

Biblioteca
di Studi
di Filologia
Moderna

Annalisa Martelli

«The good comic novel»:
la narrativa comica
di Henry Fielding
e l'importanza
dell'esempio
cervantino



BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA

ISSN 2420-8361 (ONLINE)

– 62 –

DIPARTIMENTO DI FORMAZIONE, LINGUE, INTERCULTURA,
LETTERATURE E PSICOLOGIA
DEPARTMENT OF EDUCATION, LANGUAGES, INTERCULTURES,
LITERATURES AND PSYCHOLOGY (FORLILPSI)
Università degli Studi di Firenze / University of Florence

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA (BSFM)

Collana Open Access “diamante” fondata a e diretta da Beatrice Tottosy dal 2004 al 2020
“Diamond” Open Access Series founded and directed by Beatrice Tottosy from 2004 to 2020

Direttori / Editors-in-Chief

Giovanna Siedina, Teresa Spignoli, Rita Svandrlik

Coordinatore tecnico-editoriale / Managing Editor

Arianna Antonielli

Comitato scientifico internazionale / International Scientific Board

(<http://www.fupress.com/comitatoscientifico/biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23>)

Sabrina Ballestracci, Enza Biagini (Professore Emerito), Nicholas Brownlees, Martha Canfield, Richard Allen Cave (Emeritus Professor, Royal Holloway, University of London), Massimo Ciaravolo (Università Ca' Foscari Venezia), Anna Dolfi (Professore Emerito), Mario Domenichelli (Professore Emerito), Maria Teresa Fancelli (Professore Emerito), Massimo Fanfani, Federico Fastelli, Paul Geyer (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn), Sergej Akimovich Kibal'nik (Institute of Russian Literature [the Pushkin House], Russian Academy of Sciences; Saint-Petersburg State University), Paolo La Spisa, Michela Landi, Marco Meli, Anna Menyhért (University of Jewish Studies in Budapest, University of Amsterdam), Murathan Mungan (scrittore), Ladislav Nagy (University of South Bohemia), Paola Pugliatti, Giampaolo Salvi (Eötvös Loránd University, Budapest; Academia Europae), Ayşe Saraçgil, Robert Sawyer (East Tennessee State University, ETSU), Angela Tarantino (Università degli Studi di Roma 'La Sapienza'), Nicola Turi, Letizia Vezzosi, Vincent Vives (Université Polytechnique Hauts-de-France), Laura Wright (University of Cambridge), Levent Yilmaz (Bilgi Universitesi, Istanbul), Manuel Rivas Zancarrón (Universidad de Cádiz), Clas Zilliacus (Emeritus Professor, Åbo Akademi of Turku). *Laddove non è indicato l'Ateneo d'appartenenza è da intendersi l'Università di Firenze.*

Comitato editoriale / Editorial Board

Stefania Acciaioli, Alberto Baldi, Fulvio Bertuccelli, Sara Culeddu, John Denton, Alessia Gentile, Samuele Grassi, Giovanna Lo Monaco, Sara Lo Piano, Francesca Salvadori

Laboratorio editoriale Open Access / The Open Access Publishing Workshop

(<https://www.forlilpsi.unifi.it/vp-440-laboa.html>)

Direttore/Director: Marco Meli

Referente e Coordinatore tecnico-editoriale/Managing editor: Arianna Antonielli

Università degli Studi di Firenze / University of Florence

Dip. Formazione, Lingue, Intercultura, Letterature e Psicologia

Dept. of Education, Languages, Intercultures, Literatures and Psychology

Via Santa Reparata 93, 50129 Firenze / Santa Reparata 93, 50129 Florence, Italy

Contatti / Contacts

BSFM: giovanna.siedina@unifi.it; teresa.spignoli@unifi.it; rita.svandrlik@unifi.it

LabOA: marco.meli@unifi.it; arianna.antonielli@unifi.it

Annalisa Martelli

«The good comic novel»
La narrativa comica di Henry Fielding e
l'importanza dell'esempio cervantino

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2021

«The good comic novel»: la narrativa comica di Henry Fielding e l'importanza dell'esempio cervantino / Annalisa Martelli. – Firenze : Firenze University Press, 2021.

(Biblioteca di Studi di Filologia Moderna ; 62)

<https://www.fupress.com/isbn/9788855184762>

ISSN 2420-8361 (online)

ISBN 978-88-5518-476-2 (PDF)

ISBN 978-88-5518-477-9 (XML)

DOI 10.36253/978-88-5518-476-2

The editorial products of BSFM are promoted and published with financial support from the Department of Education, Languages, Intercultures, Literatures and Psychology of the University of Florence, and in accordance with the agreement, dated February 10th 2009 (updated February 19th 2015 and January 20th 2021), between the Department, the Open Access Publishing Workshop and Firenze University Press. The Workshop (<<https://www.forlilpsi.unifi.it/vp-440-laboa.html>>, <laboa@lils.unifi.it>) supports the double-blind peer review process, develops and manages the editorial workflows and the relationships with FUP. It promotes the development of OA publishing and its application in teaching and career advice for undergraduates, graduates, and PhD students, as well as in interdisciplinary research.

Editing and layout by LabOA: Arianna Antonielli (managing editor), with Arianna Amodio, Tommaso Eusebi, Alessio Faccini, Laura Grosso (interns), and with the collaboration of Francesca Salvadori and Elisa Simoncini.

Graphic design: Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI https://doi.org/10.36253/fup_best_practice)

All publications are submitted to an external refereeing process under the responsibility of the FUP Editorial Board and the Scientific Boards of the series. The works published are evaluated and approved by the Editorial Board of the publishing house, and must be compliant with the Peer review policy, the Open Access, Copyright and Licensing policy and the Publication Ethics and Complaint policy.

Firenze University Press Editorial Board

M. Garzaniti (Editor-in-Chief), M.E. Alberti, F. Vittorio Arrigoni, E. Castellani, F. Ciampi, D. D'Andrea, A. Dolfi, R. Ferrise, A. Lambertini, R. Lanfredini, D. Lippi, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, A. Orlandi, I. Palchetti, A. Perulli, G. Pratesi, S. Scaramuzzi, I. Stolzi.

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

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

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

© 2021 Author(s)

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

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

Sommario

Ringraziamenti	7
Introduzione	9
Capitolo I	
Fielding e Cervantes: storia di una collaborazione <i>post-litteram</i>	31
1.1 L'influenza letteraria spagnola in Inghilterra dal Rinascimento al periodo romantico	38
1.2 La ricezione del <i>Don Chisciotte</i> in Inghilterra	48
1.3 Le principali traduzioni del <i>Don Chisciotte</i> nei secoli XVII, XVIII e XIX	56
Capitolo II	
<i>Joseph Andrews</i> e l'eredità del <i>Don Chisciotte</i>	59
2.1 Introduzione all'opera	59
2.2 La trama	61
2.3 L'opera	63
2.4 Il rapporto di <i>Joseph Andrews</i> e <i>Don Chisciotte</i> con la tradizione classica	65
2.5 La dimensione parodica in Fielding e Cervantes	76
2.5.1 La parodia religiosa in Fielding e Cervantes	83
2.5.2 Oltre la parodia: l'innovazione	88
2.6 Dal <i>burlesco</i> al <i>good comic style</i>	94
2.7 Il comico e il realismo in Fielding e Cervantes	100

Capitolo III	
L'influenza di Cervantes nel <i>Tom Jones</i>	105
3.1 <i>Tom Jones</i> : l'opera	106
3.2 Le tematiche	107
3.3 Dal <i>Joseph Andrews</i> al <i>Tom Jones</i> : l'affermazione di Fielding nel romanzo moderno	108
3.3.1 Comico, satira e critica sociale nel <i>Tom Jones</i>	116
3.3.2 Altri elementi di continuità	119
3.4 La retorica della lettura in <i>Tom Jones</i> e <i>Don Chisciotte</i>	121
3.5 L'influenza del <i>Don Chisciotte</i> nella struttura e nella trama del <i>Tom Jones</i>	127
3.6 La teatralità del <i>Don Chisciotte</i> e del <i>Tom Jones</i>	131
3.7 L'iconicità del <i>Don Chisciotte</i> e del <i>Tom Jones</i>	135
3.8 <i>Don Chisciotte</i> e <i>Tom Jones</i> : tra realtà e finzione letteraria	140
3.9 Dal moderno romanzo di finzione al <i>self-conscious novel</i>	148
Conclusioni	151
Bibliografia	155
Indice dei nomi	165

Ringraziamenti

Al termine di questo lavoro, vorrei ringraziare Giovanna Siedina, Teresa Spignoli e Rita Svandrlik, direttori della collana Biblioteca di Studi di Filologia Moderna. I miei ringraziamenti vanno anche a Marco Meli e ad Arianna Antonielli, Direttore e Coordinatore del Laboratorio Editoriale Open Access, sempre presenti e disponibili nel corso di tutto il percorso editoriale. Ringrazio il Dipartimento di Formazione, Lingue, Intercultura, Letterature e Psicologia dell'Ateneo fiorentino per aver creduto in questo lavoro. Infine, desidero ringraziare Fernando Cioni per il supporto, i consigli e la sua incrollabile fiducia nei miei confronti.

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 stata 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 Churchill, 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'innegabile 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 lasciarci 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. Avallé-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.

Capitolo 1

Fielding e Cervantes

Storia di una collaborazione *post-litteram*

«Todo está ya en el Quijote»¹, affermava Francisco Ayala in un'intervista per la rivista «Ínsula», sintetizzando con poche parole essenziali come nel capolavoro di Cervantes fosse contenuto il germe di tutta la narrativa occidentale. L'ecletticità dell'opera è già insita, del resto, nella sua stessa genesi. Il *Don Chisciotte* si afferma infatti come spartiacque e insieme *trait-d'union* di un periodo storico, filosofico e letterario, a cavallo tra Rinascimento e Barocco, tra idealismo platonico ed empirismo, tra il mondo immaginario del genere cavalleresco e pastorale e il primo impulso narrativo realistico del racconto picaresco. L'opera spagnola sintetizzava e interpretava un'epoca e una società, ma al contempo si è resa fonte nei secoli di innumerevoli contraddittorie letture e interpretazioni, che tutt'oggi continuano a moltiplicarsi. Così il *Don Chisciotte* è stato un'opera burlesca, un romanzo picaresco, una satira in gusto neoclassico e finalmente, il primo romanzo moderno della storia della letteratura; al contempo l'opera è stata letta in chiave comica, romantica, estetica, mitica, esistenzialista e post-strutturalista, in un processo ermeneutico che non sembra destinato a esaurirsi.

Al di là dell'esegesi critica del romanzo di Cervantes, ciò che più sorprende è come questo abbia raggiunto un pubblico di lettori così vasto, sia dal punto geografico che cronologico, sopravvivendo a quattrocento anni di correnti filosofiche, movimenti artistici ed evoluzioni del gusto letterario. Cervantes è evi-

¹ V. Garcia de la Concha, *Francisco Ayala: todo ya en el «Quijote»*, «Ínsula: revista de letras y ciencias humanas», 718, 2006, pp. 15-17. Trad.: c'è già tutto nel Quijote.

dentemente riuscito a consegnare al mondo un'opera immortale, che mai cadrà nella *terra oblivionis* poiché portatrice di senso e di sensi che ruotano attorno a un nucleo principale: l'uomo.

Come affermano autori quali Dostoevskij, Ortega y Gasset², il *Don Chisciotte* rappresenta una lunga e insistita metafora della vita umana. Lo scrittore spagnolo consegna al lettore il suo romanzo definendolo «hijo del entendimiento»³, e poco più avanti si dichiara «padraastro»⁴ di Don Quijote. L'hidalgo mancego, pertanto, nasce dall'ingegno di Cervantes, da cui riceve genere (*hijo*), nome (Alonso Quijano) e uno stile di vita che, tuttavia, come afferma Jaime Fernández, si basa su «una vida programada, donde todo se repite: costumbres, comida, vestido; una vida cómoda, pero dominada por el ocio»⁵. Quel vuoto rappresentato dall'ozio, viene riempito dalla lettura dell'epica cavalleresca, finché Alonso decide di 'rinascere', con un altro nome e un'altra identità, e di perseguire una vita dedicata all'agire in virtù di quegli ideali appena scoperti, rinunciando alla passiva esistenza a cui il patrigno Cervantes lo aveva relegato. Abbandonato il grembo dell'universo letterario in cui era avvenuta la sua gestazione e al quale si era limitata la sua precedente esistenza, il ribattezzato Don Quijote «por la puerta falsa de un corral salió al campo»⁶. Ecco che il vero protagonista della storia viene alla luce, uscendo da «una puerta falsa»⁷, ossia nascosta, paragonabile a una quinta scenica da cui l'attore fa il suo ingresso come personaggio. Da quel momento in poi, pertanto, Alonso interpreterà Don Quijote. Intraprendendo il suo viaggio erratico, il ribattezzato cavaliere ricerca il suo posto nel mondo, un mondo in cui tenta invano di proiettare i propri valori e desideri. Pur maturando, in parte, la razionalità e il senso della realtà necessari alla sua sopravvivenza, il divario tra la vita vagheggiata e quella vera, l'unica possibile, è insormontabile. Incapace di vivere in quel mondo, l'hidalgo non può far altro che spegnersi, ritornando alla piuma del suo creatore: «por mi sola nació don Quijote, y yo para él, él supo obrar y yo escribir; solos los dos somos para en uno»⁸. Cervantes mo-

² L. Turkevich, *Cervantes in Russia*, Gordian Press, New York 1975 (1950), pp. 118-119; J. Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, cit., p. 128.

³ M. de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, t. I, Prólogo, ed. de J.J. Allen, Catedra, Madrid 2014 (1605), p. 95. Trad. di A. Giannini, *Don Chisciotte della Mancía*, cit., p. 7: «figlio del mio intelletto».

⁴ *Ibidem*. Trad. *ibidem*: «patrigno».

⁵ J. Fernández, *Don Quijote, metáfora de la vida humana*, en A.J. Cole, S.M. Fernández Vales (ed.), *Edad de Oro Cantabrigense: actas del VII Congreso de Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, AISO, Madrid 2006, p. 239. Trad.: una vita programmata, in cui tutto si ripete: costumi, cibo, vestiario.

⁶ M. de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, cit., t. I, cap. II, p. 120. Trad. di A. Giannini, *Don Chisciotte della Mancía*, cit., p. 120: «e per la porta segreta di una cortile della casa uscì alla campagna».

⁷ *Ibidem*.

⁸ Ivi, t. II, cap. LXXIV, p. 648. Trad. di A. Giannini, *Don Chisciotte della Mancía*, cit., p. 1250: «soltanto per me venne al mondo don Chisciotte ed io soltanto per lui. Egli seppe operare ed io scrivere: tutti e due insieme noi facciamo un solo».

rirà esattamente un anno dopo il protagonista del suo capolavoro, ma lascerà in eredità al mondo intero due patrimoni. Il primo è l'essenza stessa di Don Quijote, simbolo, assieme all'inscindibile figura di Sancho, delle più svariate istanze umane: l'universo di aspirazioni, illusioni, sentimenti e desideri, sintetizzati nel contrasto tra impulso e ragione, idealismo e materialismo, realismo e autoinganno. Il secondo dono di Cervantes è il romanzo moderno, fucina insostituibile per la creazione di una letteratura sempre più vicina all'uomo e al reale. Con questi due soli elementi il *Don Chisciotte* avrebbe potuto nutrire la produzione narrativa di tutti gli scrittori successivi sino ai giorni nostri e non solo, e in parte così è stato. Esaminando infatti le opere degli autori principali degli ultimi quattrocento anni, alla ricerca delle tracce dell'influenza cervantina: «no quedaría prácticamente ningún autor de renombre de los siglos XVIII, XIX y XX que no pudiera ser incluido en la lista»⁹. Da Galdós, Pereda, Clarín a Unamuno, e poi Ayala, Martín Santos, Landero, Vázquez Montalbán, rimanendo solo in ambito spagnolo, ma anche Sorel, Rousseau, Lesage, Swift, Fielding, Smollett, Defoe, Sterne, Stendhal, Dickens, Flaubert, Dostoevskij, Kafka, Mann, Kundera.

L'ammirazione di Henry Fielding per Cervantes è certa e documentabile. Presso la sua biblioteca personale compariva infatti una ristampa del 1749 della traduzione del *Don Chisciotte* di Charles Jarvis (1742), assieme a varie opere di autori dell'epoca di chiara matrice cervantina, tra cui *The History of Pompey the Little* (1751) di Francis Coventry. Anche i contemporanei dello scrittore inglese riconoscevano il rapporto di emulazione tra la sua opera e il capolavoro spagnolo. Lo stesso Coventry, nel suo *Essay on the New Species of Writing Founded by Mr. Fielding* (1751), si riferiva al nostro scrittore definendolo «our English Cervantes»¹⁰. Tobias Smollett, a sua volta, affermava all'interno della *Continuation of the Complete History of England* (1760) che «the genius of Cervantes was transfused into the novels of Fielding, who painted the characters, and ridiculed the follies of life with equally strength, humour and propriety»¹¹.

L'incontro artistico tra il nostro scrittore e il capolavoro di Cervantes avviene nell'ambito di una già radicata influenza della letteratura spagnola in Gran Bretagna. È il genere picaresco, a partire dal XVI secolo, ad attrarre principalmente autori e lettori inglesi. Con la sua struttura episodica, gli astuti e spesso divertenti espedienti del protagonista per sopravvivere alla povertà e la satira sociale contenuta nell'immagine derisoria dei personaggi beffati dal picaro, esso aveva introdotto una materia narrativa fresca e nuova. Più di ogni altra cosa, però, il picaresco aveva portato la dimensione del reale in un contesto narrativo ancora dominato dalle mirabolanti imprese degli eroi dei *romance*. I *romance*, tradizionalmente di origine greca, furono ripresi nel Medioevo ma innovati dav-

⁹ J.M. Martín Morán, *Cervantes y el Quijote hacia la novela moderna*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares 2009, p. 398. Trad: non rimarrebbe praticamente nessun autore rinomato, dei secoli XVIII, XIX e XX, che non potrebbe essere incluso nella lista.

¹⁰ Citato in R. Paulson, T. Lockwood (eds), *Henry Fielding: The Critical Heritage*, Routledge & Kegan Paul, London 1969, p. 269.

¹¹ Citato in *ivi*, p. 43.

vero solo con gli scrittori francesi del Seicento. Questi ultimi li trasformarono in racconti ammantati di un presunto valore di veridicità, dato solo dall'inserimento di sporadici eventi storici. Con gli scrittori francesi cambiano anche gli scenari, che da amene e inspecificate foreste, diventano spesso luoghi reali in cui agiscono gli eroici protagonisti. Per tale motivo i nuovi *romance* vengono rinominati dalla critica 'heroic romances', poiché in essi, contrariamente a quelli greci «love though a solemn and serious passion, is subordinated to heroic achievement»¹². Questi *romance* di 'nuova generazione', ancor più avvincenti degli antenati greci, ebbero la loro fortuna tanto in Francia quanto in Inghilterra, anche a seguito del matrimonio fra Carlo I e la principessa francese Enrichetta Maria di Borbone. Tuttavia, il secolo della ragione, con la diffusione della stampa e il conseguente aumento del pubblico di lettori, spingeva sempre più gli scrittori inglesi della prima metà del XVIII secolo verso un'arte in grado di parlare al presente e alla società coeva, rifiutando il ricorso al fantastico e all'improbabile letteratura cavalleresca. L'ascesa della classe borghese, in special modo, indirizza la scelta degli autori verso la composizione di opere che ne ritraggano i costumi e che, conformemente allo spirito puritano in cui essa si identificava, siano pervase da un chiaro messaggio didattico. A un secolo di distanza dall'impresa narrativa del genio precursore di Cervantes, l'Inghilterra conosce così il 'romanzo moderno' o 'romanzo borghese'. Daniel Defoe è il primo a perseguire il nuovo genere con il suo *Robinson Crusoe* (1719), che celebra lo spirito di intraprendenza e l'industriosità del ceto medio. Ancor più premiato dal pubblico di critici e lettori sarà Samuel Richardson, che con *Pamela or the Virtue Rewarded* (1740) forniva un modello di virtù, rivolto soprattutto alle lettrici, con cui mostrava come castità e morigeratezza potessero persino portare al prestigio sociale ed economico.

Durante questo periodo di profonda innovazione del panorama narrativo inglese, Fielding aveva da poco concluso, invece, la sua esperienza come autore teatrale. L'incontro con il capolavoro di Cervantes avviene proprio in questo periodo, se non prima: è del 1728, infatti, la prima stesura della sua commedia *Don Quixote in England*. Fielding, tuttavia, allora poco più che ventenne, incontrò non pochi timori e remore nell'adattare un'opera così nota al pubblico e soprattutto nel cimentarsi in un'impresa in cui Cervantes «so far excelled»¹³, quale la caratterizzazione unica dei suoi personaggi. Tutto ciò dovette dissuaderlo dal portare a termine la commedia, che verrà ripresa solo nel 1734. L'esempio dello scrittore di Alcalá sarà però cruciale per la produzione di Fielding a partire dal 1742, quando egli decide di dedicarsi ufficialmente al genere narrativo. In linea con la volontà di Defoe e Richardson di offrire un'alternativa all'obsoleta mo-

¹² J.C. Dunlop, *The History of Fiction: Being a Critical Account of the Most Celebrated Prose Works of Fiction, from the Earliest Greek Romances to the Novels of the Present Age*, vol. III, printed by James Ballentyne & Co., Edinburgh 1814, p. 180.

¹³ H. Fielding, *Don Quixote in England. A Comedy. As it is Acted at the New Theatre in the Hay-Market. By Henry Fielding, Esq.*, printed for J. Watts, London 1734, Preface not paginated.

da dei *romance*, il suo approccio al romanzo moderno tuttavia si orienta verso strategie e intenti totalmente differenti da quelli dei suoi colleghi. Questi ultimi, infatti, rompendo con la predilezione classicista per il generale e l'universale, decisero di concentrarsi su una resa più individuale dei loro protagonisti, esaltandone la sfera soggettiva mediante il ricorso al memoriale autobiografico e all'utilizzo della narrazione in prima persona. Fielding al contrario non rigetta aprioristicamente la lezione precedente, ma sfrutta l'approccio globale neoclassico per descrivere la multiforme società inglese, utilizzando a tal fine lo strumento della narrazione extra-diegetica.

Contrariamente poi alla priorità didattica delle opere di Defoe e Richardson, il nostro autore non dimentica la fondamentale funzione ricreativa dell'arte, antepo- nendo nei suoi romanzi l'elemento comico al rigoroso esempio moralizzante. Anche la satira sociale, che era stata vessillo artistico delle sue commedie e della sua esperienza giornalistica¹⁴, confluisce nella sua prosa, mentre il superamento del genere cavalleresco si sviluppa seguendo un'iniziale ripresa parodica dell'anacronistico modello. In ognuna di queste scelte artistiche l'esempio di Cervantes rappresenta per lo scrittore inglese un'insostituibile risorsa. Con il suo variegato universo di personaggi, la dichiarata parodia ai *romance*, le avventure burlesche dei due protagonisti e la satira oraziana sottesa alla narrazione, è il *Don Chisciotte* a offrirsi a Fielding come esempio di romanzo moderno perfettamente in linea alla propria poetica. Così, dopo il libretto parodico *Shamela* (1741), rivolto alla *Pamela* di Richardson, nel 1742 l'autore inglese dà alle stampe *The History of the Adventures of Joseph Andrews and of His Friend Mr. Abraham Adams. Written in Imitation of Cervantes, Author of Don Quixote*, rivelando già nella copertina del libro l'evidente debito con il capolavoro spagnolo. Con *The History of Tom Jones, a Foundling* (1749) l'autore inglese raggiunge invece il culmine delle sue abilità narrative e narratologiche, sfruttando al massimo le potenzialità della lezione cervantina.

In questo studio si analizzeranno nel dettaglio proprio le dinamiche dell'influenza del *Don Chisciotte* sull'evoluzione del romanzo di Fielding, mettendo in luce, in particolare, come la progressiva assimilazione critica dell'opera e della sua portata rivoluzionaria all'interno del panorama narrativo consentono all'autore inglese di assumere un ruolo fondamentale nella canonizzazione e al contempo innovazione del romanzo moderno in Gran Bretagna. Ciò che verrà evidenziato sarà la sostanziale condivisione, da parte dell'autore inglese e dello scrittore spagnolo, di una poetica affine. In entrambi l'intento di riformare il gusto del pubblico, assuefatto al sensazionalismo del genere narrativo precedente, si sviluppa in un compromesso artistico che antepone l'intrattenimento del lettore allo sterile didatticismo. Sia nei romanzi di Fielding che nel capolavoro di Cervantes la dimensione finzionale non viene sacrificata in favore di una letteratura

¹⁴ Scrisse per «The Champion: or British Mercury» dal 1739 al 1740, per «The True Patriot: and the History of Our Own Times» dal 1745 al 1746, per «The Jacobite's Journal» dal 1747 al 1748 e, infine, per «The Covent-Garden Journal» nel 1752.

più vicina al reale, ma è la dimensione reale a trovare posto all'interno dell'*inventio* narrativa. Il viaggio erratico dell'eroe, ad esempio, fulcro delle trame del *romance* che tanto avevano appassionato il pubblico spagnolo e inglese, viene ripreso nelle storie dei due autori, ma all'interno di contesti urbani, personaggi comuni e situazioni quotidiane, in cui le imprese dei protagonisti diventano umane e non più sovraumane, senza però diminuire il piacere del lettore. *L'aut prodesse aut delectare* oraziano viene privato del suo carattere disgiuntivo all'interno del programma artistico dei due scrittori, trasformandosi nel 'delectar y enseñar'¹⁵ di Cervantes, e nell'accostamento dei termini «humour» e «learning»¹⁶ all'interno della poetica di Fielding. A tal fine, ritroviamo nelle opere dei due autori l'utilizzo della parodia, il ricorso al burlesco, l'inserimento di scene e personaggi dalla forte teatralità e iconicità e, sopra ogni cosa, l'ironia dell'autore, di cui Cervantes rappresentava il più alto paradigma. Allo stesso tempo, però, la comicità diviene sottile strumento d'analisi che svela scorci di realtà storica e umana, volti a far riflettere il lettore. Sia l'autore spagnolo che lo scrittore inglese, infatti, disponevano di una profonda conoscenza del rispettivo contesto sociale. Nel 1587 e dal 1591 al 1592 Cervantes era commissario della requisizione di derrate alimentari per l'Invincibile Armata, incarico che gli consente di immergersi nella realtà più umile e spesso drammatica della società spagnola. Fielding, invece, dedica gran parte della sua giovinezza a una vita dissoluta e sregolata (scrive Arthur Murphy, suo biografo ufficiale: «he launched wildly into a career of dissipation»¹⁷), ma proprio a questa si dovrà «his knowledge Experimental of every rank and degree of society, from top to very bottom»¹⁸, che – prosegue Martin Battestin – «equipped him to write the masterly works of his maturity»¹⁹. La volontà comune ai due scrittori di trasferire l'autenticità della natura umana nelle proprie opere, si traduce però in un programma artistico che definiremmo 'd'impegno alla leggerezza'. Tale leggerezza proviene dalla decisione di rimanere ancorati al concetto aristotelico di mimesis come 'rappresentazione' e non solo 'imitazione', contrariamente alla visione platonica; l'arte, in altre parole, non è maldestra copia del mondo reale, ma autentica esaltazione di un mondo squisitamente finzionale²⁰. Lo scrittore non è uno storico, puntualizzerà più volte lo stesso Fielding nei saggi introduttivi ai suoi romanzi, pertanto, il lettore può godere appieno del piacere del testo, libero dalla necessità morale di ricercare una referenzialità con il reale. Ogni riferimento al contesto storico-sociale all'interno dell'opera dei due autori rimane celato dietro la

¹⁵ M. de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, t. I, cap XLVII, p. 621: «delectar y [...] enseñar». Trad. di A. Giannini, *Don Chisciotte della Manica*, cit., p. 514: «diletano e [...] ammaestrano».

¹⁶ H. Fielding, *Tom Jones*, cit., Book XIII, ch. I, p. 601.

¹⁷ M.C. Battestin, *Henry Fielding: A Life*, Routledge, London 1989, p. 145.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ W. Schmid, *Narratology: An Introduction*, De Gruyter, Berlin 2010, p. 22; si guardi anche a H. Koller, *Die Mimesis in der Antike*, Francke, Berne 1954.

tessitura di storie squisitamente inventate, volte a intrattenere il pubblico con la loro trama avvincente e, al contempo, divertirlo attraverso una travolgente comicità sviluppata su più piani. Il lettore non riesce a trattenere il riso dinanzi a scene come l'attacco di Don Quijote ai mulini a vento, o agli incontenibili sproloqui di Sancho, oppure ancora immaginando la grottesca figura dell'hidalgo con in testa una bacinella a guisa di elmo. Allo stesso modo, nei romanzi di Fielding si viene travolti da scene esilaranti come quella in cui Mrs. Tow-ouse colpisce Adams con una padella, ricoprendolo di sangue di maiale, oppure dinanzi all'illogico citazionismo del barbiere Partridge, o alla zuffa tra Molly Seagrim e un gruppo di donne nel bel mezzo di una funzione religiosa. Il lettore rimane inoltre strabiliato dalla quantità di coincidenze, colpi di scena ed esiti inaspettati che l'intreccio delle storie offre nel capolavoro di Cervantes e nel *Tom Jones* di Fielding, nonché dalle digressioni che moltiplicano la linea narrativa in molteplici storie interpolate, che pur sotto forma di divertenti aneddoti, raccontano, come rileva il nostro scrittore a proposito del capolavoro spagnolo, «the History of the World»²¹. L'esplorazione iniziata da Cervantes, e abilmente proseguita da Fielding, delle strategie narrative della futura *modern fiction* si staglia, allo stesso tempo, in una ricercata e manifesta mimesi del reale, intrecciando abilmente il mondo fittizio della dimensione diegetica a quello dell'esistenza umana. L'uomo, come già detto, è il vero protagonista del capolavoro spagnolo, che poeticizza l'ordinaria lotta dell'individuo contro una realtà che castra i suoi desideri e le sue aspettative; anche l'uomo della società spagnola di fine Cinquecento avrebbe potuto riconoscersi nell'opera di Cervantes: sia l'aristocratico, impegnato a preservare il suo status all'interno del nuovo mondo sociale ed economico, profondamente trasformato dopo la fine del feudalesimo, sia il paesanotto o il contadino, in continua lotta contro la fame e la miseria. Allo stesso modo, dietro la 'commedia umana' dei personaggi di Fielding, sono realisticamente rappresentati i vizi e le debolezze di ciascuno di noi, come l'immortale corruzione dei costumi e dei valori della società, tanto presente nel periodo augusteo quanto ai nostri giorni. Nel creare il prototipo del primo romanzo moderno di finzione, Cervantes e un secolo e mezzo dopo Fielding, fanno riferimento a una *fiction* che rivendichi allo stesso tempo 'un valore di verità', ricorrendo a personaggi e avvenimenti inventati ove il lettore del tempo possa riconoscere individui ed esperienze vissute. Ecco l'ultimo anello della catena che congiunge il seicentesco romanzo d'evasione al grande romanzo ottocentesco: il compromesso tra realismo e finzione reso possibile da una narrativa leggera ma ben congeniata nella sua struttura formale e nelle sue strategie diegetiche; una narrativa in grado di divertire e al contempo appassionare il lettore moderno. Come se ciò non bastasse, nei romanzi dei due autori non una storia, bensì due storie ci vengono narrate, e non mi riferisco alle trame secondarie, ma alla storia del testo come prodotto letterario. Se la storia dell'hidalgo mancego si sottrae a un narratore preciso, quasi rivendicando una genesi autonoma, quella di Joseph Andrews e

²¹ H. Fielding, *Joseph Andrews*, cit., Book III, ch. I, p. 188.

ancor di più di Tom Jones, è stretta invece nelle mani del suo dio creatore, che non perde occasione per riaffermare il proprio insostituibile ruolo all'interno di quell'universo diegetico. Entrambi gli scrittori tuttavia, pur ricorrendo alla dimensione metaletteraria secondo modalità opposte, producono sul lettore lo stesso effetto straniante, provocato dall'imbattersi in quella che Umberto Eco definisce «fabula in fabula»²², ossia la storia del testo all'interno del testo.

Per scoprire le dinamiche con cui il genio precursore di Cervantes consentì all'opera di Fielding di innovare il panorama narrativo inglese, questo studio fornirà dapprima un quadro generale di come la produzione dello scrittore spagnolo ebbe ampia fortuna in Gran Bretagna. In seguito si entrerà nel vivo del nostro discorso esegetico, analizzando i primi tentativi di imitazione del *Don Chisciotte* da parte dello scrittore inglese all'interno del genere teatrale, ossia la commedia *Don Quixote in England*. Con il *Joseph Andrews* si esaminerà invece la sperimentazione da parte di Fielding delle strategie comiche del capolavoro spagnolo, dalla dimensione parodica, all'utilizzo del burlesco e di personaggi caricaturali, fino all'elaborazione del *good comic novel*. Infine, esaminando il *Tom Jones* si esplorerà l'influenza cervantina nell'elaborazione delle innovative strategie narrative di Fielding, nonché il suo contributo alla codificazione del moderno romanzo di finzione. Per concludere, si tratterà il rapporto dei due scrittori con la letteratura precedente e l'importanza della loro opera sulla narrativa successiva.

1.1 L'influenza letteraria spagnola in Inghilterra dal Rinascimento al periodo romantico

L'influenza della letteratura spagnola in Inghilterra a partire dal XVI fino al XIX secolo, spesso ignorata o sottovalutata nella sua portata, è ormai appurata e riconosciuta. Opere quali il *Lazarillo de Tormes* (pubblicato nel 1554), il *Guzmán de Alfarache* di Mateo Alemán (prima parte pubblicata nel 1599 e seconda parte nel 1604) e soprattutto il *Don Quijote* di Miguel de Cervantes (prima parte 1605, seconda parte 1615), attecchiscono presto e con successo nel panorama letterario inglese.

Come sostiene Ruiz²³, uno dei primi studiosi delle relazioni culturali tra Spagna e Inghilterra, l'interesse inglese nei confronti della lingua, cultura e letteratura spagnola ha inizio con la figura di Caterina D'Aragona, moglie nel 1501 del Principe Arturo e, pochi mesi dopo la morte di quest'ultimo, del fratello Enrico VIII. La letteratura spagnola, pertanto, comincia a penetrare in Gran Bretagna già nel Cinquecento, tanto che dal 1503 al 1603 ben 170 opere spagnole vengono tradotte in inglese. Tra queste si annoverano il *Carcel de Amor* (1492) di Diego de San Pedro, tradotto da Lord Barnes nel 1548; *La Celestina* (1499) di Fernando

²² U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, cit., p. 202.

²³ J.M. Ruiz, *Diálogo entre España e Inglaterra en la época del Renacimiento: las Traducciones*, «ES: Revista de Filología Inglesa», 14, 1990, pp. 61-80.

de Rojas, andata in scena nell'adattamento di John Rastell nel 1530; *L'Amadis de Gaula* (1508) di García Rodríguez de Montalvo, tradotta nel 1589 con il titolo di *First Four Books of Amadis De Gaule*; *Palmerín de Oliva* (1511) e *Primaleón* (1512) entrambe anonime e tradotte da Anthony Munday rispettivamente nel 1588 e nel 1589; il sopracitato *Lazarillo de Tormes*, tradotto da David Rowland nel 1576 e *La Diana* (1559) di Jorge de Montemayor, tradotta da Bartholomew Yong nel 1598. A queste seguono, nel secolo successivo, le traduzioni di altre opere note come le *Novelas ejemplares*²⁴ e il *Persiles* di Cervantes, assieme alle picaresche *El buscón*, *La pícaro Justina* e *Estebanillo*, un genere, quest'ultimo, molto apprezzato in Inghilterra. L'ammirazione nei confronti della cultura e della letteratura spagnola prosegue anche durante tutto il XVII e XVIII secolo, malgrado il peggioramento dei rapporti tra le due potenze a causa delle rivalità politiche e religiose.

È il capolavoro di Cervantes, tuttavia, ad avere maggiore impatto sulla letteratura inglese divenendo, poco tempo dopo la pubblicazione della prima parte, una notevole fonte di emulazione. La prima allusione al *Don Chisciotte* la si ritrova nel dramma di George Wilkins *The Miseries of Inforst Marriage*, rappresentata al Globe Theatre nel 1606-1607, nella quale uno dei personaggi allude alla celeberrima avventura del cavaliere di Cervantes contro i mulini a vento. Le citazioni si moltiplicano a dismisura per tutto il XVII secolo nelle opere di drammaturghi inglesi come Thomas Middleton *Your Five Gallants* (1607), Ben Jonson *Epicoene, or The Silent Woman* (1609) e Michael Drayton *Nimphidia* (1627).

Dalle mere allusioni al *Don Chisciotte* ben presto si passa a veri e propri prestiti letterari che hanno come oggetto la trama e le trame del pluristratificato testo cervantino, prima fra tutte quella de *El curioso impertinente*, una delle storie interpolate del *Don Quijote* che tratta di un marito geloso e dei suoi stratagemmi per assicurarsi della fedeltà della moglie. Tale trama è presente ad esempio all'interno dell'opera di John Fletcher *Coxcomb* (1609) o in *Amends for Ladies* (1911) di Nathaniel Field. La storia di Cardenio e Lucinda, invece, diviene la fonte primaria per il *Cardenio* di Shakespeare e Fletcher, scritto forse nel 1612, ma di cui non si ha notizia alcuna se non che viene registrato nel 1653 e ripreso nel 1727 da Lewis Theobald, per la sua commedia *Double Falsehood; or The Distrest Lovers*.

La prima opera che si rifà chiaramente alla figura dell'«ingenioso hidalgo» è, però, la commedia di Francis Beaumont, in collaborazione con John Fletcher, *The Knight of the Burning Pestle*, rappresentata al Blackfriars di Londra nel 1607, in cui Rafe, apprendista presso un negozio d'alimentari, rappresenta non solo la caricatura del *Miles Gloriosus*, ma anche la prima versione drammatica del protagonista cervantino. Egli infatti fa di un banale pestello la sua arma, è fedele

²⁴ Le *Novelas ejemplares*, in particolare, esercitarono una forte attrazione sui drammaturghi inglesi tra il 1610 e il 1625, dando loro spunto per numerose opere come *Love's Pilgrimage* (1647) di Fletcher e Beaumont, che si rifà a *Las dos doncellas*; *A Very Woman* di Fletcher e Massinger, rappresentato nel 1621 e ispirato da *El amante liberal*; *The Spanish Gypsy* di Middleton e Rowley, rappresentato nel 1623 e frutto di una combinazione fra le trame di *La gitana* e *La fuerza de la sangre* di Cervantes.

all'amore platonico per una certa Susan e si comporta seguendo il tradizionale protocollo cavalleresco che, inesorabilmente e in maniera comica, si scontra con la realtà. Vari passaggi sono ripresi dal *Don Chisciotte* come l'equivoco della locanda, che Rafe scambia per un castello, rifiutandosi di pagare il conto per la sua permanenza²⁵ e la liberazione dei prigionieri del gigante Barbarroja²⁶.

Tutte le opere teatrali sopracitate (escludendo solo l'opera di Fielding), precedono la prima traduzione ufficiale del *Don Chisciotte*, ossia quella di Thomas Shelton del 1612. Bisogna pertanto chiedersi quando, davvero, l'opera di Cervantes cominciò a circolare presso i drammaturghi inglesi. L'ipotesi avallata da alcuni studiosi è che il *Don Chisciotte* poteva essere letto in Inghilterra già nel 1605, nella versione castigliana, a pochi mesi dalla sua pubblicazione in Spagna. A tal merito, Gustav Ungarer afferma che

Bodleian was the first institutional library in Europe to acquire a copy of the original edition within some months of its publication in 1605 [...] John Hales entered the copy in the Donations Register just in time for king James I's visit on 30 August 1605.²⁷

Il libro, difatti, era una donazione da parte del Conte di Southampton, amico e protettore di William Shakespeare, il quale possedeva una prestigiosa biblioteca di libri spagnoli. All'epoca, inoltre, lo spagnolo era abbastanza conosciuto presso gli inglesi più eruditi. Come afferma Avalle-Arce

En la Inglaterra Isabelina el conocimiento del español era punto menos que universal entre la gente educada, comenzando por la propia reina Isabel I, y varios estudiosos ya han demostrado la universalidad del idioma español en aquellas épocas.²⁸

Non certo trascurabile, inoltre, è la presenza di illustri inglesi ispanofili nel XVII secolo come, James Mabbe (1572-1642), John Selden (1584-1654), Thomas Shelton (1598-1629), Samuel Pepys (1633-1703) e molti altri, i quali avevano letto e apprezzato le opere di Cervantes.

Altra ipotesi è quella di una circolazione in forma manoscritta della traduzione di Shelton, diversi anni prima della sua pubblicazione nel 1612: intellet-

²⁵ M. de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, cit., t. I, cap. XVI.

²⁶ Ivi, t. I, cap. XXII. Per uno studio completo dei parallelismi tra il *burlesque* di Beaumont e di Cervantes, si rimanda al mio saggio: *The Knight of the Burning Pestle e l'influsso del Chisciotte*, «LEA», 6, 2017, pp. 411-431.

²⁷ G. Ungarer, *Recovering Unrecorded Quixote Allusions in Ephemeral English Publications of the Late 1650s*, «Bodleian Library Record», 17, 1, 2000, pp. 65-69.

²⁸ J.B. Avalle-Arce, *¿Shakespeare y Cervantes?*, «Letras de Deusto», 78, 28, 1998, pp. 217-221. Trad.: Nell'Inghilterra d'Isabella, la conoscenza dello spagnolo era pressoché universale presso la gente colta, a cominciare proprio dalla regina Isabella I, e vari studiosi hanno dimostrato l'universalità della lingua spagnola a quei tempi.

tuali e commediografi inglesi potevano presumibilmente leggere e discutere del romanzo già nel 1607, se non addirittura prima²⁹.

Un altro motivo della precoce diffusione delle avventure del cavaliere errante in Inghilterra si inserisce nel contesto storico-politico dell'epoca. Dopo la morte di Elisabetta, infatti, Giacomo I perseguì una politica di pacificazione con la Spagna, ben accolta dal Re spagnolo Filippo III, il quale, dopo il fallimento dell'*Invencible Armada* nella guerra che oppose le due potenze dal 1585 al 1604, capì che la via diplomatica era da preferire a qualsiasi altra strategia. In questo clima, nel 1605 il re inglese mandò un emissario, Lord Howard, a prendere parte al battesimo della corona del Principe di Spagna. L'ipotesi di alcuni studiosi è che, durante l'interludio della corrida a cui assisterono gli ospiti del re, venne rappresentata una farsa di un solo atto incentrata sulle avventure di Don Quijote e Sancho Panza. Già mesi prima però, a seguito della pace di Londra del 1604-1605, il re di Spagna aveva inviato Juan Felipe de Velasco, connestabile di Castiglia, per trattare con il Re Giacomo I. In quell'occasione, inoltre, il sovrano inglese mandò dodici membri della compagnia dei King's Men, la compagnia di Shakespeare, a far da seguito all'ambasciatore spagnolo. È ipotizzabile, dal momento che il connestabile era appassionato di letteratura, che in quell'occasione ebbe modo di discutere con il grande bardo inglese di autori, opere teatrali e, plausibilmente, di Cervantes e della sua opera appena pubblicata.

Tornando all'eco del capolavoro spagnolo sul teatro inglese del XVII secolo, anche la figura di Sancho Panza è stata fonte d'ispirazione per numerosi personaggi del repertorio drammatico dell'epoca: Castruccio in *The Double Marriage* (1619) di John Fletcher, Geta in *The Prophetess* (1622) di Fletcher e Massinger, Boraccio in *The Cruel Brother* (1627) di William D'Avenant.

Nel 1654 Edmund Gayton pubblica *Notes upon Don Quixote*, primo commentario del romanzo del cavaliere mancego, additato da alcuni critici come il frutto di una superficiale interpretazione dell'opera per via del ritratto che Gayton fa di Don Quijote e Sancho, ossia quello di una mera coppia di buffoni.

