

Introduzione

Perché quasi tutto mi appare come la parodia di se stesso? Perché devo avere l'impressione che ogni mezzo, ogni strumento, ogni convenienza dell'arte possano servire oggi soltanto alla parodia.¹

Così si interroga Leverkühn nel *Doktor Faustus* (1947) di Thomas Mann, paventando la tragica fine dell'arte come forza creatrice originale. Tutta la musica, per il personaggio di Mann, sembra il susseguirsi di strutture e soluzioni melodiche già ascoltate e che nella loro ripetizione risuonano al suo intelletto come mera parodia. Ciò che Mann sembra voler comunicare è la potenziale fine del romanzo: con la progressiva estinzione di quel mondo con il quale e per il quale tale genere era nato, ossia la borghesia, la fiamma del romanzo per Mann era destinata a spegnersi. Causa di una tale rassegnata visione era la crisi dell'artista di inizio Novecento, specie in Germania, che in pieno clima espressionista «is faced with the alternatives of either abandoning all intellectual control, a procedure which is “black magic”, or resigning himself to the mode of parody»². Mentre la maggior parte degli artisti tedeschi optava per la prima soluzione, Mann, «whose humanistic ideal of a synthesis of reason and instinct is directly

¹ T. Mann, *Doctor Faustus: la vita del compositore tedesco Adrian Leverkühn narrata da un amico*, trad. di L. Crescenzi, Mondadori, Milano 2016, p. 195.

² H. Eichner, *Aspects of Parody in the Works of Thomas Mann*, «The Modern Language Review», 47, 1, 1952, p. 31.

opposed to an expressionist theory and practice, began to follow up the other alternative, that of parody»³.

La fine ormai prossima del mondo borghese e della società com'era sempre esistita, assieme al declino del romanzo che di questi era stato diretta espressione, riempivano di entusiasmo febbrile le neonate avanguardie in cerca di un'arte sempre nuova, divoratrice delle vecchie tradizioni e convenzioni. Ma quella certezza fu, per fortuna, spazzata via dalla tenacia di un genere sempre in grado di rinnovare se stesso e che, agonizzante sotto le macerie dell'Europa massacrata da due guerre, sopravvisse a ogni tentativo demolitore. E anzi, quale migliore risorsa di un mondo ancora inesplorato, quello post-bellico, per il nostro genere letterario, il cui scopo primario da sempre rimane quello di mostrare all'uomo tutto ciò che nessun'altra scienza è in grado di mostrargli. «Nel modo che gli è proprio, secondo la logica che gli è propria, il romanzo ha scoperto, uno dopo l'altro, i diversi aspetti dell'esistenza»⁴, afferma Milan Kundera in *L'arte del romanzo* (1986), mettendo in luce come fu il romanzo, e non le scienze esatte sviluppatasi a partire dal pensiero razionale di Cartesio, a guidare l'uomo verso l'autoconsapevolezza, salvandolo dall'«oblio dell'essere». E sarà proprio il romanzo a salvare l'uomo dall'annullamento del sé, riaffermandosi con soluzioni tutt'altro che banali: il romanzo distopico, il realismo magico, il 'new realism' e il 'new fabulism' sono solo alcune delle novità narrative che il secondo Novecento porta con sé.

Torniamo ora, però, all'affermazione di Leverkühn riguardo l'impressione che ogni esito artistico (nel suo caso musicale) si rivelasse al suo intelletto come mera parodia del già fatto. Posta in tali termini, parrebbe che la parodia per Leverkühn equivalesse alla negazione del principio creatore dell'arte, forse allo svuotamento dell'arte stessa, che si trasformava in mera ripetizione. Al suo pensiero, dovremmo associare anche quello di Mann che, pur scegliendo consapevolmente di dedicarsi al genere parodico, lo fa come unica alternativa possibile. Al romanziere novecentesco che non si fosse piegato all'irrazionalismo avanguardistico, nessuna via alla creazione originale sarebbe rimasta percorribile se non quella della rimanipolazione.

Negli ultimi decenni del secolo scorso, la visione di parodia quale «esercizio minore e derivativo»⁵ viene ormai salutata come obsoleta. Con i formalisti prima e i post-moderni dopo, essa trova un posto definitivo, addirittura prioritario, tra le strategie retoriche in grado di conferire a un testo complessità e originalità: la parodia non è più passiva fruitrice dell'arte ma promotrice attiva del processo artistico.

Il Novecento non sancisce la fine del romanzo, come vorrebbe far intendere Mann, quanto piuttosto un suo progressivo ripiegamento verso l'autoriflessione e l'autorappresentazione. «The modern world seems fascinated by the

³ *Ibidem*.

⁴ M. Kundera, *L'arte del romanzo*, trad. di E. Marchi, Adelphi, Milano 1988, p. 17.

⁵ M. Billi, *Il testo riflesso: la parodia nel romanzo inglese*, Liguori, Napoli 1993, p. 10.

ability of our human systems to refer to themselves in an unending mirroring process»⁶ e in questo infinito gioco di specchi la parodia, che è rappresentazione dell'immagine artistica⁷, è la strategia più congeniale a un'arte che si fa sempre più metarappresentazione. La parodia permette all'opera non solo di guardare in maniera autoptica dentro di sé, ma riesaminando forme e canoni del proprio 'corredo genetico', li porta altresì a nuova vita. Muovendosi al di là della tradizione, «breaking the hold of preestablished theories in the literary canon»⁸, eppure, sempre richiamandola a sé, sempre risvegliando nella memoria del lettore la 'terra desolata' su cui resistono le rovine di tempi ormai lontani, l'artista moderno individua nella parodia la via migliore per riappropriarsi del passato. Così facendo, l'eredità letteraria precedente viene riadoperata come un'antica e preziosa pergamena, riscrivendovi sopra e non distruggendola, conferendo nuovi scopi e nuovi contenuti agli aspetti formali della tradizione, che rischierebbero altrimenti di trasformarsi in meccanismi vuoti di significato, totalmente inadatti a rappresentare il presente. Liberando «le forme dalla stretta soffocante delle convenzioni e dalla morte nello stereotipo»⁹, l'artista moderno attua, attraverso il meccanismo parodico, un processo di risignificazione del discorso letterario¹⁰.

Com'è noto, le origini della parodia vanno ricercate molto in là nel tempo. Già nella *Poetica* di Aristotele, come informa Genette¹¹, essa viene elencata tra i generi bassi ed il suo fondatore viene individuato nella figura di Egemone di Taso (450 a.C.-?), autore della *Gigantomachia*, parodia all'epos tradizionale, probabilmente ispirato a sua volta dalla *Batracomiomachia* di presunta paternità omerica. Da lì in poi, ogni periodo letterario avrà le sue parodie alle opere, ai generi e agli artisti più popolari, seguendo dinamiche, strategie e intenzioni così diverse, che «there are probably no transhistorical definitions of parody possible»¹². I controcanti parodici compaiono già al tempo dei grandi poemi

⁶ L. Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Methuen, New York-London 1985, p. 1.

⁷ Ivi, p. 27: «Imitating art more than life, parody self-consciously and self-critically recognizes its own nature».

⁸ M.A. Rose, *Parody/Metafiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*, Croom Helm, London 1979, pp. 186-187.

⁹ M. Billi, *Il testo riflesso: la parodia nel romanzo inglese*, cit., p. 13.

¹⁰ M.A. Rose definisce la parodia come «the critical refunctioning of performed literary material with comic effect» (*Parody/Metafiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*, cit., p. 35). Linda Hutcheon associa la distorsione comica o satirica del testo, quale processo chiave della parodia, a una visione ormai obsoleta di tale strategia retorica; ad essa dichiara di preferire nettamente la concezione post-moderna che individua nella parodia una via creativa alla riscrittura, alla rimanipolazione originale e non necessariamente detrattoria dei testi di partenza (*A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, cit., p. 11).

¹¹ G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. di R. Novità, Einaudi, Torino 1997, p. 15.

¹² L. Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, cit., p. 10.

epici, che, come illustra Bachtin¹³, venivano riscritti in chiave comica all'interno del genere del 'quarto dramma', o 'drammi satireschi'; questi ultimi, facendo ricorso al rovesciamento parodico e al travestimento dell'eroe (da personaggio tragico a buffone), costituivano la *contro-partie* del mito. Tra i più noti drammi satireschi si ricordano *I raccoglitori di ossa* di Eschilo (499-453 a.C.), che proponeva una versione comica di Ulisse, e diverse opere incentrate sulla versione folle e imbranata di Ercole. Cosa ancor più interessante, tali parodie avevano come autori proprio i maggiori tragediografi greci, Frinico, Sofocle, Euripide, a sottolineare come fosse profonda e radicata negli artisti ellenici l'idea che «la parola diretta d'un genere epico o tragico è unilaterale» e pertanto è «incapace di esaurire l'oggetto»¹⁴. L'indivisibilità del genere serio da quello comico, costante del teatro dall'antichità fino ad oggi, è l'esempio più immediato della relazione tra parodia e testo parodiato quali facce della stessa medaglia.

