapevolezza della necessità di applicare l'idea di *relazione pericolosa* non soltanto ai personaggi di un racconto (e di quel racconto nello specifico), ma anche a tutte le funzioni testuali, comprese quelle che collegano autore, lettore e personaggio, che risultano così private di ogni prevedibile 'innocenza' e caricate di un portata maggiore di autocoscienza critica.

## 2. «Je suis mon Ouvrage». Le dislocazioni e le maschere dell'autore

Il romanzo *Les liaisons dangereuses* segna dunque un punto di svolta, un'accelerata, per così dire, nella metamorfosi dell'autorialità o della nozione di autore sia nella pratica sia nella teoria del romanzo.<sup>6</sup> Si consideri, sulla scorta della poderosa opera critica di Laurent Versini (1968), come Laclos si riveli capace, con l'abilità di un'intelligenza artificiale, di sussumere un'amplissima tradizione storica, filosofica e letteraria, di teatro e romanzo, per farla esplodere portando il lettore all'interno di un'opera nuova, stimolato fin dall'inizio a porsi delle domande, a cominciare da quella sull'autore: chi è l'autore delle *Liaisons dangereuses*? Ma anche: chi è l'autore in generale? E, per riprendere la domanda di Foucault, che cos'è l'autore?

Per suscitare la prima domanda, Laclos usa una strategia narrativa funzionale a introdurre il lettore, come scrive Cinzia Bigliosi, «in un clima destabilizzante» (Bigliosi 2020 [2007], 14). A tale fine, fa precedere il romanzo epistolare – già di per sé genere tradizionalmente meno *autoriale* perché fatto scrivere direttamente dai personaggi in un presente ri-attualizzato dalla stessa forma delle lettere<sup>7</sup> – da tre documenti fittizi ed evidentemente ironici: l'«Avertissement du libraire» (aggiunto da Laclos nel 1787; Seth 2011, 826); l'«Avertissement de l'éditeur»; la «Préface du rédacteur».<sup>8</sup> Si tratta di testi dotati di una funzione ben specifica, quella di disorientare il lettore (*le Public*; cfr. *infra*) dopo averlo apparentemente orientato, circa la *verosimiglianza*, l'*autenticità* e l'*autorialità* della narrazione affidata alle 175 lettere che compongono il romanzo. Laclos *autore* si nasconde sotto le maschere del *libraire*, dell'*éditeur* e del *rédacteur*, al fine di costruire la cornice fittizia in cui si colloca il testo, una *Ouvrage* che porta il titolo di *Recueil*, raccolta di documenti di cui non si garantisce l'autenticità, e di cui si può pensare non sia altro che un «Romanzo»:

Nous croyons devoir prévenir le Public, que, malgré le titre de cet Ouvrage et ce qu'en dit le Rédacteur dans sa Préface, nous ne garantissons pas l'authenticité de ce Recueil, et que nous avons même de fortes raisons de penser que ce n'est qu'un Roman («Avertissement de l'éditeur», 13).

<sup>6</sup> Amplissima la bibliografia critica sull'opera. Per questa proposta, mi riferisco soprattutto, oltre ai già citati, a Vailland 1953; Vartanian 1963; Minogue 1972; Hofer 1975; Fabre 1979; Hampton 1986; Rogers 1986; Thomas 1986; Pomeau 1993; Florenne 1998; Ares 2015; Wyngaard 2018, etc.

<sup>7</sup> Nel romanzo epistolare il personaggio «si sostituisce all'autore e lo soppianta, perché è egli stesso lo scrittore; nessuno parla o pensa al suo posto, è lui a tenere in mano la penna» (Rousset 1976, 83).

<sup>8</sup> Laclos 2011, alle pp. 5-6; 7-11; 13-14.