Il tema chisciottesco viene poi ripreso da Samuel Butler nel suo poema satirico *Hudibras*, pubblicato in tre parti nel 1663, 1664 e 1678. L'opera di Butler, che ha un ruolo rilevante nella letteratura inglese poiché segna la nascita dell'*hudi-*

²⁹ Il primo a ipotizzare la diffusione del manoscritto di Shelton prima della sua pubblicazione fu A.S.W. Rosenbach (*The Curious-Impertinent in English Dramatic Literature Before Shelton's Translation of Don Quixote*, «Modern Language Notes», 17, 6, 1902, pp. 179-184). Secondo il critico Jonson, Beaumont, Shakespeare e altri drammaturghi del tempo che erano soliti riunirsi allo storico Marmad Tavern, lessero o commentarono la traduzione di Shelton proprio in uno di quegli incontri; sul Marmad Tavern come luogo di incontro e confronto intellettuale per i drammaturghi dell'epoca, si veda lo studio di Isaac A. Shapiro, *The Mermaid Club*, «Modern Language Review», 45, 1, 1950, pp. 6-17. Per altri studi sulla traduzione di Shelton si rimanda a E.B. Knowles, *Thomas Shelton, Translator of Don Quixote*, «Studies in the Renaissance», 5, 1958, pp. 160-175; S. Forbes Gerhard, *Don Quixote and the Shelton's Translation: A Stylistic Analysis*, José Porrúa Turanzas, Madrid 1982.

*brastic verse*³⁰, è una satira sui valori obsoleti della società aristocratica e su come questi discordassero con la società attuale. Nello specifico, il protagonista di Butler, Hudibras, incarna i valori dell'ormai decaduta repubblica puritana, con lo scopo di ridicolizzarli.

Con Thomas D'Urfey si ha, invece, la prima vera trasposizione teatrale in Inghilterra del romanzo di Cervantes³¹: la semi-opera intitolata *The Comical History of Don Quixote*, divisa in tre parti pubblicate tra il 1694 e il 1695, e nota in particolare per le musiche di Henry Purcell. Come l'opera di Gayton, anche quella di D'Urfey contribuì in buona parte a semplificare e a banalizzare la comicità dell'opera originale, effetto collaterale inevitabile data la natura della commedia, incline a una comicità bassa e a tratti grottesca che mira a suscitare la risata immediata. Cionostante, si riconosce alla semi-opera una certa fedeltà nell'adattamento della trama e di alcuni elementi del romanzo, tra cui il dualismo di Don Chisciotte, ossia il suo alternare momenti di follia ad attimi di lucida razionalità: dirà ad esempio Quitteria alla morte del protagonista: «tis pity he's condemn'd such Extravagance, the man has Excellent parts»³².

Se Gayton e D'Urfey testimoniano una lettura limitata e limitante del *Don Chisciotte*, che in parte influenza la maggior parte degli autori del XVI secolo, diversa è la ricezione inglese del romanzo di Cervantes nei secoli successivi. Come sostengono infatti alcuni critici tra cui S.M. Tave, A.P. Barton e J.A.G. Ardila³³,

³⁰ L'*hudibrastic verse* è una struttura metrica che prende il nome dall'*Hudibras* di Butler, in cui compare per la prima volta. In luogo del tradizionale pentametro utilizzato nei poemi eroici, Butler ricorre a distici di tetrametri giambici a rima baciata. Tale modello metrico verrà ripreso e arricchito di numerosi varianti da J. Swift nel suo *Vanbrugh's House* (1703), e utilizzato, in questa nuova forma, da O. Goldsmith e A. Pope. L'utilizzo dell'*hudibrastic verse* prosegue anche nell'opera di autori più recenti come W.H. Auden, nel suo *New Year Letter* (1940), e J. Barth, che vi ricorre nel suo romanzo *The Sot-Weed Factor* (1960).

³¹ Una precedente trasposizione teatrale si ravvisa nella commedia dal titolo di *The History of Don Quixote or the Knight of the Ill favoured Face*, pubblicizzata dal libraio N. Brook una volta nel 1658 e altre due volte nel 1661, ma che pare non venne mai rappresentata e neppure pubblicata.

³² T. D'Urfey, *The Comical History of Don Quixote As it was Acted at the Queen's Theatre in Dorset Garden*, part III, printed for Samuel Briscoe, London 1695, p. 58. La banalizzazione della comicità di Cervantes mediante l'opera di D'Urfey, si deve alla prima ricezione della semi-opera in questione, a sua volta influenzata dalla scarsa considerazione di cui D'Urfey godeva e godette per molto tempo in qualità di drammaturgo, e che gli valse l'infelice epitetto di Nadir del teatro della Restaurazione (R. Gould, *The Play-House. A Satyr*, in Id., *The Restoration Theatre*, ed. by Montague Summers, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., London 1934, p. 310). In un recente studio non ancora pubblicato analizzo, invece, le opere dello sfortunato autore, e in particolare l'adattamento drammatico del *Don Chisciotte*, portando alla luce aspetti interessanti e sorprendentemente complessi relativi al rapporto d'imitazione e innovazione che esso stabilisce con l'originale spagnolo. Lo studio in questione, ossia la mia tesi dottorale, non è ancora stato pubblicato.

³³ S.M. Tave, *The Amiable Humorist: A Study of the Comic Theory and Criticism of the Eighteenth and Early Nineteenth Century*, Chicago UP, Chicago 1960; A.P. Burton, *Cervantes the Man Seen through English Eyes in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, «Bulletin of Hispanic

all'interpretazione del *Don Chisciotte* quale opera burlesca seguono quella satirica della prima metà del Settecento e quella romantica dal XIX secolo in poi.

L'interpretazione in chiave satirica ha inizio con la Restaurazione della monarchia, dopo la fine della Repubblica Puritana di Cromwell. In questo periodo l'opera di Cervantes viene utilizzata dai vari autori appartenenti ai due partiti principali, quello dei Whigs e quello dei Tories, per prendere di mira i rispettivi aspetti negativi, attirando il lettore verso la propria causa. Nel 1704, ad esempio, Jonathan Swift, scrittore tory, inserisce nel suo *A Tale of a Tub* un capitolo intitolato *A Digression concerning Madness*, in cui un personaggio dai caratteri chisciotteschi perde il senno a causa della letteratura whig, giudicata inaffidabile e fuorviante, nonché portatrice di valori irreali, specie nei *romance* da essa prodotti. Joseph Addison, al contrario, in un numero del «The Spectator» del 1712 paragona l'ingenuità del cavaliere della Mancia a quella dei tories, ugualmente incapaci di comprendere la società.

È attorno alla metà del XVIII secolo, però, che il *Don Chisciotte* si afferma quale opera straniera più influente del panorama inglese, specie poiché sono questi gli anni in cui nasce e si sviluppa il *novel*³⁴. Allo stesso tempo, continuano a fiorire altre imitazioni e adattamenti drammatici quali *The Fair Penitent* (1703) di Nicholas Rowe, sulla trama del *Curioso impertinente*, o *Sancho at Court; or the Mock Governor* (1742) di James Ayres, incentrata sui capitoli del *Don Chisciotte* dedicati a Sancho e al governo di Barataria (XLV, XLVII, XLIX, LI, LIII della seconda parte). L'opera teatrale più importante di questo periodo ispirata dal romanzo di Cervantes, resta tuttavia la commedia di Henry Fielding *Don Quixote in England* (1734). La *ballad-opera*³⁵ in tre atti, rappresentata al Little Heymarket nel 1734, porta in scena le avventure di Don Chisciotte e Sancio in una campagna inglese non specificata. L'azione si svolge in una sola giornata e in un unico luogo, ossia la locanda di Mr. Guzzle. L'inizio *in medias res* riprende l'alterco tra l'hidalgo e l'oste. Accanto alle scene riprese dal capolavoro cervantino, si inserisce anche la trama amorosa, parodia della *romantic comedy* elisabettiana, che oppone Sir Thomas Loveland e il genero prediletto Bedger alla figlia Dorothea e all'innamorato Fairlove; sullo sfondo, invece, emerge un microcosmo sociale avido a corrotto su cui Fielding focalizza la sua satira.

Come il *Don Quijote* spagnolo, anche il corrispettivo inglese si caratterizza per la sua estraniante follia, causa di esilaranti malintesi. Il buffo cavaliere, infatti, dapprima scambia il signorotto del posto con il suo seguito di cani per il gigante Toglomolog e il suo esercito³⁶, mentre alla quarta scena, credendo Do-

Studies», 45, 1968, pp. 1-15; J.A.G. Ardila, *The Cervantean Heritage, Reception and Influence of Cervantes in Britain*, Legenda, Cambridge 2009.

³⁴ F. Karl, *A Reader's Guide to the Development of the English Novel in the Eighteenth Century*, Thames & Hudson, London 1975, pp. 55-67.

³⁵ Genere che combinava una trama di tipo comico o sentimentale a ballate popolari. L'inventore di questa nuova formula fu J. Gay con la sua *Beggar's Opera*, rappresentata per la prima volta il 29 gennaio 1728 al Lincoln's Inn.

³⁶ M. de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, cit., t. I, cap. II.

rotea prigioniera di Mr. Guzzle e del suo castello, intima con veemenza all'uomo di liberarla.

Tra le numerose analogie che legano la commedia di Fielding all'opera di Cervantes, troviamo, oltre alla critica iniziale alla moda del *Prologo*³⁷, l'episodio del locandiere che chiede d'essere pagato, l'equivoco della locanda scambiata per un castello, il governo dell'isola promesso da Don Quixote a Sancho e tanti altri.

All'interno della trasposizione drammatica del romanzo, Fielding sviluppa la sua satira-denuncia rivolta alla corruzione politica e morale dell'Inghilterra augustea: «the Corruption I have here endeavoured to expose»³⁸. Con tale intento, l'autore inglese inserisce nel *Don Quixote* il tema del voto di scambio, del matrimonio combinato e alcuni personaggi emblematici della gretta avidità del suo tempo quali Mr. Bedger, il Dr. Drench, l'avvocato Brief e il sindaco Mayor. Lo Squire Bedger è forse il carattere più singolare e originale della commedia. Uomo rozzo e irascibile, ossessionato dalla sua passione per la caccia e per la birra, sarà il prototipo dell'ancor più vivido personaggio di Squire Western del *Tom Jones*. Il Dr. Drench e l'avvocato Brief, simboleggiano invece l'*élite* inglese egoista e approfittatrice, mentre Mr. Mayor dà volto e voce al clientelismo politico.

Il personaggio di Don Quixote, più statico e stereotipato dell'originale, ha qui una funzione quasi puramente strumentale, rappresentando di fatti un contrappeso di virtù con cui misurare i vizi degli altri personaggi. Il rischio di trasformare la commedia in una pura invettiva contro l'immoralità del tempo, è però dissipato dalla comicità travolgente che questa offre. Episodi come quello in cui Don Quixote rompe una finestra della locanda per liberare Dorotea dal 'castello incantato'³⁹ o quello in cui l'hidalgo, si presenta «arm'd Cap-a-pee, his Lance in his Hand» al povero cocchiere, minacciandolo di farlo andare via con la forza⁴⁰, si inseriscono perfettamente nella tradizione del burlesque inglese; accanto a questi, nondimeno la commedia dà spazio a monologhi seri, recitati dallo stesso hidalgo, su temi quali l'iniquità della giustizia inglese, la disonestà e la meschinità della società coeva, la corruzione elettorale, il matrimonio di con-

³⁷ Cervantes scrive infatti della difficoltà mista a riluttanza con cui suo malgrado aveva composto il *Prologo* del *Don Chisciotte*: «Le dije que pensaba en el prólogo que había de hacer a la historia de don Quijote, y que me tenía de suerte que ni quería hacerle, ni menos sacar a luz las hazañas de tan noble caballero» (ivi, t. I, *Prólogo*, p. 96. Trad. di A. Giannini, *Don Chisciotte della Mancia*, cit., p. 8: «gli dissi che pensavo al prologo da dover fare alla storia di Don Chisciotte, e che m'impensieriva per modo che non volevo più saperne di farlo e neanche di trarre alla luce le imprese di tanto nobile cavaliere»). Allo stesso modo Fielding, all'inizio della sua commedia, fa sì che il manager e il fittizio autore dell'opera criticino la convenzione del *Prologo*: «NO Prologue, Sir! The Audience will never bear it. They will not bate you any thing of their due» / Author: «I am the Audience's very humble Servants / but they cannot make a Man write a Prologue, whether he can or no» (H. Fielding, *Introduction to Don Quixote in England. A Comedy*, cit., not paginated).

³⁸ Ivi, p. 2.

³⁹ Ivi, p. 7.

⁴⁰ Ivi, p. 36.

venienza e la follia come ‘male’ comune a tutti gli uomini: *All Mankind are mad*, è la canzone finale con cui l’opera emblematicamente si conclude.

Pur tra gli indubbi meriti stilistici e l’originalità con cui il dramma si accosta al romanzo spagnolo, la *ballad-opera* di Fielding non ottenne il successo sperato; Charles Dibdin in particolare, la riteneva «ill calculated for the stage, because mere knight errantry without spectacle»⁴¹. Ciononostante, l’esperienza drammatica di Fielding segna l’inizio di una lunga e proficua collaborazione *post litteram* con il genio spagnolo, i cui frutti appariranno nella produzione narrativa dell’autore inglese.

Continuando il nostro excursus sull’eco del *Don Quijote* in Inghilterra, il XVIII secolo vede la pubblicazione di ben quarantacinque edizioni del romanzo spagnolo, di cui le più importanti sono senz’altro quella commissionata da Lord Carteret, pubblicata nel 1738, e quella ad opera di John Bowle del 1781.

Nel Settecento nasce, inoltre, quella che Sarah Wood definisce la *quixotic fiction*⁴². Si tratta di una *fiction* che ha come protagonista una figura modellata sull’esempio del *Don Chisciotte* di Cervantes, ossia un personaggio psicotico che agisce o lotta in nome di un’ossessione o un’ideale a cui è morbosamente attaccato. La prima *quixotic fiction* è considerata l’opera di Charlotte Lennox *The Female Quixote* (1752), anche se un antecedente di tale genere può essere considerato *The Essex Champion* (1690) di Gerrard Winstanley. Seguendo due fasi di sviluppo distinte, ma affini, la prima dal 1752 al 1813 e la seconda dal 1813 in poi, la *quixotic fiction* occupa una parte importante della produzione romanzesca del XVIII e XIX secolo. Ascrivibili al primo gruppo di *quixotic fictions* sono le opere *Tarrataria; or, Don Quixote the Second* (1761) scritta da un anonimo «traveler of distinction» (così si legge nel sottotitolo); *Fizigigg; or, the Modern Quixote* (1763), anch’essa anonima; *The Spiritual Quixote, or the Summer Rumbles of Mr. Geoffrey Wildgoose* (pubblicata prima nel 1773 e poi nel 1827, in un’edizione in versi dal titolo *The Spiritual Quixote, Geoffrey Wildgoose, in Cheltenham; or, A Discourse on a Race-Course*) di Richard Graves; *William Thornborough, the Benevolent Quixote* (1791) di Jane Purbeck; *The History of Sir George Warrington, or the Political or the Political Quixote* (1797), attribuito da molti a Charlotte Lennox; *The Infernal Quixote* (1801) di Charles Lucas; *The Political Quixote; or, the Adventures of the Renowned Don Blackibo, Dwarfino, and his Trusty Squire Seditonio* (1820) di George Buxton. Si tratta principalmente di romanzi satirici, in cui un personaggio dai tratti chisciotteschi passa al vaglio la società inglese. La critica sociale veicolata da tali opere diviene sempre più politica nella seconda metà del XVIII secolo, prendendo di mira ora gli ideali conservatori, ora quelli radicali. In *The Spiritual Quixote* di Grave, ad esempio, Wildgoose, proprio come Hudibras nel poema eponimo di Butler, incarna gli obsoleti valori puritani con l’evidente scopo di deriderli. In *The Political Quixote*, invece, Warrington offre una visione negativa dei principi della Rivoluzione francese rispetto ai concetti di

⁴¹ C. Dibdin, *A Complete History of the Stage*, vol. V, printed by Charles Dibdin, London 1800, p. 43.

⁴² S.F. Wood, *Quixotic Fictions of the USA, 1792-1815*, Oxford UP, Oxford 2005, p. 7.

libertà e democrazia promulgati dall'Inghilterra. Sempre alla Rivoluzione francese si rifà l'infernale *Don Chisciotte* di Lucas, il quale, in nome di quegli ideali rivoluzionari, si rende protagonista di inenarrabili nefandezze. Con la nascita del romanzo moderno in Inghilterra, la *quixotic fiction* si arricchisce di un ulteriore elemento che rende ancor più rilevante il debito cervantino. Si comincia a parlare, infatti, di *Cervantean novel*⁴³, alludendo a tutti quei romanzi in cui, non solo è presente un personaggio 'chisciottesco', ma nei quali l'influenza del capolavoro di Cervantes agisce in maniera evidente anche sulla forma e sulla struttura narrativa. Si tratta di *Joseph Andrews* (1742) e *Tom Jones* (1749) di Fielding, *The Female Quixote* (1752) di Lennox, *Tristram Shandy* (1759-1767) di Sterne, *Roderick Random* (1748) di Smollett e *Northanger Abbey* (1817) di Jane Austen.

Rimandando la trattazione completa dei romanzi di Fielding ai capitoli successivi di questo studio, basterà accennare per il momento a come le innovative strategie diegetiche e stilistiche dello scrittore inglese, mutate per buona parte da Cervantes, confluiscono nel romanzo umoristico inglese di fine Settecento. Il *Tristram Shandy* di Sterne, primo fra tutti, è popolato da personaggi chisciotteschi che agiscono in preda a manie e ossessioni, e fa largo uso dei procedimenti narrativi cervantini, qui riapplicati nelle modalità fornite da Fielding. *The Female Quixote*, invece, prende in prestito personaggi ed episodi del capolavoro spagnolo, parodiando anche in questo caso i *sentimental romances* di cui il personaggio principale Arabella, al pari del bibliomane cavaliere mancego, è un'inguaribile lettrice. Anche *Northanger Abbey* intende ridicolizzare un preciso genere letterario, ossia il *gothic romance*, attraverso un *neurothic character*, la protagonista Catherine. A tal proposito è necessario aprire una parentesi proprio sul genere del *gothic romance* che, nella seconda metà del Settecento e a seguito della pubblicazione dell'opera di Horace Walpole *The Castle of Otranto* (1765), attrae un numero sempre crescente di lettori inglesi. Con esso i *romance* ricominciavano, pur se con una veste nuova, a monopolizzare la scena letteraria, specie con le opere di Ann Radcliffe *The Romance of the Forest* (1791), *The Mysteries of Udolpho* (1794) e *The Italian* (1797); assieme ad essi, tuttavia, rifecevano anche le prime parodie. Tra queste, oltre al già citato *Northanger Abbey*, troviamo l'opera di Maria Edgeworth *Angelina* (1801) e quella di Sarah Green *Romance Readers and Romance Writers* (1810), all'interno delle quali di nuovo compaiono personaggi chisciotteschi.

Nel corso del XIX secolo la ricezione del *Don Chisciotte* e la sua influenza sul panorama letterario cambia drasticamente. Il Romanticismo, infatti, vede una rinascita degli ideali cavallereschi, offrendo opere i cui personaggi danno prova di grande sensibilità, nobili sentimenti e ostentano un atteggiamento eroico affine ai protagonisti dei primi *romance*. La 'romanticizzazione' del *Don Chisciotte*, operata principalmente dai romantici tedeschi, ha inizio però già con i romanzi di alcuni autori inglesi della prima e seconda metà del secolo precedente, in particolare Fielding, Smollett e Sterne. Fielding con il suo *Joseph Andrews* ricodifica gli ideali

⁴³ *Ibidem*.

cavallereschi filtrandoli attraverso la lente deformante del genere epico-comico. Quest'ultima, però, non intacca il carattere virtuoso dei due protagonisti Joseph e Abraham, i quali vivono e agiscono animati da nobili, pur se anacronistici, ideali, all'interno di una società spietata e corrotta. Il contributo offerto da Smollett, invece, all'interno del processo di 'romanticizzazione' del protagonista cervantino, risiede nella sua alternativa visione circa la posizione di Cervantes nei confronti degli ideali cavallereschi. Nel 1755, lo scrittore inglese pubblica una sua traduzione del *Don Chisciotte*, *The History and Adventures of the Renowned Don Quixote*, ove inserisce preliminarmente una biografia dell'autore spagnolo in cui sostiene come questi, in realtà, non volesse offrire una satira sul mondo della cavalleria:

Not that Cervantes had any intention to combat the spirit of knight errantry, so prevalent among the Spaniards; on the contrary, I am persuaded he would have been the first man in the nation, to stand up for the honour and defence of chivalry, which, when restrained within the due bounds, was an excellent institution, that inspired the most heroic sentiments of courage and patriotism, and in many occasions conduced to the peace and safety of the commonwealth.⁴⁴

In altre parole, Smollett è convinto che il *Don Chisciotte* non intenda parodiare l'universo cavalleresco, di cui il Cervantes 'uomo' peraltro sembrava seguirne i valori, ma solo la letteratura nata attorno a quel mondo. A conferma di ciò, in *Lancelout Graves* lo scrittore inglese ci propone un Don Chisciotte moderno, proiettato in una dimensione eroica autentica e non comica, suggerendo così una diversa maniera di guardare al cavaliere mancego, che al pari di Lancelot poteva ora essere visto non come buffone, ma come autentico cavaliere romantico. Con l'opera successiva *Humphry Clinker*, Smollett moltiplica le figure chisciottesche con i personaggi del capitano Lismahago, vera e propria controfigura dell'hidalgo di Cervantes, Humphry, ossessionato dalla religione e Matthew Bramble, un misantropo lunatico. Nel far ciò, egli sembra ricalcare un altro importante *cervantean novel* che è il *Tristram Shandy* di Sterne. In quest'ultimo, analogamente ritroviamo una moltitudine di figure chisciottesche: Yorick, il più evidente, Shandy, affetto da numerose manie, Walter, ridicolo bibliomane, e Toby, ossessionato dalla storia e dalle strategie militari. L'intento perseguito sia da Sterne che da Smollett è quello di umanizzare il personaggio di Cervantes, conferendo alle sue bizzarre manie un aspetto comune. Il Don Chisciotte diviene così un uomo tra tanti, le cui speranze e delusioni ci appartengono: «when we pity him, we reflect on our own disappointments; and when we laugh, our hearts inform us that he is not more ridiculous than ourselves, except that he tells what we have thought»⁴⁵.

⁴⁴ T. Smollett, *The Life of Cervantes*, in M. de Cervantes, *The History and Adventures of the Renowned Don Quixote*, with an Introduction by C. Fuentes, Notes by S. Kirk, translated by T. Smollett, The Modern Library, New York 2001 (1755), pp. 7-30.

⁴⁵ S. Johnson, *The Necessity and Danger of Looking into Futurity*, «The Rambler», 2, 24 March 1750.

‘L’umanizzazione’ di Don Chisciotte costituisce un processo chiave all’interno della sua ‘romanticizzazione’. Tappa essenziale di tale processo è, di nuovo, il personaggio di Tristram Shandy, il quale possiede una caratteristica cruciale, ossia il culto della sensibilità. Come spiega infatti Pardo García⁴⁶, Tristram si dimostra in grado di sperimentare raffinati sentimenti d’amore e d’amicizia verso coloro che incontra, specie se questi sono vittime di disavventure o disgrazie, nel qual caso il protagonista mostra una straordinaria empatia esternata da lacrime sincere e gesti d’altruismo verso i più sofferenti. Con i personaggi di Tristram, lo zio Toby e Yorick di *A Sentimental Journey* (1768) Sterne crea il paradigma del «Quijote sentimental»⁴⁷ a cui si rifanno anche Henry Brooke per il personaggio di Harry Moreland di *The Fool of Quality* (1764-1770) e Henry Mackenzie per il protagonista di *The Man of Feeling* (1771).

Con la rivalutazione del Don Chisciotte eroe romantico e sentimentale, l’opera di Cervantes acquista finalmente maggiore dignità letteraria, tanto da spingere la critica del tempo verso uno studio più analitico del romanzo, per il quale grande merito va all’imponente edizione commentata di John Bowle, *Historia del Famoso Cavallero Don Quijote de la Mancha*, apparsa in sei volumi nel 1781.

Il Don Chisciotte romantico avrà ampia fortuna nell’ambito della rivalutazione ottocentesca dei romanzi cavallereschi, specie per opera di Charlotte Smith e Walter Scott. In *The Old Manor House* (1793) e *The Young Philosopher* (1793) Smith utilizza l’elemento chisciottesco per mettere in luce la corruzione delle istituzioni del sistema legale inglese e per difendere le idee della Rivoluzione Francese, condivise dall’autrice. I personaggi chisciotteschi presenti nell’opera, tuttavia, non possiedono una visione distorta della realtà, ma al contrario si rivelano estremamente lucidi, a differenza degli antagonisti accecati dalla disonestà e dalla meschinità. Con Scott, invece, il Chisciottismo si trasforma in una romantica inclinazione giovanile destinata a svanire con l’età adulta, mentre l’eroe chisciottesco vero e proprio, proposto nelle sue opere, è, perlopiù, un eroe romantico perseguitato dal senso di inadeguatezza dovuto alla prosaica realtà che lo circonda. L’apice del Don Chisciotte romantico si ha però con il poema autobiografico *The Prelude* di William Wordsworth. Qui la figura del cavaliere cervantino è rievocata dall’onorica visione di un arabo in groppa a un dromedario. L’hidalgo ritorna così a far parte di un mondo squisitamente lirico e irreali, ma straordinariamente suggestivo.

1.2 La ricezione del *Don Chisciotte* in Inghilterra

Come risulta evidente dai paragrafi precedenti, il capolavoro di Cervantes influenzò la letteratura inglese in maniera continuativa dal XVI al XIX secolo,

⁴⁶ J.P. García, *El siglo de Oro del Quijote en la literatura inglesa, 1740-1840*, en J.M. Barrio Marco, M.J. Crespo Allué (ed.), *La huella de Cervantes y Quijote en la Cultura Anglosajona*, Universidad de Valladolid, Valladolid 2007, p. 145.

⁴⁷ Ivi, p. 146. Trad.: Chisciotte sentimentale.

rivivendo all'interno di imitazioni, adattamenti, trasposizioni drammatiche e infine nei romanzi. Per comprendere pienamente le ragioni e le modalità di queste contaminazioni, sarà utile esaminare le varie fasi della ricezione dell'opera, facendo riferimento anche ai massimi pensatori e filosofi dell'epoca come Bacon, Hobbes e Locke.

Le prime letture del *Don Chisciotte* in Inghilterra si soffermavano sulla dimensione comica, recepita, però, solo superficialmente e limitatamente alla comicità di situazione che anima le avventure dei due protagonisti. I motivi di ciò risiedono nel fatto che il panorama letterario inglese, all'epoca in pieno neoclassicismo, privilegiava perlopiù i classici greci e latini, i cui aspetti retorici e didattici, ben si adattavano alle finalità estetiche e pragmatiche della letteratura augustea. Risulta chiaro, pertanto, come nel romanzo di Cervantes, ambientato in un mondo ormai decaduto quale quello cavalleresco, ricco di storie improbabili e in grado di suscitare il riso piuttosto che profonde riflessioni, i lettori colti non trovassero nulla di così ammirevole da rendere l'opera degna di nota. Richard Brathwaite nel suo saggio *The Schollers Medley; or, an Intermixt Discourse upon Historicall and Poeticall Relations* (1614) disprezza quelle che chiama «fabulous Histories»⁴⁸ affermando che, tra le peggiori letture di questo tipo, vi fossero proprio quelle: «phantasticke writings of some supposed Knights, with many other fruitlesse inventions, moulded onely for delight without profite. These Histories I altogether exclude my *Economy* of private family»⁴⁹.

Della stessa idea è anche Hobbes, il quale nel 1650, in *Nature, or the Fundamental Elements of Policie*, trattando i problemi principali della mente umana e come questa potesse essere condotta alla follia, allude all'influenza nefasta esercitata dai *romance* sui deboli e sui pusillanimiti, citando come esempio proprio il *Don Chisciotte*: «and the gallant madness of Don Quijote is nothing else but an expression of such height of vain glory as reading romance may produce in pusillanimous men»⁵⁰. Un anno dopo, nel *Leviathan*, sempre nell'ambito della critica ai *romance* e allo stesso romanzo di Cervantes, il filosofo inglese specifica come il vero pericolo nascosto dietro la lettura di quelle storie fantastiche di mirabolanti imprese, risiedesse nella loro capacità di stimolare la «compound ed imagination», ossia una dannosa facoltà immaginativa in grado di mescolare nella mente umana la realtà effettiva con l'universo fittizio dei personaggi letterari, proprio come avviene per il bibliomane protagonista di Cervantes. L'immaginazione, inoltre, si lega secondo Hobbes allo «enthusiasm», definito come uno stato mentale che priva l'uomo di ogni «Reason and Revelation»⁵¹.

⁴⁸ R. Brathwaite, *The Schollers Medley, or, an Intermixt Discourse upon Historicall and Poeticall Relations*, printed by Nicholas Okes, London 1614, p. 99.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ P. Cherchi, *Cervantes e Hobbes, in una nota sulla fortuna del Don Quijote in Inghilterra*, «Quaderni Ibero-americani», 37, 1969, pp. 47-48.

⁵¹ T. Hobbes, *Leviathan, or the Matter, Forme and Power of a Common-wealth Ecclesiasticall and Civill*, cit., p. 17.

Giudicato un'opera di mediocre valore, se non addirittura dannosa alla società, il romanzo spagnolo trova eco solo nel teatro. In tal modo, la comica banalizzazione del *Don Chisciotte* prende piede e si alimenta sempre più, specie con il commentario di Gayton, la semi-opera di D'Urfey e la traduzione di Phillips. Ciononostante, grazie al pensiero di Francis Bacon e John Locke il XVII inaugura una diversa considerazione del romanzo spagnolo, focalizzata perlopiù sull'intento di Cervantes di ridicolizzare e non di celebrare l'universo cavalleresco. Una lotta contro il mondo della «sin razón»⁵² che avvicinava nettamente l'autore del *Don Chisciotte* al pensiero razionalista. Nel caso di Bacon, come afferma José Manuel Barrio Marco⁵³, è plausibile ipotizzare che abbia letto il romanzo in una delle sue versioni originali del 1605, poiché numerose sono le analogie tra l'introduzione alla sua *Redargutio Philosophiarum* (1608) e il *Prologo* di Cervantes alla prima parte del *Don Chisciotte*. I motivi per i quali Bacon dovette amare così tanto il romanzo spagnolo, al punto di riprenderlo nella sua introduzione, risiedono probabilmente nell'avervi rintracciato un intento comune al proprio, ossia quello di schierarsi contro l'uso smisurato e improprio dell'immaginazione, ostacolo del pensiero scientifico. Anche John Locke ammira il romanzo di Cervantes, del quale possedeva diverse traduzioni (quella di Shelton, quella francese di Filleau de Saint-Martin e quella di Peter Motteux) arrivato a definirlo «a very proper book for an English gentlemen to study»⁵⁴; come Bacon, Locke apprezza lo spirito razionalista dell'opera, così come leggiamo in *An Essay Concerning Human Understanding*, nonché il talento di Cervantes, e il suo andare contro la tradizione della soggettività a favore dei fatti e delle leggi dimostrabili⁵⁵. Altro estimatore dello scrittore di Alcalá era William Vaughan, che nel suo trattato *The Golden Fleece* (1626) elogia la capacità degli autori spagnoli di combinare nelle proprie opere argomenti leggeri e tematiche serie:

Excellent in this Art of Cookeries were those Spaniards, which wrote the life of *Guzman the Rogue*, and the *Adventures of Don Quixot de la Mancha*, the former serving to withdraw a licentious young man from Prodigalitie, Whoredome, and Deceit; and the latter to reclaime a riotous running wit from taking delight in those prodigious, idle, and time-wasting Bookes, called the *Mirroure of Knighthood*, the *Knights of the Round Table*, *Palmerin de Oliva*, and the like rablement.⁵⁶

⁵² J.M. Barrio Marco, *La proyección artística y literaria de Cervantes y Don Quijote en la Inglaterra del siglo XVII: los cauces de recepción en el contexto político y cultural de la época*, in J.M. Barrio Marco, M.J. Crespo Allué (ed.), *La huella de Cervantes y del Quijote en la cultura anglosajona*, cit., p. 53.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ M. Cranston, *Locke*, Longman, Green & Co, London 1961 (1957), pp. 21-22.

⁵⁵ J.M. Barrio Marco, *La proyección artística y literaria de Cervantes y Don Quijote en la Inglaterra del siglo XVII: los cauces de recepción en el contexto político y cultural de la época*, cit., p. 53.

⁵⁶ W. Vaughan, *The Golden Fleece Divided into Three Parts, Under Which Are Discovered Errors of Religion, the Vices and Decays of the Kingdome, and Lastly the Wayes to Get Wealth and to Restore Trading So Much Complained of*, printed for Francis Williams, London 1626, p. 11.

In queste righe Vaughan suggerisce come la commedia, l'utilizzo della risata e dell'elemento parodico possano essere impiegati con serie finalità didascaliche e non unicamente come sinonimi di opere frivole e leggere.

Con il poema epico di Butler *Hudibras* si assiste a una svolta nella ricezione del *Don Chisciotte*: l'opera, infatti, pur servendosi del romanzo per imitarne il tono satirico, vanta notevoli ambizioni intellettuali e segna una tappa decisiva nell'evoluzione poetica inglese inaugurando l'*hudibrastic verse*. L'influenza di Cervantes nell'opera di Butler, inoltre, non si rivela solo nel ricorso a un protagonista chisciottesco, ma come sostiene Werner Von Koppenfels⁵⁷, si estende anche nell'utilizzo dell'intertestualità e dell'imitazione della struttura stessa dell'opera, seppur con intento parodico. Il chisciottismo ripreso dal poema, perdipiù, non si esprime solo nella dimensione burlesca, ma lascia spazio altresì a registri più seri con cui l'autore inveisce, pure se in modo allegorico, contro i tiranni della società e i mistificatori:

The mock image and the ironic instrument of that ironclad and hard-hitting agent of poetic justice, satire; whom Butler defines in a much-quoted passage from his Notebooks as a kind of Knight-Errant that goes upon Adventures, to Relieve the Distressed Damsel Virtue, and Redeeme Honor out of Incharnted Castles, And opprest Truth, and Reason out of the Captivity of Gyants and Magitian.⁵⁸

Per Butler, dunque, la figura dell'hidalgo mancego si traduce in perfetto strumento satirico con cui attaccare i nemici della società buona e virtuosa.

La rivalutazione del capolavoro di Cervantes ha luogo in maniera decisiva nel XVIII secolo. In questo periodo, la parodia letteraria portata avanti dal *Don Chisciotte* viene ripresa e imitata, mentre la comicità cervantina viene riesaminata e apprezzata nella sua immensa varietà di esiti e modalità. Joseph Addison elogerà in particolare l'innovativo impiego del burlesco da parte dello scrittore di Alcalá. Nel numero 249 del suo «The Spectator»⁵⁹, egli distingue tra *high burlesque* o *mock-heroic* e *low-burlesque* o *travesty*, associando il *Don Chisciotte*, alla prima categoria, e conferendogli così maggiore dignità letteraria. Il burlesco 'nobilitato' di Cervantes, inoltre, dà modo ad Addison di rivalutare il riso e l'arte comica, a lungo denigrati dall'estetica neoclassica⁶⁰. Il prestigio dell'opera di Cervantes viene messo in luce anche da Samuel Johnson⁶¹ il quale, nel suo *Life of Butler* (1779), elogiando *Hudibras* e con esso la sua fonte di imitazione ossia il capolavoro spagnolo, colloca quest'ultimo al pari dei grandi classici.

⁵⁷ W. Von Koppenfels, *Samuel Butler's Hudibras: A Quixotic Perspective of Civil War*, in D. Fernández-Morera, M. Hanke (eds), *Cervantes in the English-Speaking World: New Essays*, Reichenberger, Kassel-Barcelona 2005, pp. 25-42.

⁵⁸ Ivi, pp. 28-29.

⁵⁹ J. Addison, «The Spectator», 249, 15 December 1711.

⁶⁰ J. Addison, «The Spectator», 249, 15 December 1711 e «The Spectator», 163, 6 September 1711.

⁶¹ S. Johnson, *The Lives of the Most Eminent English Poets: with Critical Observations on Their Works*, ed. by R. Lonsdale, vol. VI, Clarendon Press, Oxford 2006 (1779).

La rivalutazione del *Don Chisciotte* nel corso del XVIII secolo poggia pertanto su quel processo che Frans de Bruyn chiama «gentrification of the laughter»⁶², attraverso il quale il riso non è più unicamente associato al genere basso e popolare, ma si presta altresì a soddisfare il gusto del pubblico colto. Nel 1751 Richard Owen Cambridge, soffermandosi sul genere del *mock-heroic*, afferma come questo debba mantenere una certa serietà e gravità nello stile della narrazione, onde sfuggire alla mera parodia: «the author should never be seen to laugh, but constantly wear that grave irony which Cervantes only has inviolably preserv'd»⁶³. Il *Don Chisciotte*, segna dunque per il critico l'esempio più alto di *high burlesque*, proprio grazie all'imperturbabilità dell'io-narrante e a quella *grave irony* di cui l'autore spagnolo da subito diviene paradigma.

La critica inglese del XVIII secolo, pertanto, riscatta il capolavoro spagnolo dalle valutazioni ingenerose del secolo precedente, ricodificando la comicità cervantina in un'impareggiabile risorsa artistica ed epistemologica. Beneficiando di una più alta considerazione letteraria, il *Don Chisciotte* va in contro a una rivalutazione positiva anche della sua dimensione favolistica vista ora come occasione di piacevoli divagazioni, che tuttavia non precludono «a large space for readings of the novel as a realistic reflection of the manners and social mores of late Renaissance Spain»⁶⁴. Continuano ciononostante, anche in questo secolo, alcune critiche circa l'irriverenza satirica dell'opera spagnola: Sir William Temple, ad esempio, sostiene che il romanzo cervantino, ironizzando su valori come l'onore e l'amore, capisaldi del *romance* spagnolo, li abbia irrimediabilmente ridicolizzati, fatto che rendeva i lettori spagnoli tutt'altro che fieri dell'opera inneggiata nel resto d'Europa⁶⁵. Della stessa idea è William Warburton, il quale afferma che «the Spaniards have lamented, and I believe truly, that Cervantes's just and inimitable Ridicule of *Knight-Errantry* rooted up, with that Folly, a great deal of their true Honour»⁶⁶. Circa ottant'anni più tardi, Lord Byron scrive:

Cervantes smiled Spain's chivalry away;
A single laugh demolish'd the right arm
Of his own country; – seldom since that day
Has Spain had heroes.

⁶² F. De Bruyn, *The Critical Reception of Don Quixote in England, 1605-1900*, in J.A.G. Ardila (ed.), *The Cervantean Heritage, Reception and Influence of Cervantes in Britain*, Legenda, Cambridge 2009, p. 37.

⁶³ R.O. Cambridge, *Preface*, in Id., *The Scribleriad: An Heroic Poem*, printed for Robert Dodsley, London 1751, p. v.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ W. Temple, *Essay Upon the Ancient and Modern Learning (1690)*, in J.E. Spingarn (ed.), *Critical Essays of the Seventeenth Century*, vol. III, Clarendon Press, Oxford 1909, pp. 71-72.

⁶⁶ W. Warburton, *The Divine Legation of Moses Demonstrated: On the Principles of a Religious Deist, from the Omission of the Doctrine of a Future State of Reward and Punishment in the Jewish Dispensation*, printed for the Executor of the late Mr. Fletcher Gyles, London 1742, p. xviii.

[...]

And therefore have his volumes done such harm,
That all their glory, as a composition,
Was dearly purchased by his land's perdition.⁶⁷

Nel Settecento, a ogni modo, si assiste alla tendenza, graduale ma crescente, a individuare nel protagonista cervantino e nella sua monomania non soltanto un espediente letterario, ma anche l'espressione più pura e poetica di sentimenti genuinamente umani: chi di noi può dirsi estraneo al senso di smania, quasi irrazionale, dinanzi a un sogno o un ideale fortemente anelato? Si tratta di una chiave di lettura totalmente nuova che, come si è visto, porterà tra la fine del XVIII e il XIX secolo a una progressiva 'umanizzazione' del *Don Chisciotte*. Già nel 1700 Peter Motteux, nella *Prefazione* alla sua traduzione del romanzo, scrive:

Every Man has something of Don Quixote in his Humour, some darling Dulcinea of his Thoughts, that sets him very often upon mad Adventures. What Quixotes does not every Age produce in Politiks and Religion, who fancying themselves to be in the Right of something, which all the World tells 'em is wrong, make very good sport to the Publick.⁶⁸

Motteux inserisce anche i filosofi moderni nella categoria dei 'nuovi Don Chisciotte', assieme ai tipi umani definibili come 'enthusiasts', ossia appassionati. Il concetto di 'enthusiasm', tuttavia, non viene visto positivamente da autori come Swift che, al pari di Hobbes un secolo prima, condanna tale disposizione d'animo come pericolosa. Anche Samuel Johnson invita a non sottovalutare la pericolosità dell'immaginazione e nella sua favola morale *Rasselas* (1759), il personaggio di Imlac definisce come malattia l'abitudine a indugiare in «the power of fiction, and send the imagination out upon wing»⁶⁹. Sempre Samuel Johnson, tuttavia, riconosce come in ogni individuo esista qualche traccia dell'irriducibile idealismo chisciottesco: «very few readers can deny they have admitted visions of the same kind as the knight of la Mancha»⁷⁰.

La seconda metà del Settecento rivaluta l'eroe di Cervantes come un «Every-man [...] someone we laugh *with* rather than *at*»⁷¹. Le opere di questo periodo presentano figure chisciottesche il cui entusiasmo incontrollato non assume più i contorni negativi messi in luce dalla critica precedente, ma rivela soltanto un'at-

⁶⁷ G.G. Byron, *Lord Byron: The Complete Poetical Works*, ed. by J.J. McGann, vol. V, Clarendon Press, Oxford 1986, p. 528.

⁶⁸ M. de Cervantes Saavedra, *The History of the Renowned Don Quixote de la Mancha. Written in Spanish by Miguel de Cervantes Saavedra. Translated from the original by several hands: and publish'd by Peter Motteux servant to his Majesty*, vol. I, printed for Samuel Buckley, London 1700, p. v.

⁶⁹ S. Johnson, *The History of Rasselas*, in Id., *Works of Samuel Johnson*, vol. XVI, ed. by G.J. Kolb, Yale UP, New Haven 1990 (1759), pp. 151-152.

⁷⁰ Ivi, p. 152.

⁷¹ F. De Bruyn, *The Critical Reception of Don Quixote in England, 1605-1900*, cit., p. 40.

tudine eccentrica, qualità che ispirerà una serie di personaggi letterari definiti da Stuart Tave «amiable humorists», ossia personaggi naturalmente risibili, ma verso i quali la cinica risata correttiva si tramutava in risata empatica, «a sign of an open and universal humanity»⁷². Parliamo ad esempio del Wildgoose di *The Spirituale Quixote* di Graves, di Sir Roger de Coverly dell'omonima opera di Addison, o del parroco Adams di Fielding, l'*Arabella* di Charlotte Lennox e il personaggio di Toby nel *Tristram Shandy* di Sterne.

Le successive letture del *Don Chisciotte* si soffermeranno, a partire dalla metà del XVIII, secolo, sulla sensibilità e la purezza d'animo dell'hidalgo, il quale viene visto come un «benevolent eccentric, thwarted melancholic yet a man of exquisite feeling withal»⁷³. La progressiva caratterizzazione del protagonista cervantino, che da semplice buffone si trasforma in «a simulacrum of a flesh-and blood individual»⁷⁴, è frutto di letture e analisi via via più approfondite, rese possibili dalla dignificazione letteraria a cui l'opera va incontro in questo secolo, raggiungendo il prestigio artistico fino ad allora riservato ai classici. Come già detto nel paragrafo precedente, è del 1738 l'edizione del *Don Chisciotte* di Lord Carteret, la prima a presentare una biografia dell'autore (a opera di Gregorio Mayans y Siscar) e che include anche alcuni commenti critici, due ritratti di Cervantes e una serie di illustrazioni di John Wanderbank. Nel 1755 anche Smollett scrive una biografia dello scrittore spagnolo, ma sarà John Bowle a procurare al romanzo un posto nel 'pantheon' dei capolavori letterari, grazie alla sua prestigiosa edizione commentata in quattro volumi del 1781. Come afferma l'autore stesso nella lettera a Thomas Percy in cui parla della propria edizione, a spingerlo verso tale impresa letteraria fu «the commencement of my intimacy with the text of Don Quixote [...] to consider the great author as a Classic, and to treat him as such»⁷⁵. Con l'edizione di Bowle si riconoscono all'opera di Cervantes due grandi meriti, prima di allora mai adeguatamente considerati: il primo è lo stile, che tocca ogni registro della lingua spagnola, da quello piano e quotidiano a quello formale, da quello domestico e colloquiale ricco di proverbi e frasi fatte, al linguaggio aulico; il secondo elemento è il trattamento del mondo cavalleresco, visto ora non solo come obiettivo della parodia letteraria, ma come inestimabile fonte di informazioni circa gli usi e costumi della società precedente al Siglo de Oro. Bowle sostiene come i romanzi cavallereschi, pur narrando storie di fantasia, offrirono al contempo «faithful and exact descriptions of the manners and customs of the times in which they were wrote»⁷⁶.