Nella tradizione latina, la funzione dei drammi satireschi era svolta dalle 'farse atellane' (I secolo a.C.), solitamente recitate alla fine delle tragedie e poi sostituite dai mimi, che consistevano in un vero e proprio rovesciamento parodico della tragedia appena rappresentata. Oltre ai celebri Saturnalia, si annoverano gli spettacoli delle falloforie e dei deiceisti, nei quali, rispettivamente, si parodiavano i miti e si deridevano le lingue e i dialetti locali.

Anche il Medioevo, contrariamente a quanto si potrebbe pensare dato il ruolo prioritario della religione in ogni aspetto della vita pubblica, contribuì non poco ad arricchire il genere parodico di nuovi esempi e modelli. Questi, incredibilmente, erano incentrati sulla desacralizzazione e rivisitazione in chiave ridicola di episodi e scene delle Sacre Scritture: la *Coena Cypriani* (V-VI secolo) ad esempio, con la sua ridisposizione dei frammenti conviviali della Bibbia, tra cui le nozze di Cana, restituiva l'immagine della Storia Sacra quale una festosa sequenza di banchetti e baldorie carnevalesche, alla stregua dei Saturnalia romani. Altre parodie sacre diffuse nel Medioevo erano legate alle festività cristiane, nelle quali il clima bonario e allegro rendeva più tolleranti anche le autorità religiose dinanzi al riso dei fedeli in contesti sacri. Accanto ai *travesty* parodici come la «festa dei folli» e la «festa dell'asino», talvolta celebrate persino nelle chiese, erano noti il «risus paschalis» e il «risus natalis», il primo costituito dal ricorso dello stesso parroco a battute e aneddoti volti al riso degli astanti, mentre il secondo comprendeva canzoni dal carattere licenzioso.

È il Rinascimento, tuttavia, ad affermarsi più di ogni altro come il periodo principe della parodia, declinandola verso più generi e, soprattutto, molteplici scopi. Robert Chambers fornisce uno schema dettagliato delle varie tipologie di opere diffuse nel periodo neoclassico e legate al genere parodico¹⁵. Tale schema è complessivamente diviso in due parti, la prima comprendente i generi pa-

¹³ M.M. Bachtin, *Dalla preistoria della parola romanzesca*, in Id., *Estetica e romanzo*, trad. di C. Strada Janovič, Einaudi, Torino 1979, pp. 420-421.

¹⁴ Ivi, p. 420.

¹⁵ R. Chambers, *Parody: The Art that plays with Art*, Peter Lang, New York 2010.

rodici legati a una finalità satirica, la seconda costituita da quelli ancora privi di una vera e propria sottocategoria inclusiva. Al primo gruppo appartengono le opere in cui il testo parodiato deriva dal trattamento basso di una tematica alta (*burlesque, travesty*, verso hudibrastico); dal trattamento alto di una tematica bassa (componimenti in stile epico-comico e odi satiriche) e infine dalla mera imitazione di un'opera. Al secondo gruppo, invece, Chambers affida una serie di modelli parodici 'orfani', tra cui l'imitazione letteraria generale, il riadattamento, la traduzione libera, la parodia che non segue nessun modello canonizzato e, infine, l'innovativa parodia d'ispirazione cervantina¹⁶. Benché durante il periodo rinascimentale l'imitazione dei classici fosse al centro della creazione poetica, il rapporto con le arti precedenti si configurava via via in senso più moderno, ossia in termini di distanza critica e di rottura delle convenzioni. Come afferma Joseph Loewenstein, «Renaissance poets often broke new ground by extending the range of antique modes and genres that were made the object of emulation»¹⁷. Ricorrere alla parodia era dunque un modo per emulare ma allo stesso tempo contestare la tradizione, variandola o addirittura sovvertendone schemi e significati: dalla parodia al sonetto petrarchesco (il Sonetto 130 di Shakespeare o *Astrophil and Stella* di Sidney), a quella rivolta alla tradizione pastorale (in Middleton e Fletcher) fino all'ancor più fruttuosa parodia del romanzo cavalleresco, in particolare quello di tradizione iberica e francese, per cui citeremo certamente il *Gargantua* di Rabelais (1532), il *Don Chisciotte* di Cervantes (1605-1615) e le *Roman Comique* di Scarron (1651-1657).

Nel Settecento la parodia si legherà indissolubilmente alla satira, adoperando nuovamente metri e stili classici non al fine di contestare i generi rivisitati, ma per deridere personaggi o aspetti della società contemporanea. Il genere del *mock-epic*, assai caro a Pope e agli altri intellettuali del gruppo cosiddetto «scribberiano», nasceva appunto con tale intento. Nel suo *The Dunciad* (1728-1743), ad esempio, ricalcando l'*Eneide* virgiliana, Pope celebra ironicamente la Dea della Stupidità, descrivendo altresì gli 'eroi' della società inglese a lei devoti. Il XVIII secolo, però, è soprattutto segnato dall'avvento del romanzo umoristico (Fielding e Sterne), che fa della parodia la sua struttura portante.

Per quanto riguarda Il Romanticismo, promotore del genio individuale e dell'originalità dell'artista, si potrebbe pensare che la parodia in quanto genere della rimanipolazione non godesse di un'alta considerazione. L'Ottocento, invece, lungi dall'accantonare la parodia, ne fa ampio uso sia nel romanzo (specie presso i romantici tedeschi), sia in poesia. Proprio all'individualismo e all'egocentrismo dell'artista romantico erano spesso rivolti componimenti derisori quali i *Sonnets Attempted in the Manner of Contemporary Writers* pubblicati in Inghilterra dal *Monthly Magazine* nel Novembre 1797 e firmati da Nehemiah Higginbottm, pseudonimo di Coleridge. I componimenti prendono di mira le

¹⁶ Ivi, p. 60.

¹⁷ J. Loewenstein, *Humanism and Seventeenth-Century English Literature*, in J. Kraye (ed.), *The Cambridge Companion to Renaissance Humanism*, Cambridge UP, Cambridge 1996, p. 281.

caratteristiche stilistiche degli autori contemporanei, sottolineando il principio conservatore che si cela, come illustra la Hutcheon, nella tradizione parodica inglese: «From Chaucer to Ben Jonson, through to the nineteenth-century Smith Brothers, parodies were used in English literature as a means of control of excesses in literary fashion»¹⁸. Più strutturale e inserita in un ben preciso disegno autoriale è invece la parodia del romanzo ottocentesco, da *Northanger Abbey* (1817) di Jane Austen, parodia del *gothic novel*, a *Il villaggio di Stepančikovo e i suoi abitanti* (1859) di Dostoevskij, parodicamente legato a Gogol¹⁹; e come non pensare alla parodia e all'imitazione nella poetica di Goethe, il quale già un secolo prima della critica postmoderna, riconosceva l'impossibilità di un'opera 'totalmente originale'²⁰.

Torniamo quindi al Novecento, che fa della parodia una risorsa compositiva per gli autori e un insostituibile strumento di lettura per 'gli archeologi del sapere'. Per gli scrittori di questo periodo la parodia diviene un modo per dialogare con il passato, visto ora come «ancoraggio e punto di riferimento», e al contempo «grande testo da smantellare nelle sue mistificazioni per tentare la costruzione di un nuovo»²¹. Abbiamo così miti antichi ripresi e trasposti nel presente come l'*Ulisse* di Joyce (1922), in cui l'*Odissea* non avviene al di fuori dei confini di Leopold, bensì all'interno del ben più profondo abisso della sua coscienza; oppure opere quali *Giles Goat-Boy* (1966) in cui capisaldi della cultura occidentale come le teorie freudiane o l'opera di Dante, Cervantes e Joyce vengono smantellati in un grande macchinismo allegorico che si muove tra un piano finzionale portato all'assurdo e uno reale e storico quale la Guerra fredda.

Si evince, pertanto, o meglio, si può confermare come le moderne teorie non equiparino la parodia alla stasi, o addirittura all'involuzione del processo artistico, ma al contrario al motore attivo della letteratura, laddove essa innesca di continuo, come ben esplicitato da Tynjanov, un meccanismo di avvicendamento letterario basato sulla lotta, ossia sul reiterarsi di uno schema di distruzione di un vecchio insieme e nuova strutturazione di vecchi elementi²².