*Recueil* rimanda al titolo intero dell'opera, apparso prima il 28 marzo 1782 su "Mercure de France" e poi per l'editore Durand Neveu qualche mese più tardi, più volte ritoccato, *Les liaisons dangereuses, ou Lettres recueillies dans une Société et publiées pour l'instructions de quelques autres, par M. C... de L... 4 parties* (Seth 2011, 797-799; 826). L'esergo dell'opera è costituito da una citazione della *Nouvelle Héloïse* di Rousseau, «J'ai vu les mœurs de mon temps et j'ai publié ces lettres», che si fa ambigua e ironica in relazione a un'altra affermazione contenuta nell'"Avertissement de l'éditeur" circa la verosimiglianza dell'opera. L'autore avrebbe infatti realizzato il *verosimile* («la vraisemblance») grazie alla costruzione di "personaggi" dotati di costumi (*mœurs*) malvagi seppure aderenti alla verità dell'animo umano, e alle «avventure» da essi interpretati, ma l'avrebbe poi distrutta per avere collocato il romanzo nel secolo della filosofia, dei lumi, della virtù felice:

Il nous semble de plus que l'Auteur, qui paraît pourtant avoir cherché la vraisemblance, l'a détruite lui-même et bien maladroitement, par l'époque où il a placé les événements qu'il public. En effet, plusieurs des personnages qu'il met en scène ont de si mauvaises mœurs, qu'il est impossible de supposer qu'ils aient vécu dans notre siècle; dans ce siècle de philosophie, où les lumières, répandues de toutes parts, ont rendu, comme chacun sait, tous les hommes si honnêtes et toutes les femmes si modestes et si réservées. ("Avertissement de l'éditeur", 13)

L'esergo roussoviano stride perciò con il riferimento all'espedito dell'Autore che, sedotto dalla speranza di avvicinare il lettore ai propri tempi, avrebbe poi importato nell'opera e nei tempi attuali «mœurs étrangères» (*Ibidem*). L'effetto di rovesciamento ironico è evidente non soltanto in virtù delle affermazioni paradossali, ma in quanto tutto il romanzo rappresenta una critica ai miti e alle certezze del secolo dei lumi (la razionalità, la felicità, l'onestà, il rapporto tra intelligenza e morale, il dominio di sé etc.). L'editore conclude portando al culmine l'ironia con l'affermare che, per dissuadere il lettore credulone e sprovveduto («le lecteur trop crédule») dal credere alla verità di ciò che sta leggendo, basterebbe considerare che, in riferimento al finale del romanzo, «nous ne voyons point aujourd'hui de demoiselle, avec soixante mille livres de rente, se faire religieuse, ni de présidente, jeune et jolie, mourir de chagrin» ("Avertissement de l'éditeur", 14).

In questo gioco di maschere, di inganni e disinganni intorno alla categoria aristotelica della *verosimiglianza* («vraisemblance»: cfr. *supra*) che proseguirà per tutto il romanzo, l'autore porta perciò il lettore – secondo un disegno già in parte abbozzato nel genere confessionale praticato da Madame de La Fayette in *La Princesse de Clèves* – all'interno di un dichiarato *falso verosimile* o di un *vero inverosimile* (cfr. Pellini e Lazzarin, 2021), o comunque da una prospettiva di scambi tra verità, autenticità e verosimiglianza che continuerà nel romanzo ottocentesco a complicare la categoria stessa di *realismo*.

Se l'"Avertissement de l'éditeur" pone le basi per una più complessa identificazione dell'*Ouvrage* con i generi del *Recueil* e del *Roman*, discutendo e ridisegnando implicitamente lo statuto di quest'ultimo nei rapporti tra scrittura, verità della rappresentazione umana e sociale e verosimiglianza letteraria, la "Préface du rédacteur", con un'ironia ancora più sottile, crea un diverso effetto di verità intorno al termine *Recueil*, di norma usato nelle raccolte di documenti veri, storici e giuridici, di cui l'editore offre alcuni dettagli circa la selezione, la trasformazione dei nomi, gli interventi sullo stile ("Préface du rédacteur", 7).



Con la maschera del *rédacteur*, alludendo a tutte quelle pratiche editoriali a suo dire propedeutiche alla pubblicazione, Laclos conferisce al romanzo un effetto di reale apparentemente più spiccato, come se fosse un documento storico, mentre invece è ancora più chiaramente fittizio. Anche qui l'ironia favorisce l'infrazione tra le due polarità di verità e finzione attraverso il ripensamento del concetto aristotelico di verosimile, e suggerisce che nel romanzo moderno esso debba essere costantemente riadattato e rinegoziato proprio in relazione alla funzione e alla fisionomia dell'autore (Fabre 1979; cfr. Alfano 2016).