⁷² S.M. Tave, *The Amiable Humorist: A Study of the Comic Theory and Criticism of the Eighteenth and Early Nineteenth Century*, cit., p. 43.

⁷³ J. Skinner, *Don Quixote in 18th-Century England: A Study in Reader Response*, «Cervantes: Bulletin of Cervantes Society of America», 7, 1, 1987, p. 55.

⁷⁴ F. De Bruyn, *The Critical Reception of Don Quixote in England, 1605-1900*, cit., p. 41.

⁷⁵ J. Bowle, *A Letter to the Reverend Dr. Percy, Concerning a New and Classical Edition of Historia del Valeroso Cavallero Don Quixote de la Mancha*, printed for Benjamin White, London 1777, p. 1.

⁷⁶ Ivi, p. 3.

La visione romantica (ossia mediata dal Romanticismo) del *Don Chisciotte*, oltre a offrire la figura del 'Chisciotte sentimentale', identifica l'hidalgo mancego (ad opera soprattutto della critica tedesca del periodo) con la personificazione della storia, della religione e degli usi e costumi della nazione spagnola. Sempre da un punto di vista allegorico, l'800 individua nel capolavoro cervantino un elogio alla poesia (rappresentata dagli ideali cavallereschi e dalla struttura del *romance*) a discapito della prosa (la realtà effettiva che il protagonista, ribattezzato nuovo eroe romantico, non poteva ovviamente percepire). L'idealismo, l'immaginazione trainante, l'ammirabile perseveranza celebrate dal protagonista spagnolo, spiegano chiaramente la crescente ammirazione della critica ottocentesca per il cavaliere cervantino, che diviene, usando le parole di John Gibson Lockhart,

the symbol of Imagination, continually struggling and contrasted with Reality – he represents the eternal warfare between Enthusiasm and Necessity – the eternal discrepancy between the aspirations and the occupations of man – the omnipotence and the vanity of human dreams.⁷⁷

Per Coleridge *Don Chisciotte* rappresenta una figura squisitamente simbolica, raffigurando nella sua stessa corporatura scarna e filiforme la pura inconsistenza della sua immaginazione, contrariamente alla corpulenta figura di Sancho, schiacciata verso terra come i suoi pensieri. I due personaggi sono però complementari e necessitano l'uno dell'altro essendo, ora l'alto ingegno dell'uno ora il pragmatismo dell'altro, indispensabili a risolvere le magagne della vita:

and they form a perfect intellect; but they are separated and without cement; and hence each having a need of the other for its own completeness, each has at times a mastery over the other.⁷⁸

L'apice della romanticizzazione del *Don Chisciotte* lo si apprezza, infine, nel romanzo realista, che si configura come «a conflict between individual aspiration and desire, on the one hand, and the limitations imposed by social codes and conventions, on the other»⁷⁹. I protagonisti di tali opere lottano quasi sempre contro i limiti imposti loro dall'esterno, così come *Don Chisciotte* si scontra con una realtà del tutto diversa da quella in cui crede di trovarsi. Perciò l'hidalgo rivive nei romanzi di Jane Austen, Walter Scott, Charles Dickens, George Eliot e altri ancora, rivelando in maniera inconfutabile quanto il romanzo di Cervantes abbia influenzato, se non addirittura tracciato, la storia dell'evoluzione letteraria inglese dal Rinascimento fino al grande romanzo ottocentesco.

⁷⁷ M. de Cervantes Saavedra, *The Achievements of the Ingenious Gentleman Don Quixote de la Mancha. A Translation Based on That of Peter Anthony Motteux, with the Memoir and Notes of John Gibson Lockhart*, vol. I, George Bell and Sons, London 1882, pp. 44-45.

⁷⁸ S.T. Coleridge, *Coleridge's Miscellaneous Criticism*, ed. by T. Middleton Raysor, Harvard UP, Cambridge 1936, p. 102.

⁷⁹ F. De Bruyn, *The Critical Reception of Don Quixote in England, 1605-1900*, cit., p. 48.

1.3 Le principali traduzioni del *Don Chisciotte* nei secoli XVII, XVIII e XIX

Per comprendere le dinamiche con cui il *Don Chisciotte* influenzò il panorama letterario inglese a partire soprattutto dal XVII secolo, bisognerà senza dubbio guardare anche alle traduzioni principali del romanzo pubblicate in Inghilterra dal Seicento in poi. Se è vero che alcuni autori ebbero forse modo di leggere l'opera nella versione originale in castigliano e che altri beneficiarono, semplicemente, della trasmissione orale di cui il *Don Chisciotte* poté godere quasi subito dopo la sua pubblicazione, è vero anche che la maggior parte di essi dovette attenersi alle traduzioni in circolazione.

La prima traduzione ufficiale dell'opera di Cervantes è quella di Thomas Shelton, di cui la prima parte compare ufficialmente nel 1612 (anche se, probabilmente, era già stata ultimata nel 1607) con il titolo di *The History of the Valerous and Wittie Knight-Errant, Don Quijote of the Mancha*, mentre la seconda parte viene pubblicata nel 1620. L'opera di Shelton tradisce una certa frettosità e mancanza di cura adeguata nella resa dei vari registri linguistici, nonché una scarsa conoscenza della letteratura cavalleresca peninsulare, lacuna non consente di apprezzare appieno i riferimenti parodici ai *romance* spagnoli. Bisogna credere, pertanto, come sostengono Mayo e Ardila⁸⁰, che la traduzione di Shelton, dando risalto solo agli aspetti più buffi e ridicoli dei personaggi del romanzo, sia stata in parte responsabile della tiepida ricezione del *Don Chisciotte* all'inizio del XVII secolo.

La seconda traduzione dell'«ingenioso hidalgo» appare nel 1687 e porta il nome di John Phillips. Egli riprende l'opera di Shelton arricchendola però con la versione francese di Filleau de Saint-Martin (1677-1678) ed enfatizzando quegli elementi comici e burleschi che il pubblico più aveva molto nell'opera di Gayton.

Con Peter Anthony Motteux si assiste invece a una vera e propria svolta nella resa del romanzo di Cervantes. La traduzione in quattro volumi pubblicata nel 1700-1703 segna un decisivo miglioramento rispetto alla versione di Phillips sia a livello grammaticale, dove Motteux dimostra un'accuratezza maggiore, sia a livello interpretativo, nella restituzione pressoché fedele della satira sociale cervantina. La traduzione di Motteux, seppur ritenuta eccessivamente libera in alcuni punti e ancora carente nella resa linguistica a causa di fraintendimenti numerosi, specie nelle espressioni idiomatiche e nei giochi di parole, fu senza dubbio quella più apprezzata nel XVIII secolo, che ne vide addirittura dieci edizioni, seguita da una ulteriore ad opera di John Gibson Lockhart.

Nel 1742 Charles Jarvis pubblica quella che si può considerare la traduzione più letterale del *Don Chisciotte*: *The Life and Exploits of the Ingenious Gentleman Don Quixote de la Mancha*, ristampata altre cinque volte prima della fine del secolo. Importante è il saggio introduttivo di William Warburton sulla letteratura cavalleresca che, assieme alla biografia di Cervantes ad opera di Gregorio

⁸⁰ A. Mayo, J.A.G. Ardila, *The English Translations of Cervantes's Works across the Centuries*, in J.A.G. Ardila (ed.), *The Cervantean Heritage. Reception and Influence of Cervantes in Britain*, cit., p. 55.

Mayans e al prologo critico dello stesso Jarvis, chiarisce la dimensione parodica del romanzo, confutando l'intento esclusivamente parodico di Cervantes.

Con la traduzione di Tobias Smollett, *The History and Adventures of the Renowned Don Quixote*, pubblicata nel 1755, si assiste, grazie anche alle note preliminari dell'autore e ai riferimenti alla biografia di Cervantes, ad un primo passo verso la 'romanticizzazione' dell'opera. In essa, infatti, si dà adito all'idea progressivamente diffusasi che Cervantes non intendesse rigettare *in toto* gli ideali cavallereschi dei *romance*.

Nell'Ottocento le traduzioni principali del *Don Chisciotte* sono quelle di Alexander James Duffield (1881), John Ormsby (1885) ed Henry Edward Watts (1888). Tra queste, quella di Ormsby è indubbiamente la più importante, nonché la migliore traduzione inglese fino ad allora. L'autore decide di utilizzare la versione di Shelton come modello, emendandola dagli errori che ne compromettevano il valore letterario, e arricchendola di un saggio critico considerato come la migliore analisi del capolavoro di Cervantes fino al XX secolo. Ormsby esalta in particolare l'attualità del romanzo, ed elogia l'autore spagnolo non solo per lo stile superbo, ma in generale per aver elargito al patrimonio letterario universale un classico in grado di parlare a tutti i lettori di qualsiasi nazionalità e di qualsiasi periodo storico.

Capitolo 2

Joseph Andrews e l'eredità del *Don Chisciotte*

Knowledge of men is only to be learnt from book;
Plato and Seneca for that.¹

Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los
libros, así de encantamientos como de pependencias,
batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas
y disparates imposibles; y asentósele de tal modo en la
imaginación que era verdad toda aquella máquina de
aquellas soñadas invenciones que leía, que para él no había
otra historia más cierta en el mundo.²

2.1 Introduzione all'opera

Torniamo ora al ruolo del *Don Chisciotte* nella narrativa di Fielding. *The History of the Adventures of Joseph Andrews and of his Friend Mr. Abraham Adams* è il primo vero romanzo del nostro scrittore. L'opera, definita dall'autore stesso «comic epic poem in prose»³ e pubblicata nel 1742, narra le vicende del giovane lacchè Joseph Andrews e del parroco, nonché fedele amico, Abraham Adams. Sin dal secondo capitolo lo scrittore scioglie ogni dubbio del lettore, confer-

¹ H. Fielding, *Joseph Andrews*, cit., Book II, ch. XVI, p. 176.

² M. de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, cit., t. I, cap. I, p. 116. Trad. di A. Giannini, *Don Chisciotte della Mancia*, cit., 17: «La fantasia gli si riempì di tutto quel che leggeva nei libri, sia d'incantamenti che di litigi, di battaglie, di sfide, ferite, di espressioni amoro-se, d'innamora-menti, burrasche e buscherate impossibili. E di tal maniera gli si fissò nell'im-maginazione che tutto quell'edifizio di quelle celebrate, fantastiche invenzioni che leggeva fosse verità, che per lui non c'era al mondo altra storia più certa».

³ H. Fielding, *Joseph Andrews*, cit., Preface, p. 4.

Annalisa Martelli, University of Florence, Italy, annalisa.martelli@unifi.it

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Annalisa Martelli, «*The good comic novel*»: la narrativa comica di Henry Fielding e l'importanza dell'esempio cervantino, © 2021 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2420-8361 (online), ISBN 978-88-5518-476-2 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-476-2

mando il legame tra Joseph e Pamela Andrews, sua sorella, «whose virtue is at present so famous»⁴. Si tratta, naturalmente, dell'eroina di Richardson, ripagata dalla sua costanza con un vantaggioso matrimonio. Anche il fratello segue il modello di virtù indicatogli da Pamela, configurandosi come «character of Male-Chastity»⁵, attraverso il quale il narratore, come indicato nel primo capitolo⁶, spera di indurre il lettore a prenderlo ad esempio.

Il romanzo, poema eroicomico in prosa, si suddivide in quattro libri, di cui i primi tre sono preceduti da alcuni saggi teorici. In apertura del primo libro il narratore elogia sarcasticamente il genere della biografia, di cui cita gli autori principali del suo secolo, Richardson e Colley Cibber, motteggiandone le finalità didascaliche perseguite tramite la descrizione esemplificativa di vite umane; è a questi due autori, o meglio, alla pseudo-biografia romanzata *Pamela* e al ritratto autobiografico dell'attore e manager teatrale *An Apology for the Life of Mr. Colley Cibber* (1740), che il *Joseph Andrews* è dedicato. Con tono ironico e pungente, il narratore-inventore del poema eroicomico in prosa finge di proporre un'opera perfettamente in linea con la tendenza storica e letteraria dell'epoca, quella cioè incentrata sull'individuo e sulla sfera privata, per offrire poi una narrativa di tutt'altro genere, ricca di voci, personaggi e situazioni.

Al primo capitolo del secondo libro, invece, viene descritta e spiegata la suddivisione del romanzo in sezioni di breve estensione, precedute da titoli oltremodo esplicativi che ne anticipano il contenuto. L'obiettivo è quello di rendere un testo così lungo più fruibile e scorrevole – oggi diremmo *reader-friendly* – lasciando al lettore la scelta di soffermarsi o sorvolare sui paragrafi. Alla base di tale scelta pratica vi è la volontà di rifarsi al *Don Chisciotte* e al *Roman Comique* di Scarron del 1651 (quest'ultimo fu il primo, infatti, a riprendere dal capolavoro spagnolo tale novità formale) nonché la necessità di offrire al pubblico un'opera che si adatti anche formalmente alle sue esigenze e al suo stile di vita. Fielding, difatti, è ben consapevole che per far parte del mercato dell'arte bisognasse proporre opere utili oltre che belle, concepite su misura del lettore impegnato da uno stile di vita frenetico.

Col terzo libro, infine, lo scrittore ritorna al tema della biografia, mostrando ancora una volta la propensione a prediligere la varietà sulla particolarità, ragione per cui dichiara di preferire le opere basate sulla narrazione di vite e fatti inventati alle sterili cronache dei biografi tradizionali; passa quindi a lodare i romanzi biografici frutto dell'invenzione dell'autore (primo fra tutti il *Don Chisciotte* di Cervantes, che definisce come the «History of the World»⁷), rispetto

⁴ Ivi, Preface, p. 20.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Si legge infatti: «Here Emulation most effectually operates upon us, and inspires our Imitation in an irresistible manner. A good Man therefore is a standing Lesson to all his Acquaintance, and of far greater use in the narrow Circle than a good Book» (ivi, p. 17).

⁷ Mi pare necessario fare riferimento, in questo caso, alle parole con cui il narratore di *A Tale of a Tub* di Swift si riferisce all'opera di Omero, in grado di racchiudere una così ragguardevole quantità di fatti e conoscenze in un volume solo e che, proprio per questo, fu in grado

a quelli di stampo cronachistico, ossia ancorati a date, luoghi e resoconti fedeli delle vite dei protagonisti.

2.2 La trama

Joseph Andrews è un giovane al servizio di Mr. e Mrs. Booby sin dall'età di dieci anni. Dapprima impiegato nelle scuderie, viene poi promosso come lacchè di Lady Booby la quale, dopo la morte del marito, riversa sul giovane attenzioni sempre maggiori che si tramutano in una vera e propria infatuazione. Attraverso uno scambio epistolare con la sorella Pamela – proprio la Pamela Andrews di Richardson – Joseph mette al corrente il lettore dei vari tentativi di seduzione da parte della sua padrona, percepiti da lui come una preoccupante minaccia alla propria virtù. Il protagonista ben presto scopre di aver suscitato un interesse tutt'altro che platonico anche in Madam Slipslop, la rozza e sgrammaticata cameriera. Mrs. Booby, intanto, oltraggiata dai suoi continui rifiuti, decide di farlo licenziare. Joseph fa così ritorno al proprio paese, decidendo però di passare prima presso la fattoria in cui viveva Fanny Goodwill, la giovane di cui è innamorato sin dalla tenera età e con la quale sperava ben presto di convolare a nozze. Lungo il tragitto viene derubato e malmenato da due ruffiani, che lo lasciano a giacere in un fosso nudo e agonizzante. Fortunatamente i suoi lamenti vengono uditi dal postiglione di una diligenza, che lo trova in quello stato pietoso. Ha inizio qui una lunga discussione tra i passeggeri sul far salire o meno il giovane ferito. Dopo vari battibecchi, su consiglio di un avvocato Joseph viene accolto e accompagnato a una vicina locanda, in cui viene curato e rifocillato. Qui incontra anche il parroco Abraham Adams, suo fedele amico e precettore. Adams, uomo dotto e di buon carattere, viene descritto come un uomo talmente intriso di precetti cristiani da credere che l'umanità fosse avvezza solo al bene e all'onestà, e il cui ingenuo attaccamento alla cultura libresco lo aveva reso totalmente ignaro agli usi del mondo. Una volta ritrovatisi, Abraham informa Joseph di volersi recare a Londra per vendere alcuni sermoni, ma cercandoli nella borsa scopre che la moglie li ha tolti, ritenendoli inutili per il viaggio. Così i due decidono di dirigersi a casa del parroco, quest'ultimo per recuperare i preziosi libri e Joseph per rincontrare la sua amata che viveva poco distante. Avendo a disposizione solo il cavallo del curato, Joseph si offre di percorrere il tragitto con quello, proponendo all'amico di prendere la diligenza. Qui Adams incontra Madame Slipslop, la quale durante il viaggio racconta una delle storie interpolate presenti nel romanzo, quella di Leonora e del suo infelice rifiuto. Ritrovatisi i due protagonisti in una locanda, Adams ha un acceso diverbio con

di sopravvivere ai secoli: «no famous modern hath ever yet attempted an universal system in a small portable volume of all things that are to be known, or believed, or imagined, or practised in life» (J. Swift, *A Tale of a Tub*, in Id., *A Tale of a Tub and Other Works*, ed. by M. Walsh, Cambridge UP, Cambridge 2010 [1710], p. 82). Non è da escludere che la considerazione di Fielding circa un simile valore onnicomprensivo nel romanzo di Cervantes, volesse in qualche modo riecheggiare, con intento imitativo o chissà parodico, l'opera di Swift.

l'oste, che si trasforma in una vera e propria zuffa quando il parroco dà all'uomo un pugno in pieno volto. A quel punto la moglie del locandiere interviene colpendo il curato con una padella colma di sangue di maiale. Madam Slipslop, entrata in quell'istante, si scaglia a sua volta contro la donna dando vita ad un'ancor più comica rissa. La baraonda prosegue fin quando gli altri passeggeri della diligenza, richiamati dalle urla, intervengono per sedarla. I protagonisti riprendono il viaggio, questa volta Joseph in diligenza e l'altro a piedi. Il curato si imbatte in un giovane cacciatore con cui discorre di temi quali la corruzione politica, il coraggio e la virtù eroica, doti, quest'ultime, che l'interlocutore di Adams si vanta di possedere. Poco dopo, la loro conversazione viene interrotta dalle urla di una donna che sembra lottare con un aggressore. Il cacciatore, impaurito, corre via, mentre Adams senza esitazione giunge in soccorso della malcapitata. Si avventa quindi contro il violentatore, che ha la peggio e si accascia a terra privo di sensi. La donna, una volta riavutasi, dice di essere proprio Fanny Goodwill, diretta a Londra dopo aver sentito dell'aggressione subita da Joseph. Scesa la notte, intanto, un gruppo di giovani si avvicina a loro e, vedendo l'uomo a terra incosciente e i due, invece in ottimo stato, li scambiano per una coppia di ladri e li conducono presso un giudice. Risolto il malinteso, Fanny e Adams vengono rilasciati e decidono di fermarsi a una locanda. Qui incontrano Joseph e Madam Slipslop e mentre i due innamorati, finalmente insieme, trascorrono la serata tra dolci effusioni, il parroco si trattiene con un gruppo di squires e altri parroci, discutendo di letteratura, religione e filosofia. Il mattino dopo, al momento di pagare il conto, i tre sono privi di denaro, sicché Adams decide di far visita all'amico e parroco Trulliber che viveva poco distante. Questi però, contrariamente ai precetti cristiani di carità ed altruismo, non solo nega il prestito, ma tratta il povero Adams in malo modo. Ciononostante, i tre riescono a farsi condonare il debito dal locandiere e possono di nuovo rimettersi in viaggio. Dopo un breve tragitto, poiché Fanny mostra chiari segni di stanchezza, il gruppo è costretto a fermarsi nuovamente. In cerca di una dimora ove passare la notte, conoscono Mr. Wilson e sua moglie. Mentre la giovane riposa, il padrone di casa racconta ai due uomini la propria vicenda, che rappresenta altresì la seconda storia interpolata del romanzo. La vita di Wilson ricorda in molti punti la stessa biografia di Fielding: una giovinezza trascorsa nel lusso e nel vizio, la scelta di scrivere opere teatrali per risollevarle le proprie finanze, l'arresto per debiti, fino alla decisione di ritirarsi in campagna per vivere assieme alla moglie in morigeratezza. Il racconto di Wilson porta in luce, oltre alle similarità con la vita dell'autore, temi salienti dell'epoca quali il 'mercato' delle opere letterarie, saturo e dunque spesso inaccessibile, la lotteria di stato che rendeva molto uomini schiavi del gioco, e l'ingiustizia della legge, al tempo molto dura con i debitori e decisamente indulgente verso i trasgressori più abbienti.

Congedatisi da Mr. Wilson, i tre riprendono il viaggio e dopo un comico incidente con un branco di cani da caccia si ritrovano ospiti del signorotto del posto, il quale però, si fa beffa del povero parroco, deridendolo e umiliandolo assieme ai suoi amici. Ripartiti, i tre giungono finalmente a casa di Adams. Dopo altri imprevisti (il rapimento di Fanny e la presunta tragedia che colpisce Abra-

ham, erroneamente informato dell'annegamento del figlio), i due innamorati annunciano il loro matrimonio. Lady Booby, folle di gelosia, dapprima tenta di far sedurre la povera Fanny dall'amico Didapper e in seguito, riesce a impedire le nozze ricorrendo al suo avvocato Mr. Scout, il quale monta una falsa causa contro la coppia e li fa arrestare per furto. A risolvere la questione è Mr. Booby, fratello della vedova, giunto in quel momento assieme alla moglie, che si rivela essere proprio Pamela Andrews. Ancora un ostacolo minaccia di separare per sempre i due amanti: uno sconosciuto venditore ambulante rivela che Fanny è in realtà sorella di Joseph. L'arrivo di Mr. e Mrs. Andrews getta luce sulla questione, chiarendo i veri natali dei giovani: Fanny è la figlia legittima degli Andrews mentre Joseph è il figlio perduto di Mr. Wilson, rapito in tenera età. Nessun impedimento, dunque, può ormai frapporsi alle nozze e i due giovani che vengono finalmente uniti in matrimonio.

2.3 L'opera

Sin dalla *Prefazione* al suo *Joseph Andrews*, il narratore annuncia al lettore l'originalità dell'opera, con la quale egli inaugura consapevolmente un genere prima di allora mai intrapreso. Si legge infatti: «[...] it may not be improper to premise a few Words concerning this kind of Writing, which I do not remember to have seen hitherto attempted in our Language»⁸.

Più avanti la voce narrante definirà il suo romanzo «a comic epic poem in prose»⁹, citando come precursore dell'epica comica Omero e il suo *Margite* (opera andata perduta ma la cui esistenza era attestata da Aristotele e Zenone), ma affermando di essere il primo ad aver esplorato tale genere attraverso lo strumento della prosa. Nel delineare le peculiarità di quest'inedita forma letteraria, si sofferma poi sull'aggettivo «comic» motivandolo con il tono «light and ridiculous»¹⁰ con cui procede il suo romanzo e la presenza di personaggi «of inferior Rank»¹¹ – in contrasto con il tono grave e solenne dei personaggi di alto rango della tragedia. Nel definire poi le caratteristiche del comico in letteratura, lo distingue dal burlesco per la sua fedeltà alla natura delle cose, diversamente dal secondo che se ne discostava e che pertanto, spiega, viene utilizzato solo

⁸ H. Fielding, *Joseph Andrews*, cit., Preface, p. 3. Dieci anni prima del *Joseph Andrews*, era apparsa sul «Grub-Street Journal» del 1 ottobre 1730, una discussione sull'*Hudibras* di Butler, in cui si riconosceva al poema satirico il primato del genere epico comico in poesia. Le parole utilizzate somigliano molto a quelle che adopererà Fielding per la sua prosa: «I Call it a new species of Poetry, because I do not know of any Poem now extant, which is written in the same manner»; più avanti inoltre, si cita persino il *Margite* quale unico esempio precedente all'opera di Butler: «tho' the Margites of Homer seems to have been of this sort». È palese come Fielding volesse rifarsi all'articolo del «Grub Street» nella sua *Prefazione*, dimostrando ancora una volta come l'autore non perdesse occasione di motteggiare scrittori e intellettuali contemporanei nelle loro affermazioni più iperboliche o sensazionalistiche.

⁹ H. Fielding, *Joseph Andrews*, cit., Preface, p. 4.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

occasionalmente all'interno del romanzo per le scene più grottesche. Il comico è pertanto la chiave di lettura del *Joseph Andrews*. Ciononostante, la realtà non viene distorta o esagerata, ma descritta così com'è, alla ricerca dell'elemento 'ridicolo': «the Ridiculous only, as I have before said, falls within my Province in the present Work»¹². Il ridicolo procede dall'affettazione, a sua volta frutto della vanità o dall'ipocrisia che, una volta smascherata «strikes the Reader with Surprise and Pleasure»¹³. A ogni modo, il comico deriva anche da un'altra finalità non dichiarata dall'autore, ma evidente, ossia l'intento parodico nei confronti del best-seller di Richardson *Pamela, or Virtue Rewarded*, pubblicato nel 1740 e ristampato per ben sei volte in poco più di un anno. L'eroina richardsoniana aveva appassionato con le sue vicende un pubblico vasto ed eterogeneo: «the simple, as well as the sophisticated, took Richardson's servant girl to heart, trembling over her trials as she withstood the assaults and clumsy intrigues of her ardent master, and exulting in her triumph»¹⁴.

Fielding, invece, riteneva l'opera di Richardson «technically inept» e, soprattutto «morally mercenary»¹⁵, e vedeva nel suo successo l'ennesima riprova del discutibile gusto letterario della coeva società inglese. Per guarire, dunque, i lettori da quella «epidemical phrenzy»¹⁶ generata da *Pamela*, Fielding pubblica prima il romanzo satirico epistolare *Shamela* (1741) con lo pseudonimo di *Mr. Conny Keyber* e, successivamente, il suo *Joseph Andrews*. Se con *Shamela*, tuttavia, l'autore perseguiva unicamente «the destructive task of exposing hilariously, the more vulnerable sides of Richardson's work»¹⁷, con *Joseph Andrews* offre la propria alternativa al concetto di arte e di romanzo, poiché l'intento parodico perseguito inizialmente dal libro lascia progressivamente spazio a un'opera del tutto originale e innovativa nel suo genere.

A contribuire al carattere precursore del romanzo di Fielding è senza dubbio l'influenza di Cervantes. Nel titolo completo dell'opera, infatti, si legge *Written in Imitation of Cervantes, Author of Don Quixote*, dichiarando esplicitamente il debito con il capolavoro spagnolo.

Una volta definiti il genere, l'oggetto d'indagine e le modalità della propria narrazione, lo scrittore ne descrive l'argomento, la storia di *Joseph Andrews*, esordendo con la premessa che «examples work more forcibly on the Mind than Precepts»¹⁸. Mediante il ricorso alla biografia, il narratore rivela l'intento didattico dell'opera, presentando quest'ultima come «an Instance of the great Good that Book is likely to do»¹⁹. Come sottolinea Ian Watt, la biografia è il genere a

¹² Ivi, Preface, p. 7.

¹³ Ivi, Preface, p. 8.

¹⁴ Ivi, Introduction, p. xv.

¹⁵ Ivi, Introduction, p. xvi.

¹⁶ Ivi, Introduction, p. xvii.

¹⁷ Ivi, Introduction, p. xvi.

¹⁸ Ivi, Preface, p. 17.

¹⁹ Ivi, Preface, p. 20.

cui si affidano i primi romanzieri inglesi del Settecento, mossi da esigenze di credibilità e verosimiglianza, nonché dalla volontà di esaltare la dimensione individuale dell'esperienza umana, riscoperta grazie alla filosofia di Cartesio (specie nel *Discorso sul Metodo* e nelle *Meditazioni Metafisiche*) e di Locke²⁰. Se Defoe si era affidato al memoriale autobiografico per *Moll Flanders* mentre Richardson aveva sperimentato la formula diaristica, Fielding ricorre alla dimensione epica per raccontare la storia del suo personaggio, alleggerendola mediante l'elemento comico, e al contempo complicandola attraverso una polifonia di personaggi e il prestito cervantino.

2.4 Il rapporto di *Joseph Andrews* e *Don Chisciotte* con la tradizione classica

Nel consegnare il proprio romanzo al lettore, lo scrittore si preoccupa di chiarire sin da subito il carattere inedito e originale del genere letterario proposto. Così è sua priorità assoluta definire tutto ciò che la propria opera non è, per poi delineare invece i contorni del nuovo spazio narrativo che essa apre. Per prima cosa *Joseph Andrews*, ci informa il narratore, non è assimilabile ai *romance* di derivazione francese, noti e apprezzati dai lettori inglesi da oltre un secolo:

As it is possible the mere English Reader may have a different Idea of Romance with the Author of these little Volumes; and may consequently expect a kind of Entertainment, not to be found, nor which was even intended, in the following Pages; it may be not improper to premise a few Words concerning this kind of writing, which I do not remember to have seen hitherto attempted in our Language.²¹

Smentita ogni relazione con quella narrativa che, come dirà più avanti «contain[...] very little Instruction or Entertainment»²², subentra il problema di stabilire una categoria nuova per la sua opera. Paradossalmente è all'epica che lo scrittore ricorre, o meglio all'epica comica, per definire l'identità del suo romanzo, stabilendo un legame tra antichità e innovazione che senza dubbio accresce la curiosità del lettore. Secondo Watt, il richiamo da parte di Fielding alla tradizione classica si spiega con la necessità di ripristinare il buon gusto letterario: «unlike Defoe and Richardson, Fielding was steeped in the classical tradition, and though he was by no means a slavish supporter of the Rules, he felt strongly that the growing anarchy of literary taste called for drastic measures»²³.

Già in ambito teatrale, del resto, Fielding aveva constatato il declino dell'arte nella società inglese, attraverso la manifesta preferenza del pubblico verso il *low genre* e, pur assecondandolo in opere come la pantomima di *The Author Farce* (1730) o la farsa burlesca *Thom Tumb* (1730), non aveva mai celato il pro-

²⁰ I. Watt, *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, cit., pp. 9-34.

²¹ H. Fielding, *Joseph Andrews*, cit., Preface, p. 3.

²² *Ibidem*.

²³ I. Watt, *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, cit., p. 248.

prio disappunto in merito: «*Mast*: [...] you see a Farce brings more Company to a House than the best Play that ever was writ – For this Age would allow *Tom Durfey* a better Poet than *Congreve* or *Wycherley*»²⁴.

Sempre mosso dalla volontà di riaffermare il canone classico per frenare il declino culturale del tempo, Fielding affermava in «*The Covent Garden Journal*» la necessità di un ritorno allo studio dei poeti greci e latini, proponendo che: «no author is to be admitted into the Order of Critics, until he hath read over, and understood, Aristotle, Horace, and Longinus, in their original language»²⁵.

Se da un lato l'innegabile classicismo di Fielding è sufficiente, per Watt, a giustificare il ricorso all'epica per l'elaborazione del *Joseph Andrews*, dall'altro sembra che il critico non consideri l'importanza dell'aggettivo *comic*. Come illustrato nell'introduzione, lo stile comico-parodico non è un vezzo dell'autore, ma rappresenta il principio estetico, epistemologico e morale che guida la sua narrativa. Se inizialmente il romanzo comico appare come la soluzione proposta da Fielding, provocatoria e al tempo stesso distensiva, al dibattito tra letteratura empirica e fantastica, tra l'arte verosimile e moralizzatrice e la più accattivante arte finzionale, col tempo si trasforma invece nel programma artistico di Fielding, in una proposta attiva e costruttiva, non più passiva e demolitrice, nell'ambito della genesi del *novel*. Nel *Joseph Andrews* (così come nel *Tom Jones*) Fielding si diverte a ribaltare i topoi della letteratura precedente e contemporanea, ma lo fa primariamente per divertire il lettore e, al contempo, per sperimentare uno stile tutto nuovo che è quello del romanzo epico-comico in prosa. Così, all'inizio del secondo capitolo, il protagonista del romanzo viene definito con l'appellativo di «hero», ma le doti straordinarie che fanno di lui un eroe non sono altro che la sua capacità di preservare «his Purity in the midst of such grate Temptations»²⁶. È presto chiaro al lettore come la storia che andrà a leggere abbia poco a che fare con i poemi epici di Omero o Virgilio, o meglio, che il richiamo ai grandi bardi della classicità doveva essere letto attraverso il filtro della parodia e della distorsione comica. Nel capitolo VI del terzo libro, ad esempio, Adams viene attaccato da un branco di cani da caccia e nel descrivere tale incidente come una vera e propria battaglia, Fielding ricorre addirittura al topos dell'invocazione alla musa:

Now thou, whoever thou art, whether a Muse, or by what other Name soever thou chusest to be called, who presidest over Biography, and hast inspired all the Writers of the Lives in these our Times: Thou who didst infuse such wonderful Humour into the Pen of immortal *Gulliver*, who hast carefully guided the Judgment, whilst thou hast exalted the nervus manly Style od thy *Mallet*; Thou who hadst no Hand in that Dedication, and Preface, or the Translations which thou wouldst willingly have struck out of the *Life of Cicero*: Lastly, Thou

²⁴ H. Fielding, *The Author's Farce and the Pleasures of the Town*, Act III, Scene I, printed by J. Roberts, London 1730, p. 28.

²⁵ H. Fielding, «*The Covent-Garden Journal*», 8, 12 March 1752, p. 17.

²⁶ H. Fielding, *Joseph Andrews*, cit., Preface, p. 20.

who without the Assistance of the least Spice of Literature, and even against his inclination, hast, in some Pages of his Book, forced Colley Cibber to write English; do thou assist me in what I find myself unequal to. Do thou introduce on the Plain, the young, the gay, the brave Joseph Andrews, whilst Men shall view him with Admiration and Envy; tender Virgins with Love and anxious Concern for his Safety.²⁷

La musa qui invocata è colei che presiede alla biografia, musa mai annoverata nei testi classici e che quindi non è altro che un espediente volto a parodiare il ricorso al proemio nei poemi epici, nonché il genere della biografia tornato in auge nell'Inghilterra augustea. L'invocazione, inoltre, è soprattutto un pretesto per lodare *I viaggi di Gulliver* (1726) di Swift e biografie note come l'opera di Malloch sul Duca di Malborough, la vita di Cicerone di Middleton e, in particolare, l'altisonante autobiografia di Cibber.

Un altro esempio dell'utilizzo ironico della tradizione classica da parte di Fielding si trova al VII capitolo del primo libro, quando, dovendo descrivere la frustrazione dei desideri lussuriosi di Lady Booby nei confronti dell'irremovibile Joseph, il narratore ricorre al tropo dell'apostrofe al dio Amore:

O Love, what monstrous Tricks dost thou play with thy Votaries of both Sexes! How dost thou deceive them, and make them deceive themselves! Their Follies are they Delight! Their Sighs make thee laugh, and their Pangs are thy Merriment!²⁸

Sarà spontaneo chiedersi, tuttavia, in che contesto il nostro autore elaborò il suo personalissimo genere. Personalissimo, forse, è un aggettivo improprio nel nostro caso, considerando come numerosi studi abbiano messo in luce la tendenza sempre più diffusa nell'Inghilterra del XVIII secolo a concepire opere in stile eroicomico. Dopo l'entusiasmo per il recupero di quel passato letterario grandioso e apparentemente immortale che animò il gusto neoclassico, era ormai tempo di fare i conti con un'epoca, quella georgiana, definita già «age of consumerism»²⁹. L'arte stessa si tramutava in oggetto di consumo e l'epica, paradigma di una letteratura ascetica ed eterna, per poter attrarre ancora il nuovo pubblico pragmatico doveva tradursi in «a consumable form»³⁰. La desublimazione dei classici trovava attuazione negli spazi della parodia e degli adattamenti comici, come *The Tale of a Tub* (1704) di Swift, *The Rape of the Lock* (1712) o il *Dunciad* (1728-1743) di Pope. Il gruppo dei cosiddetti 'scribleriani', di cui Pope e Swift facevano parte assieme a John Gay, John Arbuthnot e Thomas Parnell, si occupò nello specifico di conciliare il recupero della tradizione classica con l'esigenza di offrire una satira del loro tempo, in particolare evidenziando lo stridore tra la decadenza dei valori dell'età moderna e i gloriosi ideali dell'antichità. Se

²⁷ Ivi, Book III, ch. VI, p. 238.

²⁸ Ivi, Book I, ch. VIII, p. 36.

²⁹ H. Power, *Epic into Novel*, Oxford UP, Oxford 2015, p. 3.

³⁰ *Ibidem*.

da un lato, però, l'interesse del gruppo era quello di consentire la sopravvivenza di opere considerate imprescindibili dal sapere di ogni tempo, dall'altro l'esaltazione del patrimonio letterario precedente si accompagnava a una condanna agli «abusi dell'erudizione»³¹, ossia ai pedanti autori neoclassici. Da tale disprezzo nasceva ad esempio l'opera satirica *The Memoires of Martin Scriblerus* (1741), incentrato su un protagonista zelante e ridicolo. Per riassumere, il gruppo scribleriano anelava al duplice intento di vivificare il patrimonio dell'antichità e di adeguarlo al coevo processo di mercificazione letteraria, da cui traeva spunto per la satira agli autori moderni. Operazione simile era già stata intrapresa, un secolo prima, dagli scrittori francesi Lesage e Scarron, e, chiaramente, da Cervantes.

Fielding in parte si allinea agli scribleriani – ne è prova lo pseudonimo Scriblerus Secundus con cui firma il suo dramma musicale *The Welsh Opera* nel 1731 – e si ispira anche alle picaresche *Gil Blas* e *Le Roman Comique*³², con cui condivide la volontà di capovolgere il carattere ascensionale e sublimante dell'epica mediante opere che discendessero simmetricamente verso gli aspetti più banali, quotidiani e non di rado volgari dell'esperienza umana. Ciononostante, se per gli scribleriani Lesage e Scarron l'eredità classica poteva riaffacciarsi sul panorama moderno solo in chiave caricaturale, Fielding aveva una visione meno rassegnata e scettica, cosicché mentre il *Dunciad* di Pope preannunciava «the death of classical civilization in the face of growing consumerism», l'autore del *Joseph Andrews* al contrario offriva nei suoi romanzi «a species of epic perfectly tailored for a consumerist age»³³.

È in tal senso che la prosa di Fielding sviluppa la sua via personale al realismo: enfatizzando la finzione letteraria. Il rapporto che il *Joseph Andrews* instaura con gli antecedenti della narrativa comica, pertanto, non fa di questo «little more than a pastiche of Fielding's predecessors works»³⁴; tutt'altro, il romanzo di Fielding ha una sua precisa identità e i modelli artistici a cui si rifà rimangono, appunto, dei modelli, esponenti di una scia poetica alla quale l'autore intende accostarsi ma che in un certo senso vuole anche superare, per offrire un prodotto in linea con le esigenze e i gusti del lettore georgiano. Nello specifico, l'epica comica di Fielding rivoluziona sia la già codificata parodia dell'epica esperita dagli autori sei e settecenteschi, sia la comicità a essa annessa, di cui egli sperimenta ogni sfumatura e grado. L'elemento imprescindibile per tener saldi gli ingranaggi del nuovo apparato narrativo è, però, l'unità. Qualità fondamentale

³¹ Ivi, p. 40. Non dimentichiamo che Fielding scrisse, anche se non completò, un *burlesque* sul *Dunciad* di Pope, in cui quest'ultimo viene motteggiato per la sua obsoleta e irrinunciabile devozione al verso in rima.

³² Fielding si rifà alla Madame Bouvillon di Scarron per la figura della lussuriosa e ottusa Madam Slipslop (A. Potkay, *Joseph Andrews and the European Novel*, in J. Preston Wilson, E. Kraft (eds), *Approaches to Teaching the Novels of Henry Fielding*, Modern Language Association of America, New York 2015, pp. 77-82).

³³ H. Power, *Epic into Novel*, cit., p. 4.

³⁴ M.C. Battestin, *The Moral Basis of Fielding's Art: A Study of Joseph Andrews*, Wesleyan UP, Middletown 1975, p. 86.

e mancante ai predecessori di Fielding, l'unità e la coerenza narrativa caratterizzano invece il romanzo e i romanzi del nostro autore, esprimendo la sua volontà di sistematizzare la nuova narrativa, preparandola già ad entrare nel canone letterario. L'adesione al principio di unità, celebrato peraltro da Hume nella terza sessione del suo *Philosophical Essays Concerning Human Understanding* (1748), non è solo volta a favorire l'ordine e l'armonia del testo, ma nel pensiero del filosofo – con cui peraltro il nostro autore aveva frequenti contatti presso il comune editore Andrew Millar³⁵ – diventa indispensabile per tenere viva l'attenzione e la curiosità del lettore³⁶. E il lettore è anche il punto focale dell'opera di Fielding, l'interlocutore costante della sua narrativa, che in tal senso recupera l'ancestrale oralità del romanzo, ma è anche una strategia testuale, che consente a Fielding di portare avanti il suo gioco metaletterario³⁷.

Anche Cervantes dimostra una duplice attitudine nei confronti dei classici. Opere come *La Galatea* (1585), o *Los trabajos de Persiles y Sigismundo* (pubblicato postumo nel 1617 ma iniziato nel 1609 o, addirittura, nel 1599), rivelano un indiscusso legame nel primo caso con la tradizione pastorale e dunque le *Bucoliche* virgiliane, nel secondo con la tradizione greca e in particolare le *Etiopiche* di Eliodoro. All'interno del *Don Chisciotte* si fa riferimento a Virgilio (al capitolo XLI della seconda parte, l'*hidalgo*, pur confondendosi tra l'*Eneide* e l'*Iliade*, annovera il furto del Palladio di Troia), alle *Metamorfosi* di Ovidio (capitolo XXII della prima parte), alle *Satire* di Orazio (capitolo XVI della seconda parte). Eppure, diversa è la posizione che il narratore di Cervantes sembra assumere nel prologo del suo romanzo, in cui attacca la stessa moda del prologo assieme all'uso moderno di impreziosire le opere con riferimenti ai classici e versi d'elogio composti all'occasione da amici degli autori. La critica mossa dall'autore fittizio del romanzo è rivolta alla pedanteria di alcuni suoi contemporanei, a cui finge di volersi allineare ma di non poterlo fare a causa della bassa natura della propria opera. Così, dappprincipio lo scrittore vorrebbe consegnare la sua storia al lettore «monda y desnuda»³⁸, essendo quel figlio suo, il Don Quijote, «feo y sin gracia alguna»³⁹, pertanto immeritevole di orpelli: «no quiero irme con la corriente del uso, ni suplicarte casi con las lágrimas en los ojos, como otros hacen, lector carísimo, que perdones o disimules las faltas que en este mi hijo vieres»⁴⁰.

³⁵ R. Loretelli, *L'invenzione del romanzo. Dall'oralità alla scrittura silenziosa*, Laterza, Roma 2010, p. 143.

³⁶ D. Hume, *Philosophical Essays Concerning Human Understanding*, printed for Andrew Millar, London 1748, pp. 36-37.

³⁷ Cfr. p. 89 di questo studio.

³⁸ M. de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, cit., t. I, Prólogo, p. 95. Trad. di A. Giannini, *Don Chisciotte della Mancia*, cit., p. 8: «tale e quale».

³⁹ *Ibidem*. Trad. *ibidem*: «brutto e privo di grazia».

⁴⁰ *Ibidem*. Trad. *ivi*, pp. 7-8: «non voglio seguire l'uso corrente né supplicarti quasi con le lagrime agli occhi, come altri fanno, o lettore carissimo, che tu scusi o finga di non vedere i difetti che scorgetai in questo mio figlio».