Per poter confutare in via definitiva l'uguaglianza paventata da Leverkühn tra romanzo parodico e romanzo esaurito (frutto di quella «Literature of Exhaustion»²³, così definita da John Barth nel saggio del 1967), sostituendola con la più calzante equazione romanzo parodico=romanzo rinnovato, andre-

¹⁸ L. Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, cit., p. 51.

¹⁹ Ci riferiamo chiaramente allo studio di Tynjanov *Dostoevskij e Gogol'*. *Per una teoria della parodia* del 1968 (ed. orig. 1929).

²⁰ «[...] È solo per inconsapevole presunzione che non ci si vuole riconoscere onestamente come plagiari» diceva ad esempio nella Massima 1146 in J.W. Goethe, *Massime e riflessioni*, a cura di Sossio Giametta, Rizzoli, Milano 1992, pp. 200-201.

²¹ M. Billi, *Il testo riflesso: la parodia nel romanzo inglese*, cit., p. 115.

²² J. Tynjanov, *L'evoluzione letteraria*, in T. Todorov (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Einaudi, Torino 1968, pp. 45-60.

²³ J. Barth, *The Literature of Exhaustion*, in Id., *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*, The Johns Hopkins UP, London 1984 (1967), pp. 62-76.

mo alle origini del genere stesso del romanzo, confermando l'ipotesi che vuole non solo la parodia come promotrice del processo letterario, ma anche origine, *archè* della prosa moderna.

A tal fine, occorre però abbracciare una definizione di parodia più inclusiva e meno restrittiva di tante proposte nel secondo Novecento²⁴, e che non sia vincolata alla dimensione comica, alla caricatura e all'estremizzazione di certe caratteristiche formali o d'intenzione. Particolarmente adatto mi sembra, invece, l'approccio di Hutcheon, che inquadra la tecnica parodica quale «an integrated structural modeling process of revising, replaying, inverting and “trans-contextualizing” of previous works of art»²⁵. Oltre a ciò, bisognerà allargare la prospettiva anche in merito allo studio della nascita del romanzo, cominciando proprio col deporre il mito occidentale e wattiano di un 'rise of the novel', per abbracciare quello più contemporaneo dell'evoluzione del romanzo²⁶. Accoglieremo così un'idea del genere narrativo moderno quale frutto (ma non esito definitivo) di una storia lunghissima, basata su continue scritture, riscritture e manipolazione di testi antichissimi; allo stesso tempo ammetteremo che nessun romanzo affonda le sue radici su terreni totalmente nuovi e inesplorati, ma poggia le sue basi sui resti lasciati da antenati noti (la *fabula Milesia*, il *Satyricon* di Petronio), o insospettabili (le favole orientali, i dialoghi di Platone, le storie di Iside o Osiride degli antichi Egizi). Così facendo, stabiliremo l'importanza di mantenere lo studio del genere narrativo all'interno di una linea di continuità che tenga traccia degli schemi e topoi delle tradizioni precedenti.

Il ruolo di Ian Watt²⁷ nel fornire le basi epistemologiche per lo studio di una teoria del romanzo è indubbiamente riconosciuto dalla critica. Altrettanto riconosciuta è però la responsabilità di Watt nell'aver configurato il romanzo come «a British institution»²⁸, un fenomeno esclusivamente vincolato al contesto storico-sociale inglese e a parole-chiave quali empirismo, Protestantesimo, capitalismo e industrializzazione. Se Watt delimita la nascita e lo sviluppo del *novel* all'interno dei confini inglesi, la maggior parte della critica, fino a due decenni fa, pur proponendo nuove terre natie in cui collocare l'origine del gene-

²⁴ Mi riferisco a Genette, ma anche a Rose, per i quali la parodia non può prescindere dalla componente ludica.

²⁵ L. Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, cit., p. 11.

²⁶ Si rimanda soprattutto a J. Mander (ed.), *Remapping the Rise of the European Novel*, Voltaire Foundation, Oxford 2007, con particolare riferimento all'introduzione della stessa Mander (pp. 1-19), e ai seguenti saggi: A. Hadfield, *When was the First English Novel and What does it tell us?* (pp. 23-34); A.J. Cruz, *The Picaro Meets Don Quixote: the Spanish Picaresque and the Origins of the Modern Novel* (pp. 127-137), ma anche a M. Doody, *The True History of the Novel*, Harper Collins, London 1997.

²⁷ I. Watt, *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Chatto and Windus, London 1957.

²⁸ J. Mander, *Introduction*, in Ead. (ed.), *Remapping the Rise of the English Novel*, cit., p. 4.

re (Francia, Spagna, Russia) ribadisce comunque l'Europa e la modernità come ineluttabili coordinate spazio-temporali²⁹.

Fu l'Europa, infatti, col suo desiderio di modernità innescato da quel progresso epistemologico iniziato nel Seicento e che il successivo secolo dell'industrializzazione farà galoppare a ritmo ancor più frenetico, a richiedere una letteratura al passo con i tempi. Così il romanzo nuovo prendeva le distanze – almeno nelle varie dichiarazioni di intenti che accompagnavano le prefazioni e le lettere ai lettori – dalla letteratura precedente: l'epica e il romanzo cavalleresco.

Mentre gli studi e le teorie sul romanzo sembrano preoccuparsi, in ogni epoca e corrente critica, di sistematizzare la storia del genere narrativo, ora sintetizzandone i tratti, ora catalogandolo in sottogruppi tematici e formulando quasi più una tassonomia che una teoria del romanzo, sul piano effettivo della narrazione i romanzieri erano sembrati molto meno esclusivisti, meno risoluti sulla necessità di seguire percorsi nuovi escludendo quelli vecchi e sull'esigenza di soddisfare il 'dio della modernità' (che potremmo identificare con l'individualismo) offrendogli in sacrificio le vecchie formule narrative. Il *Robinson Crusoe* (1719) di Defoe, ad esempio, che Watt individua come il primo romanzo realista, è ispirato ai diari di viaggio, a loro volta ben più antichi dell'esperienza coloniale inglese o spagnola, poiché risalenti almeno al XIII secolo con Marco Polo o prima ancora agli *excursus* etnografici latini. Il *Lazarillo de Tormes* (1554), che parte della critica ispanista, tra cui Anna Cruz³⁰, identifica come il primo vero romanzo moderno in epoca premoderna, è a sua volta parodia del genere agiografico, dei romanzi cavallereschi e in parte degli *specula principis* cinquecenteschi. Il *Satyricon* di Petronio (I secolo d.C.), che i sostenitori di una svolta classicista nella teoria del romanzo moderno individuano tra i primi antenati del genere, è già una trattazione comico-parodica del genere epico classico, narrando delle vicissitudini di Encolpio, un Enea comico alle prese con sfortune erotiche più che imprese eroiche. La tragedia di Euripide, che per Nietzsche e Lukács³¹ rappresenta il primo stadio della discesa dell'arte dal dionisiaco all'apollineo, dal mondo statico e monumentale dell'epica all'umano e al quotidiano – poiché racchiude in sé il germe di quell'esplorazione dell'individualità caratterizzante del romanzo – è a sua volta un genere di carattere derivativo, facendo da controcanto dell'epos.

Indipendentemente, dunque, dall'approccio scelto dai vari studi nella ricostruzione della genealogia del romanzo moderno, appare chiara e incon-

²⁹ F. Moretti nel suo *Atlante del romanzo europeo: 1800-1900* (Torino, Einaudi 1997) indica luoghi anche insoliti nella sua ri-mappazione della nascita del genere romanzesco, tra cui il Giappone e la Nigeria, ma sempre rimanendo fermo ad una datazione che non precede mai il XVIII secolo (p. 11).

³⁰ A.J. Cruz, *The Pícaro Meets Don Quixote: the Spanish Picaresque and the Origins of the Modern Novel*, in J. Mander (ed.), *Remapping the Rise of the English Novel*, cit., pp. 127-137.

³¹ Si rimanda rispettivamente a F. Nietzsche, *La nascita della tragedia dallo spirito della musica*, trad. di A. Corbella, Demetra, Bussolengo 1996 (ed. orig. 1872) e al celebre saggio di G. Lukács, *Teoria del romanzo*, trad. di G. Raciti, SE, Milano 2004 (ed. orig. 1916).

trovertibile la natura dinamica e costantemente *in fieri* del genere narrativo: «opponendosi all'essere che riposa sulla forma finita, il romanzo appartiene dunque a un altro ordine: al divenire, al processo. Si tratta della forma artisticamente più esposta a pericoli, e sono stati molti a definirla un'arte a metà [...]»³². Altrettanto chiaro è come l'assorbimento e la rimanipolazione dei generi precedenti sia alla base della genesi del romanzo quale forma ibrida e onnivora, sulla base di quella pluridiscorsività bachtiniana che ancora oggi non può essere negata: il romanzo da sempre lascia penetrare al proprio interno vari generi sia artistici (novelle, brani lirici, poemi, scene drammatiche, ecc.) che extrartistici (descrittivi, retorici, scientifici, religiosi, ecc.). In linea di principio, qualsiasi genere letterario può essere incluso nella costruzione del romanzo e difatti sembra che nessun genere sia mai rimasto escluso dalla macchina onnivora del romanzo³³.