Il *rédacteur* vuole provocare nel lettore ad un tempo credulità e sospetto, disincanto, attraverso la consapevolezza che il vero autore, Laclos, sta cambiando le regole dell'arte, puntando proprio su un effetto che sarà centrale nella teoria contemporanea, cioè il cambiamento dell'*orizzonte d'attesa* (Jauss 1988 [1982]). La funzione del *rédacteur* è perciò quella di attuare un processo di critica, autocritica e ironico *understatement* (si allude alla «modestie jouée d'un Auteur»: *infra*) sulla raccolta di lettere al fine di prevenire le obiezioni dei lettori e di ri-orientare il loro punto di vista dopo averlo sconvolto (anzi, giocando d'anticipo ed evitando che il cambiamento dell'*orizzonte d'attesa* scorraggi completamente alla lettura). A questo proposito il *rédacteur* torna a parlare di verosimiglianza in relazione allo stile delle Lettere:

On m'a objecté que c'étaient les Lettres mêmes qu'on voulait faire connaître, et non pas seulement un Ouvrage fait d'après ces Lettres; qu'il serait autant contre la *vraisemblance* que contre la vérité, que de huit à dix personnes qui ont concouru à cette correspondance, toutes eussent écrit avec une égale pureté. ("Préface du rédacteur", 7; corsivo mio)

Nella seconda parte della "Préface", il *rédacteur* ragiona sul merito e sul successo che si aspetta dall'opera, considerandoli disgiunti; confessa di aspettarsi uno scarso successo (pur sapendo benissimo che sarà il contrario, come in effetti è), perché saranno disattesi il merito, l'utile e il dilettevole, che risultano però in questo modo ridefiniti non secondo il senso comune, ma per la novità dell'opera e della forma (in termini di *execution* e *manière*: "Préface du rédacteur", 8-9).

Inoltre, dopo essersi celato o scomposto nelle figure dell'*éditeur* e del *rédacteur*, portatori di messaggi diversi ma convergenti, Laclos avvia un ulteriore processo di dislocazione camaleontica del suo ruolo all'interno del "romanzo" vero e proprio. Delega infatti la funzione di autore, nel senso di colui che ordisce gli intrecci e i destini, da una parte al desiderio nella sua ambiguità, secondo quanto dirà Goethe in *Le affinità elettive*: «il destino non mira ad altro che a realizzare il mio stesso desiderio» (Goethe 1988, 236; cfr. Bottioli 2019); e, dall'altra, ai personaggi, a loro volta autori delle Lettere e, in particolare, ai due principali interpreti dei *legami pericolosi*, la Marquise de Merteuil e il Vicomte de Valmont, sceneggiatori impliciti del romanzo (che è anche concepibile come una sorta di *Trauerspiel* benjaminiano a fine luttuosa). C'è, ad esempio, un'allusione frequente, nelle loro lettere, a *cavalieri* e a *eroi*, con cui sono indicati i personaggi stessi di cui tentano di manipolare desideri e destini non soltanto per goderne fisicamente e per vincere nei quotidiani rapporti di forza (come Cécile, Danceny e la présidente de Tourvel), ma anche per *scrivere* un intreccio per loro stessi appassionante, come se fossero creatori diabolici di un nuovo mondo da godere e da contemplare. Creatori come il Dio della Genesi, creatori come gli autori; e, tuttavia, se Dio è usurpato da uno spirito demoniaco, anche autori

demonici e perversi; e creatori infelici, alla fine, sbarrata la strada della felicità accessibile promessa dal Secolo dei Lumi.

Più precisamente, la lettera LXXXI, che la Marquise de Merteuil scrive a Valmont, segna una nuova metamorfosi dell'autore, che finisce per identificarsi con la diabolica seduttrice, svelando al tempo stesso elementi biografici del personaggio fino a quel momento taciuti che contribuiscono a fare luce sulle tecniche della scrittura romanzesca e realista, e sulla funzione autoriale (cfr. Vartanian 1963; Thomas 1986). Attraverso il racconto di sé e dei propri principi, non lasciati al caso («au hasard»), Merteuil si definisce creatrice delle proprie regole e dei propri disegni, quindi di un'opera con cui si identifica:

[...] Je dis mes principes, et je le dis à dessein: car ils ne sont pas, comme ceux des autres femmes, abandonnés au hasard, reçus sans examen et suivis par habitude: ils sont le fruit de mes profondes réflexions; je les ai créés et je puis dire que je suis mon ouvrage. (Laclos 2011, 203; cfr. le pp. sgg.)