Ciononostante, perché Cervantes possa pienamente attaccare la convenzione letteraria, deve necessariamente ricorrervi; vale a dire, affinché il re nudo venga deriso deve essere portato dinanzi ai suoi sudditi. È il lettore il suddito assuefatto alla tediosa gara all'erudizione del Siglo de Oro; ma l'«ingenio lego' spagnolo smaschera la vacuità di quel patrimonio classico abusato, mostrandoci come un mero gioco d'astuzia basti a conferire a un'opera lo stesso effimero prestigio. Lo scrittore ricorre a un amico fittizio, affinché lo sottragga dal rischio di consegnare un'opera «pobre de concetos y falta de toda erudición y doctrina»⁴¹. Il personaggio in questione interviene in suo aiuto con una sorta di furbo vademecum del buon scrittore, ossia una lista di tutto ciò che non doveva mancare al suo romanzo, ma anche dei modi più veloci di sopperire alle lacune:

Lo primero es que reparáis de los sonetos, epigramas o elogios que os faltan para el principio, y que sean de personajes graves y de título [...]. En lo de citar en las márgenes los libros y autores de donde sacáredes las sentencias y dichos que pusiéredes en vuestra historia, no hay más sino hacer de manera que venga a pelo algunas sentencias o latines que vos sepáis de memoria [...] Y luego, en el margen, citar a Horacio, o a quien lo dijo [...] Y con estos latinicos y otros tales os tendrán siquiera por gramático, que el serlo no es de poca honra y provecho el día de hoy.⁴²

Eppure, i bardi della classicità ironicamente liquidati dall'amico come «latinicos y otros tales»⁴³, non sono oggetto di satira per Cervantes; egli in realtà si scaglia contro il citazionismo improprio che attingeva alle opere antiche in modo quasi arbitrario.

La satira cervantina alla pedanteria degli autori coevi viene riproposta dall'autore anche in alcune *Novelas ejemplares*, composte plausibilmente assieme, o subito dopo, alla prima parte del *Don Chisciotte: El Coloquio de los Perros* e *El Licenciado Vidriera* (pubblicate poi nel 1613). Nel primo caso, Cervantes mette in discussione, attraverso il singolare dialogo tra due cani misteriosamente investiti del dono della parola, il rapporto tra arte e verosimiglianza, includendo la questione delle narrazioni colme di digressioni e di orpelli sgraditi:

⁴¹ M. de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, cit., t. I, Prólogo, p. 96.

⁴² Ivi, t. I, Prólogo, p. 98. Trad. ivi, pp. 10-11: «Il primo inciampo a cui vi soffermate, vale a dire i sonetti, epigrammi o encomi che vi mancano per il principio e che abbiano ad essere di personaggio di molto peso e d'autorità, si può rimuovere prendendovi voi stesso un po' di fatica, in comporli [...] Quanto al citare nei margini i libri e gli autori donde abbiate a ricavare le sentenze e i detti da metter nella vostra storia, non c'è altro che fare in modo che vengano a proposito alcune sentenze o qualche motto latino che voi sappiate a memoria [...] E quindi nel margine, citare Orazio o chi lo disse [...]. E con questi e altrettanti latinucci vi riterranno almeno un grammatico; e l'esserlo non è di poco onore e vantaggio al di di oggi».

⁴³ Ivi, t. I, Prólogo, p. 99. Trad. ivi, pp. 11: «E con questi ed altrettanti latinucci».

Y quierote advertir de una cosa, [...] y es que los cuentos unos encierran y tienen la gracia en ellos mismos, otros en el modo de contarlos (quiero decir que algunos hay que, aunque se cuentan sin preambulos y ornamento de palabras, dan contento).⁴⁴

Nel secondo racconto, invece, il protagonista Tomás è talmente devoto ai suoi studi che, a seguito di un incantesimo, verrà tramutato come per legge del contrappasso in un folle dispensatore di luoghi comuni e dicerie popolari.

Il biasimo del nostro autore per gli 'abusi' del neoclassicismo, non si traduceva però nel desiderio di distanziarsi dal canone. Al contrario, la sua dedizione alle *humanæ litteræ* era delle più rigorose e fedeli e si esprimeva nell'esercizio di vari generi letterari, in prosa e in verso. E proprio la poesia fu per lui fonte di una continua ossessione, sin da quando scopri, con rammarico, la scarsa reputazione di cui godeva il suo verso. Leggiamo infatti nel *Prologo* delle *Ocho Comedias y Entremeses* (1615):

En esta sazón me dixo que el me las comprara, si un autor de titulo no le hubiera dicho que de mi prosa se podia esperar mucho, pero que del verso, nada; y, si va a dezir la verdad, cierto que me dio pesadumbre de oyro.⁴⁵

L'amarazza per la mancanza di talento poetico, a cui a fine carriera Cervantes sembra ormai rassegnato, la ritroviamo in *Viaje del Parnaso* (1614), opera che descrive l'ultimo e disperato viaggio dell'autore alla ricerca del dono lirico a lui mai concesso:

Yo que siempre trabajo y me desvelo
por parecer que tengo de poeta
la gracia que no quiso darme el cielo.⁴⁶

La classicità, dunque, rappresenta per lo scrittore spagnolo un immancabile punto di riferimento a cui ogni autore doveva rivolgersi; della stessa idea, non sembravano però i suoi colleghi, né tanto meno il pubblico spagnolo, i quali propendevano verso altre, e decisamente più popolari, soluzioni letterarie. Da ciò ha origine la satira letteraria del *Don Chisciotte*, la spina dorsale di tutto il romanzo. Essa nasce dal rammarico, vissuto dal 'Cervantes-uomo' lungo tutto l'arco della sua carriera, per un primato mai raggiunto né in ambito drammatico né

⁴⁴ M. de Cervantes, *El coloquio de los perros*, in *Íd.*, *Novelas ejemplares*, ed. de J.B. Avall-Arce, Castalia, Madrid 1982 (1613), t. III, p. 247. Trad. di M.C. Ruta, *Il dialogo dei cani*, Marsilio, Venezia 1993, p. 81: «Voglio avvertirti di una cosa [...] ed è che alcuni racconti hanno l'interesse in se stessi, altri nel modo in cui sono narrati. Voglio dire che ce ne sono di alcuni che, per quanto si raccontino senza preamboli e ornamenti linguistici, danno piacere».

⁴⁵ M. de Cervantes, *Prólogo*, in *Ocho Comedias y Entremeses de Miguel de Cervantes Saavedra, el autor del Don Quijote*, Impr. de Antonio Marin, Madrid 1749 (1615), t. I, pp. 8-9. Trad.: così stavan le cose, quando un libraio mi disse che me le avrebbe comprate, se un noto autore non gli avesse detto che dalla mia prosa ci si poteva spetar molto ma dal verso nulla; e a dir la verità, udirlo mi costò alquanto.

⁴⁶ M. de Cervantes, *Viaje del Parnaso. Poesías completas*, cit., vv. 25-27, p. 54. Trad.: io che sempre lavoro e perdo il sonno / nello sforzo di simulare quel talento poetico / che non volle darmi il cielo.

tantomeno poetico; nonché da un criticismo convinto, che invece attribuiremo al 'Cervantes-scrittore', per un presente artistico che andava sempre più adeguandosi al gusto del lettore a discapito delle norme del canone classico. Così, in diversi punti del suo romanzo e ricorrendo a molteplici 'arbitri della classicità', Cervantes rimbecca quel panorama letterario a lui ingrato e che ora vedeva troneggiare una mediocre letteratura d'intrattenimento. Nel mirino dell'autore ricadono non solo i romanzi cavallereschi, ma anche la cattiva poesia, la satira libellista e la 'commedia nuova'. Vediamo insieme alcuni esempi cominciando dal teatro. Al quarantottesimo capitolo della prima parte del *Don Chisciotte*, passando in rassegna le tendenze degli autori del tempo, il canonico di Toledo si sofferma sulla situazione del teatro spagnolo alludendo alla commedia lopesca:

Si estas que ahora se usan, así las imaginadas como las de historia, todas o las más son conocidos disparates y cosas que no llevan pies ni cabeza, y, con todo eso, el vulgo las oye con gusto, y las tiene y las aprueba por buenas, estando tan lejos de serlo, y los autores que las componen y los actores que las representan dicen que así han de ser, porque así las quiere el vulgo.⁴⁷

Le nuove commedie «senza capo né coda», in aperta trasgressione alle norme aristoteliche, si erano affermate nel periodo aureo spagnolo come formula vincente, in grado di attrarre un pubblico ampio e variegato. La nuova moda drammatica non era che la punta di un iceberg costituito da una sempre più voluminosa letteratura di consumo che, secondo il canonico, disdegnava la buona arte in funzione di un rapido successo⁴⁸.

Veniamo ora alla poesia. Nel dialogo tra Don Quijote e Don Diego al XVI capitolo della seconda parte, quest'ultimo lamenta l'ossessione del figlio fosse per la poesia classica a discapito di quella contemporanea. L'hidalgo, che in tale occasione si rivela un critico lucido ma apertamente classicista, risponderà all'uomo:

La poesía, señor hidalgo, a mi parecer es como una doncella tierna y de poca edad y en todo extremo hermosa, a quien tienen cuidado de enriquecer [...]; pero esta tal doncella no quiere ser manoseada, ni traída por las calles, ni publicada por las esquinas de las plazas ni por los rincones de los palacios. Ella es hecha de una alquimia de tal virtud, que quien la sabe tratar la volverá en oro purísimo de inestimable precio; hala de tener el que la tuviere a raya, no dejándola correr en torpes sátiras ni en desalmados sonetos; no ha de ser vendible en ninguna manera

⁴⁷ M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, cit., t. I, cap. XLVIII, p. 623. Trad. di A. Giannini, *Don Chisciotte della Manca*, cit., p. 517-518: «Se queste ora in moda, tanto di pura invenzione quanto d'argomento storico, sono tutte, o la maggior parte, stravaganze notorie e cose che non hanno né capo né coda, ma, con tutto ciò, il volgo che le ascolta con piacere, le ritiene e le loda come buone, mentre son così lontane dall'essere tali; e gli autori che le compongono e gli attori che le rappresentano dicono che così debbono essere, perché così e non diversamente le vuole il volgo».

⁴⁸ Ci si riferisce a A. Close, *Characterization and Dialogues in Cervantes's «Comedias en prosa»*, «MLR», 76, 2, 1981, p. 100.

[...]; no se ha de dejar tratar de los truhanes, ni del ignorante vulgo, incapaz de conocer ni estimar los tesoros que en ella se encierran.⁴⁹

Per l'hidalgo, ma potremmo desumere anche per Cervantes, l'unica vera poesia è quella che non si lascia 'sgualcire', che non si vende, ma che vive tra i palazzi e tra le corti e che solo un pubblico erudito può apprezzare. È, in altre parole, una poesia alta ed elitaria, che difficilmente affiorerà dalle pagine dei 'poeti improvvisati': «el poeta nace»⁵⁰, dirà l'hidalgo, inferendo un'innegabile stoccata ai poetucoli mediocri del suo tempo.

Per finire, eccoci al tema della letteratura cavalleresca, il genere più in voga del secolo aureo spagnolo, nonché quello eletto da Cervantes per il suo romanzo-parodia. Lo scrittore di Alcalà, ormai alla soglia dei sessant'anni, bramava ancora il vasto consenso e successo di pubblico per potersi finalmente rivalere su un passato da eterno secondo, – mi riferisco ovviamente alla competizione con Lope in ambito drammaturgico. Decide pertanto di ricorrere al genere più acclamato del suo tempo per rendere il *Don Chisciotte* accattivante, ma rimanendo deciso a non tradire i suoi principi artistici: l'osservanza dei classici e, in special modo, del principio aristotelico di verosimiglianza dell'arte. Come conciliare, però, tali principi con la necessità di incontrare il gusto del lettore seicentesco, incluso il pubblico meno colto? Diremmo che Cervantes optò per la stessa soluzione che un secolo dopo avrebbero adottato gli scrittori francesi e dell'Inghilterra augustea, specialmente Fielding: la riviviscenza dei generi della tradizione passata e coeva mediante la parodia. Auspicando un atteggiamento critico da parte del lettore, che avrebbe dovuto captare dietro l'ironia dell'autore il divario tra convenzione letteraria e realtà, Cervantes decide di dare al pubblico ciò che questo voleva, ma con forme e finalità nuove, che lo strappino dalla ripetitività di certi schemi e tropi. È l'alba di una letteratura d'evasione tutta nuova, che non può più essere fruita passivamente. Muovendo verso tale direzione, lo scrittore precorre i secoli e le più avanguardistiche sperimentazioni narrative, rendendoci partecipi del suo processo creativo e della sua rielaborazione letteraria. Parte di questo processo verte sul tentativo, di certo riuscito, di attualizzare l'epica. A tal proposito, ritorneremo al discorso del canonico, discorso che occupa ben due capitoli del romanzo e li rende cruciali, assieme al capitolo sesto e ad alcuni 'assennati discorsi' dell'hidalgo, nel fissare il pensiero e la po-

⁴⁹ M. de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, cit., t. II, cap. XVI, p. 169. Trad. di A. Giannini, *Don Chisciotte della Mancia*, cit., pp. 752-753: «La Poesia, signor nobiluomo, secondo me, è come una gentile fanciulla, giovinetta di sovrana bellezza, di cui han cura di accrescere il pregio, di renderla più leggiadra e adorna molte altre fanciulle [...]. Ma siffatta fanciulla non vuol essere già brancicata né trascinata per le vie né esposta in pubblico sulle cantonate delle piazze e agli angoli dei palazzi. Ell'è fatta di un metallo di tale virtù che chi lo sa trattare lo cambierà in oro purissimo d'inestimabile valore. Colui che la possiede deve tenerla a segno, non lasciandola trascendere a licenziose satire e malvagi sonetti; non dev'essere, in nessun modo, messa in vendita [...]; non si deve lasciar toccare né dai buffoni né dal volgo ignorante, incapace di conoscere e valutare i tesori che ella racchiude in sé».

⁵⁰ *Ibidem*. Trad. *Ibidem*: «poeti si nasce».

etica di Cervantes. La prima parte dell'eloquio fa parte di un dialogo con il curato amico di Don Quijote, ed è un'esplicita condanna ai romanzi cavallereschi:

Pues ¿qué hermosura puede haber, o qué proporción de partes con el todo y del todo con las partes, en un libro o fábula donde un mozo de diez y seis años da una cuchillada a un gigante como una torre y le divide en dos mitades, como si fuera de alfeñique, y que cuando nos quieren pintar una batalla, después de haber dicho que hay de la parte de los enemigos un millón de competientes, como sea contra ellos el señor del libro, forzosamente, mal que nos pese, habemos de entender que el tal caballero alcanzó la vitoria por solo el valor de su fuerte brazo?⁵¹

Le parole del canonico mettono in luce i vari punti in cui la maggior parte della letteratura cavalleresca allora in circolazione deviava dalla buona arte: l'inverosimiglianza degli eventi, la mancanza di unità e proporzione nella fabula, e, come dirà più avanti, l'incapacità di istruire oltre che intrattenere. La lista dei difetti e delle lacune qui riportata è, a ben guardare, tutto ciò che ritroviamo nella realtà immaginata da Don Quijote, a cominciare dalle iperboliche e inverosimili imprese quali l'assalto ai giganti-mulini o l'annunciata battaglia al gigante-tiranno Pandafilando. La storia che l'hidalgo crede di vivere può quindi essere assunta a paradigma del 'cattivo romanzo', mentre la realtà che puntualmente incombe su di lui simboleggia il romanzo moderno che tenta di smantellare quello vecchio.

Anche l'unità è principio assente dalla struttura della narrazione di Cervantes, che risulta spesso slegata nelle sue parti⁵², eccezion fatta per le volte in cui la voce narrante fa da raccordo tra il paragrafo appena concluso e quello che sta per cominciare. Tuttavia, se il carattere disomogeneo che contraddistingueva il genere cavalleresco derivava da una chiara noncuranza da parte degli autori, i quali non perseguivano alcuna regolarità formale e coerenza diegetica, essendo più interessati a catturare il lettore con le storie in sé, lo stesso non si può dire del *Don Chisciotte*. Nel romanzo, infatti, il carattere frammentario ed episodico non è attribuibile a una mancanza dell'autore, bensì rispecchia l'ethos dell'opera, che, in quanto parodia al genere cavalleresco, ne riprende tropi e struttura per poi stravolgerli.

Più complessa è la questione della componente didattica nei romanzi, su cui il canonico fornisce ulteriori chiarimenti:

⁵¹ Ivi, t. I, cap. XLVII, pp. 618-619. Trad. ivi, p. 514: «Infatti, che bellezza ci può essere, ovvero che proporzione di parti col tutto e del tutto con le parti, in un libro o favola in cui un ragazzo di sedici anni dà una sciabolata a un gigante alto quanto una torre e lo parte in due come fosse una torta? E così quando ci vuol descrivere una battaglia, dopo di aver detto che dalla parte nemica c'è un milione di combattenti, ecco che, presentandosi contro di essi l'eroe del racconto, dobbiamo credere per forza, piaccia o non piaccia, che questo cavaliere ottenne la vittoria solamente col valore del suo forte braccio?».

⁵² La storia editoriale del *Don Chisciotte* conferma l'intercambiabilità di alcuni paragrafi che, nella versione a stampa del romanzo, non sempre seguono l'ordine con cui compaiono nel manoscritto. Si veda ad esempio il saggio di Roger Chartier, *Publishing Cervantes*, in *The Author's Hand and The Printer's Mind*, Polity Press, Cambridge 2014, pp. 150-158.

hallaba [il canonico] en ellos una cosa buena, que era el sujeto que ofrecían para que un buen entendimiento pudiese mostrarse en ellos, porque daban largo y espacioso campo por donde sin empacho alguno pudiese correr la pluma, describiendo naufragios, tormentas, rencuentros y batallas, pintando un capitán valeroso con todas las partes que para ser tal se requieren, mostrándose prudente previniendo las astucias de sus enemigos y elocuente orador persuadiendo o disuadiendo a sus soldados, maduro en el consejo, presto en lo determinado, tan valiente en el esperar como en el acometer; pintando ora un lamentable y trágico suceso, ahora un alegre y no pensado acontecimiento; allí una hermosísima dama, honesta, discreta y recatada; aquí un caballero cristiano, valiente y comedido; acullá un desaforado bárbaro fanfarrón; acá un príncipe cortés, valeroso y bien mirado; representando bondad y lealtad de vasallos, grandezas y mercedes de señores.⁵³

I romanzi 'graziati' dalla rigida censura del dotto ecclesiastico sono in sostanza quelli in grado di proporre, tramite il racconto di avventure e imprese appassionanti, modelli e valori idonei a perpetrare l'ordine sociale vigente: quello realista, cortigiano e gerarchicamente organizzato. Così i romanzi dovranno includere capitani (o re) valorosi e prudenti, nonché abili nell'arte oratoria, cavalieri intrepidi e fedeli, dame oneste e discrete, vassalli leali, signori giusti e lodevoli. Il romanzo di Cervantes devia chiaramente da quest'ultimo precetto, dipingendo una società agli antipodi di quella idealizzata dal canonico: estinto è l'ordine cavalleresco, di cui l'unico superstite è un goffo e grottesco mentecatto, meschini e crudeli sono i signori e il popolo è fedele più alla 'pancia' che ai padroni. È chiaro qui come Cervantes abbia già spogliato il canonico del ruolo di portavoce della sua poetica, per rigettarlo nella mischia dei personaggi caricaturali su cui costruire la sua satira sociale. La visione conservatrice di cui il religioso non può che farsi portatore, risuona tanto irrealistica quanto ancorata al passato, ove per giunta essa raramente si realizzava. Eppure, quando sembra che il canonico sia ormai stato declassato a una versione stereotipata di sé e del suo ruolo, ecco che ritorna a pronunciarsi con ulteriori e, stavolta, determinanti considerazioni estetiche circa i romanzi cavallereschi:

Porque la escritura desatada destes libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las

⁵³ M. de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, cit., t. I, cap. XLVII, p. 620. Trad. di A. Giannini, cit., p. 515: «pur vi trovava una cosa buona, cioè, che offrivano argomento ad una bella intelligenza di potersi manifestare, perché davano largo ad ampio campo per il quale la penna poteva liberamente scorrere descrivendo naufragi, procelle, scontri, battaglie, e rappresentando un prode capitano con tutte le doti che si richiedono per esser tale col mostrarsi avveduto in prevenire le astuzie dei nemici, oratore eloquente col persuadere i soldati, ponderato nel prender consiglio, rapido nella determinazione presa, altrettanto valeroso nell'attesa quanto nell'offesa; ritraendo ora un pietoso e tragico fatto, ora un caso lieto e improvviso, là una bellissima donna onesta, assennata e riservata, qui un cavaliere cristiano prode e cortese, costà un barbaro prepotente e smargiasso, di qua un principe cortese, valeroso e gradito; rappresentando vassalli buoni e leali, signori generosi e munifici».

dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria: que la épica tan bien puede escrebirse en prosa como en verso.⁵⁴

L'espressione più chiara ed esplicita dei principi formali del *Don Chisciotte* si trova in queste ultime dichiarazioni: la volontà di ricorrere a una pluralità di generi e registri e l'epica in prosa come cifra stilistica.

Già in Cervantes, dunque, e nel *Don Chisciotte*, risiede il germe di quell'epica comica in prosa che segnerà la fortuna letteraria di Fielding. Nei paragrafi successivi, ci concentreremo sul ruolo della parodia nella distorsione comica dell'epica e degli altri generi inglobati dagli 'onnivori' romanzi dei due autori.

2.5 La dimensione parodica in Fielding e Cervantes

Il *Joseph Andrews* si apre come parodia esplicita all'epica seria, ma soprattutto alla *Pamela* di Richardson, la cui fama Fielding intende demolire. Come afferma Maurice Johnson infatti, il *Joseph Andrews* si apre:

in direct burlesque of bad romance, the popular romance of a letter writing servant whose virtue, in the narrow sense of physical chastity, is rewarded by monetary gain, social elevation, and middle-class respectability.⁵⁵

A tal fine, Fielding ricorre a un eroe come protagonista, o meglio un 'mock-hero', in luogo dell'eroina di Richardson; la virtù di Joseph, al pari di Pamela, consiste unicamente nel preservare la propria purezza; le *avances* da parte della padrona Lady Booby alludono parodicamente ai tentativi di seduzione da parte di Mr. B; infine il ricorso di Joseph alle lettere motteggia chiaramente la forma epistolare del romanzo di Richardson.

La dimensione parodica del romanzo di Fielding va però oltre, e come una pianta estende le sue radici da più e più parti per assorbire tutto il nutrimento possibile, così il *Joseph Andrews* attinge a più generi: la picaresca, le *Aethiopiche* di Eliodoro e in modo più pregnante i *romance*, da cui riprende tòpoi e strutture capovolgendoli in chiave comica. La volontà di distanziarsi dalla letteratura medievale e premoderna era un tratto comune nel programma artistico dei *novelists*. La nuova narrativa deve da un lato demonizzare e demolire quella precedente, dall'altro aprire la strada a una arte realistica, che proponga individui virtuosi e industriosi a cui i lettori possano ispirarsi. La sconsecrazione della letteratura inverosimile la si ritrova nelle premesse di tutti e tre i padri del *novel*: Defoe nella sua *Prefazione a Moll Flanders* scriveva che «the world is so taken up with

⁵⁴ Ivi, p. 621. Trad. ivi, p. 516: «Perché il non ristretto genere di questi libri dà modo a che l'autore possa dimostrarsi epico, lirico, tragico, comico, con tutti quei pregi che in sé racchiudono le dolcissime e gradite discipline della poesia e dell'oratoria; poiché l'epica può scriversi tanto in prosa quanto in verso».

⁵⁵ M. Johnson, *Fielding's Art of Fiction: Eleven Essays on Shamela, Joseph Andrews, Tom Jones and Amelia*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1961, p. 47.

novels⁵⁶ and romance, that it will be hard for a private history to be taken for genuine»⁵⁷. Allo stesso modo, nella famosa lettera ad Aaron Hill, Richardson sperava che la sua *Pamela*:

might possibly turn young people into a course of reading different from pomp and parade of romance-writing, and dismissing the improbable and marvellous, with which novels generally abound, might tend to promote the cause of religion and virtue.⁵⁸

Anche Fielding nella *Prefazione* al *Joseph Andrews* prende le distanze dai *romance* allora in circolazione e, nel capitolo introduttivo al terzo libro, sviluppa la sua critica in maniera ancor più esplicita:

for I would by no means be thought to comprehend those Persons of surprising Genius, the Authors of immense Romances, or the modern Novel and *Atalantis* Writers; who without any Assistance from Nature or History, record Persons who never were, or will be, and Facts which never did nor possibly can happen.⁵⁹

Inoltre, nel primo capitolo dell'ottavo libro del *Tom Jones*, riguardante il ricorso al meraviglioso e al sensazionale all'interno delle opere narrative, lo scrittore inglese si esprime in maniera chiara contro l'inserimento di qualsiasi elemento irrealista o inverificabile in natura:

First then, I think, it may very reasonably be required of every writer, that he keeps within the bounds of possibility; and still remembers that what it is not possible for man to perform, it is scarce possible for man to believe he did perform.⁶⁰

Eppure il *Joseph Andrews*, così come il *Tom Jones*, innesta la sua struttura formale proprio a partire dagli stilemi del *romance* greco e del romanzo eroico francese: la separazione dei due amanti, la loro costanza del rimanere reciprocamente fedeli l'uno all'altra, la preservata castità dell'eroina, la trama intricata, il ricorso alle storie interpolate, le frequenti ingerenze della Fortuna, il viaggio attraverso luoghi esotici, l'agnizione sulle vere identità di alcuni personaggi, l'utilizzo di uno stile elegante e la descrizione di luoghi ameni⁶¹. Esaminando il nostro romanzo,

⁵⁶ Occorre precisare che i primi romanzieri inglesi non usavano il termine *novel* per indicare il nuovo tipo di romanzo da questi creato, ma se ne servivano ancora in riferimento alla moda letteraria precedente. Come afferma Schulz infatti: «to them the contemporary *novel* exhibited the same lack of realism and moral purpose as the *romance*» (D. Schulz, «*Novel*,» «*Romance*,» and *Popular Fiction in the First Half of the Eighteenth Century*, «*Studies in Philology*», 70, 1, 1973, p. 80).

⁵⁷ D. Defoe, *The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders*, Oxford UP, Oxford 2011 (1722), p. 1.

⁵⁸ J. Carroll (ed.), *Selected Letters of Samuel Richardson*, Clarendon Press, Oxford 1964, p. 41.

⁵⁹ H. Fielding, *Joseph Andrews*, cit., Book III, ch. I, p. 187.

⁶⁰ H. Fielding, *Tom Jones*, cit., Book VIII, ch. I, p. 346.

⁶¹ Si tratta di tòpoi universalmente noti, ma qui si fa riferimento nello specifico a quelli stilati da G. Highet in *The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature*, Oxford UP, New York-London 1966, p. 164.

questi tratti sono in parte assimilati senza sostanziali manipolazioni mentre altri vengono indubbiamente capovolti: ritroviamo la separazione dei due amanti, Joseph e Fanny, i quali si rincontrano solo al XII capitolo del secondo libro, per poi venire allontanati nuovamente dagli astuti stratagemmi di Lady Booby; entrambi resistono ai tentativi di seduzione da parte di altri personaggi, (Joseph, come si ricorderà, è l'oggetto delle mire carnali di Lady Booby, Madame Slipslop e Betty la cameriera, mentre Fanny riuscirà a sfuggire ai tentativi di violenza da parte dello sconosciuto aggressore nel secondo libro, del lacchè di Beau Didapper e alle insidie di quest'ultimo), tuttavia, è la preservata castità di Joseph e non quella della sua amata ad essere messa in risalto dall'autore, fornendo il primo elemento parodico. La trama intricata e ricca di peripezie per i due protagonisti viene altresì ripresa nel romanzo, ma le avventure/disavventure di Joseph Andrews e Abraham Adams costituiscono un climax di comicità piuttosto che un'avvincente serie di imprese cavalleresche. In luogo del viaggio attraverso posti esotici vi è un itinerario del tutto ordinario, dalla parrocchia di Adams a Londra e viceversa, attraverso le varie locande situate lungo il tragitto. Lo svelamento delle identità dei personaggi avviene, come da tradizione, sul finire del romanzo, mentre per quanto riguarda il tono della narrazione, questo è prevalentemente serio-comico piuttosto che elegante e aulico. Nonostante alcuni passaggi dalla connotazione volutamente lirica, infatti, la volontà dell'autore non è quella di riprendere uno dei topoi dei *romance* con intento puramente imitativo, ma di riadoperarlo in chiave comica e a tratti burlesca. Per offrire un esempio, al capitolo XII del primo libro, leggiamo:

Aurora now began to shew her blooming Cheeks over the Hills, whilst ten Millions of feathers Songsters, in jocund Chorus, repeated Odes a thousand times sweeter than those of our *Laureate*, and sung both *the Day and the Song*.⁶²

Il tono marcatamente poetico della descrizione riportata viene spezzato dalla satirica allusione a Colley Cibber. È lui infatti il poeta laureato, noto all'epoca per comporre annualmente odi e canzoni in occasione del compleanno del sovrano. Come per il romanzo di Fielding, anche l'umorismo del capolavoro di Cervantes deriva in buona parte dalla natura parodica dell'opera: «y pues esta vuestra escritura no mira más que a deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en vulgo tienen los libros de caballerías»⁶³.

La parodia del genere cavalleresco si dispiega sin dalle prime pagine, a partire dalla descrizione del protagonista il quale, lungi dall'essere un noto principe o membro dell'alta nobiltà, non è altro che «un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor»⁶⁴. Anche nell'aspetto fisico

⁶² H. Fielding, *Joseph Andrews*, cit., Book I, ch. VII, p. 55.

⁶³ M. de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, cit., t. I, Prólogo, p. 101. Trad. di A. Giannini, *Don Chisciotte della Mancha*, cit., p. 12: «E poiché questo vostro scritto non ha altro scopo se non di abbattere l'autorità e il favore che nel mondo e nel pubblico hanno i libri di cavalleria».

⁶⁴ Ivi, t. I, cap I, p. 113. Trad. ivi, p. 15: «un nobiluomo di quelli che hanno e lancia nella rastrelliera e un vecchio scudo, un magro ronzino e un levriere da caccia».

l'uomo si contrappone in maniera comica e quasi grottesca alla figura del cavaliere giovane e aitante: «Frisaba la etad de nuestro hidalgo con los cincuenta años. Era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro»⁶⁵.

La caricatura dell'hidalgo prosegue con la scelta dall'amata da servire, una contadina di un paesino vicino di nome Aldonza Lorenzo; l'investitura ufficiale, che non avviene da parte di un re bensì di un oste; la scelta dello scudiero, che ricade non su di un giovane eroe ma su un paesanotto grasso e analfabeta. Con l'inizio delle avventure/disavventure del nostro protagonista, la parodia diviene sempre più sistematica: i luoghi attraverso cui si muove non sono idilliaci boschi ove la natura si fa armoniosa cornice delle imprese del cavaliere, ma sono luoghi urbani (eccezion fatta per i capitoli ambientati in Sierra Morena) realisticamente collocati nella regione della Mancha e della Catalogna. Anche il linguaggio arcaico adoperato da Don Quijote parodizza il parlato aulico tipico dei protagonisti dei *romance*, provocando spesso l'ilarità degli altri personaggi. Un esempio esilarante lo si ha al secondo capitolo, quando il cavaliere, giunto a una locanda, si imbatte in due prostitute che scambia per «altas doncellas»⁶⁶ e, vedendole spaventate per via della sua armatura e della sua lancia, si rivolge loro dicendo: «Non fuyan las vuestras mercedes, ni teman desaguisado alguno, ca a la orden de caballería que profeso non toca ni atañe facerle a ninguno, quanto más a tan altas doncellas como vuestras presencias demuestran»⁶⁷. Le due donne, allora:

como se oyeron llamar doncellas, cosa tan fuera de su profesión, no pudieron tener la risa y fue de manera que don Quijote vino a correrse y a decirles:

– Bien parece la mesura en las hermosas, y es mucha sandez además la risa que de leve causa procede; pero non vos lo digo porque os acuitedes ni mostredes mal talante, que el mío non es de ál que de servirlos.

El lenguaje, no entendido de las señoras, y el mal talle de nuestro caballero acrecentaba en ellas la risa, y en él el enojo.⁶⁸

Altro elemento della parodia cavalleresca è il fine che muove Don Quijote alle sue imprese. All'inizio del secondo capitolo Cervantes descrive l'urgenza del protagonista di intraprendere la sua avventura: «según eran los agravios que

⁶⁵ Ivi, t. I, cap. I, p. 114. Trad. *ibidem*: «L'età del nostro nobiluomo rasentava i cinquant'anni: robusto, segaligno, di viso asciutto, molto mattiniero e amante della caccia».

⁶⁶ Ivi, t. I, cap. II, p. 124. Trad. *ivi*, p. 24: «nobili damigelle».

⁶⁷ *Ibidem*. Trad. *ibidem*: «Non fuggano le signorie vostre né temano nessun affronto, avvegna-ché dell'ordine cavalleresco che io profeso non è proprio di farne ad alcuno, tanto meno a così nobili damigelle come gli aspetti vostri danno a divedere».

⁶⁸ *Ibidem*. Trad. *ibidem*: «ma quando si sentirono chiamar damigelle, nome tanto poco appropriato al mestiere loro, non poterono tenersi dal ridere, e si sguaiatamente, che don Chisciotte ebbe a risentirsi e a dir loro: Piacevole impressione fa la moderazione nelle vaghe donne, ma d'altro canto è stoltezza grande il riso che da lieve cagion procede; non vel dico tuttavia perché ne abbiate ad aver doglia né a mostrare inverso me mal talento, poiché il mio non è se non se di servirvi. Quel parlare non capito da quelle signore e il goffo aspetto del nostro cavaliere aumentava in loro le risa e in lui la stizza».

pensaba deshacer, tuertos que enderezar, sinrazones que emendar y abusos que mejorar y deudas que satisfacer»⁶⁹. Poco dopo, tuttavia, leggiamo le parole pronunciate dall'idalgo:

Dichosa edad y siglo dichoso aquel adonde saldrán a luz las famosas hazañas mías, dignas de entallarse en bronces, esculpirse en mármoles y pintarse en tablas, para memoria en lo futuro. ¡Oh tú, sabio encantador, quienquiera que seas, a quien ha de tocar el ser coronista desta peregrina historia.⁷⁰

Capiamo pertanto che, ben più dell'altruismo, erano la vanità e il desiderio di fama a spingere il cavaliere verso le sue imprese.

Stilisticamente, la parodia al genere cavalleresco si esprime mediante il ricorso a sonetti e canzoni, di cui il romanzo è costellato. Oltre ai componimenti posti preliminarmente da Cervantes, su consiglio dell'amico fittizio, molteplici sono i personaggi dell'opera che recitano o leggono versi d'amore o che narrano le proprie sventure. Per citarne alcuni: Cardenio, (cap. XXVII, prima parte) il pastore Grisóstomo (cap. XIV, prima parte), protagonista della favola pastorale inserita dall'autore sempre con fini parodici; il Cavaliere della Sierra Morena (cap. XXIII), il Cavaliere degli specchi (cap. XII, seconda parte) e naturalmente Don Quijote stesso (cap. XXVI, prima parte.). Ultimo, ma non meno importante rimando parodico alla tradizione medievale, è l'artificio del manoscritto ritrovato⁷¹ con cui Cervantes sorprende il lettore alla fine dell'ottavo capitolo della prima parte:

Pero está el daño de todo esto que en este punto y término deja pendiente el autor desta historia esta batalla, disculpándose que no halló más escrito destas hazañas de don Quijote, de las que deja referidas.⁷²

Anche in questo caso uno stilema tipico del *romance* viene estrapolato e ironicamente modificato: non è all'inizio che Cervantes inserisce, come tradizione vorrebbe, l'informazione dell'antico testo recuperato, bensì dopo alcuni capitoli. L'autore del manoscritto, inoltre, viene subito sostituito da un secondo autore che, come si legge al capitolo successivo, ritrova un altro manoscritto con il quale può finalmente continuare la storia bruscamente interrotta.

⁶⁹ Ivi, t. I, cap. II, p. 120. Trad. ivi, p. 20: «tante essendo le offese che pensava di cancellare, i torti da raddrizzare, le ingiustizie da riparare, gli abusi da correggere e i debiti da soddisfare».

⁷⁰ Ivi, t. I, cap. II, p. 121. Trad. ivi, p. 22: «Fortunata età e secolo fortunato in cui verranno in luce le mie famose imprese, degne d'incidarsi in bronzi, di scolpirsi in marmi, dipingersi in quadri, a ricordo nell'avvenire. Oh tu, sapiente incantatore, chiunque tu sii, a cui toccherà di contare questa peregrina storia».

⁷¹ M.Á. Fuentes Teijeiro, J. Guijarro Cabellos, *De los caballeros andantes a los peregrinos enamorados. La novela española en el siglo de Oro*, ed. de J. Guijarro Cabellos, Ediciones Eneida, Cáceres 2007, p. 28-29.

⁷² M. de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, cit., t. I, cap. VIII, p. 173. Trad. di A. Giannini, *Don Chisciotte della Mancia*, cit., p. 73: «Ma tutto il male si è che a questo punto e limite, l'autore di questa storia lascia in sospeso la battaglia, scolpandosi col dire che delle imprese di don Chisciotte altro non v'è scritto se non quelle già raccontate».

L'opera di Cervantes e quella di Fielding si collocano entrambe in una posizione di profonda innovazione narrativa all'interno dei rispettivi contesti letterari. Tale innovazione per i due scrittori procede attraverso un riutilizzo parodico delle forme precedenti, da cui però sviluppano formule nuove, trasformandole in modelli di riferimento per gli scrittori successivi. In altre parole, il capolavoro di Cervantes e i romanzi di Fielding creano un ponte tra la letteratura precedente e quella successiva. All'interno del *Don Chisciotte* confluisce una molteplicità di generi in voga nella Spagna dell'Età dell'oro: il romanzo cavalleresco, la picaresca (in particolare il racconto della vita di Ginesio di Passamonte), la novella bizantina (la storia dello schiavo morisco e della principessa Zoraida), la favola pastorale (Grisóstomo e Marcela) e la commedia (di cui si è parlato a proposito della struttura drammatica dell'opera e della teatralità di alcune scene). Specie nella prima parte della sua opera, infatti, lo scrittore spagnolo sembra ancora ricercare la chiave per il romanzo ideale, e lo fa aprendo una sorta di dialogo con i generi precedenti. Nel fare ciò, come afferma Pedro Salinas, «Cervantes crea la gran novela inclusiva»⁷³, o «novela total»⁷⁴. La prima innovazione, pertanto, rispetto alla letteratura precedente, consiste proprio nel creare un testo che la includa nella sua totalità, andando però oltre nell'esplorazione di nuovi strumenti epistemologici che possano meglio adattarsi alle esigenze del nuovo lettore. All'interno della vicenda dell'hidalgo, che è a sua volta il rovesciamento parodico del *romance*, i vari generi coesistono sotto forma di digressioni, aneddoti e storie interpolate, creando una molteplicità di linee narrative. Queste 'parentesi' all'azione principale, inoltre, non devono essere considerate indipendenti da essa, anzi, l'autore vi ricorre con una precisa finalità legata all'economia del romanzo. La storia di Grisóstomo e Marcela⁷⁵, ad esempio, pur riprendendo il modello della favola pastorale, ne apre al contempo uno squarcio. In essa, infatti, oltre al tradizionale racconto del pastore disperato per il suo amore non corrisposto, abbiamo modo di ascoltare, secondo un procedimento insolito per tale genere, anche la versione della donna amata. Scopriamo così che Marcela è uno spirito indipendente e, soprattutto, per nulla colpevole di non ricambiare un desiderio amoroso che in alcun modo aveva voluto richiamare su di sé. In tal modo, Cervantes spazza via tutta una letteratura basata sull'amore frustrato e sull'amata crudele, sostenendo la totale legittimità della donna a non corrispondere l'amore dell'uomo⁷⁶. Dentro questa inaspettata frattura che lo scrittore apre all'interno di un genere ben codificato, viene anche introdotto un principio estremamente moderno e all'avanguardia per il pensiero dell'epoca. Nel reclamare la propria libertà a non essere un semplice oggetto del desiderio maschile,

⁷³ P. Salinas, *Ensayos de literatura hispánica. Del «Cantar de mio Cid» a García Lorca*, Aguilar, Madrid 1961, p. 107.

⁷⁴ C. Marón Arroyo, *Nuevas meditaciones del «Quijote»*, Gredos, Madrid 1976, p. 160.

⁷⁵ M. de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, cit., t. I, caps. XII-XIII.

⁷⁶ H.J. Neuschäfer, *La ética del Quijote y la función de los episodios intercalados*, «Revista Signos», 34, 49-50, pp. 207-210.

Marcela si fa portavoce del principio illuminista di autodeterminazione. In tal modo la favola pastorale cessa di essere tale e diviene uno strumento funzionale al messaggio didattico dell'opera.

Un altro esempio di come il riutilizzo dei generi precedenti da parte di Cervantes non sia arbitrario ma saldamente legato allo sviluppo delle tematiche dell'opera, lo si ha nella storia di Roque Guinart, di chiara impronta picaresca⁷⁷. Il bandito, malgrado la disonestà del suo modo di vivere, rivela una profonda giustizia etica e morale. Egli infatti ridistribuisce equamente le ricchezze ottenute tra i membri della banda, facendo loro da educatore, e consolando anche l'infelice Claudia Jerónima. Come se si riconoscesse nella 'doppia natura' del pícaro, Don Quijote ne diviene subito amico. Nel creare questa sintonia e soprattutto nello 'scagionare' il bandito dalle proprie colpe attraverso la descrizione del suo animo giusto e generoso, Cervantes prepara il lettore a redimire l'hidalgo dalle colpe della sua irrazionale condotta, in vista anche della sua fine ormai prossima.

Il ricorso continuo ai vari generi letterari amati dal pubblico, crea quasi l'illusione di un testo che si costruisca a partire da altri testi. Si entra ora nel vivo dell'affermazione iniziale di Cervantes, che presenta al lettore la propria opera definendola «hijo del entendimiento»⁷⁸, ossia frutto del suo ingegno. Come spiega Aniano Peña, infatti, con tale espressione l'autore voleva alludere a «el trabajo que le costó la estructuración de esta historia»⁷⁹, in cui l'artificio della costruzione formale supera quasi lo sforzo dell'invenzione. In questa attenzione, si potrebbe dire, agli aspetti esteriori del testo, il talento di Cervantes introduce la dimensione metanarrativa, giocando come abbiamo visto con gli elementi paratestuali e i diversi piani della narrazione. Il romanzo assume vita propria, il narratore prende continuamente le distanze da una sua identificazione con l'autore e l'autore stesso non è certo (spostandosi la sua figura ora su Cide Hamete, ora sul traduttore, ora su un altro autore sconosciuto). In generale, seppur non si possa ancora parlare in senso barthiano di morte dell'autore⁸⁰, si ha comunque l'impressione che Cervantes cerchi di scomparire dal testo, ma il suo tentativo è così mal celato e, anzi, volutamente rimarcato, che l'effetto sortito è l'esatto opposto: l'autore non scompare ma si moltiplica, la diegesi sostituisce totalmente la *mimesis* e l'opera rivela così interamente il suo carattere artificioso⁸¹.

⁷⁷ M. de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, cit., t. II, cap. LXI.

⁷⁸ Ivi, t. I, Prólogo, p. 95. Trad. di A. Giannini, *Don Chisciotte della Mancia*, cit., p. 7: «figlio del mio intelletto».

⁷⁹ A. Peña, *Interpolaciones y géneros literarios en el Quijote*, in M. Cruz García de Enterría, A. Cordon Mesa (ed.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, vol. II, 1998, p. 1197. Trad.: il lavoro che gli costò la strutturazione di questa storia.

⁸⁰ Si intende il celebre articolo di Roland Barthes, *La mort de l'auteur* (pubblicato prima in inglese, con il titolo di *The Death of the Author* in «Aspen», 5-6, 1967), sul concetto di scomparsa dell'autore in favore della supremazia del testo.

⁸¹ Come si illustrerà nell'ultimo paragrafo, sono proprio queste caratteristiche a fare del romanzo di Cervantes il primo *self-conscious novel* della letteratura occidentale.