Ruolo fondamentale nell'assimilazione e riutilizzo dei generi e delle formule precedenti all'interno del romanzo viene assunto proprio dalla parodia. La parodia, intesa come continua lotta a un discorso monologico sulla realtà e come continua ricerca di una verità ulteriore, è infatti la strategia retorica più adoperata dal romanzo, in quanto il suo scopo è quello di «creare un correttivo comico e critico a tutti i generi, le lingue, gli stili, le voci dirette esistenti e far sentire che dietro vi si nasconde un'altra realtà contraddittoria da essi non afferrata»³⁴.

Così, su un piano teorico-filosofico, l'evoluzione del genere narrativo, dall'epica al romanzo, è incentrato sul progressivo allontanamento critico (che possiamo leggere come procedimento parodico) dalla dimensione ideale dell'epopea, in cui soggetto e universo formano un tutt'uno, verso una realtà conchiusa e limitata, dove il soggetto, ritrovatosi estraneo al mondo, deve ora riconoscersi come individuo. In termini pratici, ciò comporta il passaggio dall'eroe epico impegnato ad assolvere il proprio destino, già scritto e dunque ineluttabile, al personaggio del romanzo, in cerca di se stesso e della propria dimensione interiore³⁵. È la letteratura della *quest*, è l'avvento della narrativa cavalleresca, che fa della 'prova', ossia dell'avventura, non solo un modo per catalizzare l'attenzione del lettore, ma anche l'elemento principale dell'organizzazione formale del genere letterario e allo stesso tempo lo strumento gnoseologico dei personaggi. In tal modo, possiamo leggere il *romance* come parodia dell'epica, il romanzo settecentesco come parodia al *romance* e così via per il romanzo psicologico e quello novecentesco, in un susseguirsi costante di soluzioni narrative che si distanziano criticamente da quelle precedenti, ma che, per farlo, devono necessariamente ricalcarne i contorni.

³² G. Lukács, *Teoria del romanzo*, trad. di G. Raciti, cit., p. 65.

³³ M.M. Bachtin, *La pluridiscorsività nel romanzo*, in Id., *Estetica e romanzo*, trad. di C. Strada Janovič, cit., p. 129.

³⁴ M.M. Bachtin, *Dalla preistoria della parola romanzesca*, in Id., *Estetica e romanzo*, trad. di C. Strada Janovič, cit., p. 423.

³⁵ G. Lukács, *Teoria del romanzo*, trad. di G. Raciti, cit., p. 70.

Alla luce di tali considerazioni, questo studio non vuole proporre un altro itinerario o teoria del romanzo, ma si concentrerà su due scrittori talvolta riconosciuti come padri del genere letterario, talaltra spodestati da tale ruolo, ossia Henry Fielding e Miguel de Cervantes. Lo scopo della nostra analisi non sarà reclamare alcun primato o ruolo fondante per la narrativa moderna da parte dei due autori, essendo lo studio sulla genealogia del romanzo ancora troppo incerto nelle sue basi epistemologiche e difficile, se non impossibile, da conciliare in un'unica e armonizzante teoria universale. La scelta di focalizzare quest'analisi sulla narrativa di Fielding e Cervantes si motiva piuttosto nel carattere inclusivo, ibrido e onnicomprensivo dei loro romanzi, tali da consentire a questi, più di tanti altri esempi precedenti, forse, di resistere ai molteplici tentativi di definizione e ridefinizione del genere narrativo moderno. Che si guardi al romanzo come evoluzione della *prose fiction* (Doody)³⁶, o come «a full and authentic report of human experience»³⁷ (Watt); che si pretenda dal genere la descrizione della realtà soggettiva (Watt ma anche Lucács) o la resa del relativismo moderno (Bachtin); che si attribuisca al *novel* l'eroica impresa di fronteggiare l'epica o di accoglierla in altre vesti e in altri contesti; che lo si guardi come un genere necessariamente serio o necessariamente comico-satirico, sempre, in ciascuno di questi casi, difficilmente si potrà negare l'appellativo di romanzo al *Tom Jones* e al *Don Chisciotte*.

La prosa di Henry Fielding si inserisce all'interno di un contesto sociale, letterario e teorico-letterario dinamico e complesso quale è la fucina del *novel*. Come anticipato inizialmente, la preistoria del *novel* è identificabile con il superamento e la rimanipolazione di vari generi letterari precedenti e coevi. Il principio generale che alimentò la genesi del romanzo moderno coincide con il cammino della letteratura premoderna verso le sempre più pressanti esigenze di realismo, originatesi già a partire del XVI secolo con la nascita della stampa e il metodo scientifico. La stampa, fissando la forma dei testi vecchi e nuovi e garantendone un'ampia circolazione, gioca un ruolo fondamentale nella codifica e nella cristallizzazione dei generi, soprattutto quelli della tradizione letteraria precedente. Il *romance*, che prima di allora circolava sotto vari nomi, tra cui quello fuorviante di «history», assume ora un'identità ben precisa, che tradisce immancabilmente il carattere finzionale, accanto a quello storico, delle vicende in esso tramandate³⁸. L'avvento del nuovo metodo scientifico spinge anche la narrativa verso un approccio epistemologico più marcato, che si riflette sia nella scelta di argomenti dall'incontrastabile valore di verità, che attraverso una prosa più scientifica. Il genere storico, biografico, saggistico e le cronache di viaggio reclamano la loro priorità sui vecchi romanzi di finzione, ma la veridicità da essi

³⁶ M. Doody, *The True History of the Novel*, cit., p. 26.

³⁷ I. Watt, *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, cit., p. 32.

³⁸ «Medieval romance, in which the antecedentes of our "history" and "romance" coexist in fluid suspension, becomes "medieval romance", the product on an earlier period and increasingly the locus of strictly "romance" elements that have been separated out from the documentary objectivity of "history"» (M. McKeon, *The Origins of the English Novel 1600-1740*, The Johns Hopkins UP, Baltimore-London 1987, p. 45).

garantita è spesso frutto di abili manipolazioni o proviene unicamente dall'autorevolezza della voce narrante. Contro le false professioni di verità millantate dalla nuova narrativa, si sviluppa un movimento ideologico definito da McKeon «new empiricism», i cui rappresentanti attaccano la non dimostrabilità o addirittura l'evidente mistificazione dei fatti narrati da parte dei nuovi autori³⁹. Allo stesso tempo, la lotta alla falsa letteratura viene additata dalla corrente dell'«extreme skepticism» come idealistica e ridicola, in quanto gli stessi documenti o testimonianze addotte come prove di attendibilità possono essere frutto di manipolazioni⁴⁰. Dopo i tumultuosi eventi storici del Seicento inglese, con il ridimensionamento della monarchia e l'aumentata ingerenza del potere politico, diviene presto chiaro alla comunità intellettuale come la verità non sia mai assoluta, ma direttamente legata all'ideologia dominante. La letteratura, pertanto, rinuncia progressivamente alla veridicità preferendo la verosimiglianza⁴¹, e adotta come criterio di selezione delle storie quello dell'utilità sociale: storie, in altre parole, che possano proporre modelli e insegnamenti volti a formare la nuova società, all'insegna della civiltà⁴² e della proficua collaborazione tra le classi⁴³. Per far ciò, la nuova narrativa si concentra su storie individuali che possano però rivestire un ruolo esemplare per i lettori, al fine di modellare la collettività sulla base di quegli insegnamenti. I modelli e i valori proposti dalla nuova letteratura costituiscono le variabili mediante le quali McKeon individua tre diverse ideologie all'interno del panorama intellettuale tardoseicentesco inglese: quella progressiva, aperta al mobilismo sociale e al valore individuale come unico parametro per l'ascesa economica; l'ideologia aristocratica, ostile al cambiamento sociale e fedele al titolo come unica espressione del valore individuale; infine quella conservatrice, non riluttante al mobilismo ma preoccupata per il potenziale caos che ne deriverebbe. Pur riconoscendo una certa permeabilità tra queste tre posizioni⁴⁴, gli studiosi collocano Defoe tra gli esponenti dell'ideologia progressiva, Richardson all'interno di quella aristocratica e Fielding in quella conservatrice⁴⁵. Tale classificazione viene attuata sulla base dei valori proposti rispettivamente dai tre padri del *novel* all'interno delle proprie ope-

³⁹ Ivi, pp. 45-46.

⁴⁰ Ivi, pp. 47-48.