«Je suis mon Ouvrage». Ma come si realizza, allora, l'opera della Marquise de Merteuil? Innanzitutto, nella medesima lettera, dopo l'ingresso in società, la storia della Marquise comincia con la rivendicazione della volontà di osservare e riflettere («observer et réfléchir»), non rassegnandosi al silenzio e all'inazione a cui, come ogni donna, sarebbe stata destinata, ma raccogliendo i discorsi («écoutant peu à la vérité les discours qu'on s'empresait à me tenir, je *recueillais* avec soin ceux qu'on cherchait à me cacher», corsivo mio). Prima di diventare autrice di un'opera vivente seppur costruita all'interno della finzione, Merteuil è un personaggio della sua stessa finzione, nonché attrice e interprete della storia che racconta, oltre a rappresentare una sorta di principe machiavelliano al femminile. Dall'osservazione della realtà (e della società) acquisisce infatti le virtù della *simulazione* e *dissimulazione* che Machiavelli raccomanda al Principe («m'apprit encore à dissimuler»); «Ressentais-je quelque chagrin, je m'étudiais à prendre l'air de la sérénité, même celui de la joie»; «C'est ainsi que j'ai su prendre sur ma physionomie cette puissance...»). Affinate queste «prime armi» («ces premières armes»), la Marquise racconta di averle usate nella vita, mostrandosi sotto forme differenti a seconda delle *circostanze* e delle sue stesse *fantasie* («je réglai les uns et les autres, suivant les circonstances, ou même seulement suivant mes fantaisies»). La costruzione delle qualità vanno di pari passo allo spirito di osservazione, lo studio della realtà alla lettura delle opere e dei romanzi, secondo quella capacità di duplicare i livelli di realtà e finzione che appartiene a ogni buono scrittore. Tre, nello specifico, sono per questo gli «oggetti» di competenza che Merteuil si attribuisce, ciascuno con una sua funzione: 1) lo studio dei costumi (*mœurs*) nei Romanzi, a cui corrisponde «ciò che si poteva fare» («ce qu'on pouvait faire»); 2) lo studio delle opinioni nei Philosophes, a cui corrisponde «ciò che si poteva pensare» («ce qu'on devait penser»); 3) la ricerca nei più severi Moralistes, per comprendere «come bisognava apparire» («ce qu'il fallait paraître»). Si completa così il percorso di anomala *Bildung* che la Marquise illustra in questo *flashback* di matrice confessionale e, al tempo stesso, metaletteraria. Merteuil conclude infatti dicendo di essere riuscita a unire la fantasia di un autore al talento di un attore («joindre à l'esprit d'un Auteur le talent d'un Comédien», Laclos 2011, 203-208 *passim*). L'autore Laclos si è quindi nuovamente dislocato e mimetizzato, confondendosi questa volta con uno dei suoi peggiori personag-

gi, la Marquise de Merteuil, responsabile della rovina propria e altrui, in un percorso di creazione diabolica e reversibile.

### 3. L'autore è pericoloso?

*Sono la mia opera*, confessa quindi compiaciuta la Marquise de Merteuil. *Sono la mia opera*, come Flaubert dirà *Madame Bovary c'est moi*. Autore, opera e personaggio finiscono così per coincidere, ma non tanto per una banale e statica identificazione, quanto per un dinamismo reversibile. *Tutto quello che scrivi, incluso critica e narrativa, ti scrive mentre lo scrivi*, osserva Coetzee nel passo citato all'inizio (cfr. *supra*). *L'autore*, come sosteneva Barthes (cfr. *supra*), è il *personaggio moderno*. Il personaggio, l'opera condizionano l'autore e non cambiano soltanto lo scrittore reale di un testo nella storia, ma la nozione stessa di autore, che ci riconduce alla questione lasciata aperta da Philippe Lejeune in *Le pacte autobiographique*, con l'identità possibile e complessa tra autore, narratore e protagonista (Lejeune 1975; cfr. Fiorella 2021).

La storia della Marquise de Merteuil contribuisce perciò a rendere più complicata la risposta alla domanda *chi è l'autore?*, delineando un profilo di sé che acquisisce implicitamente le funzioni e le prerogative autoriali ampliandole notevolmente e includendone di nuove. *Che cos'è allora l'autore?* Non è soltanto colui che scrive un'opera, ma qualcosa di più e di meno al tempo stesso. Può essere attore, performer, filosofo o manipolatore, può sparire dietro un ruolo meno *autorevole* come il redattore o l'editore, o confondersi con un personaggio dotato delle peggiori intenzioni, o sparire tra i fili del destino da esso ordito o in cui finisce egli stesso imprigionato.