Altro aspetto del *Don Chisciotte*, che testimonia il genio precursore di Cervantes e la sua volontà di ricodificare in chiave moderna la tradizione letteraria, risiede proprio nel suo hidalgo. Con i suoi continui insuccessi, difatti, il protagonista non solo incarna «la tendencia humana a la autodecepción»⁸², ma nella sua fallimentare identificazione con un cavaliere errante, si configura come vero e proprio anti-eroe, o meglio eroe mancato. La costante frustrazione alimentata da un contesto che annienta ogni sua aspirazione o idealizzazione del reale, lo rende incapace di adattarsi totalmente all'ambiente in cui si trova. Per tale motivo, Don Quijote si spegne ancor prima di Alonso Quijano, che in punto di morte ritorna alla sua reale identità, l'unica ammessa: «Dadme albricias, buenos señores, de que ya yo no soy don Quijote de la Mancha, sino Alonso Quijano»⁸³. Ci si trova forse dinanzi al primo 'inetto' della letteratura, figura che avrà ampio sviluppo nel modernismo e che vedrà il suo apice nel protagonista della *Coscienza di Zeno* di Italo Svevo.

Tramite fra la letteratura passata e quella successiva è anche l'opera di Fielding, il quale da un lato si manifesta un convinto neoclassicista e un fervido sostenitore del ritorno allo studio dei grandi autori greci e latini, dall'altro fonda il genere dell'epica comica. Agli irreali e anacronistici *romance*, sostituisce un genere narrativo più adeguato al suo tempo, in cui le gloriose battaglie diventano esilaranti zuffe o liti domestiche, mentre gli eroi virtuosi ed esemplari si trasformano in protagonisti imperfetti e *naïf*. Il rapporto di innovazione con i generi precedenti si esprime anche nello smantellamento del capolavoro richardsoniano all'interno del *Joseph Andrews*. All'improbabile esempio di virtù proposto da Pamela, il nostro scrittore preferisce offrire, attraverso la storia del fratello Joseph, una più autentica rappresentazione della natura umana e della società augustea; al didatticismo ipocrita dell'odiato romanzo, Fielding risponde con una satira pungente ma bonaria, che mette in luce vizi e debolezze umane.

2.5.1 La parodia religiosa in Fielding e Cervantes

Addentrando nella strategia parodica di Fielding e Cervantes, si può notare come questa non si esprima solo attraverso la rimanipolazione della tradizione letteraria *tout court* ma anche della letteratura religiosa, fondendosi inevitabilmente con una labile, ma presente, satira al ceto ecclesiastico.

Nel *Joseph Andrews* i nomi dei personaggi principali sono di chiara derivazione biblica; come sottolinea Martin Battestin⁸⁴: Joseph rimanda allo schiavo Giuseppe (*Genesi* 39, 6-20), schiavo al servizio del ricco signore d'Egitto di

⁸² J.J. Allen, *Risas y sonrisas: El duradero encanto del Quijote*, «Estudios Públicos», 100, 2005, p. 8. Trad.: a tendenza umana all'autoinganno.

⁸³ M. de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, cit., t. II, cap. LXXIV, p. 644. Trad. di A. Giannini, *Don Chisciotte della Mancia*, cit., p. 1245: «Fatemi le vostre congratulazioni, signori miei cari, ché io non sono più don Chisciotte della Mancia ma Alonso Chisciano».

⁸⁴ M.C. Battestin, *The Moral Basis of Fielding's Art: A Study of Joseph Andrews*, cit., pp. 26-35.

Putifarre, che un giorno viene sedotto dalla moglie di quest'ultimo. L'uomo, risoluto a mantenere intatta la propria purezza, rifiuta la donna, cosicché l'analogia con Joseph è subito evidente. Abraham Adams, invece, si ricollega alla figura del patriarca Abramo, padre della fede e della carità. A rafforzare ancora di più quest'ultimo parallelo vi è l'episodio del capitolo VIII del quarto libro, in cui il parroco viene avvertito del presunto annegamento del figlio. La notizia, pur rivelandosi falsa, stabilisce subito un rimando al sacrificio di Isacco, citato poco prima da Adams.

L'assimilazione dei protagonisti ai due personaggi biblici, tuttavia, rivela l'intenzione parodica dell'autore; intenzione resa ancor più palese dalle comiche differenze tra le due coppie messe in luce dalla narrazione. Se è vero, infatti, che Joseph resiste, come il suo corrispettivo nelle Sacre Scritture, alle provocazioni di Lady Booby, nella seconda lettera alla sorella Pamela rivela quanta fatica gli costi mantenere intatta la propria virtù: «I hope, I shall have more Resolution and more Grace than to part with my Virtue»⁸⁵. Allo stesso modo, nel capitolo VII del quarto libro, dopo aver salvato Fanny da un aggressore, Joseph resta ammaliato dalla scollatura dell'amata, semi-svestita per via della colluttazione, e non riesce a distogliere il suo sguardo: «he had discovered such a Sight; that Joseph hath declared all the Statues he ever beheld were so much inferiour to it in Beauty»⁸⁶.

Anche Adams, seppur predicatore della fede cristiana e dunque della piena e indiscussa accettazione del volere di Dio, rivela tutta la sua umana debolezza di fronte al menzionato episodio della presunta morte del figlio:

Child, Child, said he, do not go about Impossibilities. Had it been any other of my Children I could have born it with patience; but my little Prattler, the Darling and Comfort of my old Age – the little Wretch to be snatched out of Life just at his Entrance into it.⁸⁷

Un altro chiaro rimando a un noto episodio biblico è l'aggressione subita da Joseph al capitolo XII del primo libro, in cui il giovane, assalito da due malviventi, riesce con i suoi gemiti a richiamare l'attenzione del postiglione di una diligenza. L'intera vicenda ricorda la Parabola del buon Samaritano. Il cocchiere e la donna puritana che si rifiutano di far salire Joseph, parodizzano il sacerdote e il levita che ignorano l'uomo a terra. L'avvocato, invece, il quale insiste affinché Joseph venga soccorso, simboleggia il samaritano. Il parallelo è chiaramente ironico, non essendo l'avvocato mosso da spirito misericordioso bensì da un mero calcolo di convenienza: evitare che la legge li persegua, incolpandoli della morte del malcapitato. Dagli impropri riferimenti biblici, il tema della religione viene desacralizzato ulteriormente dalle figure ecclesiastiche, tipizzate nella satira sociale di Fielding. Partendo proprio da Adams, ritratto in tutte le sue debolezze

⁸⁵ H. Fielding, *Joseph Andrews*, cit., Book I, ch. X, p. 46.

⁸⁶ Ivi, Book IV, ch. VIII, p. 305.

⁸⁷ Ivi, Book IV, ch. VIII, p. 309.

come la ridicola pedanteria, la commovente quanto imprudente fiducia nel prosimo, il temperamento sanguigno per cui si lascia facilmente attrarre da risse e zuffe; ben più severi sono invece i ritratti che Fielding fa dei parroci, Barnabas e Trulliber. Il primo non è altro che un uomo inopportuno avvezzo all'alcool e decisamente povero di spirito di carità: al capitolo tredicesimo del primo libro, infatti, quando Joseph è in balia di una convalescenza difficile a seguito dell'aggressione subita, Barnabas si prodiga a esercitare il suo ruolo di confessore ma rifiuta di offrirgli una tazza di té. Ancor più deprecabile è il ritratto che vien fatto del parroco Trulliber, il quale nega ogni aiuto all'amico Adams una volta appreso di non poter trarre da lui alcun vantaggio economico.

Anche nel capolavoro spagnolo il tema della religione riveste un ruolo non marginale nel disegno autoriale di rendere ogni aspetto della società aurea spagnola. In questo paragrafo, tuttavia, non tenteremo di dipanare l'enorme e intricata matassa che costituisce il rapporto tra Cervantes e la fede, anzi le fedi religiose che popolavano e scuotevano allora il regno spagnolo⁸⁸, bensì ci concentreremo su quegli aspetti, inerenti perlopiù l'universo cristiano, che l'autore inserisce all'interno della sua satira. Cominceremo da uno degli episodi più noti del romanzo, il rogo dei libri⁸⁹ al capitolo sesto (prima parte). La vicenda è, a mio avviso, un evidente riferimento ai roghi della Santa Inquisizione, espletamento di una censura morale che qui invece si traduce in giudizio estetico e letterario: solo le opere che non meritano di essere lette, per l'erroneità dei contenuti o per mancanze stilistiche, devono essere distrutte. Il messaggio è chiaro: l'esperienza rinascimentale aveva ormai anteposto il giudizio estetico a quello morale, il bello al giusto, e all'interno di un'opera che persegue e procede attraverso la parodia letteraria, sarà apparso irresistibile a Cervantes il ricorso a un'immagine così sopra le righe, quale strumento per esprimere il proprio giudizio sulla letteratura del tempo.

A partire da questo momento, il tema della religione si sviluppa all'interno del romanzo in continuo rimando a quello letterario: del resto il cattolicesimo, oltre ad essere uno dei cardini della cultura occidentale – più che mai allora, in clima controriformista –, rappresentava con le Sacre Scritture una, se non la prima, tra le opere più popolari e diffuse, tanto nella versione stampata che in

⁸⁸ Per approfondire questo aspetto tutt'oggi dibattuto, si rimanda agli atti di convegno *Cervantes y las religiones, Actas del Coloquio Internacional de la Asociación de cervantistas* (Universidad hebrea de Jerusalem, Israel 19-21 de diciembre de 2005), in R. Fine, S.A. López Navia (ed.), Universidad de Navarra, Navarra 2008, in particolare al saggio di J.I. Ruiz Rodríguez, M.D. Delgado Pavón, *Miguel de Cervantes Saavedra, un laico en la Venerable Orden Tercera franciscana en la época de la confesionalización*, pp. 223-240 e al contributo di J. Ricapito, *Cervantes y las religiones en el Quijote*, pp. 791-804.

⁸⁹ È opportuno sottolineare, nell'ambito di questo studio comparativo, come il rogo dei libri del *Don Chisciotte* possa in qualche modo essere stato ripreso dal *Joseph Andrews* nell'episodio in cui Adams, inavvertitamente, getta il suo *Eschilo* nel fuoco. Il parallelo, per quanto forzato ad una prima analisi, diviene in realtà assai plausibile, laddove i due episodi assumono la medesima valenza: la volontà di obliterare un certo tipo di letteratura per far spazio a quella nuova, proposta all'interno dell'opera.

quella oralizzata dei sermoni domenicali. Ne è un esempio Sancho che, come ogni buon contadino e popolano dell'epoca, è intriso tanto di vino quanto di precetti cattolici e si dichiara un credente convinto: «como siempre creo, firme y verdaderamente en Dios, y en todo aquello que tiene y cree la santa Iglesia Católica Roman y el ser enemigo mortal, como lo soy, de los Judíos»⁹⁰. Ben presto ci si accorge, tuttavia, di come per lui la fede consista in poche e catechistiche nozioni, di formule litaniche che nel gergo si mescolano ai cari proverbi popolari, di croci sul petto e poco altro. Per Don Quijote la cristianità è un imperativo dettato dal codice cavalleresco, che lo obbliga a obbedire e servire Dio facendosi strumento della Divina Provvidenza sulla terra:

los religiosos, con toda paz y sosiego, piden al cielo el bien de la tierra, pero los soldados y caballeros ponemos en ejecución lo que ellos piden, defendiéndola con el valor de nuestros brazos y filos de nuestras espadas.⁹¹

Accanto a questi due modi stereotipati di vivere la fede, l'uno proveniente dal costume popolare e l'altro dalla convenzione letteraria, Cervantes dissemina lungo la sua narrazione satiriche allusioni al contesto cattolico della Spagna aurea. Lo spirito dell'autore è di nuovo quello di allietare e intrattenere il lettore, non certo di sottendere al suo racconto critiche alla chiesa postridentina. Sull'innocuità della sua satira ai costumi religiosi, lo scrittore ci rassicura inoltre per bocca di Sancho nella seconda parte:

Finalmente, la tal historia es del más gustoso y menos perjudicial entretenimiento que hasta agora se haya visto, porque en toda ella no se descubre ni por semejanzas una palabra deshonesto ni un pensamiento menos que católico.⁹²

Ciò nondimeno, siamo dinanzi a una della innumerevoli trappole tese dall'ironia cervantina, che abilmente dirotta a suo piacere le nostre credenze. Solo poche righe più avanti, infatti, Don Quijote discute assieme al baccelliere Carrasco dell'ipocrisia e del malcostume che regna fra taluni professori di fede: «Eso no es de maravillar – dijo don Quijote –, porque muchos teólogos hay que no son buenos para el púlpito y son bonísimos para conocer las faltas o sobras de los que predicán»⁹³.

⁹⁰ M. de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, cit., t. II, cap. VIII, p. 101. Trad. di A. Giannini, *Don Chisciotte della Mancia*, cit., p. 688: «la credenza, che ho sempre, in Dio, ferma e sincera, e in tutto ciò che ritiene e crede la santa chiesa cattolica romana, e l'essere nemico mortale, come tale sono, degli ebrei».

⁹¹ Ivi, t. I, cap. XIII, p. 211. Trad. ivi, p. 103: «i religiosi placidamente e tranquillamente chiedono al cielo la felicità della terra; noi soldati e cavalieri invece mettiamo a effetto ciò che essi chiedono, difendendo la terra col valore delle nostre braccia e col filo delle nostre spade».

⁹² Ivi, t. II, cap. III, p. 67. Trad. ivi, p. 656: «Insomma, questa storia è del più piacevole e meno dannoso intendimento che si sia visto fin'ora, perché, dal principio alla fine, non vi si rinvengono, neanche per ombra, una parola disonesta né un concetto men che cattolico».

⁹³ Ivi, t. II, cap. III, p. 69. Trad. ivi, p. 657: «Ciò non deve far meraviglia, disse don Chisciotte. Ci sono, per esempio, molti teologi che per il pulpito non valgono, mentre sono eccellenti per conoscere i difetti o gli eccessi di coloro che predicano».

Affermazioni simili a questa si ritrovano anche in altri capitoli, destando dubbi inevitabili sull'effettiva innocenza della satira religiosa cervantina. Al capitolo XLIX, ad esempio, nel dialogo tra il canonico e l'hidalgo sui libri di cavalleria, l'uomo di Chiesa tenta di persuadere il protagonista verso la scelta di altre e più meritevoli letture di tipo sensazionale. Inaspettatamente, l'esempio che cita è quello delle Sacre Scritture:

¡Ea, señor don Quijote, duélase de sí mismo y redúzgase al gremio de la discreción y sepa usar de la mucha que el cielo fue servido de darle, empleando el felicísimo talento de su ingenio en otra letura que redunde en aprovechamiento de su conciencia y en aumento de su honra! Y si todavía, llevado de su natural inclinación, quisiere leer libros de hazañas y de caballerías, lea en la Sacra Escritura el de los Jueces, que allí hallará verdades grandiosas y hechos tan verdaderos como valientes.⁹⁴

Nel passaggio riportato, pur ribadendo la veridicità dei fatti narrati dalla *Bibbia*, il canonico lascia trapelare l'inevitabile carattere iperbolico delle Sacre Scritture. Quest'ultimo era certo necessario per far presa sui fedeli meno colti e più inclini a comprendere la dottrina in chiave anedddotica, ma comprometteva altresì il valore storico della narrazione biblica. In altre parole, è come se Cervantes affermasse, sebbene in sordina, l'analogia sostanziale tra letteratura sacra e profana, dovuta alla presenza di un'inevitabile componente finzionale in entrambe.

Cervantes non è un sovversivo della cristianità, quanto piuttosto un cattolico intellettuale, come molti lo definiranno a partire dall'illustre Americo Castro⁹⁵. La sua fede, in altre parole, si scontra con la briosa genialità del suo mestiere che ha licenza su ogni veto morale o religioso, pur ricorrendo sempre all'arte della dissimulazione. Lo scrittore di Alcalá si veste di un elegante manto di ipocrisia che gli copre le spalle, in senso proprio e metaforico, da qualsivoglia accusa di infrazione alla legge terrena o spirituale. Così facendo, può permettersi di passare al vaglio, con l'ausilio della sua lente comica, il variegato universo antropologico di fedeli e amministratori della cristianità. Ecco che troviamo il curato Pérez, amico sincero e di lunga data dell'hidalgo, il quale, benché di indole benevola e sinceramente affezionato al protagonista, non perde occasione per burlarsi di lui assieme al barbiere Nicolás e agli altri personaggi. Decisamente negativo è invece il ritratto che vien fatto del canonico dei duchi, con cui l'hidalgo ha un alterco nella seconda parte del romanzo, e che il nostro cavaliere spregiativa-

⁹⁴ Ivi, t. I, cap. XLIX, p. 634. Trad. ivi, p. 529: «Eh, via, signor don Chisciotte, si dolga di sé stesso e ritorni in seno alla ragione e sappia far uso di quella tanta che il cielo si è compiaciuto di concederle, impiegando il ricchissimo tesoro del suo ingegno in legger altro che ridondi in bene della sua conoscenza e ad incremento del suo buon nome! Che se trasportato dalla sua naturale tendenza, vorrà ancora leggere libri di gesta e di cavalleria, legga nella Sacra Scrittura il Libro dei Giudici, ché vi troverà verità magnifiche e fatti altrettanto veri quanto eroici».

⁹⁵ A. Castro, *El pensamiento de Cervantes*, «Revista de Filología Española», VI, 1925, p. 28.

mente apostrofa come «un grave ecclesiastico destos que gobiernan»⁹⁶. Come non menzionare poi, nell'ambito della satira ai religiosi, la storia del frate convertito, a cui Don Quijote fa accenno durante le sue avventure in Sierra Morena, frate scelto da una ricca dama per soddisfare i suoi capricci meno innocenti⁹⁷.

In sostanza si può affermare che, pur ossequiando i principi della cristianità, Cervantes sembra interessato maggiormente a restituire al lettore un quadro completo della società spagnola, incluso l'aspetto religioso e fideistico. La sua satira innocente ma tenace, pertanto, investe anche figure intoccabili come preti, canonici e frati, umanizzando così anche i lati più spirituali della Spagna aurea.

2.5.2 Oltre la parodia: l'innovazione

Il romanzo di Fielding non si esaurisce nella mera dimensione parodica e burlesca. Come scrive Johnson nel suo saggio, infatti:

Fielding's initial burlesque of "commercial" romance has the structural function of providing themes for the "good" romance that follows at length. Questionable virtue, questionably rewarded, is first burlesqued and then matched by a vigorous depiction of true virtue, truly rewarded.⁹⁸

Il tono canzonatorio dell'opera, che inizialmente si configura come un 'anti-romance' e un 'anti-Pamela', lascia presto il posto a un romanzo originale che si propone come «good romance», l'antidoto al «bad romance» motteggiato in precedenza.

Gli elementi innovativi del *Joseph Andrews* possono riassumersi essenzialmente attorno a quattro nuclei principali: la caratterizzazione del vizio per mezzo di figure tipiche della società inglese; l'evoluzione di alcuni personaggi, specie Joseph e Lady Booby, il personaggio di Abraham Adams, con la sua squisita connotazione chisciottesca, e l'eredità di Cervantes, rintracciabile in alcuni episodi e soprattutto nella struttura del romanzo.

Per quanto riguarda il primo punto, è opportuno fare riferimento nuovamente alle stesse parole dell'autore, in particolare al capitolo introduttivo del terzo libro del *Joseph Andrews*:

I declare here, once for all, I describe not men, but manners; not an individual, but a species. Perhaps it will be answered, Are not the characters then taken from life? To which I answer in the affirmative; nay, I believe I might aver that I have writ little more than I have seen. The lawyer is not only alive, but hath been so these four thousand years; [...] Thus I believe we may venture to say Mrs.

⁹⁶ M. de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, cit., t. II, cap. XXXI, p. 301. Trad. di A. Giannini, *Don Chisciotte della Mancia*, cit., p. 892: «un sacerdote pieno di gravità, di quei che governano a bacchetta nelle case dei nobili».

⁹⁷ Ivi, t. I, cap. XXV.

⁹⁸ M. Johnson, *Fielding's Art of Fiction: Eleven Essays on Shamela, Joseph Andrews, Tom Jones and Amelia*, cit., p. 47.

Tow-wouse is coeval with our lawyer: and, though perhaps, during the changes which so long an existence must have passed through, she may in her turn have stood behind the bar at an inn, I will not scruple to affirm she hath likewise in the revolution of ages sat on a throne.⁹⁹

Lo scrittore chiarisce al lettore il vero oggetto della propria satira, ossia il vizio rappresentato in varia misura da figura tipiche della società inglese; l'autore ci informa altresì della sua intenzione, non libellista ma descrittiva, di fornire un quadro variegato della natura umana, racchiuso nel microcosmo sociale inglese del Settecento. Quel che ne scaturisce è una 'commedia umana' di personaggi, tratti per la maggior parte dalla diretta esperienza dell'autore, che per l'appunto afferma: «I have writ little more than I have seen»¹⁰⁰. Tra i tipi umani più esilaranti troviamo la sgrammaticata cameriera di Lady Booby, Mrs. Slipslop, che diverte il lettore con i suoi continui malapropismi, le sue pretese di superiorità e il suo temperamento sanguigno, riscontrabile sia nelle lussuose mire su Joseph che nell'episodio della rissa tra i locandieri e Adams, in cui si scaglia con violenza su Mrs. Tow-wouse. Quest'ultima, invece, rappresenta la prepotenza e la venalità: è lei, infatti a dare continui ordini al marito ed è lei a decidere se ospitare il povero Joseph ferito, solo in base alle possibilità economiche del giovane e non in nome di un umano senso di *pietas*. Parodia vivente della carità cristiana è poi il parroco Trulliber, che non solo si rifiuta di aiutare l'amico Adams, ma rivela altresì di averlo accolto in casa solo nella speranza di vendergli i suoi maiali.

Il personaggio più originale e apprezzato è, però, Abraham Adams, di cui, all'inizio del terzo capitolo, si trova una completa ed esaustiva descrizione:

Mr. Abraham Adams was an excellent Scholar. He was a perfect Master of the Greek and Latin Languages; to which he added a great Share of Knowledge in the Oriental Tongues, and could read and translate *French, Italian and Spanish*. He had applied many Years to the most severe Study, and had treasured up a Fund of Learning rarely to be met with in a University. He was besides a Man of good Sense, good Parts and good Nature; but was at the same time as entirely ignorant of the Ways of this World, as an Infant just entered into it could possibly be. As he had never any Intention to deceive, so he never suspected such a Design in others. He was generous, friendly and brave to an Excess; but Simplicity was his Characteristic: he did [...] apprehend any such Passions as Malice and Envy to exist in Mankind.¹⁰¹

I tratti essenziali sono dunque la sua vasta cultura libresca, la sua bontà d'animo e, soprattutto, la sua inesperienza del mondo e della meschinità umana. L'ingenuità del parroco è dimostrata non solo dalla fiducia incondizionata che ripone nel prossimo, per la quale va incontro a numerosi guai, ma anche dalla sua visione falsata della realtà, dovuta, come per il protagonista di Cervantes,

⁹⁹ H. Fielding, *Joseph Andrews*, cit., Book III, ch. I, p. 189.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ Ivi, Book I, ch. III, p. 23.

alle sue letture. Per citare due esempi, quando nel XVI capitolo del secondo libro *Joseph* informa il suo amico dell'evidente raggio subito dal signorotto che aveva loro promesso denaro e ospitalità, Adams lo contraddice, aprendo una discussione sulla conoscenza della natura umana, nella quale si ritiene superiore a Joseph: «Knowledge of Men is only to be learnt from Books, Plato and Seneca for that; and those are Authors, I am afraid Child, you never read»¹⁰². Il secondo esempio si trova al capitolo V del terzo libro e riguarda i pericoli che, secondo il parroco, derivano dalla conoscenza diretta del mondo, conoscenza alla quale i ragazzi educati in istituti pubblici venivano 'pericolosamente' esposti:

I prefer a private School, where Boys may be kept in Innocence and Ignorance: for according to that fine Passage in the Play of Cato, the only English Tragedy I ever read, *If Knowledge of the World must make Men Villains //, May Juba ever live in Ignorance.*¹⁰³

Who would not rather preserve the Purity of his Child, than wish him to attain the whole Circle of Arts and Sciences; which, by the bye, he may learn in the Classes of a private School?¹⁰⁴

L'altro elemento che dona spessore all'opera di Fielding, rendendola più moderna di quanto Watt volesse ammettere, è l'evoluzione di alcuni personaggi. Se è vero, infatti, che le figure presenti nell'opera, specie all'inizio, sono quasi «exemplary characters»¹⁰⁵, ossia, come spiega Shaldon Sacks «Flat characters [...] invariably self-explanatory: since they represent only one trait or possibly two»¹⁰⁶, i personaggi di Lady Booby e Joseph subiscono invece un'innegabile maturazione e un ispessimento psicologico. Come sottolinea Johnson, la descrizione che ci viene data di Lady Booby all'inizio del quarto libro, offre un'immagine del tutto differente della donna rispetto al primo capitolo, esplorandone ora i turbamenti e i pensieri più reconditi scaturiti dopo aver rivisto Joseph.

Lady Booby's passion for Joseph [...] is now an independent study of the psychology of the sexual frustration in a mature woman. [...] it turns tortuously from one emotion to another, wantonness into self-recrimination, vindictiveness into lurid dreams, self-disgust into crafty pretense, absurd hopes into agony.¹⁰⁷

¹⁰² Ivi, Book II, ch. VI, p. 176.

¹⁰³ Ivi, Book III, ch. V, p. 231.

¹⁰⁴ *Ibidem.*

¹⁰⁵ Caratteristica che per Rawson (*The Cambridge Companion to Henry Fielding*, Cambridge UP, Cambridge 2007) potrebbe far parte di un preciso disegno autoriale, ossia quello di fornire da un lato tipi umani immediatamente riconoscibili, dunque fornendo solo gli elementi necessari a una loro tempestiva individuazione da parte del lettore; dall'altro la volontà di motteggiare gli eroi statici e bidimensionali dell'epica classica, più simili questi ultimi alle personificazioni di virtù morali che a individui veri e propri.

¹⁰⁶ S. Sacks, *Fiction and the Shape of Belief: A Study of Henry Fielding with Glances at Swift, Johnson and Richardson*, University of California Press, Berkeley 1964, p. 96.

¹⁰⁷ H. Fielding, *Joseph Andrews*, cit., Book IV, ch. I, p. 277.

Ancor più evidenti sono i segnali dell'evoluzione di Joseph, che da mero personaggio parodico, simbolo della castità maschile, va incontro a un vero e proprio percorso di formazione, che passa attraverso l'esperienza pratica del mondo e della società, il sentimento d'amore per Fanny e il simbolico parricidio nei confronti di del parroco Adams, di cui arriva a contrastare l'autorità. Cresciuto in una piccola realtà, Joseph si trasferisce a Londra assieme alla sua padrona, immergendosi negli usi e costumi della città (eccezion fatta per il vizio e l'immoralità), maturando man mano una sempre maggiore conoscenza della società inglese. Una volta licenziato, invece, nella sua lunga e tortuosa *quest* alla ricerca di Fanny, si imbatte in malviventi, rudi locandieri, signorotti prepotenti e vari ostacoli che si frappongono al matrimonio con l'amata. Se le numerose avventure e disavventure consentono al protagonista di 'imparare a vivere', rafforzando il carattere e acquisendo altresì una certa dose di scaltrezza, la sua maturazione sembra andare di pari passo all'evoluzione del suo sentimento per Fanny. Da giovinetto immune al fascino femminile («all Women he had ever seen were equally indifferent to him»¹⁰⁸), e facilmente turbabile dalla smalzata audacia delle donne, Joseph scopre con Fanny il vero amore e il coraggio di rischiare la vita per esso. Da quel momento in poi l'eroe antepone l'amata a se stesso, tanto che, quando crede di averla persa per sempre, si abbandona a un'incontrollata disperazione che «would have pierced any Heart»¹⁰⁹. L'amore per Fanny trasforma, inoltre, Joseph in un adulto sicuro di sé e in grado di contrastare per la prima volta il suo 'padre putativo' Abraham: dopo essere stato rimproverato dal parroco per aver perso il controllo di sé alla notizia della scomparsa di Fanny, il giovane protagonista non manda giù l'affronto, e quando poco dopo Abraham si dispera a sua volta alla notizia del figlioletto annegato, Joseph perde definitivamente le staffe:

The Patience of Joseph, nor perhaps that of Job, could bear no longer; he interrupted the Parson, saying, "it was easier to give Advance than take it, nor did he perceive he could so entirely conquer himself, when he apprehended he had lost his Son, or when he found him recover'd".¹¹⁰

È a questo punto che il protagonista acquista piena consapevolezza di sé, realizzando di non aver più bisogno della guida e dei consigli del parroco, il quale anzi si dimostra ben più ingenuo del giovane amico.

L'altro elemento innovativo del romanzo di Fielding è, come anticipato, la sua struttura cervantina. Per prima cosa, la divisione in capitoli richiama immediatamente la ripartizione dell'opera spagnola, poiché, come Cervantes, lo scrittore inglese descrive attraverso i titoli delle varie sezioni ciò che queste tratteranno. Tale espediente narrativo, come Fielding puntualizza nell'introduzione al secondo libro, appartiene in realtà a una lunga tradizione risalente a Omero,

¹⁰⁸ Ivi, Book I, ch. V, p. 29.

¹⁰⁹ Ivi, Book III, ch. X, p. 264.

¹¹⁰ Ivi, Book IV, ch. VIII, p. 310.

se non addirittura precedente. A differenza dell'autore greco, tuttavia, i capitoli di Fielding si caratterizzano per una maggiore brevità, con lo scopo di facilitare ulteriormente la lettura.

Oltre alla ripartizione dell'opera, anche l'inserimento delle storie interpolate è un evidente tributo al romanzo spagnolo. Già nel saggio in lode alla biografia (terzo libro) lo scrittore elogia le novelle presenti all'interno del *Don Chisciotte*, ritenendole più verosimili e utili per il lettore di quelle biografie maggiormente incentrate sull'esattezza delle informazioni e sulla veridicità dei fatti. In quell'occasione cita le storie del pastore Grisóstomo e Marcela, Cardenio e Luscinda e la novella del *Curioso impertinente*, mettendo in luce come queste descrivano aspetti universali della natura umana (la follia d'amore, la perfidia, la curiosità dettata dalla gelosia, la debolezza dinanzi a una tentazione). Secondo Homer Goldberg, inoltre, non solo il ricorso alle storie interpolate da parte di Fielding rappresenta la sua chiara volontà di emulare Cervantes, ma le stesse storie richiamano alcune delle novelle inserite nel romanzo spagnolo¹¹¹. Il primo racconto di Fielding, quello di Leonora e del suo infelice rifiuto, si rifà, secondo lo studioso, alla storia di Leandra, raccontata al cinquantesimo capitolo del primo libro. Come il personaggio cervantino, la bella Leonora viene sedotta da un cacciatore di dote e, mal consigliata di accettare la sua corte, rifiuta l'amore sincero di Horatio. Compromessa nella sua reputazione, la donna alla fine rimane da sola, infelice come il suo innamorato che, al pari dei due pretendenti di Leandra, non si dà pace. Anche la seconda storia interpolata, quella dei due amici Paul e Leonard, si rifà alla storia del curioso impertinente. Proprio come Anselmo, Paul viene coinvolto dall'amico all'interno della sua vita matrimoniale. In questo caso Leonard non vuole servirsi di lui per mettere alla prova la fedeltà della moglie, ma solo per avere un parere esterno e fidato riguardo chi avesse ragione nelle loro frequenti litigi. Entrambe le storie, ad ogni modo, intendono mettere in guardia il lettore dall'intromettersi nelle altrui questioni coniugali.

Infine Goldberg individua un modello di riferimento cervantino anche per il racconto di Mr. Wilson, paragonato al personaggio di Don Diego de Miranda¹¹². Entrambi sono dei poeti, ed entrambi vengono lodati al termine del racconto per il loro esemplare stile di vita (nel romanzo spagnolo Sancho paragona l'uomo a un santo e nell'opera inglese Abraham descrive la virtù di Mr. Wilson come qualcosa di raro, comune fra gli uomini solo ai tempi dell'Età dell'oro). Sia nella storia di Wilson che di Don Diego, inoltre, ampio spazio viene dato al tema delle ragioni della poesia, che se nell'opera spagnola viene descritta come una vergine da preservare da ogni maltrattamento e da ogni intenzione mercenaria, nel

¹¹¹ H. Goldberg, *The Interpolated Stories in Joseph Andrews or «The History of the World in General» Satirically Revised*, «Modern Philology», 63, 4, 1966, pp. 295-310.

¹¹² M. de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, cit., t. II, cap. XVI, pp. 162-171.

racconto di Wilson, al contrario, leggiamo di come la sua arte sia scaturita proprio da ragioni economiche, vivendo prima egli in «Poverty and Distress»¹¹³.

Altro parallelo tra *Joseph Andrews* e il *Don Chisciotte* è certamente offerto dalla coppia Abraham/Joseph, Don Quijote/Sancho. Seppure all'inizio sembri Joseph colui che incarna l'infantile ingenuità dell'hidalgo mancego, più tardi si realizza che è il parroco Adams la vera figura chisciottesca. Come Don Quijote, anch'egli si affida unicamente alla conoscenza dei suoi libri per interpretare la realtà e soprattutto la natura umana, con esiti sempre disastrosi. A compromettere ancora di più la capacità di giudizio del parroco è la sua incorruttibile 'good-nature', che lo rende cieco di fronte a ogni perfidia o malizia altrui. L'identificazione del personaggio di Abraham con quello di Don Quijote è sottolineata anche da Friederick Karl, il quale afferma:

As a Quixote, Adams is idealistic, high-minded, a chivalric knight in his religious functions, naïve and innocent, (or unmindful of realistic problems), the fool of his own imagination, a student of the past (Aeschylus, not Amadis of Gaul), the champion of the weak and the unfortunate, a staunch believer in deeds, not simply in faith, but also a believer in faith, when it does not preclude deeds.¹¹⁴

La figura di Sancho Panza, invece, trova il suo corrispettivo in Joseph, il quale, come lo scudiero, tenta varie volte di aprire gli occhi al proprio amico di fronte all'oggettività dei fatti. Come Sancho Panza compensa con la sua concreta percezione del reale e la sua preziosa saggezza popolare la fallace visione del mondo del suo padrone, allo stesso modo Joseph vorrebbe correggere l'incapacità del parroco di comprendere le situazioni e le intenzioni del prossimo. È Joseph ad avvertire l'amico della truffa subita da parte del signorotto che aveva promesso loro denaro e cavalli. Contrariamente all'ingenuo parroco, infatti, il ragazzo poteva contare su una discreta esperienza del mondo acquisita durante il periodo a Londra, ragion per cui spiega all'amico: «I was never much pleased with his professing so much Kindness for you at first sight: for I have heard the Gentlemen of your Cloth in London tell many such Stories of their Masters»¹¹⁵.

Un'altra occasione in cui Joseph si dimostra più assennato di Abraham, si trova al secondo capitolo del terzo libro. Vedendo un gruppo di uomini avvicinarsi, il parroco vorrebbe scagliarvisi contro onde evitare di venire attaccati per primi, ma il prudente amico lo invita a rimanere nascosto, poiché in un ipotetico scontro sarebbero di certo usciti sconfitti, essendo il gruppo in maggioranza. Sempre nello stesso episodio, al momento di oltrepassare un fiume, Abraham non vede altra soluzione che attraversarlo a nuoto, malgrado la povera Fanny non sappia nuotare; prontamente, anche in questo caso interviene la saggezza di Joseph, il quale propone di proseguire lungo la riva alla ricerca di un ponte.

¹¹³ H. Fielding, *Joseph Andrews*, cit., Book III, ch. III, p. 215.

¹¹⁴ F. Karl, *A Reader's Guide to the Development of the English Novel in the Eighteenth Century*, cit., p. 155.

¹¹⁵ H. Fielding, *Joseph Andrews*, cit., Book III, ch. XIII, p. 276.

2.6 Dal burlesco al *good comic style*

L'attenzione di Fielding alla dimensione comica trova origine plausibilmente, nel passato drammaturgico del nostro scrittore, impegnato sulle scene con commedie dai generi più disparati per quasi quindici anni. Per Fielding, l'ironia e il riso avevano sempre rappresentato due punti fermi del suo programma artistico. Il 3 Agosto del 1728 lo scrittore pubblica sul «Mist's Weekly Journal» il saggio *The Benefit of Laughter*, in cui si presenta come un medico particolare in grado di curare «all Diseases incident to the Mind and Body of Man by a Laugh»¹¹⁶. Egli stava già elaborando quella «theory of comic laughter»¹¹⁷ che svilupperà ampiamente nella prefazione del *Joseph Andrews*, dove difendendo il genere burlesco dai suoi detrattori, afferma che:

it contributes more to exquisite Mirth and Laughter than any other; and these are probably more wholesome Physic for the Mind, and conduct better to purge away Spleen, Melancholy and ill Affections, than is generally imagined. Nay, I will appeal to common Observation, whether the same Companies are not found more full of Good-Humour and Benevolence, after they have been sweeten'd for two or three Hours with Entertainments of this kind, than when soured by a Tragedy or a grave Lecture.¹¹⁸

Queste sue parole sembrano far eco a un altro saggio incentrato sull'apologia del riso e con esso del ricorso alla letteratura comica e burlesca, quello di Addison comparso sul numero 249 del suo «The Spectator»:

But if we consider the frequent Reliefs we receive from it [laughter], and how often it breaks the Gloom which is apt to depress the Mind, and damp our Spirits with transient unexpected gleams of joy, one would take care not to grow too Wise for so great Pleasure of Life.¹¹⁹

Al di là dell'elemento del ridicolo analizzato in precedenza, strumento vero e proprio della satira bonaria e divertente dell'autore, tutto il *Joseph Andrews* è un concentrato esilarante di scene comiche e a tratti burlesche, generate perlopiù dalle vicissitudini dei due protagonisti, e ancor più dell'ingenuo Abraham Adams, poiché «As he never had any Intention to deceive, so he never suspected such a Design in others»¹²⁰. Ogni buona azione compiuta dal parroco, infatti, proprio come le imprese cavalleresche di Don Quijote, finisce per ritorcersi contro. Si pensi ad esempio al suo eroico intervento in aiuto di Fanny al termine del quale viene arrestato assieme alla fanciulla per un presunto furto ai danni dell'aggressore¹²¹ o alla truffa subita da parte del signorotto che offre ai tre ospi-

¹¹⁶ Citato in M.C. Battestin, *Henry Fielding: A Life*, cit., p. 68.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ H. Fielding, *Joseph Andrews*, cit., Preface, p. 5.

¹¹⁹ J. Addison, «The Spectator», 249, 15 December 1711, p. 2.

¹²⁰ H. Fielding, *Joseph Andrews*, cit., Book I, ch. III, p. 23.

¹²¹ Ivi, Book II, chs. IX-XI.

talità e cavalli per il viaggio, senza mantenere, però, nessuna delle due promesse, malgrado la cieca fiducia donatagli dal parroco¹²². In ognuna di queste situazioni, il lettore, pur provando sincero affetto e compassione verso il bonario personaggio, non può far a meno di ridere delle sue sventure. L'apice della comicità viene raggiunto, però, da scene che potrebbero far parte di una rappresentazione farsesca. Una di queste è la grottesca zuffa tra Abraham, i coniugi Tow-ouse e Madam Slipslop, in cui il povero parroco si ritrova coperto di sangue di maiale dalla testa ai piedi¹²³; o la cena in casa dello squire¹²⁴, durante la quale Abraham è vittima di una vera e propria *roast comedy*¹²⁵.

As soon as Dinner was served, while Mr. Adams was saying Grace, the Captain conveyed his Chair from behind him; so that when he endeavoured to seat himself, he fell down on the Ground; and thus completed Joke the first, to the great Entertainment of the whole Company. The second Joke was performed by the Poet, who sat next him on the other side, and took the Opportunity, while poor Adams was respectfully drinking to the Master of the House, to overturn a Plate of Soup into his Breeches; which with the many Apologues he made, and the Parson's gentle Answers, caused much Mirth in the Company. Joke the third was served up by one of the Waiting-men, who had been ordered to convey a Quantity of Gin into Mr. Adams's Ale, which he declaring to be the best Liquor he ever drank, but rather too rich of the Malt, contributed again to the Laughter. Mr. Adams, from whom we had most of this Relation, could not recollect all the Jest of this kind practised on him, which the inoffensive Disposition of his own Heart made him slow discovering.¹²⁶

Molti altri scherzi vengono inflitti al povero parroco, ma a suscitare il riso nel lettore è per lo più l'ingenuità di Abraham, il quale, proprio a causa di quell'«inoffensive disposition of his own heart», fatica a percepire le malevole intenzioni dei presenti, seppur evidenti. Le scene sopra descritte, dalle zuffe grottesche alla plautina beffa all'ospite, rientrano nella provincia del burlesco. Conciliare il burlesco con l'elaborazione di una narrativa verosimile, modellata sul mondo reale, era di certo un'impresa rischiosa, e lo era ancor più in relazione al periodo in cui Fielding elabora la sua prosa, periodo in cui si assiste al rifiorire del gusto neoclassico. In tale contesto è facile intuire come il genere burlesco venisse associato a una comicità facilona e superficiale, da evitare a tutti i costi (persino a teatro)¹²⁷. Ciononostante, col *Joseph Andrews* Fielding riscatta il burlesco dalla

¹²² Ivi, Book II, ch. XVI.

¹²³ Ivi, Book II, ch. V.

¹²⁴ Ivi, Book III, ch. VII.

¹²⁵ Sottogenere della *low comedy*, basato su una serie di scherzi inflitti ad un malcapitato ospite, in particolare durante una cena o un banchetto.

¹²⁶ Ivi, Book III, ch. VII, p. 245.

¹²⁷ Sulla questione si veda R.D. Lund, *Augustan Burlesque and the Genesis of Joseph Andrews*, «*Studies in Philology*», 103, 1, 2006, pp. 88-119.

sua cattiva fama, e lo fa sia in ambito teorico, ovvero nel passaggio della prefazione in cui definisce il concetto di ridicolo che all'atto pratico, combinandolo con uno stile sempre medio-alto e mai volgarmente concreto (alla Scarron per intendersi), neppure per le scene che più sembrano prestarvisi. Il burlesco a cui Fielding ricorre, è pertanto un 'burlesco nobilitato', per il quale il nostro autore guardava sicuramente a Cervantes.

Anche Cervantes, faceva dell'elemento comico la chiave d'elaborazione del suo soggetto. Come si ricorderà, infatti, nel prologo del *Don Chisciotte* l'amico dell'autore affermava: «Procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente»¹²⁸ e si può credere che tale intento sia stato ampiamente realizzato dall'opera che, per tutto il '600, è stata recepita dalla quasi totalità della critica come un *funny book*¹²⁹.

Di comicità il capolavoro di Cervantes è intriso a tal punto da suscitare il riso nel lettore di qualsiasi nazionalità, anche a distanza di quattrocento anni dalla sua pubblicazione. Diversi sono i livelli in cui l'autore spagnolo riesce a indurre il riso nel lettore: quello più immediato, derivante dalla comicità di parola e di situazione, e quello più sottile, che induce al sorriso piuttosto che alla fragorosa risata, ed è strettamente collegato al rapporto di simpatia ed empatia che si instaura tra il lettore e i personaggi. Se, come spiega John J. Allen¹³⁰, la comicità verbale del *Don Chisciotte* si perde nella sua quasi totalità con il ricorso alle traduzioni, quella di situazione resta frizzante e coinvolgente. Come un nuovo Re Mida, l'hidalgo mancego trasforma qualsiasi cosa in cui si imbatta in situazioni buffe e divertenti. La dinamica è sempre la stessa: la realtà fraintesa genera una doppia ilarità, quella derivante dall'estraniante fantasia del protagonista, il quale trasforma mulini in giganti, rozze contadine in dame raffinate o delinquenti in catene in uomini ingiustamente privati della loro libertà; a questa segue poi la comicità prodotta dall'incoscienza di Don Quijote, quasi sempre un pestaggio o una cocente umiliazione. Al capitolo IV del primo libro, ad esempio, l'hidalgo si rivolge a un gruppo di mercanti che crede essere cavalieri erranti, pretendendo che essi dichiarino la sua amata Dulcinea «en el mundo la doncella mas hermosa»¹³¹. Questi però non acconsentono all'insensata richiesta dell'uomo, che si scaglia contro di loro:

con tanta furia y enojo, que si la buena suerte no hiciera que en la mitad del camino tropezara y cayera Rocinante, lo pasara mal el atrevido mercader. Cayó

¹²⁸ M. de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, cit., t. I, Prólogo, p. 101. Trad. di A. Giannini, *Don Chisciotte della Manca*, cit., p. 12: «Procurate pure che nel leggere la vostra istoria, il malinconico abbia da esser mosso a riso, chi è allegro abbia ad accrescere la sua allegria».