⁴¹ Ivi, p. 53.

⁴² Già nelle loro teorizzazioni sul governo e la società ideali, Hobbes e Locke si soffermano, a partire dai titoli stessi dei loro saggi, sull'importanza del principio di civiltà, sia da parte di chi esercita il potere che di chi è governato (cfr. T. Hobbes, *Leviathan, or the Matter, Forme and Power of a Common-wealth Ecclesiasticall and Civill*, printed by Andrew Crooke, London 1651 e J. Locke, *An Essay Concerning The True Original, Extent, and End of Civil Government*, printed for Awnsam Churchhill, London 1690).

⁴³ R. Capoferro, *Novel. La genesi del romanzo moderno nell'Inghilterra del Settecento*, Carocci, Roma 2017, pp. 21-30.

⁴⁴ Ivi, p. 31.

⁴⁵ Ivi, p. 19. M. McKeon, *The Origins of the English Novel 1600-1740*, cit., pp. 315-337; pp. 357-381.

re: l'industriosità e la capacità di autopromozione (Defoe); l'onore del ceto aristocratico a cui è giusto ambire, pur mantenendo un comportamento virtuoso (Richardson); la prudenza e la capacità di giudizio come doti essenziali in un mondo spietato, dominato dall'arrivismo e dall'interesse personale (Fielding). Se i primi due autori ricorrono al realismo narrativo per veicolare la propria proposta sociale, Fielding opta per una strada diversa, contraddittoria e quasi contorta per certi versi. Per prima cosa egli rifiuta la dimensione individuale della nuova narrativa, e con essa anche il realismo *tout court*. Nella proposta narrativa di Fielding, inoltre, non si rintraccia una vera e propria funzione pubblica, quanto piuttosto un invito alla riflessione e al giudizio oculato (il «realism in assessment» individuato da Watt⁴⁶). La poetica controcorrente di Fielding si spiega, a mio avviso, non solo con lo scetticismo autoriale nei confronti del realismo letterario⁴⁷, ma anche con la sua volontà di relegare la funzione sociale dell'arte a un ruolo ancillare rispetto al suo valore estetico⁴⁸. Per rendere chiaro il suo distacco dalla proposta artistica degli altri *novelist*, Fielding rifiuta la nuova narrativa individualista e retrocede alle vecchie formule: il *romance*, l'epica classica e le più recenti prose comiche europee; il 'realismo' dello scrittore si intravede unicamente nella sua dichiarata avversione contro le fantasticherie dei *romance* medievali e secenteschi, nel suo manifestato impegno al racconto verosimile e soprattutto nella sua intenzione di dipingere fedelmente la natura umana. Quest'ultimo punto, tuttavia, non dovrà trarre il lettore in inganno, in quanto l'approccio epistemologico che Fielding adotta, nello studio e nella descrizione dell'umanità rappresentata dai suoi romanzi, è di tipo quantitativo e non qualitativo: la sua intenzione non è quella di rendere in maniera particolareggiata l'individualità di un personaggio, ma di tratteggiare quanti più tipi umani possibili, di modo che il lettore si riconosca in almeno uno di questi. Da ciò emerge anche un'altra fondamentale differenza che separa Fielding dai suoi colleghi: la volontà di rivolgersi a un pubblico ben più vasto della sola classe media. A riprova di ciò, Fielding diversifica il messaggio trasmesso nella propria opera, offrendone, come vedremo soprattutto nel *Tom Jones*, uno letterale e immediato, uno squisitamente retorico e uno metaletterario. L'ambizione di Fielding verso un romanzo più 'democratico' non va però intesa, a mio avviso, con la volontà dell'autore di moltiplicare, assieme ai piani interpretativi, anche il messaggio didattico. Al contrario, è proprio dal suo desiderio di 'depriorizzare' la funzione sociale dell'arte in favore del suo carattere estetico e diversivo, che l'opera di Fielding può raggiungere una così vasta gamma di desti-

⁴⁶ I. Watt, *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, cit., chs. 8-9.

⁴⁷ M. McKeon, *The Origins of the English Novel 1600-1740*, cit., p. 385.

⁴⁸ McKeon, ad esempio, confrontando la narrativa di Fielding e quella Richardson, trova che la prima incontra la seconda nella volontà di perseguire una dimensione più edonistica dell'arte, talvolta a discapito di quella morale: «Fielding meets Richardson at the nexus where moral and social pedagogy hesitate on the edge of their transformation into something else entirely, aesthetic pleasure» (ivi, p. 408). Se in Richardson tale operazione avviene sporadicamente, in Fielding si trasforma quasi in un procedimento sistematico.

natari. Come si scoprirà nell'analisi dei romanzi, infatti, la narrativa di Fielding mantiene fieramente il carattere orale della narrativa medievale, quasi a voler raggiungere gli strati più bassi della società, ossia gli esclusi del mercato librario⁴⁹. Fielding non è un saccente maestro o un puritano moralizzatore, ma è prima di tutto un autore, consapevole del proprio ruolo e della natura incontrovertibilmente finzionale dell'arte. La concezione estetica della letteratura, nonché il suo scetticismo nei confronti della funzione sociale dell'arte, hanno contribuito per lungo tempo a identificare Fielding con l'epitome dell'autore distaccato, avvezzo a una prosa in grado di svilupparsi solo in negativo (ossia parodiando o demolendo altre opere) e per questo devoto allo straniamento comico e all'ironia⁵⁰. Il distacco di Fielding, tuttavia, non coincide con una nichilistica rinuncia a qualsivoglia funzione pubblica dell'arte, così come la strategia comico-parodica non è solo una mera conseguenza dello scetticismo di Fielding, ma è anche l'inizio della *pars construens* della sua narrativa: essa rappresenta infatti una proposta estetica, epistemologica e morale a tutti gli effetti⁵¹. La vera funzione sociale della narrativa di Fielding non risiede, come ipotizzato invece da alcuni critici, nel suo 'realismo valutativo' o nell'esaltazione della virtù umana della benevolenza, bensì nella sua genuina convinzione di poter conferire dignità artistica alla letteratura comica. Tale convinzione procede dall'esperienza teatrale di Fielding nella commedia, dagli insegnamenti di Addison, dalla sua convinzione nel potere terapeutico del riso e, soprattutto, dalla sua ammirazione per Cervantes. Così la narrativa di Fielding scaturisce da una poetica che definirei d'«impegno alla leggerezza», ossia al servizio dell'intrattenimento e del divertimento del lettore (ma anche dell'autore). Tale intento Fielding lo realizza: 1) proponendo nelle sue opere una ricca varietà di storie e di personaggi, in luogo dei monologici romanzi biografici o individualistici dei colleghi Defoe e Richardson; 2) esaltando la dimensione comica della trama attraverso la scelta di episodi e personaggi fortemente risibili ed esperendo ogni espediente stilistico per accrescer-

⁴⁹ È mia opinione, infatti, che optando per una narrativa comica, caratterizzata da una struttura episodica e da vicende rocambolesche, Fielding volesse, oltre che testimoniare la propria vicinanza alla letteratura comica classica ed europea, ambire a una circolazione orale dei suoi romanzi, parallela a quella scritta (cfr. p. 90 di questo studio).

⁵⁰ Bachtin, ad esempio, annoverandolo tra gli scrittori umoristici inglesi, sottolinea quale caratteristica comune alla prosa umoristica la distanza autoriale, certo modulabile nel corso della narrazione ma sempre presente nelle ideologie rappresentate all'interno dell'opera, e che trae linfa vitale proprio dal procedimento parodico (*La parola nel romanzo*, in Id., *Estetica e romanzo*, trad. di C. Strada Janovič, cit., pp. 108-109); McKeon parla di «serene diffidence and careless superiority» descrivendo il Fielding intellettuale (*The Origins of the English Novel 1600-1740*, cit., p. 382) e più avanti chiarisce come la strategia parodica e le continue riflessioni sul carattere manipolabile della verità fossero la più chiara espressione dello scetticismo ideologico di Fielding (p. 385).

⁵¹ Non a caso, Ronald Paulson inserisce Fielding all'interno di quel processo di dignificazione e riabilitazione del riso in letteratura, che ha luogo nell'Inghilterra settecentesca (*Don Quixote in England: The Aesthetics of Laughter*, The John Hopkins UP, Baltimore-London 1998, pp. 143-149).

ne ulteriormente il potenziale comico. La comicità, come vedremo, è però anche un'efficace strumento di osservazione e rappresentazione della realtà, poiché porta in superficie un universo umano che il romanzo 'serio' non riuscirebbe mai a includere, dovendo necessariamente scegliere un numero limitato di prospettive per far sì che la storia del protagonista proceda. I romanzi di Fielding, invece, si muovono in lungo e in largo, tanto da rendere difficile stabilire se vi siano davvero personaggi secondari.