L'autore non è soltanto il sommo creatore insignito di *auctoritas*, ma è inaffidabile, pericoloso, dunque, come la Marquise de Merteuil, che a sua volta toglie innocenza alla funzione autoriale, la scompone e la scorpora in modi fino a quel momento mai tentati, per sollecitare il lettore a una più attiva risposta critica.

Il romanzo di Laclos dimostra come tutte le *liaisons* sono pericolose. Dal momento che l'autore è anche personaggio, interprete e creatore di *liaisons*, prova anche che tutti gli autori sono potenzialmente pericolosi. Il pericolo conferisce tuttavia ad essi una funzione meno ingenua, più articolata e complessa, polimorfica, rendendoli più flessibili nell'incarnare, non meno dei personaggi, la nozione di *persona*, orientando e disorientando il lettore, secondo quanto scrive Jérôme Meizoz in *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*: «Sulla scena dell'enunciazione letteraria lo scrittore si presenta e si esprime munito della sua *persona*, che mette in scena, individualizzandola, la sua posizione nel campo letterario» (2007b, 129).

Al tempo stesso, la fisionomia polimorfica dell'autore, accentuando la portata meta-letteraria, artificiosa e autoriflessiva di un testo, concorre a quel «ribaltamento della percezione di chi legge», tra effetto di realtà e inganno, di cui parla Walter Siti nel saggio *Il realismo è impossibile* (2013, 10-14) e in un'intervista rilasciata in occasione della sua pubblicazione (Romanin Jacur 2013, online).

Il rapporto tra livello mimetico e potenziale, tra realtà (o autoreferenzialità letteraria) e trasformazioni ironiche e parodiche, del resto, caratterizzava secondo Calvino anche la portata innovativa di un romanzo contemporaneo a *Les liaisons dangereuses*, cioè *Jacques le fataliste* di Diderot, «antiromanzo-metaromanzo, iperromanzo» basato su una «scher-

maglia» tra autore e lettore che trasforma la ricezione passiva di quest'ultimo in «una specie di doccia scozzese che tenga sveglia lo spirito critico» (Calvino 1995, 115). Le prime avvisaglie di una mutata concezione autoriale cominciano di qui.

## Riferimenti

- Agamben, Giorgio. 2007. «The Author as Gesture». In *Profanations*, a c. di e trad. di Jeff Fort, 61-72. New York: Zone Books.
- Aldridge, Alfred O. 1960. *Essai sur les personnages des Liaisons dangereuses en tant que types littéraires*. Paris: Lettres Modernes.
- Alfano, Giancarlo. 2016. *L'umorismo letterario. Una lunga storia europea (secoli XIV-XX)*. Roma: Carocci.
- Ares, Leonard Marcel. 2015. «Valmont: Malin Libertin Au Cœur Troublé», *Dalhousie French Studies*, 106: 63-67.
- Barthes, Roland. (1967) 1984. «La mort de l'auteur» In Id., *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, 61-67. Paris: Seuil.
- Barthes, Roland. 1973. *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil.
- Bayard, Pierre. 1993. *Le Paradoxe du menteur. Sur Laclos*. Paris: Minuit.
- Benedetti, Carla. 1999. *L'ombra lunga dell'autore*, Milano, Feltrinelli.
- Bennett, Andrew (2005). *The Author*. New York and London: Routledge.
- Benvenuti, Giuliana, e Remo Ceserani. 2015. «Autori collettivi e creazione di comunità: il caso Wu Ming» In *L'autorialità plurima. Scritture collettive, testi a più mani, opere a firma multipla*, a c. di A. Barbieri e E. Gregori, 1-14. Padova: Esedra.
- Berensmeyer, Ingo, Gert Buelens, Marysa Demoor. 2019. *The Cambridge Handbook of Literary Authorship*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bertaud, Jean-Paul. 2003. *Choderlos de Laclos l'auteur des Liaisons dangereuses*. Paris: Fayard.
- Bigliosi, Cinzia. (2007) 2020. «'Tutto ciò che è umano è calcinato'. Laclos e le ambigue insidie dei commerci». *Introduzione* a P. A. F. Choderlos de Laclos, *Le relazioni pericolose*, 7-31. Milano: Feltrinelli.
- Biriotti, Maurice and Nicola Miller, eds. 1993. *What is an Author?* Manchester and New York: Manchester University Press.
- Booth, Wayne C. (1961) 1983. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bottiroli, Giovanni. 2013. *La ragione flessibile. Modi d'essere e stili di pensiero*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Bottiroli, Giovanni. 2019. «Il desiderio e i suoi destini: dal rapporto ai modi del rapporto». In *Il sesso l'amore*, a c. di F. Leoni e S. Lippi, 41-52. Milano-Udine: Mimesis.
- Burke, Seán. 2008. *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Calvino, Italo. 1995. «Denis Diderot, Jacques le fataliste». In Id., *Perché leggere i classici*, 115-120. Milano: Mondadori.
- Champagne, Roland A. 1974. «The Spiralling Discours: Todorov's Model for a Narratology in *Les Liaisons dangereuses*», *L'Esprit Créateur* (New Critical Practices, II. Structuralism, Narratology, *Tel Quel, Change*) 14, 4: 342-352.
- Coetzee, John. 1992. *Doubling the Point. Essays and Interviews*. A c. di D. Attwell. Cambridge (MA)-London: Harvard University Press.
- Cortellazzo, Manlio, e Paolo Zolli. 1999. *DELI. Dizionario etimologico della Lingua Italiana*. Milano: Zanichelli.