¹²⁹ Si veda il Capitolo I di questo studio e P.E. Russell, *Don Quixote as a Funny Book*, «The Modern Language Review», 64, 2, 1969, pp. 312-326.

¹³⁰ J.J. Allen, *Risas y sonrisas: El duradero encanto del Quijote*, cit., p. 91.

¹³¹ M. de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Manca*, cit., t. I, cap. IV, p. 141. Trad. di A. Giannini, *Don Chisciotte della Manca*, cit., p. 39: «Nel mondo la fanciulla più bella».

Rocinante, y fue rodando su amo una buena pieza por el campo; y, queriéndose levantar, jamás pudo.¹³²

Nella celeberrima avventura dei mulini a vento, invece, l'hidalgo pensa di trovarsi dinanzi una schiera di «treinta, o poco más, desaforados gigantes»¹³³. Così, ancora una volta il prode cavaliere si lancia contro gli immaginari nemici:

y encomendándose de todo corazón a su señora Dulcinea, pidiéndole que en tal trance le socorriese, bien cubierto de su rodela, con la lanza en el ristre, arremetió a todo el galope de Rocinante y embistió con el primero molino que estaba delante; y dándole una lanzada en el aspa, la volvió el viento con tanta furia, que hizo la lanza pedazos, llevándose tras sí al caballo y al caballero, que fue rodando muy maltrecho por el campo.¹³⁴

Tali scene esilaranti, che si succedono con ritmo incalzante dall'inizio alla fine del romanzo, costituiscono la fonte principale di quella comicità burlesca che Johnson individua come la più immediata fonte di riso, specie all'inizio dell'opera. Eppure, lo stile di Cervantes rimane solenne per tutta la narrazione, indugiano solo a volte in qualche sarcastica licenza ma senza mai scendere a al grottesco livello di alcune scene. Tale aspetto veniva colto già nel XVIII secolo da Richard Owen Cambridge, che identificava il *Don Chisciotte* come paradigma di quell'ironia seria a cui qualunque scrittore comico avrebbe dovuto attenersi: «that grave irony which Cervantes solemn irony has inviolably preserv'd»¹³⁵. Anche Addison, come anticipato nell'introduzione di questo studio, elogiava il *Don Chisciotte* quale mirabile standardo dello 'high burlesque'.

Burlesque is therefore of two kinds; the first represents mean Persons in the Accoutrements of Heroes, the other describes great Persons acting and speaking like the basest among the People. *Don Quixote* is an Instance of the first, and *Lucians Gods* of the second.¹³⁶

La comicità di Cervantes è delle più sofisticate e complesse: essa non solo muove a riso il lettore, ma induce in lui compassione per quel protagonista sciagurato e il suo malandato scudiero. Non a caso James Wood definisce la comicità di Cervantes 'comicità di perdono', distinguendola dall'opposta 'comicità

¹³² Ivi, t. I, cap. IV, p. 142. Trad. ivi, p. 40: «con tanta furia e rabbia che se per buona fortuna Ronzinante non fosse inciampato e caduto nel mezzo della strada, il baldanzoso mercante l'avrebbe passata brutta».

¹³³ Ivi, t. I, cap. VIII, p. 166. Trad. ivi, p. 65: «Trenta giganti o poco più».

¹³⁴ Ivi, t. I, cap. VIII, p. 168. Trad. ivi, p. 66: «raccomandandosi di tutto cuore alla sua dama Dulcinea, chiedendole che lo soccorresse a quel passo, ben difeso dalla sua rotella, con la lancia in resta, mosse all'assalto, al gran galoppo di Ronzinante, e attaccò il primo mulino che gli era dinanzi. Ma nel dare un colpo di lancia contro la pala, questa fu roteata con tanta furia dal vento che mandò in pezzi la lancia e si trascinò dietro di sé cavallo e cavaliere, il quale andò a rotolare molto malconcio per il campo».

¹³⁵ R.O. Cambridge, *Preface*, in Id., *The Scribleriad: An Heroic Poem*, cit., p. v.

¹³⁶ J. Addison, «The Spectator», 249, 15 December 1711, p.2.

di correzione'. La prima invita il lettore alla risata superba e giudicante mentre la seconda induce al riso benevolo e all'empatia per il personaggio beffato o schernito¹³⁷. Dinanzi alle sventure dell'hidalgo, la risata indulgente è l'unica possibile, essendo egli non un clown, bensì il paradigma dell'umana tendenza all'autoinganno¹³⁸.

Anche Fielding, a mio avviso, ricorre alla 'comicità di perdono' nel descrivere le sfortunate peripezie di Abraham Adams. La sua irriducibile bontà d'animo («Simplicity was his Characteristic»¹³⁹) assieme alla chisciottesca bibliomania, lo rendono inadeguato alla realtà che lo circonda, un mondo dominato dal vizio e dalla legge del più forte. Così, come per l'hidalgo manchego, «we immediately feel sympathy for him, in a way we venerate him [...] for the purity of his character has touched our sensibility»¹⁴⁰. Malgrado le farsesche disavventure non diano tregua al povero parroco, Fielding ci invita a una risata «*pure, undiverted release, therefore without satire*»¹⁴¹.

Sia nel *Joseph Andrews* che nel *Don Chisciotte* si assiste a una progressiva evoluzione da parodia burlesca a mirabile esempio di romanzo comico:

Reading that most durable of all works of prose fiction, *Don Quijote*, we are first involved in burlesque, sharing Cervantes critical amusement at preposterous chivalric romance, laughing at an archaic, rethorical style: and then, as we watch, the mad burlesque is wonderfully metamorphosed into good comic romance.¹⁴²

Per quanto riguarda il capolavoro cervantino, è lo stesso scrittore spagnolo a suggerire, forse, la possibilità di una lettura più profonda per la propria opera. Al quarto capitolo del romanzo, infatti, Don Quijote afferma: «Yo sé quien soy»¹⁴³. Con tale esclamazione, il cavaliere induce il lettore a dubitare per la prima volta dell'autenticità della propria follia, lasciando intendere di essere perfettamente autocosciente. Tale assunto, nuovamente esplicitato nei capitoli dedicati alle avventure in Sierra Morena (in particolare i capitoli XXV-XXVI della prima parte), fa sì che il romanzo non assuma più la valenza di una faceta narrazione delle esilaranti disavventure di uno uomo privo di senno, ma acquisti una sostanziale complessità che rimette in discussione la stessa funzione della comicità all'interno dell'opera.

L'ironia cervantina non è un tratto, ma un procedimento narrativo che percorre l'opera dall'inizio alla fine. Da un punto di vista stilistico, consiste nel

¹³⁷ J. Wood, *The Irresponsible Self. On Laughter and the Novel*, Pimlico, London 2005, pp. 3-19.

¹³⁸ J.J. Allen, *Risas y sonrisas: El duradero encanto del Quijote*, cit., p. 8.

¹³⁹ H. Fielding, *Joseph Andrews*, cit., Book I, ch. III, p. 23.

¹⁴⁰ G.H. Yuasa, *Fielding's Joseph Andrews and Cervantes's Don Quijote: Points of Similitude in the History of the Novel*, «Crop», 3, 1996, p. 24.

¹⁴¹ Corsivi miei. R. Paulson, *Don Quixote in England: The Aesthetics of Laughter*, cit., p. 63.

¹⁴² M. Johnson, *Fielding's Art of Fiction: Eleven Essays on Shamela, Joseph Andrews, Tom Jones and Amelia*, cit., p. 47.

¹⁴³ M. de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, cit., t. I, cap. V, p. 146. Trad. di A. Giannini, *Don Chisciotte della Mancia*, cit., 46.: «So io chi sono».

distacco dell'autore nei confronti della materia narrata, per la quale, come si ricorderà, egli smentisce ogni paternità, tramite il ricorso al topos del manoscritto ritrovato nella prima parte e al *Don Chisciotte* apocrifo nella seconda. In una conferenza nel 2015, così come in moltre altra occasioni, Jesus González Maestro¹⁴⁴ afferma che Cervantes non è altro che un cinico, riferendosi al tratto principale della sua narrazione: il distacco. Da questo distacco deriva la neutralità del narratore nell'offrire giudizi velati, ma al contempo intuibili, sulla condotta dei personaggi. Una neutralità che a ben guardare è solo apparente, poiché di continuo ricorre in sordina il sarcasmo dell'io narrante, che ride tra i denti inducendo il lettore a fare altrettanto. Il talento di Cervantes per la dissimulazione emerge anche nello stile della prosa, come nei casi in cui – nota Laura Gómez Íñiguez¹⁴⁵ – volendo accrescere la comicità di certe situazioni e al contempo parodiare la solennità del narratore epico, lo scrittore ricorre a figure retoriche quali l'iperbole e la litote. Al capitolo nono della prima parte, ad esempio, Cervantes intraprende un lungo e prolisso encomio del suo protagonista, farcito di iperboliche quanto esilaranti lodi:

don Quijote de la Mancha, luz y espejo de la caballería manchega, y el primero que en nuestra edad y en estos tan calamitosos tiempos se puso al trabajo y ejercicio de las andantes armas, y al de desfacer agravios, socorrer viudas, amparar doncellas, de aquellas que andaban con sus azotes y palafrenes y con toda su virginidad a cuestras, de monte en monte y de valle en valle: que si no era que algún follón o algún villano de hacha y capellina o algún descomunal gigante las forzaba, doncella hubo en los pasados tiempos que, al cabo de ochenta años, que en todos ellos no durmió un día debajo de tejado, y se fue tan entera a la sepultura como la madre que la había parido.¹⁴⁶

Nelle descrizioni riguardanti le rovinose conseguenze delle disavventure dei due protagonisti, invece, frequente è il ricorso di Cervantes a litoti ed eufemismi, che accrescono l'effetto comico nel lettore: «don Quijote, que estaba con

¹⁴⁴ J. González Maestro, *Crítica de los géneros literarios en el «Quijote»*, Academia del Hispanismo, Vigo 2009, p. 463.

¹⁴⁵ L. Gómez Íñiguez, *Humor cervantino: El celoso extremeño*, in *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona 1991, pp. 633-640.

¹⁴⁶ M. de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, cit., t. I, cap. IX, p. 178. Trad. di A. Giannini, *Don Chisciotte della Mancia*, cit. p. 75: «don Chisciotte della Mancia, luminare e specchio della cavalleria mancega, il primo che nell'età nostra e in questi tanto calamitosi tempi si mise al travaglio e all'esercizio delle erratiche armi, a disfare le offese, a soccorrere vedove, a proteggere donzelle, di quelle che montate su'loro palafreni e con lor fruste, e tuttoché pulzelle, andavano di monte in monte e di valle in valle. E se non era che qualche birba o qualche contadino con sua scure e cervelleria, o qualche smisurato gigante le avesse violentate, taluna pur ci fu nei tempi passati la quale, in capo a ottant'anni, durante i quali anni tutti non un giorno aveva dormito sotto un tetto, andò intatta alla sepoltura, proprio come la madre che l'aveva partorita».

las manos en la cabeza, quejándose del dolor del candilazo, que no le había hecho más mal que levantarle dos chichones algo crecidos»¹⁴⁷.

In Fielding il comico diviene il principio informante della sua narrativa, consentendo all'autore di giocare non solo con la materia narrata ma anche col proprio ruolo. Decisamente meno neutrale di Cervantes, lo scrittore inglese è sempre presente e desideroso di accompagnare il lettore nell'esplorazione di quel terreno ancora poco conosciuto che è il romanzo eroicomico in prosa. L'intrusività di Fielding, che raggiunge il suo massimo grado nel *Tom Jones*, porta con sé una serie di implicazioni innovative e assai moderne per un genere ancora *in fieri* quale si presentava il romanzo all'epoca: prima fra tutte la dimensione metaletteraria dell'opera. Questa è determinata proprio dalle continue interferenze dell'autore, che non si limita a raccontare una storia ma vuole altresì renderci partecipi del modo in cui questa ha preso forma, così da averne continuamente una doppia percezione: quella sincronica, la storia narrata che procede via via che la leggiamo, e quella diacronica, ossia la storia di *Joseph Andrews* quale prodotto letterario con una genealogia precedente (la sua stesura) e una presunta vita postuma (la sua diffusione e il suo auspicato successo).

2.7 Il comico e il realismo in Fielding e Cervantes

Sin dalla riscoperta della *Poetica* di Aristotele, apparve chiaro al mondo dell'arte letteraria che la tragedia, benchè superiore alla commedia per tematiche e intenti, fosse anche assai più limitante nel contenuto e nella forma; la commedia, al contrario, pur nella sua imitare gli aspetti più bassi dell'umanità, era libera di evadere la norma dell'unità di tempo e luogo, così come l'esiguità dei personaggi elegibili e il nesso causale degli eventi. Altro e determinante spiraglio creativo offerto dalla commedia era dato dal suo eroe: dinamico, ottimista, alla continua e instancabile ricerca di un modo per riprendere il controllo della situazione, quand'anche questo sembrasse impossibile¹⁴⁸; l'eroe tragico, invece, si arrendeva all'ineluttabile fine. Fielding e Cervantes sfruttano al massimo le libertà formali e contenutistiche del genere comico, in primo luogo per offrire al lettore un intrattenimento inesauribile. Oltre a questo, attraverso la narrativa comica le opere dei due scrittori possono esplorare le molteplici sfaccettature del reale: l'assenza del vincolo d'unità e causalità fa fluttuare le loro storie in lungo e largo nello spazio e nel tempo, anche grazie alla formula dell'aneddoto e della storia interpolata; ma è soprattutto grazie alla centralità conferita a personaggi ed elementi della vita quotidiana che i due scrittori non solo traggono gran parte del materiale per situazioni buffe e divertenti, ma, aprono la strada al romanzo realista (ancor più dei *novelist* inglesi del primo Settecento). Il ricorso da parte

¹⁴⁷ Ivi, t. I, cap. XVII, p. 150. Trad. ivi, p. 140: «don Chisciotte il quale si reggeva la testa fra le mani e si lamentava del dolore della lucernata che però altro male non gli aveva fatto se non due gonfi un po' grossi!».

¹⁴⁸ «Comedy is a play about freedom, in which evil is mastered», William I. Thompson, *Freedom and Comedy*, «The Tulane Drama Review», 9, 3, 1965, p. 218.

dei due autori a diverse tipologie di individui appartenenti a varie classi sociali, specie quelle più basse si rivela determinante per l'esito comico in entrambe le opere. Come spiega Yuasa, infatti,

the comic relies a lot on the ridiculous – and this, among other things, implies the introduction of roguery; the lower-class portion of society with its language, behaviour and attitude before life, adventures; [...] We can say, then, that in this sense the comic element in the novel, is profoundly related to its realism.¹⁴⁹

Il carattere risibile del capolavoro spagnolo deve molto, se non tutto, all'inserimento dei personaggi di bassa estrazione, che con il loro parlato, la loro mancanza di erudizione di gran lunga compensata, però, dalla saggezza popolare (come testimoniano i continui proverbi sciorinati da Sancho), la loro prontezza di spirito e la loro astuzia, agitano e colorano la storia. Il romanzo di Cervantes offre un caleidoscopico dipinto della Spagna di fine Cinquecento: la nobiltà in declino, di cui lo stesso Don Quijote crede di far parte, l'emergente classe borghese (specie la categoria dei mercanti), il rapporto tra mori e cattolici, e poi curati, barbieri, galeotti e caprai. In altre parole, Cervantes inserisce l'inverosimile universo cavalleresco, incarnato dal suo protagonista, in un reale e concreto universo sociale e geografico, sottolineando ancora di più il contrasto tra l'idealismo della letteratura precedente e il realismo del suo *romance* moderno. Il capitolo XXII della prima parte ci offre un esempio evidente di come lo scrittore spagnolo riesca a raccontare anche spaccati drammatici del proprio tempo, filtrandoli però mediante l'immancabile lente comica, che poi è lo sguardo deformante dell'hidalgo. Nel brano in questione, Don Quijote si imbatte in un gruppo di galeotti condotti, in catene alle prigioni reali. Chiedendo a ciascuno di loro il motivo della loro cattura, ascolta le storie dei loro reati, che questi raccontano in maniera estremamente ironica e prendendosi gioco dell'ingenuo protagonista. Il primo, in catene per aver rubato un canestro di bucato, dirà di essere stato ingiustamente condannato solo perché «quise tanto a una canasta de colar atestada de ropa blanca, que la abracé conmigo tan fuertemente, que a no quitármela la justicia por fuerza, aún hasta agora no la hubiera dejado de mi voluntad»¹⁵⁰. Del secondo galeotto invece, reo confesso, la guardia dice «Este, señor, va por canario, digo, por músico y cantor»¹⁵¹, destando l'incredulità del

¹⁴⁹ G.H. Yuasa, *Fielding's Joseph Andrews and Cervantes's Don Quijote: Points of Similitude in the History of the Novel*, cit., p. 8.

¹⁵⁰ M. de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, cit., t. I, cap. XXII, p. 306. Trad. di A. Giannini, *Don Chisciotte della Manica*, cit., p. 196: «vulli tanto bene a una panieria piena zeppa di biancheria di bucato, che me la presi fra le braccia in così ferrea stretta che se non me l'avessero levata a viva forza la Giustizia, neanche fino a questo momento l'avrei lasciata di mia volontà».

¹⁵¹ Ivi, t. I, cap. XXII, p. 308. Trad. ivi, p. 198: «Signore, questo è qui perché è "canarino", intendo dire maestro di musica e cantore».

sempre più confuso Don Chisciotte. La scena prosegue in tal modo, tra l'ironia dei condannati e lo sconcerto dell'hidalgo che alla fine chiederà persino alle guardie di libare gli innocenti galeotti. Al loro rifiuto, l'hidalgo li aggredisce, dando così occasione ai prigionieri di liberarsi e fuggire.

Anche nel *Joseph Andrews* l'autore attinge da ogni livello della scala sociale: vi si ritrovano infatti ricchi *squires*, locandieri, cameriere, parroci, medici e avvocati. Lo scopo, dichiarato da Fielding stesso, all'inizio del terzo libro, è quello di presentare al lettore un'idea quanto più completa della natura umana, nella quale egli stesso potesse vedersi rappresentato: «to hold the glass to thousands»¹⁵². L'approccio gnoseologico di Fielding all'universo umano è pertanto quantitativo e non qualitativo, così come lo era stato quello di Cervantes: il suo obiettivo è quello di analizzare non l'esperienza individuale del mondo, ma quella collettiva, in modo da restituire al lettore un relativismo prospettico molto più verosimile dell'egocentrismo tramandato dal romanzo individualista. A tal fine, l'elemento comico consente a Fielding di offrire una realistica rassegna di tipi umani, tratti, come ricorderemo, dall'esperienza e dall'osservazione dell'autore. Riferendoci ancora una volta a Karl:

the comic was [...] for Fielding movement toward realism, for the comic confines itself strictly to nature from the just imitation of which will flow all the pleasure we can this way convey to a sensible reader.¹⁵³

Personaggi come la sgrammaticata cameriera Mrs. Slipslop o la venale e rude Mrs. Tow-wouse sono sì protagonisti di alcune tra le scene più esilaranti del romanzo (si ricordi la rissa della locanda al capitolo XVII del II libro), ma allo stesso tempo corrispondono a personaggi verosimili nel contesto sociale del tempo. Altro esempio del sostrato realistico della comicità di Fielding, lo si può rintracciare nell'episodio del salvataggio di Fanny dallo stupratore (capitolo IX del secondo libro) da parte di Adams. La scena diverte il lettore per via dell'irruenza con cui Abraham, uomo di chiesa, si scaglia contro il malvivente e per il malinteso successivo, per il quale i due vengono scambiati per ladri e l'aggressore per vittima. Ciononostante, la tentata violenza che stava per colpire la ragazza rispecchia una drammatica realtà molto comune ai tempi dello scrittore. Già nell'opera teatrale *Rape upon Rape*, infatti, Fielding aveva trattato il tema dello stupro, sottolineando la facilità con cui crimini del genere venivano commessi nell'Inghilterra del XVIII secolo, lasciando spesso impuniti i colpevoli per via del corrotto sistema giudiziario.

In definitiva, *Joseph Andrews*, mostra una molteplicità di strutture, tematiche e intenti tali da consentire a Fielding non solo di entrare a far parte dei primi romanzieri inglesi, ma di distinguersi dai contemporanei Defoe a Richardson.

¹⁵² H. Fielding, *Joseph Andrews*, cit., Book III, ch. I, p. 189.

¹⁵³ F. Karl, *A Reader's Guide to the Development of the English Novel in the Eighteenth Century*, cit., p. 158.

Sviluppando una vera e propria poetica del comico e del ridicolo, lo scrittore riesce non solo a dar vita a un'opera divertente ed esilarante, ma ad offrire al contempo un vivo e completo panorama della natura umana, di cui ritrae vizi e abitudini attraverso la sua satira tipicamente bonaria e mai libellista. Ciò che, tuttavia, questo studio intende sottolineare è come, nell'operare tali innovazioni, sia stato innegabile per Fielding il modello di Cervantes, il primo a tracciare il sentiero del romanzo moderno e, in qualche misura, del romanzo realista. Dal capolavoro seicentesco spagnolo, il *Joseph Andrews* riprende strutture e metodo di narrazione, la finalità parodica nei confronti del genere letterario precedente, la straordinaria natura chisciottesca del parroco Adams e, soprattutto, l'utilizzo dell'ironia e del comico come cifre identitarie della propria narrativa.

Capitolo 3

L'influenza di Cervantes nel *Tom Jones*

Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte que facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan, de modo que anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas; y todas estas cosas no podrá hacer el que huyere de la verisimilitud y de la imitación, en quien consiste la perfección de lo que se escribe.¹

First, then, I think it may very reasonably be required of every writer that he keeps within the bounds of possibility; and still remembers that what is not possible for man to perform, it is scarce possible for man to believe he did perform. [...]

¹ M. de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, cit., t. I, cap. XVIII, p. 619. Trad. di A. Giannini, *Don Chisciotte della Mancia*, cit., pp. 514-515: «Le favole inventate debbono disposarsi all'intelletto di chi abbia a leggere, e s'hanno a scrivere per modo che, conciliando fra loro le cose impossibili, appianando le troppo alte difficoltà, tenendo gli animi sospesi, suscitino ammirazione e interesse, rallegriano e divertano in modo che meraviglia e piacere vadano insieme di pari passo: cose queste che non potrà fare chi rifugga dalla verosimiglianza e dall'imitazione, in cui consiste l'arte perfetta dello scrivere».

Within these few restrictions, I think, every writer may be permitted to deal as much in the wonderful as he pleases; nay, if he thus keeps within the rules of credibility, the more he can surprise the reader, the more he will engage his attention, and the more he will charm him.²

3.1 Tom Jones: l'opera

La doppia citazione in epigrafe pone l'accento su un aspetto cruciale del nascente romanzo moderno: il compromesso tra verosimiglianza e meraviglioso. Fielding non è il primo dei padri del romanzo inglese a problematizzare la questione: *The Wonderful Life and Surprising Adventures of Robinson Crusoe*, recita infatti il titolo completo del romanzo di Defoe, nel tentativo di attrarre il lettore ancora avvezzo all'irrealismo dei *romance*. Tuttavia, nel caso del nostro autore e del *Tom Jones*, la necessità di sorprendere rimanendo entro i confini del 'possibile', non trova attuazione solo da un punto di vista retorico, ma anche e soprattutto narratologico. Nel romanzo capolavoro di Fielding, così come in quello di Cervantes, assistiamo a una quantità prodigiosa di eventi e situazioni spiazzanti e a tratti disorientanti. Nel loro accumularsi continuo e inarrestabile, tali avvenimenti non fanno che stupirci sempre più, facendoci anelare allo scioglimento finale e al contempo sperare che questo ritardi.

Nel caso del *Tom Jones*, la straordinaria e quasi ingegneristica complessità narrativa portò un nome illustre quale Coleridge ad affermare: «What a master of composition Fielding was! Upon my word, I think the Oedipus Tyrannus, the Alchemist, and Tom Jones, the three most perfect plots ever planned»³. Pubblicato nel febbraio del 1749, *The History of Tom Jones, A Foundling*, il secondo romanzo dello scrittore inglese, è quello che ne denota maggiormente il talento letterario, tanto che, come afferma Gordon Hall Gerould, «If he had written only this one book, Fielding would still be regarded as a member of that inner circle of novelists to which but few have attained»⁴.

Malgrado i pareri contrastanti della critica del tempo, accentuati dall'eterna diatriba che opponeva Fielding a Richardson dividendo i loro rispettivi sostenitori, il *Tom Jones* era universalmente riconosciuto come un'opera dalla trama eccezionalmente elaborata, governata da Fielding in maniera esemplare⁵.

Tom Jones è un orfano accolto in casa da Mr. Allworthy, un ricco e benevolo giudice di pace del Somersetshire, che vive con la sorella Mrs. Bridget e la came-

² H. Fielding, *Tom Jones*, cit., Book VIII, ch. I, p. 346.

³ Citato in F.T. Blanchard, *Fielding the Novelist: A Study in Historical Criticism*, cit., pp. 320-321.

⁴ G.H. Gerould, *Criticism and Interpretations*, in H. Fielding, *The History of Tom Jones, a Foundling*, vol. I, ed. by W.A. Neilson, P.F. Collier & Son, New York 1917, p. 20.

⁵ I. Watt, *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, cit., p. 269.

riera Mrs. Wilkins. Tom cresce assieme al coetaneo Blifil, figlio di Mrs. Bridget che, contrariamente al generoso e benevolo animo del fratello, si dimostra di indole meschina e manipolatrice. Alla compagnia di Blifil, il ragazzo preferisce invece quella di Black George, guardiacaccia del padre adottivo, per il quale spesso si mette nei guai, rubando anatre o pernici dalla tenuta del vicino Mr. Western allo scopo di aiutare l'amico a sfamare la propria famiglia. Sempre in favore di George, Tom decide di ingraziarsi la giovane figlia del signorotto, Sophia Western, inducendola a convincere il padre ad assumere il ragazzo, da poco licenziato da Mr. Allworthy a causa della sua cattiva influenza su Tom. La bella Sophia non resiste al fascino del protagonista e, non solo acconsente alle sue richieste, ma ne rimane perdutamente innamorata. Il cuore di Tom, tuttavia, appartiene già alla cameriera Molly Seagrim e, solo più tardi, dopo aver scoperto di non essere l'unico uomo della sua amata, decide di ricambiare i sentimenti di Sophia. A causa della sua indisciplinata condotta e di una rissa con Blifil, volutamente provocata da quest'ultimo, Tom viene mandato via da Mr. Allworthy. Il protagonista intraprende allora la sua personale 'Odissea' attraverso l'Inghilterra occidentale, trovando lungo il cammino la compagnia di Partridge, lo stesso uomo che all'inizio del romanzo è ritenuto essere il padre del ragazzo, ma che si presenta a Tom come un semplice barbiere. Nel corso di questo viaggio, il nostro eroe va incontro a un vero e proprio percorso di formazione, volto all'acquisizione di quella saggezza e prudenza di cui manca inizialmente. Il libertinaggio amoroso (Molly Seagrim, Mrs. Waters e Lady Bellaston) rientra nel suo percorso di maturazione, al termine del quale egli decide di rimanere fedele a Sophia. Deciso a cercare fortuna per terra o per mare, Tom si imbatte in una compagnia di soldati e vi si arruola. Nel frattempo anche Sophia, scappata di casa con la fedele cameriera Mrs. Honour per sfuggire a un matrimonio combinato con Blifil, intraprende una personale quest alla ricerca del suo amato. Il romanzo si arricchisce via via di personaggi le cui storie si scoprono progressivamente intrecciate tra loro. In una delle numerose locande in cui Tom e Partridge sostano, ad esempio, incontrano Mrs. Fitzpatrick, che si rivelerà cugina della figlia di Mr. Western. La trama è ulteriormente complicata dalla figura dell'Uomo della Montagna, la cui storia si protrae per ben sei capitoli. Alla fine Tom, dopo varie peripezie tra cui una falsa accusa di omicidio, riesce finalmente a riappacificarsi con Mr. Allworthy e con la sua amata Sophia; vengono quindi rivelati i veri natali del ragazzo (è in realtà il figlio di Mrs. Bridget e di un suo amore passato) e il romanzo approda verso il tanto atteso lieto fine.

3.2 Le tematiche

Se con il *Joseph Andrews* Fielding presentava al lettore «this kind of Writing, which I do not remember to have seen hitherto attempted in our Language»⁶, con *Tom Jones* va ben oltre, autoproclamandosi «the founder of a new province

⁶ H. Fielding, *Joseph Andrews*, cit., Book III, ch. I, p. 3.

of writing»⁷ Con il suo capolavoro, lo scrittore inglese non solo raggiunge l'apice del genere epico-comico, ma offre un più minuzioso tableau della natura umana, assieme a un intento didattico ancor più originale e distante dall'esempio fornito dagli altri fondatori del romanzo moderno. Meglio di come aveva fatto nel suo primo romanzo, Fielding esplora nel *Tom Jones* la società inglese a lui contemporanea e ne fa l'argomento principale. Nel capitolo introduttivo, in cui l'autore paragona le tematiche proposte dall'opera alle pietanze di un menù, si legge infatti: «The provision, then, which we have here made is no other than HUMAN NATURE»⁸. La natura umana, di fatti, viene qui ritratta in misura ancor più varia del romanzo precedente, grazie all'impiego di un maggior numero di personaggi. Questi differiscono dai bidimensionali tipi morali che per la maggior parte popolavano il *Joseph Andrews*, laddove vizi e virtù, li nettamente separati, qui coesistono in un unico individuo. L'innovazione dell'intento didattico, invece, risiede nella volontà di Fielding di fornire al lettore non modelli di comportamento, quanto linee guida per poter discernere autonomamente quali, tra le attitudini dei personaggi, sono da condannare, comprendere o emulare.

Il fautore della «theory of the comic laughter»⁹ dà altresì spazio al ridicolo e al burlesco, assieme alla sua distintiva ironia, con cui però ora non mira solo a divertire il pubblico, ma anche a sfidarne pregiudizi e convinzioni: il lettore non è più il semplice destinatario del romanzo, ma è chiamato a partecipare alla costruzione del messaggio didattico dell'opera.

Com'è chiaro, infine, dall'epigrafe iniziale, anche nel *Tom Jones* l'influenza di Cervantes e del *Don Chisciotte* continua a guidare la penna di Fielding, non solo nella coppia Tom/Partridge e nel riproposto tema del viaggio erratico e della quest, ma anche, e in maniera più sostanziale che nel *Joseph Andrews*, nella struttura e nel rapporto tra realismo e dimensione letteraria.

3.3 Dal *Joseph Andrews* al *Tom Jones*: l'affermazione di Fielding nel romanzo moderno

Dalla pubblicazione del *Joseph Andrews* nel 1742 alla composizione del *Tom Jones* ultimata nel 1749, passando per Jonathan Wild (1743), Fielding perfeziona e affina le sue strategie narrative, e contribuisce alla codificazione del genere del romanzo moderno.

L'influenza di Cervantes continua a essere determinante nell'opera dello scrittore, esprimendosi sia nelle modalità già riscontrate nel primo romanzo, che attraverso nuovi aspetti legati all'ampliamento delle potenzialità dell'elemento comico e all'elaborazione di innovative strategie narrative. Per prima cosa, anche all'interno del *Tom Jones* viene riproposta la parodia al romance e all'epica classica, in linea con il genere del mock-eroic perseguito dal nostro autore. La

⁷ H. Fielding, *Tom Jones*, cit., Book II, ch. I, p. 68.

⁸ Ivi, Book I, ch. I, p. 30.

⁹ M.C. Battestin, *Henry Fielding: A Life*, cit., p. 68.

figura del protagonista, infatti, non rappresenta un membro dell'aristocrazia ma un orfano, probabilmente il figlio della cameriera Jenny Jones, come creduto inizialmente. Ancora una volta i luoghi nei quali si imbatte sono tutt'altro che esotici, trattandosi invece di reali città inglesi (Bristol, Upton, Londra ecc.). Tom, inoltre, non incarna affatto le virtù del cavaliere moralmente ineccepibile e fedele alla sua amata, ma si rivela piuttosto «the knight errant who rescues and beds threatened maidens»¹⁰.

Anche dal punto di vista stilistico Fielding non perde occasione per ricorrere ai classici tòpoi del genere epico e dei romanzi cavallereschi, capovolti dall'immane strategia parodica. Quando, ad esempio, al secondo capitolo del quarto libro introduce il personaggio di Sophia, lo fa tramite una lunga e pomposa perifrasi introduttiva:

HUSHED be every ruder breath. May the heathen ruler of the winds confine in iron chains the boisterous limbs of noisy Boreas, and the sharp-pointed nose of bitter-biting Eurus. Do thou, sweet Zephyrus, rising from thy fragrant bed, mount the western sky, and lead on those delicious gales, the charms of which call forth the lovely Flora from her chamber, perfumed with pearly dews, when on the 1st of June, her birth-day, the blooming maid, in loose attire, gently trips it over the verdant mead, where every flower rises to do her homage, till the whole field becomes enamelled, and colours contend with sweets which shall ravish her most.¹¹

L'intenzione parodica di questo passaggio è resa ancor più evidente dal titolo del capitolo: *A Short Hint of What We Can Do in this Sublime, and a Description of Miss Sophia Western*. Il lettore comprende all'istante di trovarsi dinanzi a un mero virtuosismo stilistico, che parodizza al contempo quel genere letterario per il quale simili incipit erano a dir poco ricorrenti. Altro elemento che conferma il tono epico-comico del romanzo è la descrizione di alcune zuffe burlesche tra i personaggi. Al capitolo VIII del quarto libro, ironicamente intitolato *A Battle Sung by the Muse in the Homeric Style, and Which None but the Classical Reader Can Taste*, abbiamo la rissa tra Molly Seagrim e alcune donne durante la messa domenicale. L'occasione dello scontro è l'invidia suscitata dalla ragazza che, in quell'occasione, decide di indossare l'elegante gonna regalatale da Tom. Le altre donne, già gelose di Molly per via della sua 'ascesa sociale' (da semplice sgattera era stata promossa a cameriera di Miss Western), vedono in quel gesto l'ennesima riprova della sua presunzione. Ha luogo, dunque, una violenta lite, trasformata dall'indiscusso maestro del *comic-style* in un'esilarante battaglia, con tanto di 'vittime di guerra':

¹⁰ N. Hudson, *Tom Jones*, in C. Rawson (ed.), *The Cambridge Companion to Henry Fielding*, Cambridge UP, Cambridge 2007, p. 84.

¹¹ H. Fielding, *Tom Jones*, cit., Book IV, ch. II, p. 134.

Molly, having endeavoured in vain to make a handsome retreat, faced about; and laying hold of ragged Bess, who advanced in the front of the enemy, she at one blow felled her to the ground [...].

Recount, O Muse, the names of those who fell on this fatal day. First, Jemmy Tweedle felt on his hinder head the direful bone. [...] Next, old Echepole, the sowgelder, received a blow in his forehead from our Amazonian heroine, and immediately fell to the ground [...] Then Kate of the Mill tumbled unfortunately over a tomb-stone, which catching hold of her ungartered stocking inverted the order of nature, and gave her heels the superiority to her head. Betty Pippin, with young Roger her lover, fell both to the ground.¹²

Altra zuffa burlesca è quella tra Mrs. e Mr. Partridge al capitolo IV del secondo libro, in cui la donna viene informata della presunta infedeltà del marito. Anche in questo caso Fielding annuncia ironicamente l'episodio come *One of the Most Bloody Battles, or Rather Duels, That Were Ever Recorded in Domestic History*¹³:

As fair Grimalkin, [...] when a little mouse, whom it hath long tormented in sport, escapes from her clutches for a while, frets, scolds, growls, swears; but if the trunk, or box, behind which the mouse lay hid be again removed, she flies like lightning on her prey, and, with envenomed wrath, bites, scratches, mumbles, and tears the little animal.

Not with less fury did Mrs. Partridge fly on the poor pedagogue. Her tongue, teeth, and hands, fell all upon him at once. His wig was in an instant torn from his head, his shirt from his back, and from his face descended five streams of blood, denoting the number of claws with which nature had unhappily armed the enemy.¹⁴

Da un punto di vista tecnico-narrativo, quel che risalta maggiormente all'interno del *Tom Jones*, è il sorprendente e complesso intreccio della storia. Nel suo *The Art of the Novel*, Henry James definiva il capolavoro dello scrittore inglese come «the most mechanically plotted of English novels»¹⁵, mentre il biografo ufficiale di Fielding, Arthur Murphy, affermava che:

no fable whatever affords in its solution, such artful states of suspance, such beautiful turns of surprise, suche unexpected incidents, and such sudden discoveries, [...] always promising the catastrophe, and eventually promoting the completion of the whole.¹⁶

¹² H. Fielding, *Tom Jones*, cit., Book IV, ch. VIII, p. 154.

¹³ Ivi, Book II, ch. IV, p. 76.

¹⁴ Ivi, Book II, ch. IV, p. 77.

¹⁵ H. James, *Preface to «The Princess Casamassima»*, in R.P. Blackmur (ed. and with an introduction by), *The Art of the Novel*, Charles Scribner's Sons, New York-London 1934, p. 68.

¹⁶ M.C. Battestin, *Henry Fielding: A Life*, cit., p. 121.

La macchinosa trama, tanto articolata quanto incredibilmente omogenea, si basa essenzialmente su un preciso schema abilmente riassunto da Crane¹⁷. Il susseguirsi di azioni e relazioni tra i vari personaggi, i quali sono tutti in un modo o nell'altro legati alla famiglia Allworthy o a quella dei Western, deriva dall'intrecciarsi dei loro singoli progetti o desideri e dallo scontrarsi di questi con gli incidenti della Fortuna. La volontà di Mrs. Allworthy di rivelare finalmente la vera identità di Tom al fratello svanisce con la sua inaspettata morte e bisogna attendere diversi anni prima che i natali del protagonista vengano finalmente scoperti; il desiderio di Tom di riconquistare la fiducia del suo benefattore e quella di Sophia viene ostacolato dai suoi continui e involontari errori di giudizio e dalle scelte sbagliate, dovute alla sua mancanza di prudenza e alla sua debolezza verso il gentil sesso; il piano di Mr. e Mrs. Western di far sposare Sophia e Blifil fallisce a causa dell'amore che lega la giovane a Tom; anche il tentativo di Lady Bellaston di allontanare i due innamorati viene demolito dal caso, che fa sì che Tom, recatosi in casa della donna, vi trovi in realtà Sophia; Mrs. Fitzpatrick svela a Mrs. Western il nascondiglio di Sophia con l'intento di riappacificarsi con la donna, ma in realtà è proprio lì che aiuterà la giovane a rincontrare Tom. Il tutto procede secondo questo complicato gioco di intrecci e piani falliti che nell'insieme concorrono allo scioglimento finale e al lieto epilogo per l'eroe e l'eroina del romanzo, non prima però di aver sottoposto il protagonista a varie peripezie, in un climax che tiene il lettore continuamente col fiato sospeso. Tom deve affrontare l'ingiusto trattamento di Mr. Allworthy, la povertà, il rifiuto dell'amata che viene promessa in sposa al suo acerrimo nemico Blifil, fino all'apice finale in cui, accusato d'omicidio per essersi soltanto difeso in un scontro, rischia la condanna a morte. È proprio in questo continuo accumularsi di colpi scena, di casi fortuiti e infausti che si susseguono senza sosta ai limiti della probabilità, che risiede in gran parte il motivo del successo dell'opera. Fielding riesce continuamente a stupire il lettore, senza tuttavia sfociare mai nell'irrealtà e nel 'meraviglioso', e senza deviare dalla natura delle cose. Tale dinamica diviene vero e proprio precetto teorico, che l'autore consegna allo scrittore moderno nell'ottavo libro del romanzo: «if he thus keeps within the rules of credibility, the more he can surprize the reader the more he will engage his attention, and the more he will charm him»¹⁸.

Altro punto focale della trama è l'attenzione che in essa si rivolge al *moral judgment*¹⁹. L'inizio delle sventure di Tom può a mio avviso essere collocato nel momento esatto in cui, a seguito dei vari stratagemmi di Blifil, Mr. Allworthy si convince del fatto che «Tom's nature is after all bad»²⁰. Come immediata conseguenza, Tom viene espulso da Paradise Hall, episodio che ironicamente rievoca

¹⁷ R.S. Crane, *The Plot of Tom Jones*, «The Journal of General Education», 4, 2, 1950, pp. 112-130.

¹⁸ H. Fielding, *Tom Jones*, cit., Book VIII, ch. I, p. 349.

¹⁹ G.H. Gerould, *Criticism and Interpretations*, cit., p. 23.

²⁰ *Ibidem*.

la cacciata dal paradiso terrestre e che, seguendo l'inversione parodica chiaramente voluta da Fielding, ci invita a leggere il personaggio di Mr. Allworthy quale un dio giudicante maldestro e inesperto²¹. A tale errore segue una lunga serie di valutazioni errate che contribuiscono, assieme ai capricci della Fortuna, alle sventure del protagonista. Nel caso dello stesso Tom, ad esempio, l'eccessiva generosità lo porta a non considerare le implicazioni morali dei furti di cui si rende complice assieme a Black George. Allo stesso modo l'ingenuo Tom si lascia travolgere dalla relazione sensuale con Lady Bellaston, senza rendersi conto di non essere l'unico destinatario delle attenzioni della donna e venendo meno, ancora una volta, alla promessa di fedeltà a Sophia. Il tema del giudizio morale si estende, come vedremo, anche al messaggio didattico sviluppato all'interno del rapporto scrittore/lettore. La capacità di giudizio e discernimento, leitmotiv del romanzo, rappresenta altresì per Fielding una dote essenziale nello scrittore moderno. In uno dei numerosi saggi teorici inseriti dallo scrittore all'interno della narrazione, infatti, egli afferma l'impossibilità di addentrarsi in questa nuova provincia narrativa «without the concomitancy of judgment» poiché, continua, «how we can be said to have discovered the true essence of two things, without discerning their difference, seems to me hard to conceive»²².

Volgendo la nostra attenzione proprio ai saggi teorici con cui Fielding apre ciascun libro del romanzo, si consideri ora l'importanza che svolgono tali continue 'prefazioni' nello stabilire i canoni del nuovo genere letterario. Come afferma Kaplan:

In *Tom Jones* the "prefaces" are an integral part of the novel: they present a developed sequence of ideas on the nature of art and the relationship between art, artist, and audience, and they are always related to the progress of the main plot.²³

Gli interventi autoriali che scandiscono il Tom Jones, oltre a giustificare di volta in volta le scelte artistiche operate, contribuiscono a codificare sia il genere del romanzo moderno che – come vedremo nell'ultimo paragrafo di questo studio – quello del *self-conscious novel*. Nel secondo libro, ad esempio, l'autore spiega i vari salti temporali all'interno della narrazione, con la sua scelta di riportare solo gli eventi rilevanti della vita di Tom²⁴. In tal modo, Fielding lascia intendere al lettore più accorto che la sua opera non narrerà davvero *The History of Tom Jones, the Foundling*, ma piuttosto *The 'Narrated' History of Tom Jones*. In altre parole, lo scrittore si dimostra consapevole, anticipando la critica narrativa di circa due secoli, di come la narrazione faccia parte anch'essa della

²¹ Peraltro Allworthy è anche un giudice di pace.

²² H. Fielding, *Tom Jones*, cit., Book IX, ch. I, p. 425.

²³ F. Kaplan, *Fielding's Novel about Novels: The «Prefaces» and the «Plot» of Tom Jones*, «Studies in English Literature 1500-1900», 13, 3, 1973, p. 1.

²⁴ H. Fielding, *Tom Jones*, cit., Book II, ch. I, p. 67-68.

fictio letteraria²⁵; al pari della storia narrata, essa non è che il frutto dell'invenzione e delle scelte artistiche dell'autore. Quand'anche Tom Jones fosse vissuto realmente, pertanto, la storia di Fielding non avrebbe comunque avuto alcuna validità storica. Dopo aver letto la 'pre-storia' dell'opera, con le manipolazioni, i tagli e gli aggiustamenti dell'autore, non sarebbe rimasta altra scelta al lettore se non quella di considerarla un romanzo di finzione.