Per comprendere meglio il percorso di Fielding verso l'elaborazione del suo programma narrativo, si analizzerà ora, nello specifico, la sua via verso il *novel*. All'inizio del Settecento, nonostante gli sforzi di scrittori e intellettuali nel riorientare il lettore medio verso una narrativa più vicina al reale, il gusto del pubblico propendeva ancora per i vecchi romanzi cavallereschi, riportati in auge dagli autori francesi secenteschi, come il *Grand Cyrus* (1649) di Madeleine de Scudery. Obiettivo primario dei padri della nuova narrativa era innanzitutto tentare nuovamente di correggere questa tendenza, proponendo una letteratura realistica e in grado di veicolare un messaggio sociale. Fielding, sin dagli esordi letterari avvenuti nel genere teatrale, in parte si accoda al nascente realismo narrativo, manifestando il proprio interesse nel ritrarre la natura umana in tutte le sue sfaccettature, specie nei suoi vizi e follie, e lo fa ricorrendo alla letteratura comica e alla satira. La corruzione del sistema giudiziario (*The Coffe-House Politician*, 1731), il matrimonio d'interesse (*The Modern Husband*, 1732) il mercato teatrale che all'epoca frustrava le aspettative dei nuovi drammaturghi attraverso il conservativismo dei direttori e la paralizzante censura (*The Author's Farce*, 1730): questi sono alcuni dei temi che lo scrittore inglese tratta con pungente e irriverente ironia nei dieci anni che lo videro impegnato come commediografo.

Quando nel 1737 il *Licensing Act* pone fine alla sua carriera teatrale, Fielding, intenzionato a intraprendere quella da romanziera, trasferisce nella propria narrativa quella stessa propensione alla satira e alla comicità che l'aveva contraddistinto sul palcoscenico. Il *Jonathan Wild* (pubblicato nel 1743 ma probabilmente concepito già nel 1740), con cui l'autore si accosta per la prima volta al genere narrativo (pur non trattandosi ancora di romanzo) è una caricatura satirica del leader *whig* Robert Walpole. In essa già ritroviamo la propensione a una parodia onnivora, che richiama oltre al genere dell'autobiografia criminale, su cui l'opera è interamente modellata⁵², la propaganda politica e la storiografia classica. L'autobiografia criminale, inoltre, a sua volta si riallaccia all'opera di Daniel Defoe, portato al successo proprio da tale genere con *Moll Flanders* (1722) e in particolare alla sua versione della vita di Jonathan Wild (1725). La narrativa realistica proposta da Defoe, incentrata sui destini individuali e sulle vicende private, era animata da una resa quasi ossessiva della dimensione veridica e fattuale delle storie narrate (lo scrittore si riferiva al suo *Robinson Crusoe* come «just Histo-

⁵² Jonathan Wild era, in effetti, il capo di una banda di ladri vissuto in Inghilterra tra la fine del '600 e l'inizio del '700.

ry of Fact»⁵³). Questa ossessione verrà presa di mira dall'ironia smascherante di Fielding, il cui obiettivo sarà sempre più quello di straniare il pubblico dagli artifici realisti dei romanzieri suoi contemporanei. Ecco, allora, che in luogo di quella che si presentava come la biografia di un pericoloso criminale, Fielding offre l'elogio epico-comico di un personaggio caricaturale, che non dipinge certo il bandito inglese bensì il noto leader politico.

Con *Shamela* (1741) la parodia si fa sempre più stringente e sistematica, trattandosi di un libretto interamente strutturato sul rovesciamento dei temi e dell'intento moralizzante della *Pamela* di Richardson. La nota eroina richardsoniana, modello di virtù e pudicizia, viene trasformata da Fielding in una predatrice sessuale intenta a usare ogni mezzo per circuire Mr. B e perseguire, così, la propria scalata sociale. Nell'opera in questione, lo scrittore attacca chiaramente l'acerrimo rivale, apostrofando la sua narrativa come falsamente realistica e autenticamente ipocrita («morally mercenary», come lo stesso Fielding la definiva⁵⁴). In essa Fielding parodizza non solo la trama e il personaggio principale di Pamela, ma anche lo stile epistolare e il richardsoniano 'writing to the moment': Shamela scrive tempestivamente quanto le accade proprio nel momento in cui lo sta vivendo, persino nel bel mezzo di uno dei numerosi tentativi di sedurre Mr. B.

Se con il suo libretto parodico Fielding perseguiva unicamente «the destructive task of exposing hilariously, the more vulnerable sides of Richardson's work»⁵⁵, con *Joseph Andrews* (1742) lo scrittore offre invece la propria alternativa al concetto di arte e di romanzo. Anche in quest'opera l'autore ricorre, specie inizialmente, al rovesciamento parodico del capolavoro di Richardson (Joseph è il fratello di Pamela, intenzionato a seguire l'esempio di virtù della sorella e pertanto risoluto nel rifiutare le *avances* della sua padrona Lady Booby). Nello sviluppo della narrazione, il romanzo di Fielding estende la sua gamma di stilizzazioni satirico-parodiche, intrecciando modelli letterari vari e diversificati tra cui il *romance* di Eliodoro, il romanzo picaresco, le novelle rinascimentali ma soprattutto il *Don Chisciotte* di Cervantes. Attraverso il riutilizzo e la rimanipolazione di generi precedenti e recenti, Fielding costruisce la sua nuova e personalissima proposta narrativa, di cui egli stesso sottolinea il carattere originale e inedito nella prefazione al romanzo: «this kind of writing, which I do not remember to have seen hitherto attempted in our language»⁵⁶. Prima del *Joseph Andrews*, Fielding era apparso più che altro come autore di una prosa 'in negativo'⁵⁷, volta a contestare le proposte di letteratura realista dei suoi contemporanei, Defoe e Richardson, e il realismo letterario in sé. Con il suo primo vero

⁵³ D. Defoe, *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe of York*, printed for William Taylor, London 1719, p. 3.

⁵⁴ H. Fielding, *Joseph Andrews*, ed. by M.C. Battestin, with an Introduction by F. Bowers, Clarendon Press, Oxford 1967 (1742), p. xvi.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Ivi, p. 3.

⁵⁷ R. Capoferro, *Novel. La genesi del romanzo moderno nell'Inghilterra del Settecento*, cit., p. 169.

romanzo, invece, Fielding rivela il proprio programma poetico, volto sì a spodestare quella letteratura di finzione, i cui più noti esemplari, i *romance* seicenteschi francesi, «contain [...] very little instruction and very little entertainment»⁵⁸, ma sostituendola, paradossalmente, con un'altra letteratura, dichiaratamente finzionale e tuttavia concretamente calata nella realtà del tempo, della quale riportava, però, primariamente gli aspetti più 'ridicoli' della natura umana e della sua quotidianità. Inaugurando il genere epico-comico in prosa, Fielding si fa promotore di una narrativa parodica nella sua struttura formale e comico-satirica nella sua indagine epistemologica, puntando a raccontare storie evidentemente inventate ma con un'inegabile contingenza storico-sociale. Definito da Watt come fondatore del «realism in assessment»⁵⁹, ossia realismo valutativo, Fielding non intende proporre personaggi modello di virtù, ma situazioni verosimili con cui il lettore possa testare il proprio giudizio e la propria capacità di discernere il bene dal male, e, ancor di più, l'abilità di capire quando tale distinzione non potesse essere fatta. Per far ciò, Fielding 'intrappola' il suo lettore in un universo diegetico costruito ad arte, in cui dà sfoggio di soluzioni stilistiche e innovazioni narratologiche interessantissime, tali da renderlo il primo romanziere consapevole del proprio ruolo, nonché dello smisurato potere creazionistico da esso derivante. Tali caratteristiche formali e programmatiche vengono portate a pieno compimento nel romanzo capolavoro di Fielding, *Tom Jones* (1749), un incredibile e perfettamente congeniato monumento narrativo che Coleridge annoverava come uno dei «three most perfect plots ever planned»⁶⁰. Poggiando su un'immane ossatura parodica, che di nuovo intrappola nella sua rete intertestuale l'epica, la letteratura cavalleresca, il *Don Chisciotte*, il genere della confessione, il genere della commedia e molti altri, il *Tom Jones* prosegue allo stesso tempo l'innovazione della narrativa moderna, portando Fielding ad autoconsacrarsi «the founder of a new province of writing»⁶¹. Mentre lo scrittore dà prova di riuscire a creare un intreccio diegetico sensazionale, trasformando «la divina provvidenza in un artificio estetico»⁶², egli crea al contempo un'imponente struttura paratestuale, nella quale opera un'ulteriore innovazione: crea un dialogo continuo con il lettore, trasformandolo in fautore di quella che Eco definisce «cooperazione interpretativa»⁶³ del testo narrativo. Il lettore non è solo un interlocutore, com'era considerato invece dai primi romanziere, ma diviene, sul piano consumeristico dell'opera uno spettatore da intrattenere, mentre, dal punto di vista pedagogico, non più un allievo da istruire bensì il protagonista

⁵⁸ H. Fielding, *Joseph Andrews*, cit., p. 4.