- Coward, David A. 1972. «Laclos and the Dénouement of the *Liaisons Dangereuses*», *Eighteenth Century Studies*, 5: 431-449.
- Currie, Gregory (1995). «Unreliability Refigured: Narrative in Literature and Film». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53.1, 19-29.
- Dagen, Jean. 1981. «D'une logique de l'écriture: *Les Liaisons Dangereuses*», *Littératures*, 4: 33-52.
- De Tilly, Alexandre. 2011. [SOUVENIRS SUR LACLOS] «Mémoires du Comte Alexandre de Tilly, pour servir à l'histoire des mœurs de la fin du dix-huitième siècle», Paris, 1828 [Extrait] In Laclos 2011, 605-609.
- Dolfi, Anna, a c. di. 2015. *Biblioteche reali, biblioteche immaginarie: tracce di libri, luoghi e lettura*. Firenze: Firenze University Press.
- Donovan, Stephen, Fjellestad, Danuta and Rolf Lundén, a c. di. 2008. *Authority Matters: Re-thinking the Theory and Practice of Authorship*. Amsterdam and New York: Rodopi.
- Dunn, Susan. 1984. «Valmont, Actor and Spectator», *The French Review*, 58: 41-47.
- Dutton, Richard. 1997. «The Birth of the Author». In *Texts and Cultural Change in Early Modern England*, a c. di C. Brown e A. F. Marotti, 153-78. Houndmills: Macmillan.
- Eco, Umberto. 1983. *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano, Bompiani.
- Eco, Umberto. 1995. *I limiti dell'interpretazione e Interpretazione e sovrainterpretazione. Un dibattito con Richard Rorty, Jonathan Culler e Christine Brooke-Rose*. Milano: Bompiani.
- Eliot, T.S. (1919) 1965. «Tradition and the Individual Talent», In *Modern Poets in Modern Poetry*, a c. di J. Scully, 60-68. New York: McGraw-Hill.
- Fabre, Jean. 1979. «Les Liaisons dangereuses, roman de l'ironie», in *Idées sur les romans. De Mme de Lafayette à Sade*, 143-165. Paris: Klincksieck.
- Fiorella, Lucia C. 2020. *Oltre il patto autobiografico. Da Barthes a Coetzee*, Roma: Artemide.
- Florenne, Tristan. 1998. *La rhétorique de l'amour dans Les liaisons dangereuses: Cécile Volanges, ou la lettre dévoilée*. Paris: SEDES.
- Foucault, Michel. (1969) 1994. «Qu'est-ce qu'un auteur?» In Id., *Dits et écrits. 1954-1988*, 4 voll., I, 789-820. Paris: Gallimard.
- Frey, James. 1931. *How to Write a Damn Good Novel, II: Advanced Techniques for Dramatic Storytelling*. New York: St. Martin's Press.
- Goethe, Johann W. (1809) 1988. *Le affinità elettive*. Tr. it. di Ada Vigliani, Intr. di Luigi Forte. Milano: Mondadori.
- Gray, Jonathan, e Cornel Sandvoss, a c. di. 2017. *Fandom: Identitis and Communities in a Mediated World*. New York: New York University Press.
- Hampton, Christopher. 1986. *Les Liaisons Dangereuses: a Play from the Novel by Choderlos de Laclos*. London: Faber and Faber.
- Hilsum, Mireille. 2018. «L'auto-commentaire: un exercice d'autorité?». *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 8, 1:8.
- Hofer, Hermann. 1975. «Contestation et complicité: Laclos et *Les Liaisons Dangereuses*». *Romanische Forschungen*, 87: 41-53.
- Hutcheon, Linda. (1994) 2001. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Champaign and Urbana: University of Illinois Press.
- Hutcheon, Linda. 1994. *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. London-New York: Routledge.
- Jauss Hans Robert. (1982) 1988 *Eстетica della ricezione*, trad. it. di A. Giugliano. Napoli: Guida.