Gli interventi paratestuali sono così frequenti nel capolavoro di Fielding che Kaplan parla di una doppia trama:

The first is that sequence of events [...] The second is contained in the development of a series of ideas in each of the first chapters of the eighteen books of the novel. Together they form a subject, which in its progress is always related to the progress of the main plot, whose major theme is how and why the author writes this novel as he does.²⁶

Tom Jones può con ragione essere riconosciuto come «a novel about novels»²⁷, presentando un nuovo tipo di narrativa e al contempo descrivendo il processo teorico dietro la sua elaborazione. Dal come ovviare al problema di narrare la vita intera di un personaggio in un solo romanzo²⁸, alla necessità di coniugare un'opera di finzione letteraria con le esigenze di probabilità e credibilità²⁹, dalle caratteristiche che deve possedere lo scrittore che decida di addentrarsi in questa nuova narrativa³⁰ alla maniera in cui, idealmente, il lettore avrebbe dovuto interpretare e giudicare le vicende narrate³¹. Nel fare ciò, Fielding si distingue nettamente dagli altri fondatori del romanzo moderno, in quanto «No eighteenth- or nineteenth-century novel [...] brings to the fore as much as does Tom Jones the novelist's self-conscious and articulated concern with his art»³².

Oggetto principale del *Tom Jones* rimane, tuttavia, la natura umana, obiettivo che secondo molti critici non viene però centrato dall'autore. È risaputo come la critica per lungo tempo abbia operato una netta distinzione tra la caratterizzazione dei personaggi in Richardson e in Fielding, definendola nei termini rispettivi di «internal and external approach»³³. Mentre con le sue eroine Richardson dà prova di una spiccata profondità di analisi della dimensione psicologica ed emotiva, i personaggi del *Joseph Andrews* e del *Tom Jones* appaiono privi di «a

²⁵ «The narrator's communication in which the narrated world is created is part of the fictive represented world, which is the object of the real author's communication» (W. Schmid, *Narratology: An Introduction*, cit., p. 33).

²⁶ F. Kaplan, *Fielding's Novel about Novels: The «Prefaces» and the «Plot» of Tom Jones*, cit., p. 1.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ H. Fielding, *Tom Jones*, cit., Book II, ch. I, p. 68.

²⁹ Ivi, Book VIII, ch. I, p. 346.

³⁰ Ivi, Book IX, ch. I, pp. 422-426.

³¹ Ivi, Book X, ch. I, pp. 453, 455.

³² F. Kaplan, *Fielding's Novel about Novels: The «Prefaces» and the «Plot» of Tom Jones*, cit., p. 1.

³³ I. Watt, *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, cit., p. 268.

convincing inner life»³⁴. Contrariamente alle particolareggiate descrizioni degli stati d'animo di Pamela e Clarissa, rese possibili anche grazie alla forma epistolare scelta da Richardson, i personaggi di Fielding risultano ancora «characters of manners» piuttosto che «characters of nature»³⁵, definiti cioè solo da pochi tratti caratteriali: la bontà d'animo, l'egoismo, la venalità. Celebre è poi la 'metafora dell'orologio' ideata dal Dr. Johnson, volta a denigrare la superficialità d'analisi del reale da parte dello scrittore del Somersetshire: «there was a great difference between them as between a man [Richardson] who knew how a watch was made, and a man who could tell the hour by looking on the dial plate»³⁶.

È indubbio che la caratterizzazione dei personaggi in Richardson sia più minuziosa e puntuale, volta a un approccio individuale rispetto a quello globale perseguito da Fielding. Ad ogni modo, malgrado non si possa totalmente smentire nel caso del *Joseph Andrews* la persistenza di *characters of manners*, tale etichetta risulta decisamente impropria per i personaggi del *Tom Jones*. Pensiamo all'impetuosità e all'esilarante scurrilità di Mr. Western, capace tuttavia di sciogliersi dinanzi all'adorata Sophia; oppure al singolare quanto affascinante personaggio dell'Uomo della Montagna, che dopo una vita dedicata al vizio e ai piaceri mondani si ritira da ogni contatto con il mondo esterno e con la società, ai limiti della misantropia. Altro punto fondamentale, che smentisce l'unilateralità dei personaggi del *Tom Jones*, è la loro spesso rimarcata doppia natura, nella quale vizi e virtù coesistono proprio come nella vita vera. Ad eccezione di alcuni personaggi univocamente positivi come Mr. Allworthy, o negativi come Blifil, la maggior parte degli individui presentati dal romanzo può con diritto rientrare nella categoria di «mixed characters» di Lothar Černý³⁷. Al capitolo introduttivo del decimo libro l'autore illustra al lettore la tipologia di personaggi che incontrerà all'interno del suo romanzo:

nor do I, indeed, conceive the good purposes served by inserting characters of such angelic perfection, or such diabolical depravity, in any work of invention [...] for in the former instance he [il lettore] may be both concerned and ashamed to see a pattern of excellence in his nature, which he may reasonably despair of ever arriving at; and in contemplating the latter he may be no less affected with those uneasy sensations, at seeing the nature of which he is a partaker degraded into so odious and detestable a creature.³⁸

Dopo aver spiegato l'inutilità di presentare individui che fossero modelli di pura perfezione o totale deprecabilità, Fielding afferma di voler esibire «the foi-

³⁴ Ivi, p. 273.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ G.B.N. Hill, *Boswell's Life of Johnson*, vol. II, with a revised and enlarged edition by L.F. Powell, Oxford UP, Oxford 1934, p. 48.

³⁷ L. Černý, *Reader Participation and Rationalism Fielding's Tom Jones*, «Connotations», 2, 2, 1992, p. 9.

³⁸ H. Fielding, *Tom Jones*, cit., Book X, ch. I, p. 454.

bles and vices of men, in whom there is *great mixture* of good»³⁹. Non più, quindi, *exemplar characters*, non più personaggi collocabili manicheisticamente al di qua o al di là della linea del giusto e moralmente accettabile, ma soggetti realisticamente caratterizzati da virtù e debolezze. Di notevole rilevanza è il fatto che all'interno del variegato quadro della natura umana Fielding includa anche il multiforme universo di lettori a cui l'opera era destinata. Oltre al già menzionato capitolo sulla metafora della vita come teatro, in cui lo scrittore passa al vaglio le varie reazioni del pubblico in base al posto occupato e dunque, alla posizione sociale ricoperta, al libro decimo si rivolge al lettore dicendo:

READER, it is impossible we should know what sort of person thou wilt be; for, perhaps, thou may'st be as learned in human nature as Shakespear himself was, and, perhaps, thou may'st be no wiser than some of his editors.⁴⁰

Pur trattandosi di un'apostrofe contro la critica calunniatrice di Fielding, è evidente come lo scrittore sia consapevole della diversa tipologia di pubblico che avrebbe potuto leggere il suo romanzo. Con la rivoluzione industriale, infatti, e i conseguenti progressi tecnologici riguardanti anche il settore editoriale, sempre più esteso e diversificato era il panorama dei lettori. Lo scrittore inglese non solo si dimostra consapevole di tale situazione, ma se ne serve come strumento interessante per coinvolgere il suo «sagacious reader»⁴¹ direttamente all'interno della materia trattata. Sin dalla prima pagina, come si ricorderà, ci viene detto che il piatto principale offerto dall'opera sarà la natura umana, ma quando all'inizio del XIII libro Fielding invoca l'aiuto della 'musa' della Commedia leggiamo: «Teach me, which to thee is no difficult task, to know mankind better than they know themselves»⁴². In altre parole, l'autore vuole dipingere il genere umano in modo che la società stessa, e dunque anche il lettore, possa riconoscersi e conoscersi al contempo. Perché ciò sia possibile, lo scrittore sottolinea l'importanza di uno strumento fondamentale, la 'conversazione':

Again, there is another sort of knowledge, beyond the power of learning to bestow, and this is to be had by conversation. So necessary is this to the understanding the characters of men, that none are more ignorant of them than those learned pedants whose lives have been entirely consumed in colleges, and among books.⁴³

Per Fielding, uno scrittore che si appresti a descrivere la società inglese necessita più dell'esperienza diretta che della mera erudizione. Come riferisce James Harris, suo amico di infanzia:

³⁹ Ivi, Book X, ch. I, p. 455.

⁴⁰ Ivi, Book X, ch. I, p. 453.

⁴¹ Ivi, Book I, ch. VI, p. 41.

⁴² Ivi, Book XIII, ch. I, p. 601.

⁴³ Ivi, Book IX, ch. I, p. 425.

He conversed not only with persons the first in fashion and quality, but with infinite others of indiscriminate rank, with whom wither by chance or choice he was associated. Thus was he soon furnished with a wide and diversified view of Life and Manners, where his apt Genius did not fail to mark those characteristic Strokes, which vulgar Minds behold with feeling or attention.⁴⁴

Pertanto, potremmo affermare che nel suo osservare e registrare la realtà e gli individui che di essa fanno parte, Fielding contribuisce al processo di teorizzazione del metodo realistico.

3.3.1 Comico, satira e critica sociale nel *Tom Jones*

Anche nel *Tom Jones* la *lower class* gioca un ruolo essenziale all'interno della componente comica del romanzo. Le buffe liti tra Molly Seagrim e il gruppo di donne, o quella coniugale tra Mr. e Mrs. Partridge, sono solo alcune delle scene più esilaranti che vi si ritrovano. Come lo stesso Fielding dichiara al primo capitolo del XIV libro: «I will venture to say the highest life is much the dullest and affords very little humour or entertainment. The various callings in lower spheres produce the great variety of humorous characters»⁴⁵. Alcuni studiosi, tuttavia, rintracciano nel trattamento burlesco di questi personaggi una pungente allusione al fenomeno della mobilità sociale dell'Inghilterra settecentesca, vista come pericolosa minaccia da parte del ceto abbiente: «For *Tom Jones*» afferma Hudson «appeared at a moment of social and political transition in English society – a transition reflected in a novel characterized by [...] intense ideological “contestation and negotiation”»⁴⁶.

Quando il *Tom Jones* viene pubblicato, l'Inghilterra è nel pieno di un periodo di profondo mutamento, dovuto alla progressiva ascesa della classe borghese e al conseguente declino del vecchio ceto aristocratico. La rigida fissità della struttura sociale inglese era stata oramai debellata e la cosiddetta *gentry* guardava con timore allo spirito di intraprendenza e all'arrivismo dei sempre più numerosi *parvenues*. In questo clima «the strenuous effort of the century's moral, philosophical, and political dialogue, including its novels, focused on the need to establish standards of education, manners, taste, and political responsibility conducive to a stable and beneficial social order of a new kind»⁴⁷. Con il suo capolavoro, Fielding non solo esplora la natura umana ad ogni «rank and degrees», ma ritrae al contempo il conflitto tra vecchio e nuovo ordine sociale. Tom, un orfano inizialmente identificato come il figlio di una cameriera e del maestro del posto, riesce tra mille peripezie a legittimare la sua posizione di *gentleman*. Black George, guardiacaccia al servizio di Mr. Allworthy e poi di Mr. Western,

⁴⁴ Citato in M.C. Battestin, *Henry Fielding: A Life*, cit., p. 145.

⁴⁵ H. Fielding, *Tom Jones*, cit., Book XIV, ch. I, p. 649.

⁴⁶ N. Hudson, *Tom Jones*, in C. Rawson (ed.), *The Cambridge Companion to Henry Fielding*, cit., p. 81.

⁴⁷ Ivi, p. 82.

dapprima acquisisce il privilegio di poter cacciare nel terreno privato del suo padrone⁴⁸ e, successivamente, derubando Tom di 500 sterline⁴⁹, si rivela pronto alla sua scalata sociale, decidendo di investire il denaro nell'acquisto di una terra. Anche il personaggio di Molly Seagrim, seducendo Tom, uomo socialmente superiore, persegue la sua autopromozione. Sotto tale luce, l'episodio della buffa zuffa in chiesa assume un'altra valenza secondo Hudson. Indossando l'elegante gonna donatagli da Tom, infatti, Molly attira a sé l'odio e l'invidia delle altre donne non solo poiché colpisce la loro vanità, ma in quanto minaccia «the disruption of social order by wearing a handsome dress»⁵⁰.

Se il cetto medio e basso era in fervente ascesa, quello abbiente rimaneva statico e ancorato ai suoi frivoli costumi. La satira bonaria ma pungente di Fielding si rivolge nel *Tom Jones* soprattutto al *beau monde*, di cui egli era stato membro, saggiandone la corruzione e l'assenza di valori: «Dressing and cards, eating and drinking, bowing and courtesying, make up the business of their lives»⁵¹. Il personaggio di Lady Bellaston, ad esempio, membro dell'alta società londinese che inizialmente si offre di ospitare Sophia per nasconderla dal padre, viene ritratto come una donna lasciva, avvezza alla frequentazione di molti amanti e al contempo disposta ad ogni meschinità per raggiungere i suoi scopi. Anche Mrs. Western, la cui esperienza del bel mondo l'aveva resa «a perfect mistress of manners, customs, ceremonies, and fashions»⁵², è disposta a costringere la nipote ad un infelice matrimonio con Mr. Blifil, piuttosto che lasciarle sposare un orfano dagli sconosciuti natali quale Tom. Lord Fellamar, altro membro della *gentry* londinese nonché amico di Lady Bellaston, arriva persino ad acconsentire al malefico piano della donna di stuprare Sophia, in modo da obbligarla a divenire sua moglie.

In definitiva, dunque, il trattamento burlesco della *lower class*, già presente nel *Joseph Andrews*, si aggiunge in quest'ultimo romanzo alla più insistita critica rivolta al cetto alto, con l'intento da parte di Fielding di offrire un punto di vista controcorrente circa il fenomeno di mobilità sociale. Seppur le esilaranti scene che ritraggono personaggi come Partridge, Molly, i vari locandieri e locandiere in cui Tom si imbatte sembrerebbero voler deridere il cetto basso, il quadro negativo che lo scrittore fa di personaggi altolocati Lady Bellaston, Lord Fellamar e Mrs. Western, chiarisce al lettore la vera posizione dello scrittore. Se la *lower class* mancava infatti di maniere, il *beau monde* mostrava una ben più grave mancanza di morale.

Anche il *Don Chisciotte* ritraeva un panorama sociale in notevole mutamento. Il passaggio dal Medio Evo all'età moderna aveva rivoluzionato la società spagnola, tradizionalmente divisa in nobiltà, clero e terzo stato (noto come *estado*

⁴⁸ H. Fielding, *Tom Jones*, cit., Book I, ch. X.

⁴⁹ Ivi, Book VI, ch. XIII.

⁵⁰ N. Hudson, *Tom Jones*, cit., p. 85.

⁵¹ H. Fielding, *Tom Jones*, cit., Book XIV, ch. I, p. 649.

⁵² Ivi, Book VI, ch. II, p. 236.

llano). L'avvento del proto-capitalismo, con la nascente classe borghese, minacciava sempre più i privilegi aristocratici e le relazioni di subordinazione feudale avevano ormai lasciato il posto a quelle basate sul predominio del denaro («*Dos linajes solos hay en el mundo [...] que son el tener y el no tener*»⁵³). La vendita di titoli e di terre da parte della Corona Spagnola aveva dato vita a una classe di *nuevos ricos* e la vecchia nobiltà faticava a tenere il passo con questi ultimi, ben più competenti e inseriti nel nuovo panorama economico. In questo contesto anche Cervantes, come Fielding, cela dietro l'immancabile struttura comica della sua opera una critica sociale rivolta, in particolare, alla vecchia e obsoleta classe aristocratica. Con la sua percezione del mondo totalmente idealistica e irrealista, Don Quijote non solo si rende protagonista di esilaranti avventure, ma vuole motteggiare il ceto nobiliare incapace di qualsiasi approccio pratico e materiale alla vita. All'inizio del romanzo, scopriamo che l'hidalgo, nei momenti di ozio (ossia la maggior parte) «*se daba a leer libros de caballerías con tanta afición y gusto, que olvidó casi de todo punto el ejercicio de la caza, y aun la administración de su hacienda*»⁵⁴. Il disinteresse del nostro protagonista verso ogni occupazione concreta era quello che da anni caratterizzava il cosiddetto 'primo stato', arroccato sui propri privilegi ed estraneo a quelle attività produttive (svolte perlopiù dall'*estado llano*) su cui si basava l'economia spagnola. L'hidalgo, volendo vivere secondo le antiche norme della cavalleria, simboleggia la vecchia aristocrazia, ingenuamente convinta di poter perpetuare i principi feudali nel mondo moderno e proto-capitalista. Sancho, al contrario, rappresenta il popolino, ben ancorato alla visione obiettiva e materialista della realtà. In una delle numerose occasioni in cui lo scudiero, affamato, prega il suo signore di mettersi alla ricerca di qualcosa da mangiare, Don Quijote afferma: «*Hágote saber, Sancho, que es honra de los caballeros andantes no comer en un mes*»⁵⁵; l'uomo, allora, comicamente replica: «*señor mío, estas honras que vuestra merced quiere darme por ser ministro y adherente de la caballería andante, como lo soy siendo escudero de vuestra merced, conviértalas en otras cosas que me sean de más cómodo y provecho*»⁵⁶. Sancho è ben conscio della sua posizione sociale e sa che la gente comune non vive di onori e di fama. Come spiega Antonio Domínguez Ortiz, infatti, era il terzo stato ad aver maggiormente sofferto la crisi economica spagnola a seguito della politica estera di Felipe II e della mancata distribuzio-

⁵³ M. de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, cit., t. II, cap. XX, p. 211. Trad. di A. Giannini, *Don Chisciotte della Manca*, cit., p. 796: «*Due soli lignaggi ci sono nel mondo [...] cioè l'aver e non l'aver*».

⁵⁴ Ivi, t. I, cap. I, p. 114. Trad. ivi, p. 16: «*si dava a leggere libri di cavalleria con tanta passione e diletto da dimenticare quasi del tutto lo svago della caccia e anche l'amministrazione del suo patrimonio*».

⁵⁵ Ivi, t. I, cap. X, pp. 189-190. Trad. ivi p. 84: «*ti fo sapere, Sancio, che è virtù dei cavalieri erranti non mangiare per un mese*».

⁵⁶ *Ibidem*. Trad. Ivi, p. 87: «*questi onori che voi volete farmi perché sono aiutante e associato della cavalleria errante, (come è infatti, essendo vostro scudiero), cambiatemeli in altre cose che mi siano di maggior utilità e vantaggio*».

ne delle ricchezze provenienti dal Nuovo Mondo (che invece stanziavano nelle casse della Corona)⁵⁷. L'ossessione dello scudiero per il soddisfacimento dei bisogni primari, pertanto, lo rende un personaggio tanto buffo quanto verosimile.

3.3.2 Altri elementi di continuità

Ritornando alla parodia del genere epico messa in luce dal *Tom Jones*, anche in quest'ultimo il protagonista intraprende un viaggio erratico alla ricerca dell'amata. Il tema della *quest* qui però si sdoppia: Sophia, al capitolo IX del decimo libro, scappa di casa con la fedele cameriera Mrs. Honour per fuggire dal padre e al contempo trovare Tom. A differenza di alcuni critici che la considerano «il punto d'arrivo, l'oggetto della ricerca di Tom»⁵⁸, l'eroina del romanzo si rivela molto più di un trofeo da conquistare, ritagliandosi uno spazio d'azione che va oltre la trama amorosa. A differenza della bella ma per nulla indipendente Fanny Goodwill, la protagonista femminile del capolavoro di Fielding denota coraggio e una più forte individualità, intraprendendo con il proprio viaggio erratico un parallelo percorso di formazione. Se all'inizio del romanzo, infatti, ci viene presentata come paradigma di bontà, quasi un *exemplar character* caratterizzato da innumerevoli virtù quali l'innocenza, il buon giudizio e una naturale gentilezza, nel corso della storia riuscirà ad affiancare a tali doti anche la prudenza e la saggezza. Quando nella celeberrima locanda di Upton Sophia racconta alla cugina Mrs. Fitzpatrick la propria storia, si dimostra molto assennata nel celare il nome di Tom. La diffidenza dell'eroina di Fielding risulta particolarmente saggia, avendo deciso Mrs. Fitzpatrick di ingannarla e tradirla alla prima occasione.

La figura di Sophia Western introduce un altro aspetto chiave del *Tom Jones*, presente già nei protagonisti del *Joseph Andrews* e in tutti i *moral men* descritti nei romanzi e nelle commedie di Fielding: la *good-nature*. Nel caso di Mr. Allworthy e Sophia, tale qualità è così marcata da tradire, secondo alcuni critici, la scarsa credibilità dei due personaggi, che risultano «too good», «too plastic»⁵⁹. Per quanto riguarda Tom, invece, la bontà d'animo è una dote che, pur indirizzandolo verso il bene altrui, non lo sottrae da certe umane debolezze come la vulnerabilità nei confronti del gentil sesso e l'impetuosità d'animo (causa ad esempio della rissa con Blifil e Thwackum, al capitolo XI del quinto libro). L'esaltazione della *good-nature* è un tema verso cui Fielding ha sempre mostrato particolare attenzione, anche in virtù della sua adesione alla filosofia latituderiana⁶⁰. Nella

⁵⁷ A. Domínguez Ortiz, *La España del Quijote*, en *Centro Virtual Cervantes*, p. 3.

⁵⁸ M. Billi, *Strutture narrative nel romanzo di Henry Fielding*, Bompiani, Milano 1974, p. 21.

⁵⁹ G.H. Gerould, *Criticism and Interpretations*, cit., p. 21.

⁶⁰ Si tratta di una filosofia diffusa in Inghilterra tra il 1730 e il 1790, che predicava un'ottimistica visione della natura umana. Ronald Salmon Crane, all'interno del suo *Suggestion Toward a Genealogy of the «Man of Feeling»* («ELH», 4, 1, 1934) definisce tale dottrina all'interno di quattro principi: 1) L'identificazione della virtù con le buone azioni e i buoni sentimenti; 2) L'idea che l'inclinazione al bene è insita in tutti gli uomini, purché non corrotti dal vizio; 3) L'elogio della sensibilità, in netta contrapposizione con la filosofia stoica; 4) La positiva

poesia *Of Good-Nature*, definisce tale disposizione come «the glorious Lust of doing Good»⁶¹, mentre nel saggio *An Essay on the Knowledge of the Characters of Men* lo scrittore fornisce una spiegazione ancor più dettagliata:

Good-Nature is that benevolent and amiable Temper of Mind which disposes us to feel the Misfortunes, and enjoy the Happiness of others; and consequently pushes us on to promote the latter, and prevent the former; and that without any abstract Contemplation on the Beauty of Virtue, and without the Allurements or Terrors of Religion.⁶²

Con *Tom Jones*, Fielding estende il suo interesse per questa tematica, facendo della *good-nature* non solo una caratteristica di alcuni personaggi, ma una dote essenziale che intende risvegliare anche nel lettore. Per chiarire meglio, occorre specificare che lo scrittore inglese non si rivolge mai al destinatario dell'opera come a un passivo ricettore, poiché è consapevole del fatto che «to appreciate the comic novel as a form of art [...] requires the reader's full participation»⁶³. Fielding si riferisce al lettore piuttosto come a un compagno di viaggio («We are now, reader, arrived at the last stage of our long journey»⁶⁴) e vi si rivolge spesso utilizzando la seconda persona o esortativi plurali («However, let us e'en venture to slide down together [...] and, if you please, shall be glad of your company»⁶⁵). Nell'ambito di quest'insolita complicità, il narratore invita più volte «the sagacious reader» a partecipare al processo di costruzione del significato dell'opera⁶⁶. Al capitolo introduttivo del terzo libro, ad esempio, la voce narrante afferma in merito ai numerosi spazi vuoti della narrazione: «we give him [the reader], at all such seasons, an opportunity of employing that wonderful sagacity, of which he is master, by filling up these vacant spaces»⁶⁷. Oltre a sottrarci informazioni cruciali per la comprensione della trama, sembra che l'io narrante si diverta a depistarci, quasi a voler rendere l'agnizione finale una conquista tanto faticosa quanto appagante per il caparbio lettore. Emblematico è il secondo capitolo del dodicesimo libro, in cui l'autore lascia credere che l'ultima amante di Tom, Mrs. Waters, fosse in realtà sua madre; bisognerà aspettare

enfasi sul piacevole sentimento d'angoscia che spesso affligge il *good-natured man* e lo conduce verso una sensazione di gioia e di auto-compiacimento (pp. 208-229). Nei romanzi di Fielding, in particolare nel *Tom Jones*, i *good-natured characters* rispecchiano tutte le caratteristiche descritte, eccezion fatta per la visione del vizio come ostacolo all'esercizio del bene.

⁶¹ H. Fielding, *Of Good-Nature. To His Grace the Duke of Richmond*, in H. Knight Miller (ed.), *Miscellanies by Henry Fielding, Esq.*, vol. I, Clarendon Press, Oxford 1972 (1743), I, 4, p. 30.

⁶² H. Fielding, *An Essay on the Knowledge of the Characters of Men*, in H. Knight Miller (ed.), *Miscellanies by Henry Fielding, Esq.*, cit., p. 136.

⁶³ M. Johnson, *Fielding's Art of Fiction: Eleven Essays on Shamela, Joseph Andrews, Tom Jones and Amelia*, cit., p. 86.

⁶⁴ H. Fielding, *Tom Jones*, cit., Book XVIII, ch. I, p. 808.

⁶⁵ Ivi, Book I, ch. IV, p. 37.

⁶⁶ Cfr. p. 40 (Book I, ch. VI), p. 50 (Book I, ch. VIII) e p. 470 (Book X, ch. V).

⁶⁷ Ivi, Book III, ch. I, p. 101.

la fine della storia per leggere la smentita della falsa notizia. Episodi come questi sono oltremodo frequenti nel romanzo, resi possibili dalla sapiente strategia autoriale che crea un suo 'doppio silente'. Come spiega Regina Janes⁶⁸, il narratore del *Tom Jones* non è l'autore onnisciente, bensì una voce narrante che finge di saperne quanto noi, se non meno.

Il lettore non è chiamato solo a formulare ipotesi su ciò che l'autore volontariamente tace, ma è interpellato anche nel giudizio delle azioni dei personaggi. Nel capitolo introduttivo del libro VII, interamente basato su un'interessante analogia tra vita e teatro, Fielding concentra la sua attenzione sull'*audience* più che sugli attori, alludendo ovviamente al variegato universo umano a cui la sua opera era rivolta. Nel far ciò, lo scrittore descrive i diversi giudizi che il pubblico avrebbe potuto formulare riguardo ai personaggi e pone come esempio l'episodio del furto di Black George ai danni di Tom. In altre parole, il narratore passa al vaglio le varie reazioni degli spettatori/lettori dinanzi un gesto moralmente discutibile da parte, però, di un personaggio che fino a poco prima aveva amato per via dell'amicizia con Tom e della sua penosa situazione d'indigenza. L'intento dell'autore è di far riflettere il suo pubblico sull'ingiusto costume di giudicare un individuo sulle basi di un singolo gesto. Nello stesso passaggio, infatti, egli afferma «A single bad act no more constitutes a villain in life, than a single bad part on the stage»⁶⁹. Al capitolo introduttivo del decimo libro, in cui Fielding lascia alcune istruzioni per una corretta interpretazione dell'opera, leggiamo inoltre: «In the next place, we must admonish thee, my worthy friend (for perhaps, thy heart may be better than thy head), not to condemn a character as a bad one, because it is not perfectly a good one»⁷⁰. Tale affermazione, che segue al racconto di come Tom ceda alle avances di Mrs. Waters, intende chiaramente invitare «the good-natured reader» a non disprezzare Tom solo in virtù delle sue debolezze. L'io narrante chiede quindi al lettore di far appello al proprio cuore anziché alla mente, facendo leva sul rapporto di empatia ormai stabilito con il protagonista, piuttosto che al condizionamento delle strutture morali.

3.4 La retorica della lettura in *Tom Jones* e *Don Chisciotte*

Nel paragrafo precedente si è accennato alla consapevolezza di Fielding, evidente nel romanzo, del variegato universo di lettori del suo tempo. A tal merito, vorrei introdurre un ulteriore parallelo tra il *Tom Jones* e il capolavoro di Cervantes riguardante lo sviluppo, all'interno dei due romanzi, di una 'retorica della lettura'. Per quanto riguarda il romanzo di Fielding, nella già citata apostrofe al lettore, l'autore distingue tra tre categorie di destinatari: il lettore ide-

⁶⁸ R. Janes, *Fielding and the Case of the Misguided Reader*, in J.A. Downie (ed.), *Henry Fielding in Our Time: Papers Presented at the Tercentenary Conference*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2008, pp. 165-185.

⁶⁹ H. Fielding, *Tom Jones*, cit., Book VII, ch. I, p. 286.

⁷⁰ Ivi, Book X, ch. I, p. 454.

ale, il lettore medio e il lettore autorevole, spregiativamente identificato con il critico letterario⁷¹. È chiaro, però, che tutti e tre i lettori corrispondono in realtà al «lettore modello» di Eco (non al «lettore empirico», ossia il 'lettore effettivo'), e dunque a una «strategia testuale», come la definisce il noto studioso, che in questo caso è funzionale a Fielding per sviluppare il suo paratesto meta-letterario. Il narratore, infatti, rivolgendosi agli ipotetici lettori, problematizza la ricezione della sua opera e, nell'ambito di tale operazione, ne approfitta per inveire contro la critica calunniatrice, così come leggiamonel capitolo intitolato *A Crust for the Critics*⁷²:

[...] there is another light, in which these modern critics may, with great justice and propriety, be seen; and this is that of a common slanderer. [...] Vice hath not, I believe, a more abject slave; society produces not a more odious vermin; nor can the devil receive a guest more worthy of him, nor possibly more welcome to him, than a slanderer. The world, I am afraid, regards not this monster with half the abhorrence which he deserves; and I am more afraid to assign the reason of this criminal lenity shown towards him; yet it is certain that the thief looks innocent in the comparison; nay, the murderer himself can seldom stand in competition with his guilt: for slander is a more cruel weapon than a sword, as the wounds which the former gives are always incurable.⁷³

La lettura da parte della critica calunniatrice è unicamente distruttiva, volta a provocare la rovina e la miseria dell'autore. Il vero destinatario a cui lo scrittore sembra volersi rivolgere, invece, è il lettore comune, che egli invita a partecipare al processo di elaborazione dell'opera e alla costruzione del suo messaggio. Inizialmente il narratore stabilisce un rapporto di subordinazione, con la totalità del pubblico, reclamando la sua superiorità conoscitiva in quanto creatore della nuova provincia narrativa: «I am at liberty to make what laws I please therein. And these laws, my readers [...] are bound to believe in and to obey»⁷⁴. Subito dopo, tuttavia, egli dichiara di non volersi imporre al suo lettore come un tiranno, ma di agire «for their own good only»⁷⁵. Agire in funzione del bene del lettore, equivale in questo caso a far sì che la propria opera venga letta e interpretata correttamente. Viene spontaneo a questo punto chiedersi, come del resto fa Mirella Billi⁷⁶, a che tipo di lettore Fielding volesse riferirsi. Se la diffusione della stampa aveva esteso enormemente la tipologia e l'estrazione sociale del pubblico letterario, non aveva però uniformato il loro livello d'erudizione. Lo scrittore inglese, pertanto, deve distinguere tra un lettore ideale e un lettore

⁷¹ Per i concetti di 'lettore empirico' e 'lettore modello' si rimanda a U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, cit., rispettivamente alle pagine 196 e 50.

⁷² Ivi, Book XI, ch. I, p. 492.

⁷³ Ivi, Book XI, ch. I, p. 493.

⁷⁴ Ivi, Book II, ch. I, p. 68.

⁷⁵ Ivi, Book II, ch. I, p. 69.

⁷⁶ M. Billi, *Strutture narrative nel romanzo di Henry Fielding*, cit., p. 58.

medio, rivolgendosi ad ognuno di essi in maniera differente e con diverse finalità. Il lettore ideale, ossia intellettualmente pari allo scrittore, diviene il destinatario dei più raffinati passaggi letterari, dei saggi teorici e, soprattutto, dell'ironia più sottile. Nel menzionato capitolo del quarto libro del *Tom Jones*, intitolato *A Battle Sung by the Muse in Homeric style, and Which None but the Classical Reader Can Taste*, il 'classical reader' a cui si fa riferimento è il lettore colto, in grado di cogliere la parodica allusione all'epica classica in un passaggio che non descriverà nessuna leggendaria battaglia, ma solo una comune e banale lite domestica. Nella lunga introduzione al personaggio di Sophia Western, invece, divisa in una prima parte concepita in tono sublime ed un'altra, volutamente piana e prosaica, l'autore sa che l'ironia evidente del contrasto dei due stili poteva essere compresa da entrambe le tipologie di lettore, ma è al lettore ideale che regala gli echi classicheggianti:

HUSHED be every ruder breath. May the heathen ruler of the winds confine in iron chains the boisterous limbs of noisy Boreas, and the sharp-pointed nose of bitter-biting Eurys [...]

Reader, perhaps, thou hast seen the statue of the *Venus de Medicis*. Perhaps, too, thou hast seen the gallery of beauties at Hampton Court [...]. If thou hast seen all these without knowing what beauty is, thou hast no eyes; if without feeling its power, thou hast no heart.⁷⁷

Difficilmente il lettore medio avrebbe colto in queste righe i riferimenti mitologici e artistici che, al contrario, sarebbero risuonati familiari e immediati al lettore colto. In generale, Fielding porta avanti per tutto il romanzo un doppio atteggiamento nei confronti della duplice categoria di destinatari a cui si rivolge: da una parte «la complicità sorridente con il lettore ideale»⁷⁸, in grado di comprendere tutti i piani della narrazione, con i suoi artifici e i messaggi più impliciti; dall'altra abbiamo l'atteggiamento quasi paternalistico nei confronti del lettore medio, «a cui molto, se non tutto, va spiegato»⁷⁹. Il già citato capitolo sulla metafora teatrale, ad esempio, è rivolto al pubblico globale, ma nella sua chiara e dettagliata esemplificazione di come la natura umana tenda a formulare giudizi superficiali e spesso errati nei confronti del prossimo, intende avvicinarsi perlopiù al lettore medio. Allo scopo di sviluppare la sua finalità didattica nei confronti di quest'ultimo, Fielding dà voce ai suoi pensieri, anticipandoli e persino interpretandoli per lui⁸⁰. L'immediatezza della dimensione metaforica adoperata, ossia il teatro, unita alla prosopopea mimetica rappresentano ulteriori prove dell'intento qui pedagogico dello scrittore.

Dimostrandosi attento ad ogni tipologia di lettore, Fielding suggerisce al contempo la possibilità di leggere il suo romanzo in più modi: dalla lettura letterale

⁷⁷ H. Fielding, *Tom Jones*, cit., Book IV, ch. II, p. 134.

⁷⁸ M. Billi, *Strutture narrative nel romanzo di Henry Fielding*, cit., p. 59.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ Ivi, Book VII, ch. I, p. 285.

e ipersemplicata, sensibile unicamente agli elementi della trama, alla comicità più esplicita e al didatticismo diretto, a quella più acuta, in grado di intercettare la ricercatezza formale, l'ironia pungente e i riferimenti all'erudizione neoclassica.

La retorica della lettura all'interno del *Don Chisciotte* è un elemento cruciale che percorre il testo dall'inizio alla fine, sviluppandosi sia nella dimensione intra-diegetica del romanzo che in quella esterna. A livello extra-diegetico troviamo il «desocupado lector»⁸¹ a cui il narratore si rivolge nel prologo, il quale rappresenta al contempo il destinatario dell'opera ma anche il critico più temuto dallo scrittore:

qué dirá el antiguo legislador que llaman vulgo cuando vea que, al cabo de tantos años como ha que duermo en el silencio del olvido, salgo ahora, con todos mis años a cuestas, con una leyenda seca como un esparto, ajena de invención, menguada de estilo, pobre de concetos.⁸²

Anche Cervantes, come Fielding, si dimostra consapevole di consegnare la sua opera ad un pubblico vasto ed eterogeneo, ragion per cui espone, attraverso la voce dell'amico fittizio, i diversi modi in cui l'opera si proponeva di incontrare il gusto del lettore: «Procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla»⁸³. Secondo l'artificio narrativo del manoscritto ritrovato, inoltre, l'intero romanzo è frutto della lettura, coadiuvata dallo strumento della traduzione, dell'opera di Cide Hamete da parte del narratore. Nella seconda parte del *Don Chisciotte*, invece, quasi tutti i personaggi in cui l'hidalgo si imbatte hanno già letto di lui e delle sue avventure attraverso il romanzo pubblicato dal *morisco*:

Decidme, hermano escudero: este vuestro señor ¿no es uno de quien anda impresa una historia que se llama *del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, que tiene por señora de su alma a una tal Dulcinea del Toboso?⁸⁴

All'interno della narrazione, invece, il lettore per eccellenza è evidentemente lo stesso Don Quijote, la cui follia all'origine delle mirabolanti imprese che

⁸¹ M. de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, cit., t. I, Prólogo, p. 95. Trad. di A. Giannini, *Don Chisciotte della Mancia*, cit. p. 7: «inoperoso lettore».

⁸² Ivi, t. I, Prólogo, p. 96. Trad. ivi, p. 8: «che dirà l'antico legislatore che si chiama il pubblico, quando vedrà che dopo tant'anni da che mi sono addormentato nel silenzio dell'oblio, ora vengo fuori, nonostante tutti i miei anni addosso, con una narrazione esile come un giunco, vuota d'invenzione, scadente nello stile, povera di contenuto e priva d'ogni erudizione».

⁸³ Ivi, t. I, Prólogo, p. 101. Trad. ivi, p. 12: «Procurate pure che, nel leggere la vostra storia, chi è malinconico abbia ad essere mosso a riso, chi è allegro abbia ad accrescere la sua allegria, l'ignorante non si annoi, il sapiente ammiri l'invenzione, il personaggio d'alto affare non la disprezzi, né chi ha senno abbia ad omettere di lodarla».

⁸⁴ Ivi, t. II, cap. XXX, p. 292. Trad. ivi, p. 883: «Ditemi, mio buono scudiero: questo vostro signore non è forse uno circa il quale va attorno stampata una storia intitolata *Il Fantasiioso Nobiluomo don Chisciotte della Mancia*, che ha per signora del suo cuore una certa Dulcinea del Toboso?».

alimentano il romanzo, deriva dalla lettura dei poemi cavallereschi. Anche il barbiere, il curato e il locandiere Palomeque sono appassionati lettori di poemi epici e *cantar de gesta*:

Tuvo [Quijana] muchas veces competencia con el cura de su lugar – que era hombre docto, graduado en Cigüenza – sobre cuál había sido mejor caballero: Palmerín de Ingalaterra o Amadís de Gaula; mas maese Nicolás, barbero del mesmo pueblo, decía que ninguno llegaba al Caballero del Febo.⁸⁵

Y como el cura dijese que los libros de caballerías que don Quijote había leído le habían vuelto el juicio, dijo el ventero:

– No sé yo cómo puede ser eso, que en verdad que, a lo que yo entiendo, no hay mejor letrado en el mundo, y que tengo ahí dos o tres dellos, con otros papeles, que verdaderamente me han dado la vida, no solo a mí, sino a otros muchos.⁸⁶

Al contrario, Sancho Panza è un semi-analfabeta, così come Dulcinea, della quale Don Quijote dice «a lo que yo me sé acordar, Dulcinea no sabe escribir ni leer»⁸⁷.

Accanto all'universo di lettori e non lettori presenti nel testo, si ritrovano anche due diverse concezioni riguardanti la lettura stessa. Da un lato essa è dipinta negativamente quando riguarda l'anacronistica letteratura cavalleresca, specie quella concepita unicamente per intrattenere il lettore senza perseguire nessun intento didascalico. Si ricorda ancora una volta il discorso del canonico al curato al capitolo XLVII della prima parte:

Verdaderamente, señor cura, yo hallo por mi cuenta que son perjudiciales en la república estos que llaman libros de caballerías; y aunque he leído, llevado de un ocioso y falso gusto, casi el principio de todos los más que hay impresos [...]. Y según a mí me parece, este género de escritura y composición cae debajo de aquel de las fábulas que llaman *milesias*, que son cuentos disparatados, que atienden solamente a deleitar, y no a enseñar.⁸⁸

⁸⁵ Ivi, t. I, cap. I, p. 116. Trad. ivi, p. 16: «Ebbe [Chisciana] molte volte a discutere col curato della rua terra (uomo dotto, laureato a Siguenza), su chi era stato miglior cavaliere, se Palmerino d'Inghilterra o Amadigi di Gaula; maestro Nicola però, barbiere appunto di quel borgo, diceva che nessuno arrivava al cavaliere del Febo».

⁸⁶ Ivi, t. I, cap. XXXII, p. 441. Trad. ivi, p. 332: «Or avendo detto il curato che i libri di cavalleria, che don Chisciotte aveva letto, gli avevano sconvolto il cervello, disse l'oste: – Io non so come può essere questo, perché, veramente, secondo me, non c'è nel mondo lettura migliore. Io ne ho due o tre con altri scritti che davvero mi hanno ricreato; e non soltanto me, ma più altri».

⁸⁷ Ivi, t. I, cap. XXV, p. 353. Trad. ivi, pp. 244: «a quanto posso ricordare, Dulcinea non sa né leggere né scrivere».

⁸⁸ Ivi, t. II, cap. LXX, p. 618. Trad. ivi, pp. 514-515: «In verità, signor curato, io trovo che, per conto mio, sono dannosi nello Stato i così detti libri di cavalleria; e sebben, incitato da un vano e falso piacere, io abbia letto da un principio quasi tutti quelli che sono stati stampati [...]. A parer mio, questo genere di scritti e favole milesie, che son racconti stravaganti, i quali badano soltanto a dilettere, non già ad ammaestrare».

Dall'altro, nel dialogo tra Don Quijote e Don Diego, vi è l'esaltazione del genere della poesia, che seppur ritenuto privo di alcuna pragmatica utilità, «es hecha de una alquimia de tal virtud, que quien la sabe tratar la volverá en oro purísimo de inestimable precio»⁸⁹. Essa, tuttavia, deve essere riservata unicamente ai lettori eruditi e non all'«ignorante vulgo, incapaz de conocer ni estimar los tesoros que en ella se encierran»⁹⁰.

Anche nel romanzo di Cervantes, inoltre, la retorica della lettura si apre alla problematizzazione della ricezione del testo. Il contrasto paventato da Cervantes tra il suo 'orizzonte di aspettazione' e l'«orizzonte dell'esperienza»⁹¹ del suo lettore è emblematicamente allegorizzato nella seconda parte del *Chisciotte*, quando Sancho e il baccelliere Carrasco informano l'hidalgo di come la storia delle sue avventure circolasse da qualche tempo per mano di Cide Hamete. Il protagonista del romanzo esprime allora il suo rammarico all'apprendere come l'autore morisco (in realtà Cervantes) avesse banalizzato e in buona parte omesso le sue imprese, dilungandosi invece su altri racconti e aneddoti (tra cui le storie interpolate all'opera):

y no sé yo qué le movió al autor a valerse de novelas y cuentos ajenos, habiendo tanto que escribir en los míos: sin duda se debió de atener al refrán: “De paja y de heno”, etcétera. Pues en verdad que en solo manifestar mis pensamientos, mis suspiros, mis lágrimas, mis buenos deseos y mis acometimientos pudiera hacer un volumen mayor, o tan grande, que el que pueden hacer todas las obras del Tostado.⁹²

A deludere maggiormente Don Quijote è la natura comica dell'opera dell'autore arabo, in cui lo spirito eroico dell'hidalgo e i suoi virtuosi ideali divengono oggetto di ridicolo e non di liriche celebrazioni. L'amarrezza del protagonista per l'esito della trasposizione letteraria delle sue avventure rimanda a sua volta all'effettiva preoccupazione di Cervantes per la ricezione del suo vero testo, oscurato dalla pubblicazione nel 1614 di un'apocrifa continuazione del *Don Chisciotte* ad opera di Alonso Fernández de Avellaneda. In altre parole, il nostro autore affida al protagonista i propri timori legati all'esito del *Chisciotte*, laddove la delusione

⁸⁹ Ivi, t. II, cap. XVI, p. 169. Trad. ivi, p. 753: «è fatta di un metallo di tale virtù che chi lo sa trattare lo cambierà in oro purissimo d'inestimabile valore».