⁵⁹ I. Watt, *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, cit., chs. 8-9.

⁶⁰ F.T. Blanchard, *Fielding the Novelist: A Study in Historical Criticism*, Yale UP, New Haven 1926, pp. 320-321.

⁶¹ H. Fielding, *Tom Jones*, Oxford UP, Oxford 1996 (1749), Book II, ch. I, p. 68.

⁶² R. Capoferro, *Novel. La genesi del romanzo moderno nell'Inghilterra del Settecento*, cit., p. 174.

⁶³ U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano 1979.

di un esercizio maieutico: Fielding lo invita costantemente a formulare giudizi sulla realtà osservata nel romanzo, guidandolo con un misto di saccente distacco e amerovole paternalismo; così facendo, il lettore è chiamato a considerare una verità sempre diversa da quella comunemente accettata, approdando finalmente alla posizione sostenuta dallo scrittore. Questa proposta di un diverso approccio gnoseologico alla realtà si traduce qui, anche esteticamente, in una pluridiscorsività di stili e registri differenti, grazie anche alla strategia retorica della parodia che fa del *Tom Jones* il primo esempio di romanzo umoristico inglese. In esso, infatti

l'autore esagera parodicamente in modo più o meno vigoroso certi momenti della "lingua comune"⁶⁴, a volte denuda bruscamente la sua inadeguatezza all'oggetto, a volte, al contrario, quasi solidarizza con essa, mantenendo soltanto una distanza minima, ma a volte fa risuonare esplicitamente in essa la propria "verità", cioè fonde completamente con essa la propria voce.⁶⁵

È quanto Fielding fa, ad esempio, nel capitolo introduttivo del libro VII, interamente basato su un'interessante analogia tra vita e teatro. Qui, riferendosi a un furto appena commesso ai danni del protagonista da parte del suo miglior amico, Black George, il narratore assimila la collettività di lettori giudicanti al pubblico di un teatro, ugualmente alle prese con la valutazione dei personaggi. Ebbene, Fielding dà voce ad ogni possibile commento e condanna che l'ipotetico lettore avrebbe potuto formulare, sempre mantenendo, però, un tono sornione e ironicamente complice. Solo alla fine contrapporrà alle superficiali e semplicistiche conclusioni della collettività, il proprio e più magnanimo punto di vista, verso cui tenterà di persuadere il lettore/interlocutore.

Parlando del *Joseph Andrews* e del *Tom Jones*, non sarà sfuggito al lettore il riferimento al *Don Chisciotte* di Cervantes, il cui influsso sulla narrativa di Fielding è il vero centro di questo studio. E di fatti, l'opera spagnola rappresenta un modello costante per l'opera in prosa dell'autore inglese, sia, come vedremo, per il ricorso a specifiche tecniche narrative ed extradiegetiche, sia, ovviamente, nel processo di assorbimento e parodia dei generi letterari.

Il *Don Chisciotte* si configura prima di tutto come una parodia ai romanzi cavallereschi, presentandoci la grottesca caricatura del cavaliere tradizionale, un uomo sui cinquant'anni, gracile e smunto, innamorato di una contadinotta mascolina che puzza di aglio e impegnato in imprese più grandi di lui in cui rischia sempre di lasciarsi le penne. Molti altri, però, sono i generi letterari intrecciati nella struttura narrativa del *Chisciotte* – il sonetto, la canzone, l'elegia, la favola pastorale, la novella bizantina, il genere picaresco e la commedia –, dando vita a

⁶⁴ Per «lingua comune» Bachtin intende l'«opinione comune», il «punto di vista e valutazione corrente» (M.M. Bachtin, *La parola nel romanzo*, in Id., *Estetica e romanzo*, trad. di C. Strada Janovič, cit., p. 109).

⁶⁵ *Ibidem.*

un romanzo che, attraverso l'ironia e la parodia, da un lato tematizza l'artificio letterario, dall'altro illumina il mondo reale dietro la mimesi artistica.

Prima di Fielding, Cervantes aveva compreso il bisogno del lettore del tempo di una narrativa di finzione e di evasione e lo esaudisce, attraverso un'opera squisitamente d'invenzione, la quale, però, mai ricorre al mondo dell'irrealtà e del meraviglioso, bensì esperisce ogni tecnica narrativa in grado di intrattenere e stupire continuamente. Questo avviene grazie alla sostituzione dei topoi cavallereschi legati all'intervento del magico e del sensazionale, con una sapiente manipolazione diegetica. Punto di forza del romanzo di finzione, infatti, è secondo Mary Davys, quella «Invention, which gives us Room to order Accidents better than Fortune will be»⁶⁶. È quanto Cervantes fa, un secolo prima che il romanzo moderno trovi pieno sviluppo, quando giocando sul caso e l'imprevedibilità del destino porta Lucinda e Cardenio a reincontrarsi con i rispettivi amati in una sperduta locanda della Mancia. Oppure quando, prendendo in prestito una soluzione tipica del teatro farsesco, fa resuscitare Basilio nella storia interpolata delle nozze di Camasco.

A un livello più profondo, l'ironia dell'autore (il quale gioca, tra l'altro, col suo stesso ruolo, celandosi dietro vari autori fittizi), trasforma il mondo della finzione letteraria in una metafora di quello reale, assegnando a ogni personaggio il compito di dare voce a una particolare visione del mondo. In tal modo, quella che doveva essere un'opera intesa solo a stimolare la pericolosa indole immaginativa dell'uomo⁶⁷, diventa in realtà un romanzo rivelatore, che porta a galla il sentimento di incertezza e di smarrimento del Barocco europeo, dovuto al frantumarsi di ogni univoca e dogmatica verità con l'avvento del pensiero razionale e del metodo scientifico.

Tuttavia, la corrispondenza che l'opera spagnola stabilisce tra testo e realtà è biunivoca, può essere letta anche all'inverso, ed è qui che l'intento parodico di Cervantes gioca e stravolge l'ethos della letteratura. Come scrive Foucault nel suo celebre saggio sull'hidalgo spagnolo, Don Chisciotte vuole disperatamente dimostrare la validità epistemologica dei romanzi letti, così «la sua avventura sarà una decifrazione del mondo: un percorso minuzioso per rilevare sull'intera superficie della terra le figure che mostrano che i libri dicono il vero»⁶⁸. Il folle protagonista, dunque, non usa la letteratura cavalleresca come strumento d'esplorazione del reale – cosa che non potrebbe di certo fare, essendo questa priva di riferimenti concreti – ma plasma la propria esperienza attorno al testo, conferendo alla piatta e vacua realtà descritta dall'epica una tridimensionalità che non avrebbe altrimenti mai posseduto. Lo stesso dolore fisico, costante delle disavventure dell'hidalgo e necessario perché questi possa rappresentare in

⁶⁶ M. Davys, *Preface to The Works of Mrs. Davys*, in Ead., *The Works of Mrs Davys: Consisting of Plays, Poems, Novels and Familiar Letters. Several of which never before publish'd*, printed by Henry Woodfall, London 1725, p. 29.

⁶⁷ T. Hobbes, *Leviathan, or the Matter, Forme and Power of a Common-wealth Ecclesiasticall and Civill*, cit., p. 17.

⁶⁸ M. Foucault, *Le parole e le cose*, trad. di E. Panaitescu, Rizzoli, Milano 2016, p. 62.

toto la caricatura dell'eroe, ha proprio la funzione di ricordare al protagonista la sua corporeità⁶⁹, il suo essere un uomo reale e non parte dell'universo finzionale della letteratura: non solo un nome, «un segno grafico» o «una lettera»⁷⁰, come scrive Foucault richiamando l'iconografica tradizionale in cui il personaggio era stato ormai cristallizzato. Nella seconda parte del romanzo, l'hidalgo dimostra di essere riuscito davvero a fare della letteratura la realtà: lui stesso si trasforma in un libro che altri hanno letto («me dijo que andaba ya en libros la historia de vuestra merced, con nombre del *Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*»⁷¹). In questo straordinario capovolgimento prospettico, Cervantes estende e moltiplica il piano della sua provocazione: può la letteratura rappresentare la realtà? La risposta certamente è no, proprio perché, come abbiamo visto e come il romanzo spagnolo mette in luce, non esiste una realtà sola; qual è dunque la funzione dell'arte? È l'altro interrogativo che subito si allaccia al precedente e che forse non trova risposta, oppure ne trova tante. La soluzione che Cervantes sembra suggerire è che l'intrattenimento del lettore sia la vera *raison d'être* della sua opera, unito talvolta a un intento didattico, che tuttavia non deve mai prevalere sul primo; le opere degne di esser lette son quelle che «deleitan y enseñan»⁷², istruiscono e divertono, ed è l'unico punto programmatico della poetica cervantina, che verrà profondamente introiettato nella narrativa di Fielding.