- Laclos, Pierre-Ambroise-François Choderlos de. 2011. *Les liaisons dangereuses*. Édition établie et annotée par Catriona Seth. Paris: Gallimard.
- Lazzarin, Stefano, e Pierluigi Pellini, a c. di. 2021. *Il vero inverosimile e il fantastico verosimile*. Roma: Artemide.
- Lejeune, Philip. 1975. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- Meizoz, Jérôme. 2007a. *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève: Slatkine.
- Meizoz, Jérôme. 2007b. «Postura e campo letterario», *Allegoria*, 56: 128-137 (tr. it. di A. Baldini).
- Minogue, Valery. 1972. «Les Liaisons Dangereuses: A Practical Lesson in the Art of Seduction», *The Modern Language Review*, 67: 775-786.
- Nervi, Mauro. 2019. «Eros e menzogna. Le Liaisons dangereuses», *Between*, 9, 18: 1-23.
- Olson, Greta (2003). «Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators». *Narrative*, 11: 93-109.
- Pomeau, René. 1993. *Laclos, ou le paradoxe*. Paris: Fayard.
- Rabinowitz, Peter J. 1977. «A Reexamination of Audiences», *Critical Inquiry*, 4:1, 121-141
- Rogers, Katharine M. 1986. «Creative Variation: Clarissa and Les Liaisons Dangereuses», *Comparative Literature*, 38: 36-52.
- Roose, Kevin. 2022. «An A.I.-Generated Picture Won an Art Prize. Artists Aren't Happy». *The New York Times*, 2022-09-02.
- Rousset, Jean. 1966. *Forme et signification*. Paris: Corti.
- Seth, Catriona. 2011. «Introduction» e «Notices, Notes et Variantes», In Laclos 2011, IX-LII e 789-952.
- Simion, Eugen (1981) 1996. *The Return of the Author*. A c. di James W. Newcomb. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Siti, Walter. 2013. *Il realismo è impossibile*. Milano: Nottetempo.
- Taylor, Gary. 2017. «Artificiality: Authorship after Postmodernism» In *The New Oxford Shakespeare, Authorship Companion*, a c. di G. Taylor e G. Egan, 3-26. Oxford: Oxford University Press.
- Thomas, Ruth P. 1986. «'... et je puis dire que je suis mon ouvrage': Female Survivors in the Eighteenth-Century French Novel», *The French Review*, 60: 7-19.
- Todorov, Tzvetan. 1967. *Littérature et signification*. Paris: Larousse.
- Vailland, Roger. 1953. *Laclos par lui-même*. Éditions du Seuil: Paris.
- Vartanian, Aram. 1963. «The Marquise de Merteuil: A Case of Mistaken Identity», *L'Esprit Créateur*, 3: 172-180.
- Versini, Laurent. 1968. *Laclos et la tradition. Essai sur les sources et la technique des Liaisons Dangereuses*. Paris: Klincksieck.
- Versini, Laurent. 1979. *Le roman épistolaire*. Paris: PUF.
- Wyngaard, Amy S. 2018. «Le Danger des liaisons: Censoring Laclos's *Liaisons dangereuses*», *Romance Quarterly*, 65, 2, 87-102.