Eppure, se la finalità artistica del *Chisciotte* sembra ridursi a un semplice binomio, ben più complesso è il percorso formale, stilistico ed epistemologico con cui il romanzo giunge a esso. Un percorso che problematizza la ricerca di nuovi punti di riferimento, di nuovi assiomi a cui aggrapparsi, in un'età nuova, quella rinascimentale, che inaugura un nuovo ordine delle cose. Dalle leggi dell'universo a quelle dell'uomo, ogni aspetto della realtà trova altre e sempre più specifiche spiegazioni. Le forme del mondo si fanno sempre più concrete e non vi è spazio, ormai, per l'idealismo platonico. Il mito cede sotto il peso della scienza ed ecco che «en el nuevo orden de cosas las aventuras son imposibles»⁷³. All'arte devota all'immaginazione, pertanto, non resta che da chiedersi «cómo la realidad, lo actual, puede convertirse en sustancia poética»⁷⁴. Don Chisciotte incarna questa ricerca poetica, rappresentando con le sue distorsioni e travisamenti l'ultimo tentativo, disperato e ridicolo, dinanzi la nuova mentalità razionale, di idealizzare e sublimare una realtà ormai prosastica. L'ironia costante della voce narrante e la

⁶⁹ G. Torrente Ballester, *El Quijote como juego y otros trabajos críticos*, Destino, Barcelona 1984, p. 65.

⁷⁰ M. Foucault, *Le parole e le cose*, trad. di E. Panaitescu, cit., p. 62.

⁷¹ M. de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. de J.J. Allen, t. II, cap. II, Catedra, Madrid 2014 (1615), p. 59. Trad. di A. Giannini, *Don Chisciotte della Mancia*, Biblioteca universale Rizzoli, Milano 1981, p. 650: «mi disse che la storia di vossignoria è già stata stampata in libri col titolo di Il Fantasio Nobile Don Chisciotte della Mancia».

⁷² Ivi, t. II, cap. XLVII, p. 621. Trad. ivi, p. 514, «dilettano e [...] ammaestrano».

⁷³ J. Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, Residencia de Estudiantes, Madrid 1914, p. 57. Trad.: Nel nuovo ordine delle cose, le avventure sono impossibili.

⁷⁴ Ivi, p. 58. Trad.: come il vero e il reale possa convertirsi in sostanza poetica.

parodia letteraria non fanno che tradurre esteticamente tale dissonanza e riscrivendo sui generi codificati dell'età precedente, Cervantes scrive la modernità. Non solo, egli inaugura una narrativa nuova, come dirà nelle *Novelas ejemplares* (1613) riferendosi al *Chisciotte*: «Yo soy el primero que ha novelado en lengua castellana»⁷⁵ oppure nel *Viaje del Parnaso*: «Yo he abierto en mis novelas un camino / por do la lengua castellana puede / mostrar con propiedad un desatino»⁷⁶. Eppure, accanto all'innovazione, la tradizione precedente continua a rivestire un ruolo essenziale nell'arte di Cervantes, tanto che, come giustamente sottolinea Margaret Doody⁷⁷, l'ultima fatica letteraria dello scrittore spagnolo, il *Persiles y Sigismunda* (1617), è un romanzo cavalleresco. In esso, Cervantes, pur continuando a mostrare l'inadeguatezza del genere canonizzato tentando di elevarlo tramite una più profonda dimensione allegorica, non ne muta la forma e neppure si priva della possibilità di far sconfinare la propria narrativa nel puro fiabesco.

Obiettivo di questo studio, è di mettere a confronto i romanzi di Fielding e Cervantes, o meglio, di considerare l'influenza del *Don Chisciotte* sulla narrativa dello scrittore inglese. Analizzeremo, in particolare, come attraverso gli schemi narrativi precedenti i due autori siano riusciti a conseguire esiti nuovi e originali, trasferendo la tradizione nel presente. Proprio la parodia si rivelerà alla loro arte, e verrà allo stesso tempo rivelata da questa, come garante di tale processo di conservazione e al contempo rinegoziazione dei canoni, rappresentando «a model for the process of transfer and reorganization of the past»⁷⁸. Sarà interessante, altresì, provare a mettere in crisi le voci a sfavore del riconoscimento di un ruolo determinante dei due autori nella narrativa moderna. E lo sarà, in special modo, una volta dimostrato come il mancato perseguimento di una dimensione realistica *tout court* da parte dei due scrittori, sia stato da essi voluto e quasi dichiarato – seppur implicitamente – per sollecitare nel lettore ben più realiste considerazioni circa la *mimesis* artistica e il ruolo dell'autore. Rifiutando il realismo della narrazione, Fielding e Cervantes intendono riflettere sulla narrazione stessa, sull'arte nel suo farsi e nel suo disfarsi – di nuovo tornando alla parodia. La letteratura non deve rinnegare l'artificio dell'*inventio*, né zittire l'autore in nome di qualsivoglia illusione di verosimiglianza, ma deve mostrarsi per ciò che è, ossia la descrizione di un universo finzionale in cui l'autore, come un *deus-ex-machina*, manipola i fili delle storie, intrecciando destini e percorsi meglio di quanto la fortuna non si dia cura di fare⁷⁹. In questo reame di storie

⁷⁵ M. de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. de J.B. Avalle-Arce, t. I, Castalia, Madrid 1982 (1613), p. 64. Trad.: Sono il primo che ha scritto romanzi in lingua castigliana.

⁷⁶ M. de Cervantes, *Viaje del Parnaso. Poesías completas*, ed. de V. Gaos, t. I, Dásicos Castalia, Madrid 1973 (1614), p. 103. Trad.: Ho aperto nelle mie storie un cammino / attraverso il quale la lingua castigliana / può mostrare adeguatamente la storia di un folle.

⁷⁷ M. Doody, *The True History of the Novel*, cit., p. 26.

⁷⁸ L. Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, cit., p. 4.

⁷⁹ «Invention, which gives us Room to order Accidents better than Fortune will be.» M. Davys, *Preface to The Works of Mrs. Davys*, in Ead., *The Works of Mrs Davys: Consisting of Plays, Poems, Novels and Familiar Letters. Several of which never before publish'd*, cit., p. 29.

non vere, certo si ritrovano molte più affinità che discrepanze con il mondo reale, molte più di quelle contenute nell'epica o nei romanzi cavallereschi. In quelle affinità, in quei punti di coincidenza tra realtà mimetica e realtà effettiva si cela l'intento didattico dell'autore: far sì che il lettore estrapoli una lezione universale dal caso particolare descritto. Così, non la vita di un personaggio, ma tante vite e tanti personaggi sono narrati nei romanzi di Fielding e Cervantes, perché altrettanto numerosi possano essere gli insegnamenti da trarre e in ciò il capolavoro spagnolo fa scuola allo scrittore inglese, che considera il *Chisciotte* come «the History of the world»⁸⁰. Il realismo letterario proposto dai due scrittori, tuttavia, non può e non vuole prescindere dall'esaltazione della dimensione comica in letteratura, che riveste un ruolo fondante sia come strategia estetica ed epistemologica, informando lo stile e il contenuto dei romanzi, sia come funzione sociale dell'opera, mirando a divertire e intrattenere il lettore prima ancora che a istruirlo. Con Fielding e Cervantes nascono, se non la narrativa moderna, certamente la moderna narrativa di finzione⁸¹, il romanzo umoristico e la figura del «self-conscious writer»⁸². Più che al romanzo realista, la loro narrativa guarda già, avanguardisticamente, alla dimensione auto-riflessiva dell'arte, che tanta fortuna avrà nel XX secolo. La loro opera, infine, testimonia l'efficacia della parodia come linfa vitale per un genere in continuo divenire e mai definitivo nella sua forma, il romanzo, che al proprio carattere trasformativo deve certamente la sua longevità.

⁸⁰ H. Fielding, *Joseph Andrews*, cit., Book III, ch. I, p. 188.

⁸¹ C. Gallagher, *Fiction*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo*, vol. I, *La cultura del romanzo*, Einaudi, Torino 2001, p. 513.

⁸² W.C. Booth, *The Self-Conscious Narrator in Comic Fiction before Tristram Shandy*, «PMLA», 67, 2, 1952, p. 165.