⁹⁰ *Ibidem*. Trad. *ibidem*: «volgo ignorante, incapace di conoscere e valutare i tesori che ella racchiude in sé».

⁹¹ Il concetto di 'orizzonte di aspettazione' e 'orizzonte dell'esperienza' si inserisce nell'estetica della ricezione di Hans Robert Jauss, per il quale si rimanda al saggio *Estetica della ricezione e comunicazione letteraria* (in *Estetica della ricezione*, in Antonello Giugliano (a cura di), Guida Editori, Napoli 1988, p. 136).

⁹² Ivi, t. II, cap. III, p. 68. Trad. ivi, p. 657: «Or però io non so da che fu indotto l'autore a ricorrere a novelle e a racconti estranei, mentre aveva tanto da scrivere intorno ai miei. Senza dubbio dovette attenersi al proverbio: “O di paglia o di fieno...” eccetera. Giacché, in verità, soltanto a raccontare i miei pensieri, i miei sospiri, le mie lacrime, i miei onesti propositi, le mie gesta avrebbe potuto mettere insieme un volume anche più grosso o almeno quanto quello che possono fare tutte insieme le opere del Tostado».

dell'idalgo per il travisamento della sua storia riflette l'angoscia di Cervantes per una possibile banalizzazione della propria opera. A preoccupare lo scrittore è in special modo l'idea che il lettore recepisca la comicità del romanzo come un invito a considerarlo un'opera da poco, priva d'ingegno e discernimento, ragione per cui fa dire all'idalgo

En efeto, lo que yo alcanzo, señor bachiller, es que para componer historias y libros, de cualquier suerte que sean, es menester un gran juicio y un maduro entendimiento. Decir gracias y escribir donaires es de grandes ingenios: la más discreta figura de la comedia es la del bobo, porque no lo ha de ser el que quiere dar a entender que es simple.⁹³

Così Cervantes sembra voler prendere in contropiede eventuali detrattori pronunciando la sua difesa *ante tempus*, difesa che si trasforma in una vera e propria lezione di estetica della comicità: «nella commedia il carattere che richiede più abilità è quello del babbeo», frase che sembra far eco al noto verso shakespeariano «This fellow is wise enough to play the fool»⁹⁴.

3.5 L'influenza di *Don Chisciotte* nella struttura e nella trama del *Tom Jones*

Ancor più che nel *Joseph Andrews*, all'interno del *Tom Jones* si riscontra l'evidente influsso della struttura formale e della trama del capolavoro di Cervantes. Per prima cosa la suddivisione in capitoli che, come fa notare Emilio Escartín Nuñez, in questo romanzo riprende anche nei titoli quelli dell'opera spagnola⁹⁵. Si veda ad esempio in Fielding, *Containing Such Grave Matter*⁹⁶ e in Cervantes *Que trata de muchas y grandes cosas*⁹⁷; *A Dialogue between Jones and Partridge*⁹⁸ e

⁹³ Ivi, t. II, cap. III, p. 68. Trad. ivi, p. 657: «Insomma, quel che arrivo a capire, signor baccelliere, è che per comporre storie e libri, di qualunque genere sieno, occorre gran giudizio e intelletto maturo. Il dire, come lo scrivere, gustose piacevolezze è proprio dei grandi ingegni: nella commedia il carattere che richiede più abilità è quello del babbeo perché non deve essere punto uno sciocco colui che vuol dare a credere di esserlo».

⁹⁴ W. Shakespeare, *Twelfth Night*, ed. by J.D. Wilson, 2009 (1623), Act III, Scene I, l. 60, p. 44.

⁹⁵ E. Escartín Nuñez, *Cervantes y Fielding: la influencia del Quijote en el Tom Jones*, «Mar oceana: Revista del humanismo español e iberoamericano», 2, 1995, p. 203.

⁹⁶ H. Fielding, *Tom Jones*, cit., Book I, ch. VII.

⁹⁷ M. de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, cit., t. II, cap. XXXI; in inglese: *Which Treats of Many and Great Matters*, in *The History of the Renown'd Don Quixote de la Mancha. Written in Spanish by Miguel de Cervantes Saavedra. Translated from the original by several hands: and publish'd by Peter Motteux servant to his Majesty*, vol. III, trans. by P. Motteux, printed for Samuel Buckley, London 1712, p. 913. Trattandosi in questo caso di citazioni letterali, ho ritenuto più opportuno riportare la traduzione inglese plausibilmente usata da Fielding, quella di Motteux.

⁹⁸ H. Fielding, *Tom Jones*, cit., Book XII, ch. XIII.

nel romanzo spagnolo *Donde se trata del discreto coloquio que Sancho Panza tuvo con su señor Don Quijote*⁹⁹.

Analogo è anche il procedimento di lasciare un'azione in sospeso per poi riprenderla subito al capitolo successivo: «y acomodados don Quijote, Sancho, el paje y el primo en los mejores lugares, el trujamán comenzó a decir lo que oirá y verá el que le oyere o viere el capítulo siguiente»¹⁰⁰ e in Fielding «but to receive wholesome admonition and reproof; which those who relish that kind of instructive writing may peruse in the next chapter»¹⁰¹.

Anche nel *Tom Jones* l'autore ricorre alle storie interpolate. Tuttavia, oltre ai racconti più estesi quali quello dell'uomo della collina¹⁰² e quello di Mrs. Fitzpatrick¹⁰³, le altre storie sono più brevi in forma aneddotica, perfettamente amalgamate all'interno della trama principale. La vicenda dei tre uomini di campagna alla ricerca del ladro¹⁰⁴, con cui Fielding fornisce un divertente esempio di come spesso si tenda a considerare gli altri più saggi di quanto in realtà siano, occupa solo poche righe ed è funzionale a far capire meglio al lettore come Mrs. Western abbia commesso lo stesso genere di errore non credendo alla buona fede di Sophia.

Oltre all'organizzazione formale, di nuovo la coppia di protagonisti, rimanda alla coppia Don Quijote/Sancho. Nel caso di Partridge, inoltre, quando ci viene nuovamente presentato dall'autore al capitolo IV dell'ottavo libro, leggiamo nel titolo stesso: *In Which Is Introduced One of the Pleasantest Barbers That Was Ever Recorded in History, the Barber of Bagdad, or He in Don Quixote, Not Excepted*¹⁰⁵; il riferimento al barbiere Nicolás del romanzo spagnolo è più che esplicito. A differenza dello scudiero spagnolo, tuttavia, il compagno di viaggio di Tom non si esprime attraverso proverbi, ma formule e citazioni latine, che per la frequenza e la molteplicità di situazioni in cui vengono utilizzate, sortiscono nel lettore lo stesso effetto comico dei *refranes* del personaggio di Cervantes.

⁹⁹ M. de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, cit., t. I, cap. XLIX; *A Relation of the Wise Conference Between Sancho and his Master*, in *The History of the Renown'd Don Quixote de la Mancha*. Written in Spanish by Miguel de Cervantes Saavedra. Translated from the original by several hands: and publish'd by Peter Motteux servant to his Majesty, vol. II, trans. by P. Motteux, printed for Samuel Buckley, London 1705, p. 261.

¹⁰⁰ M. de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, cit., t. II, cap. XXV, p. 259. Cfr. *The History of the Renown'd Don Quixote de la Mancha*. Written in Spanish by Miguel de Cervantes Saavedra. Translated from the original by several hands: and publish'd by Peter Motteux servant to his Majesty, vol. III, cit., p. 869: «Then all the audience having taken their places, Don Quixote, Sancho, the scholar, and the page, being preferred to the rest, the boy, who was the mouth of the motion, began a story, that shall be heard or seen by those who will take the pains to read or hear the next chapter».

¹⁰¹ H. Fielding, *Tom Jones*, cit., Book I, ch. VI, p. 44.

¹⁰² Ivi, Book VIII, ch. XI-XV.

¹⁰³ Ivi, Book X, ch. IV-V, VII.

¹⁰⁴ Ivi, Book VI, ch. III.

¹⁰⁵ Ivi, Book VIII, ch. IV, p. 358.

Nel corso del primo dialogo fra Tom e il buffo barbiere¹⁰⁶, ad esempio, si riscontrano in una sola pagina ben cinque pseudo citazioni, tra detti e clausole latine, pronunciate dal bizzarro personaggio (*doctissime tonsorum; Ago tibi gratias, domine; Pro deum atque hominum fidem; ille optimus omnium patronus?; In casu incognito*)¹⁰⁷. Come il saggio Sancho, inoltre, anche il buon Partridge tenta di mettere in guardia il protagonista ogni qual volta sia sul punto di prendere decisioni imprudenti. Quando al capitolo XIV del nono libro i due vengono attaccati da un rapinatore, dopo aver sventato il pericolo, Partridge prega il suo compagno di ucciderlo, onde evitare che questi li attacchi di nuovo. Decidendo, Tom, di risparmiare invece il povero diavolo, Fielding descrive tutto il disappunto del barbiere: «Partridge [...] testified much dissatisfaction on the occasion, quoted an old proverb, and said, he should not wonder if the rogue attacked them again before they reached London»¹⁰⁸.

Come lo scudiero spagnolo, inoltre, anche il personaggio di Fielding si dimostra estremamente pavido. Nel suddetto episodio, infatti, mentre Tom è alle prese col presunto malvivente, Partridge si trova «at about a hundred and fifty yards' distance, [...] on the ground, roaring for mercy»¹⁰⁹. Chisciottesca è invece l'ingenuità del buffo barbiere, che spesso confonde o mal interpreta la realtà. Al capitolo V del libro dodicesimo egli scambia il suono di un tamburo, che annunciava un *puppet-show*, per una orda di ribelli:

He here therefore stopt to consider which of these roads he should pursue; when on a sudden they heard the noise of a drum, that seemed at no great distance. This sound presently alarmed the fears of Partridge, and he cried out, "Lord have mercy upon us all; they are certainly a coming!" "Who is coming?" cries Jones; [...] "Who?" cries Partridge, "why, the rebels [...]" Jones no sooner looked up, than he plainly perceived what it was which Partridge had thus mistaken. "Partridge," says he, "I fancy you will be able to engage this whole army yourself; for by the colours I guess what the drum was which we heard before, and which beats up for recruits to a puppet-show."¹¹⁰

Quando i due protagonisti perdono la strada per Coventry, invece, Partridge attribuisce all'evento cause soprannaturali:

Did not you observe, sir," said he to Jones, "that old woman who stood at the door just as you was taking horse? [...] Whatever some people may think, I am very certain it is in the power of witches to raise the wind whenever they please. I have seen it happen very often in my time: and if ever I saw a witch in all my life, that old woman was certainly one"¹¹¹

¹⁰⁶ Ivi, Book VIII, ch. V.

¹⁰⁷ Ivi, Book VIII, ch. V, p. 362.

¹⁰⁸ Ivi, Book XII, ch. XIV, p. 594.

¹⁰⁹ Ivi, Book XII, ch. XIV, p. 593.

¹¹⁰ Ivi, Book XII, ch. V, p. 554.

¹¹¹ Ivi, Book XII, ch. XI, p. 321.

Altro parallelo tra Partridge e Sancho Panza è la sua fedeltà e il suo sincero legame d'amicizia con Tom: «For Partridge, though he had many imperfections, wanted not fidelity; and though fear would not suffer him to be hanged for his master, yet the world, I believe, could not have bribed him to desert his cause»¹¹².

Altrettanto argomentabile è l'analogia che intercorre tra Tom e Don Quijote, specie quando il protagonista di Fielding decide di aggregarsi a un plotone di soldati, per seguire, «some heroic ingredients in his composition»¹¹³. Al pari dell'hidalgo mancego, inoltre, anche Tom perde la ragione ogni qual volta si parli della sua amata. Al capitolo VI del decimo libro, ad esempio, quando giunto alla locanda il protagonista scopre di aver mancato Sophia di un soffio, viene colto da un'incontrollata frenesia:

The behaviour of Jones on this occasion, his thoughts, his looks, his words, his actions, were such as beggar all description. After many bitter execrations on Partridge, and not fewer on himself, he ordered the poor fellow, who was frightened out of his wits, to run down and hire him horses at any rate; and a very few minutes afterwards, having shuffled on his clothes, he hastened down-stairs to execute the orders himself, which he had just before given.¹¹⁴

Tornando alla relazione tra Tom e Partridge, anche dal punto di vista stilistico si ritrova lo stesso contrasto presente nell'opera di Cervantes tra linguaggio aulico e prosaico, in linea con la visione idealistica del primo e quella pragmatica del secondo.

Who knows, Partridge, but the loveliest creature in the universe may have her eyes now fixed on that very moon which I behold at this instant?" "Very likely, sir," answered Partridge; "and if my eyes were fixed on a good surloin of roast beef, the devil might take the moon and her horns into the bargain."¹¹⁵

Da un punto di vista tematico, centrale continua ad essere nel romanzo di Fielding l'elemento delle locande, che divengono veri e propri teatri di scene buffe ed esilaranti, nonché luoghi cruciali per l'intreccio delle storie dei vari personaggi e dunque per lo sviluppo della trama. Anche nel *Don Chisciotte* le locande (specie la famosa «venta/castillo» dell'oste Palomeque) rappresentano dei micro-cosmi in cui la realtà obiettiva e quella allucinata del cavaliere mancego si fondono in maniera spesso comica (si ricordi la celebre frase di Sancho quando, assieme al suo signore, riparte finalmente dalla locanda di Palomeque: «¡Vive el Señor que es verdad quanto mi amo dice de los encantos deste castillo»¹¹⁶).

¹¹² Ivi, Book XVII, ch. V p. 787.

¹¹³ Ivi, Book VII, ch. XI p. 321.

¹¹⁴ Ivi, Book X, ch. VI, p. 475.

¹¹⁵ Ivi, Book VIII, ch. IX, p. 379.

¹¹⁶ M. de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, cit., t. I, cap. XVI, p. 600. Trad. di A. Giannini, *Don Chisciotte della Mancia*, cit., p. 495: «Viva Dio, è proprio vero quanto dice il mio padrone, degl'incantesimi di questo castello».

Un ulteriore elemento di corrispondenza tra i due romanzi viene rintracciato da Nuñez nella rilevanza che il caso assume in entrambe le opere. In esse, infatti, ritroviamo una serie innumerevole di coincidenze e fatalità, tali che la Fortuna, spesso menzionata dai protagonisti, rivela un indubbio carattere artificioso. Pensiamo, nel capolavoro cervantino, all'incontro casuale tra Cardenio e Dorotea in Sierra Morena¹¹⁷, o l'arrivo di Fernando e Luscinda alla locanda in cui, in quello stesso momento, si trovano anche i rispettivi innamorati¹¹⁸. Analogamente, nel romanzo di Fielding, Tom incontra il suo presunto padre Partridge¹¹⁹ e la sua presunta madre Jenny Jones, nei panni di Mrs. Waters¹²⁰. Tuttavia, continua a mancare la sua amata che percorre il suo medesimo tragitto, ma in tempi sempre diversi. In entrambe le opere la casualità, portata all'estremo della plausibilità, rientra nel disegno parodico dei *romance* cavallereschi, ma nel romanzo di Fielding fornisce al contempo una riprova della funzionalità che caratterizza il *Tom Jones*. Il concetto di «romanzo funzionale», che Mirella Billi riprende da Roland Barthes, ben si adatta all'opera dello scrittore inglese nella quale «ogni avvenimento, anche quello apparentemente più banale, i vari incontri [...], le perdite e i ritrovamenti di oggetti, tutto è, in misura maggiore o minore in funzione dello scioglimento finale»¹²¹. In altre parole, come prosegue la studiosa, «Niente, o quasi niente, si trova nel romanzo, che non risponda a un fine preciso per il compiersi della trama»¹²². Su questo concetto torneremo più avanti.

3.6 La teatralità del *Don Chisciotte* e del *Tom Jones*

Molti studiosi ravvisano nel capolavoro di Cervantes una forte teatralità basata sulla preponderanza dei dialoghi nel corso della narrazione, sulla presenza di personaggi mutuati dalla commedia e sul carattere drammatico di alcune scene. Per quanto riguarda il primo punto, senza addentrarci nella dimensione ideologica che più recentemente la critica ha attribuito alla funzione dei dialoghi in Cervantes¹²³, da un'analisi puramente esteriore si può notare come «todo el *Quijote* es una conversación interminable entre dos protagonistas, acompañados en diversos momentos por otras voces que se incorporan a la conversación»¹²⁴. In *Don Chisciotte* i dialoghi costituiscono il mezzo attraverso cui l'autore dà voce ai vari personaggi, voce espressa sempre in un registro lin-

¹¹⁷ Ivi, t. I, cap. XXVIII.

¹¹⁸ Ivi, t. I, cap. XXXVI.

¹¹⁹ H. Fielding, *Tom Jones*, cit., Book VIII, ch. VI.

¹²⁰ Ivi, cit., Book IX, ch. II.

¹²¹ M. Billi, *Strutture narrative nel romanzo di Henry Fielding*, cit., p. 17.

¹²² *Ibidem*.

¹²³ Si veda in particolare lo studio di Elías L. Rivers sul rapporto tra dialettica e ideologie dei personaggi del Chisciotte in *Quixotic Scriptures: Essays on the Textuality of Hispanic Literature*, Indiana UP, Bloomington 1983.

¹²⁴ A. Rodriguez, *El «diálogo de recuerdos» y la anácrisis en el Quijote*, «Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America», 9, 1, 1989, p. 3.

guistico conforme alla classe d'appartenenza di chi parla. Al linguaggio aulico di Don Quijote, Cardenio, Fernando, Dorotea si contrappone quello basso e rustico di Sancho, Teresa, Palomeque e dei vari *campesinos* presentati dal romanzo. Il procedimento dialogico, tuttavia, è proprio del genere drammatico, tant'è che Anthony Close ha rintracciato nei dialoghi del capolavoro cervantino fonti quali la commedia classica e alcune opere teatrali di Lope de Rueda¹²⁵. Altro elemento della drammaticità del *Chisciotte* risiede nella figura di Sancho, che si rifà al *bobo* della commedia pre-lopista¹²⁶. Personaggi come Maritornes, invece, o Aldonza Lorenzo, riprendono nella mascolinità dei loro modi la figura della *mujer varonil*¹²⁷, presente in molti drammi del teatro spagnolo dell'Età dell'oro e mutuata dalla commedia italiana. La teatralità del *Chisciotte* si palesa anche in diversi episodi del romanzo. José Manuel Martín Morán ci invita a cogliere tale aspetto a partire dai capitoli ambientati alla locanda di Palomeque, dopo il ritorno di Sancho e Don Quijote dalla Sierra Morena¹²⁸. Al capitolo XXXVI della prima parte, il locandiere annuncia ai suoi avventori l'arrivo di nuovi ospiti e, nel descrivere dettagliatamente come era composta la carovana e il suo progressivo approssimarsi, ricorda il narratore di una scena teatrale:

– Esta que viene es una hermosa tropa de huéspedes; si ellos paran aquí, gaudeamus tenemos.

– ¿Qué gente es? – dijo Cardenio.

– Cuatro hombres – respondió el ventero – vienen a caballo, a la jineta, con lanzas y adargas, y todos con antifaces negros; y junto con ellos viene una mujer vestida de blanco, en un sillón, ansimesmo cubierto el rostro, y otros dos mozos de a pie.

– ¿Vienen muy cerca? – preguntó el cura.

– Tan cerca – respondió el ventero –, que ya llegan.¹²⁹

Anche la permanenza dei due protagonisti al palazzo dei duchi (cap. XXX-XXXV della seconda parte) rimanda alla dimensione teatrale. Nel suddetto episodio la descrizione spaziale della residenza dei due nobili passa dagli ambienti esterni come a voler scandire le scene di un dramma. Come sottolinea Patricia Lucas Alonso¹³⁰, inoltre, lo stesso edificio dei duchi rassomiglia molto a un vero e proprio teatro. Il soggetto della 'rappresentazione' a cui il lettore assiste è la

¹²⁵ A. Close, *Characterization and Dialogues in Cervantes's «Comedias en prosa»*, cit., pp. 338-356.

¹²⁶ Si tratta di un personaggio buffonesco, generalmente di origine campagnola, dal linguaggio rustico e popolano, al servizio di un padrone che segue fedelmente nonostante i numerosi maltrattamenti subiti da quest'ultimo.

¹²⁷ Nella commedia italiana si trattava di una donna che assumeva sembianze maschili per raggiungere un particolare scopo.

¹²⁸ J.M. Martín Morán, *Los escenarios teatrales del Quijote*, «Anales Cervantinos», 24, 1986, pp. 27-46.

¹²⁹ M. de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, cit., t. I, cap. XXXVI, p. 497.

¹³⁰ P. Lucas Alonso, *Imágenes y teatros en el palacio de los duques*, in E. Martínez Mata, M. Fernández Ferreiro (ed.), *Comentarios a Cervantes. Actas selectas del VIII Congreso*

messa in scena montata dai due nobili per farsi burlare del povero hidalgo. Ancor più che negli altri episodi, in cui i personaggi del romanzo assecondano la pazzia di Don Quijote inventando storie e identità, la beffa dei duchi assume le sembianze di *burlesque*. Per prima cosa, come un attore prima di entrare in scena, l'hidalgo deve essere vestito: «llegaron dos hermosas doncellas y echaron sobre los hombros a don Quijote un gran mantón de finísima escarlata»¹³¹. L'ingresso del protagonista al palazzo, invece, assume i tratti di una vera e propria coreografia o parata burlesca:

y con este adorno salió a la gran sala, adonde halló a las doncellas puestas en ala, tantas a una parte como a otra, y todas con aderezo de darle aguamanos, la cual le dieron con muchas reverencias y ceremonias. Luego llegaron doce pajes, con el maestresala, para llevarle a comer, que ya los señores le aguardaban. Cogiéronle en medio, y lleno de pompa y majestad le llevaron a otra sala, donde estaba puesta una rica mesa con solos cuatro servicios. La duquesa y el duque salieron a la puerta de la sala a recibirle [...]»¹³²

Al di là dei precisi riferimenti testuali, bisogna ricordare che lo stesso mondo illusorio creato dall'hidalgo mancego e il suo sovrapporsi a quello reale, può essere interpretato come un continuo rimando tra realtà diegetica e realtà effettiva, così come avviene in ogni rappresentazione teatrale in cui finzione scenica e realtà del pubblico coesistono. Ogni volta che Don Quijote parla o agisce in preda alla sua follia e alla sua estraniante percezione del mondo, Cervantes descrive la reazione degli astanti con il frequente ricorso a verbi quali «miraban», «asistian», «veían», come se questi stessero prendendo parte al dramma dell'hidalgo. Talvolta, inoltre, la pazzia di Don Quijote si spoglia di ogni autenticità e spontaneità, per assumere le sembianze artificiose di una mera interpretazione, dando l'idea che l'hidalgo segua un preciso copione. È quanto avviene al capitol capitolo XXVI della prima parte del romanzo, quando, rimasto solo in Sierra Morena, il protagonista di Cervantes vorrebbe «imitar a Roldán en las locuras desafortadas que hizo, o Amadís en las malencónicas»¹³³. Decidendo di accostarsi all'esempio del personaggio di Amadigi di Gaula, l'hidalgo esclama: «Ea, pues, manos a la obra: venid a mi memoria, cosas de Amadís, y enseñadme por dónde tengo de comenzar a imitaros»¹³⁴. La follia di Don Quijote non è più reale, ma assume una dimensio-

Internacional de la Asociación de Cervantistas, Oviedo, 11-15 de junio 2012, Fundación María Cristina Masaveu Peterson, Madrid 2014, pp. 425-437.

¹³¹ M. de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, cit., t. II, cap. XXX, p. 301.

¹³² Ivi, t. II, cap. XXXI, p. 298.

¹³³ Ivi, t. I, cap. XXVI, p. 361. Trad. di A. Giannini, *Don Chisciotte della Mancina*, cit., p. 252: «imitare le pazzie trasmodate che fece Orlando oppure le malinconiche di Amadigi».

¹³⁴ Ivi, t. I, cap. XXVI, p. 362. Trad. ivi, p. 253: «Orsù, dunque, mano all'opera: venitemi a mente, o imprese di Amadigi, e mostratemi di dove ho da cominciare a imitarvi».

ne mimetica. L'opera di Rodriguez de Montalvo viene 'drammatizzata' per consentire al protagonista cervantino di inscenare la sua malinconia romantica¹³⁵.

Tornando al *Tom Jones*, Nuñez individua anche nel capolavoro di Fielding una notevole quantità di dialoghi, tale da rivelare un chiaro intento imitativo dell'autore inglese nei confronti dello stile di Cervantes. A questo elemento si aggiunge l'importanza che lo scrittore conferisce all'universo teatrale, a cui fa riferimento, come ricorderemo, al capitolo introduttivo del libro settimo, intitolato *A Comparison Between the World and the Stage*. L'arte drammaturgica, per Fielding, è chiaramente l'esempio più diretto di mimesi della realtà volta a dilettere e al contempo far riflettere il pubblico. Tuttavia, l'opera teatrale, che riproduce solo un ridotto scorcio della natura umana, funziona per Fielding anche come metafora della prospettiva parziale che ogni individuo possiede della realtà e sulla quale spesso si sofferma, specie quando si tratta di giudicare i comportamenti umani. Come si ricorderà, nel suddetto capitolo l'autore utilizza tale assunto per scoraggiare il suo lettore dall'emettere facili sentenze morali, sui personaggi come nella vita vera. Pertanto, quando l'io narrante del *Tom Jones* si riferisce a se stesso come «who are admitted behind the scenes of this great theatre»¹³⁶, ossia il solo che possa giudicare le azioni «without conceiving any absolute detestation of the person»¹³⁷, reclama la propria autorità di narratore onnisciente. In altre parole, Fielding, come un regista ammesso dietro le quinte del grande teatro del mondo, si autoafferma come il solo a poter guidare il lettore verso l'interpretazione della realtà presentata (o rappresentata) dal suo romanzo.

Al quinto capitolo del libro sedicesimo la funzione mediatrice dello scrittore trova eco anche nella finzione narrativa, ricorrendo nuovamente al contesto teatrale. Nel suddetto episodio Tom e Partridge assistono a una rappresentazione di *Amleto*. Il povero Partridge, convinto che il fantasma apparso in scena sia reale, «fell into so violent a trembling, that his knees knocked against each other»¹³⁸. Tocca a Tom spiegare pazientemente all'amico come si tratti soltanto di un uomo travestito, e così farà per tutto il dramma, continuando ad assistere l'ingenuo personaggio. Un altro momento chiave, all'interno del medesimo, episodio è il commento di Partridge al personaggio di re Claudio: «nor could he help observing upon the king's countenance. "Well," said he, "how people may be deceived by faces! [...]»¹³⁹. Quella che sembra essere una banale osservazione rivela, in realtà, la volontà di Fielding di suggerire nuovamente al lettore il carattere ingannoso ed effimero dei giudizi affrettati. La funzione mimetica del teatro, pertanto, conferisce all'autore inglese la possibilità di rafforzare il messaggio didattico dell'opera.

¹³⁵ Sulla natura 'drammatica' del *Chisciotte* rimando ad un mio saggio in cui analizzo tale aspetto in relazione a un'altra opera inglese, il dramma di Francis Beaumont *The Knight of the Burning Pestle: The Knight of the Burning Pestle e l'influsso del Chisciotte* in «LEA - Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente», 6, 2017, pp. 411-431.

¹³⁶ H. Fielding, *Tom Jones*, cit., Book VII, ch. I, p. 285.

¹³⁷ *Ibidem*.

¹³⁸ Ivi, Book XVI, ch. V, p. 752.

¹³⁹ Ivi, Book XVI, ch. V, p. 753.

3.7 L'iconicità del *Don Chisciotte* e del *Tom Jones*

Oltre all'elemento della teatralità appena descritto, è interessante evidenziare la tendenza in entrambe le narrazioni ad un ricorso alla figuratività, tale da consentire al nostro discorso di parlare di iconicità all'interno del *Don Chisciotte* e del *Tom Jones*.

L'iconicità della narrativa di Fielding è strettamente legata al suo rapporto artistico con William Hogarth, la cui attività pittorica, come ricorderemo, viene elogiata all'interno della prefazione al *Joseph Andrews*:

He who should call the ingenious Hogarth a burlesque painter, would, in my opinion, do him very little honour: for sure it is much easier, much less the subject of admiration, to paint a man with a nose, or any other feature of a preposterous size, or to expose him to some absurd or monstrous attitude, than to express the affections of men on canvas. It hath been thought a vast commendation of a painter, to say his figures *seem to breathe*; but surely it is a much greater and nobler applause, that *they appear to think*¹⁴⁰

La caratterizzazione comica dei personaggi del noto pittore, che mai ricorreva alla caricatura ma ritraeva uomini e donne della società inglese nelle loro autentiche brutture fisiche, alludendo al contempo alle loro imperfezioni morali, traduceva alla perfezione il tipo di satira sociale che Fielding intendeva sviluppare nei suoi romanzi. A riprova di ciò, all'interno del *Tom Jones* lo scrittore inglese decide di affidare alle figure di Hogarth la descrizione di alcuni dei suoi stessi personaggi. Nel caso di Mrs. Bridget, ad esempio, Fielding dirà:

I would attempt to draw her picture, but that is done already by a more able master, Mr. Hogarth himself, to whom she sat many years ago, and hath been lately exhibited by that gentleman in his print of a winter's morning, of which she was no improper emblem, and may be seen walking (for walk she doth in the print) to Covent Garden church, with a starved foot-boy behind carrying her prayer-book.¹⁴¹

La donna dell'opera *A Winter's morning*¹⁴² è un'altezzosa e ben vestita aristocratica, dall'aspetto non certo avvenente, che procede fiera in direzione della chiesa di Covent Garden, senza prestare alcuna attenzione al suo valletto malnutrito e sofferente. In una sola scena il talento di Hogarth riesce a smascherare l'ipocrisia dell'*higher class*. Le stesse caratteristiche dipinte dal pittore nella sua tavola si ritrovano in Mrs. Bridget. Fielding, infatti, inizialmente descrive la natura della donna come apparentemente benevola, al pari del fratello Mr. Allworthy, specie quando questa acconsente ad accogliere e allevare Tom: «[...] she rather took the good-natured side of the question, intimated some compassion for the

¹⁴⁰ H. Fielding, *Joseph Andrews*, cit., p. 6.

¹⁴¹ H. Fielding, *Tom Jones*, cit., Book I, ch. XI, p. 158.

¹⁴² L'opera è il primo dipinto del ciclo *Four Times of the Day*, ultimato nel 1736 e attualmente conservato presso il British Museum, settore Prints and Drawings.

helpless little creature, and commended her brother's charity in what he had done»¹⁴³. La carità e la bontà della donna, tuttavia, si rivelano del tutto inesistenti quando si scopre essere lei la vera madre di Tom e dunque lei la stessa donna che lo aveva abbandonato per non compromettere la propria immagine pubblica.

L'autore ricorre di nuovo al referente pittorico di Hogarth per la descrizione di Mrs. Partridge:

This woman was not very amiable in her person. Whether she sat to my friend Hogarth, or no, I will not determine; but she exactly resembled the young woman who is pouring out her mistress's tea in the third picture of the *Harlot's Progress*.¹⁴⁴

Il personaggio hogarthiano in questione¹⁴⁵ è una cameriera dal volto severo e accigliato, di certo simile a quello stizzito della moglie del povero barbiere:

She was, besides, a profest follower of that noble sect founded by Xantippe of old; by means of which she became more formidable in the school than her husband; for, to confess the truth, he was never master there, or anywhere else, in her presence.¹⁴⁶

L'iconicità del romanzo di Fielding si manifesta anche in alcune descrizioni paesaggistiche, nelle quali l'autore offre al lettore una ricchezza di dettagli pressoché insolita. Il caso più eclatante lo si ha nella descrizione di Paradise Hall, ove ha sede la tenuta di Mr. Allworthy:

It stood on the south-east side of a hill, but nearer the bottom than the top of it, so as to be sheltered from the north-east by a grove of old oaks which rose above it in a gradual ascent of near half a mile, and yet high enough to enjoy a most charming prospect of the valley beneath. In the midst of the grove was a fine lawn, sloping down towards the house, near the summit of which rose a plentiful spring, gushing out of a rock covered with firs, and forming a constant cascade of about thirty feet, not carried down a regular flight of steps, but tumbling in a natural fall over the broken and mossy stones till it came to the bottom of the rock, then running off in a pebly channel, that with many lesser falls winded along, till it fell into a lake at the foot of the hill, about a quarter of a mile below the house on the south side, and which was seen from every room in the front. Out of this lake, which filled the center of a beautiful plain, embellished with groups of beeches and elms, and fed with sheep, issued a river, that for several miles was seen to meander through an amazing variety of meadows and woods till it emptied itself into the sea, with a large arm of which, and an island beyond it, the prospect was closed.¹⁴⁷

¹⁴³ Ivi, Book I, ch. IV, p. 34.

¹⁴⁴ Ivi, Book II, ch. III, p. 71.

¹⁴⁵ L'opera a cui fa riferimento Fielding è la terza tavola del ciclo di dipinti del 1732 *The Harlot's Progress*, attualmente conservati presso il British Museum, settore Prints and Drawings.

¹⁴⁶ Ivi, Book II, ch. III, p. 72.

¹⁴⁷ Ivi, Book I, ch. IV, pp. 36-37.

In questo lunga descrizione si ha l'impressione di godere di una prospettiva spaziale privilegiata che, come rilevano Olga Fischer e Max Nänny¹⁴⁸, corrisponde esattamente a quella dello stesso autore onnisciente. Poco più avanti, infatti, Fielding esclama:

Reader, take care. I have unadvisedly led thee to the top of as high a hill as Mr. Allworthy's, and how to get thee down without breaking thy neck, I do not well know. However, let us e'en venture to slide down together [...].¹⁴⁹

Per un breve istante, pertanto, lo scrittore deliberatamente 'trasporta' il lettore nella sua dimensione extra-diegetica, per poi 'riscendere' assieme a lui in quella intra-diegetica, per riprendere la narrazione. In questo caso l'iconicità, dunque, rappresenta un insolito espediente per introdurre all'interno della *fiction* la dimensione extra-narrativa.

Per finire, legato al tema dell'iconicità è il procedimento ecfrastico a cui l'autore ricorre al capitolo XII del dodicesimo libro. Come sottolinea Manuel Schonhorn¹⁵⁰, al momento di imbattersi nella comunità di gipsy assieme a Tom, Partridge pronuncia la seguente citazione latina «*Dum stupet obtutuque hoeret defixus in uno*»¹⁵¹. Questa rimanda precisamente al primo libro dell'Eneide, in cui Enea, entrando nella città di Didone, si sofferma a osservare le scene dipinte sulle mura del tempio, che narravano alcuni episodi della guerra di Troia. Simile virtuosismo retorico si ritrova anche, pur se in chiave totalmente parodica, nella famosa battaglia dei cani del *Joseph Andrews* (capitolo IV nel terzo libro). Lì Fielding mette a confronto il semplice bastone usato da Joseph con lo scudo di Achille, ricco di incisioni e raffigurazioni che egli descrive al lettore, a riprova di quanto amasse affidarsi al potere evocativo delle immagini per rendere pluridimensionale il suo discorso.

Anche nel *Don Chisciotte* l'iconicità si esprime all'interno di alcune descrizioni, sia interne che esterne alla dimensione diegetica. Il carattere visuale dei procedimenti descrittivi del *Chisciotte* è un tratto saliente dell'opera, tanto da motivarne la lunga storia iconografica nel corso del XVIII, XIX e XX secolo, dall'edizione inglese del romanzo del 1738, patrocinata da Lord Carteret e arricchita dalle stampe di Vanderbank, fino alla versione illustrata del 1946 di Salvador Dalì. Si pensi alla natura evocativa di scene come quella in cui, la sera prima della sua cerimonia di investitura, Don Quijote adempie all'usanza cavalleresca della veglia alle armi:

[...] recogíendolas don Quijote todas, las puso sobre una pila que junto a un pozo estaba y, embrazando su adarga, así de su lanza y con gentil continente, se

¹⁴⁸ O. Fischer, M. Nänny, *Form Miming Meaning*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam 1999, p. 115.

¹⁴⁹ H. Fielding, *Tom Jones*, cit., Book I, ch. IV, p. 37.

¹⁵⁰ M. Schonhorn, *Fielding's Ecphrastic Moment: Tom Jones and His Egyptian Majesty*, in Id., *Henry Fielding's Tom Jones*, ed. by H. Bloom, Chelsea House Publishers, New York 1987, p. 91.

¹⁵¹ H. Fielding, *Tom Jones*, cit., Book XII, ch. XII, p. 582.

comenzó a pasear delante de la pila. [...] todos cuantos estaban en la venta [...] fuéronselo a mirar desde lejos, y vieron que con sosegado ademán unas veces se paseaba; otras, arrimado a su lanza, ponía los ojos en las armas [...] Acabó de cerrar la noche, pero con tanta claridad de la luna, que podía competir con el que se la prestaba, de manera que cuanto el novel caballero hacía era bien visto de todos.¹⁵²

L'immagine dell'hidalgo che impugna il suo scudo e dirige la sua arma verso la luna, rifulgendo del chiarore notturno che si riverbera nella lucida armatura, assume una forte valenza iconica, che in parte contribuirà alla trasfigurazione romantica dell'eroe cervantino. Più frequentemente, tuttavia, l'iconicità descrittiva dell'opera si associa alla sua componente grottesca e ridicola, volta a enfatizzare la comicità di situazione. Al capitolo XXXV della prima parte, ad esempio, Don Quijote sonnambulo crede di combattere contro un gigante e comincia a sferrare colpi di spada su un mucchio di otri di vino:

[...] hallaron a don Quijote en el más extraño traje del mundo. Estaba en camisa, la cual no era tan cumplida que por delante le acabase de cubrir los muslos y por detrás tenía seis dedos menos; las piernas eran muy largas y flacas, llenas de vello y nonada limpias; tenía en la cabeza un bonetillo colorado, grasiento, que era del ventero; en el brazo izquierdo tenía revuelta la manta de la cama, con quien tenía ojeriza Sancho, y él se sabía bien el porqué, y en la derecha, desenvainada la espada, con la cual daba cuchilladas a todas partes, diciendo palabras como si verdaderamente estuviera peleando con algún gigante, [...] que todo el aposento estaba lleno de vino. Lo cual visto por el ventero, tomó tanto enojo, que arremetió con don Quijote y a puño cerrado le comenzó a dar tantos golpes, que si Cardenio y el cura no se le quitaran, él acabara la guerra del gigante; y, con todo aquello, no despertaba el pobre caballero.¹⁵³

¹⁵² M. de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, cit., t. I, cap. III, p. 131. Trad. di A. Giannini, *Don Chisciotte della Mancia*, cit., pp. 29-30: «E tutte radunandole don Chisciotte, le mise su di una pila che era accanto al pozzo e imbracciando il suo scudo, abbrancò la sua lancia e con nobile contegno cominciò a passeggiare davanti a quella pila. [...] quanti erano nell'osteria [...] Meravigliati di così strano genere di pazzia, andarono a guardare da lontano e videro che, in atteggiamento tranquillo, un po' passeggiava, un po', appoggiato alla lancia, fissava lo sguardo sulle armi [...]. Aveva finito di annottare, ma c'era tanto chiarore di luna che poteva gareggiare con quello da cui la luna riceveva il suo, per modo che tutti scorgevano bene ogni atto del cavaliere novizio».

¹⁵³ Ivi, t. I, cap. XXXV, p. 488. Trad. ivi, p. 381: «Trovarono don Chisciotte nel più strano abbigliamento del mondo: era in camicia, una camicia neanche così abbastanza lunga che davanti finisse di coprirla le cosce [sic]; di dietro poi ce ne mancava un sei dita; le gambe erano lunghe lunghe e stecchite, tutte pelose e non gran che pulite; in capo aveva un berrettino da notte rosso, untuoso, che era dell'oste; nel braccio sinistro teneva ravvolta la coperta del letto, che Sancho aveva tanto in uggia, sapendone ben lui il perché; nel destro la spada sguainata con la quale menava colpi per ogni verso, borbottando parole come se davvero si trovasse a combattere con qualche gigante. E il bello si era che non teneva gli occhi aperti, poiché dormiva e sognava di battere col gigante».

La scena è tanto vivida quanto esilarante: Don Quijote è avvolto da una striminzita camicia da notte, che ne scopre le gambe sporche e pelose, e ha in testa un unto berretto da notte, circondato da una pozza di vino che egli crede essere il sangue del gigante.

L'iconicità del romanzo di Cervantes si inserisce talvolta anche all'interno di una vera e propria referenzialità pittorica. Ana María Laguna, ad esempio, ravvisa nella descrizione di Dulcinea l'archetipo della bellezza femminile celebrata dall'arte rinascimentale italiana, mentre individua nelle grottesche sembianze di Aldonza Lorenzo un forte parallelismo con il paradigma estetico degli artisti fiamminghi¹⁵⁴.

Altro fondamentale aspetto della resa visiva dell'opera spagnola si lega al processo di reificazione del testo all'interno della narrazione. L'artificio del manoscritto ritrovato, nello specifico, conferisce al romanzo una dimensione oggettuale vera e propria. Il testo non è solo uno spazio figurato in cui si narrano le vicende dei personaggi, ma è prima di tutto un ente concreto. Il manoscritto, nella sua fisica materialità, non solo consente all'autore di poter narrare la storia ivi contenuta, ma lo ostacola nella sua continuazione laddove esso stesso si interrompe. È quanto avviene nel racconto della battaglia tra Don Quijote e il prode biscaglino¹⁵⁵, in cui il narratore è costretto a troncarsi tutt'a un tratto la descrizione dell'episodio, a causa della mancanza di alcuni fogli del testo:

Venía, pues, como se ha dicho, don Quijote contra el cauto vizcaíno con la espada en alto, con determinación de abrirlle por medio, y el vizcaíno le aguardaba ansimesmo levantada la espada y aforrado con su almohada, y todos los circunstantes estaban temerosos y colgados de lo que había de suceder de aquellos tamaños golpes con que se amenazaban [...]

Pero está el daño de todo esto que en este punto y término deja pendiente el autor desta historia esta batalla, disculpándose que no halló más escrito destas hazañas de don Quijote, de las que deja referidas. Bien es verdad que el segundo autor desta obra no quiso creer que tan curiosa historia estuviese entregada a las leyes del olvido.¹⁵⁶

Per scoprire l'esito della battaglia, bisognerà attendere il ritrovamento, da parte del secondo autore fittizio del romanzo, della sezione mancante:

¹⁵⁴ A.M. Laguna, *Cervantes and the Pictorial Imagination: A Study on the Power of Images and the Images of Power in Works by Cervantes*, Bucknell UP, Lewisburg 2009, pp. 22-47.

¹⁵⁵ Ivi, t. I, cap. VIII.

¹⁵⁶ Ivi, t. I, cap. VIII, pp. 174-175. Trad. ivi, p. 73: «Don Chisciotte, pertanto, veniva come si è detto, contro il cauto biscaglino, con la spada levata, risoluto a partirlo per metà, mentre il biscaglino l'aspettava con la spada ugualmente alzata e imbottito del suo guanciale. Or tutti i circostanti stavano paurosi e con l'animo sospeso, per quel che dovesse succedere da quei così gran colpi con cui i due si minacciavano [...]. Ma tutto il male si è che a questo punto e limite, l'autore di questa storia lascia in sospeso la battaglia, scolpandosi col dire che delle imprese di don Chisciotte altro non trovò scritto se non quelle già raccontate. Ben è vero però che il secondo autore di quest'opera non volle credere che storia tanto singolare fosse stata lasciata in balia della dimenticanza».

Estando yo un día en el Alcaná de Toledo, llegó un muchacho a vender unos cartapacios y papeles viejos a un sedero; y como yo soy aficionado a leer aunque sean los papeles rotos de las calles, llevado desta mi natural inclinación tomé un cartapacio de los que el muchacho vendía y vile con caracteres que conocí ser arábigos [...] Estaba en el primero cartapacio pintada muy al natural la batalla de don Quijote con el vizcaíno, puestos en la mesma postura que la historia cuenta, levantadas las espadas [...].¹⁵⁷

L'iconicità sviluppata da Cervantes in questo passaggio è duplice, in quanto da un lato il manoscritto figura nella sua materialità, ossia come un insieme di vecchi fogli e scartafacci, dall'altro la sua brusca interruzione determina all'interno della narrazione una sospensione della scena descritta che, come un fermo immagine cinematografico, immobilizza l'hidalgo e il biscaglino nell'atto di venirsi incontro brandendo le rispettive spade.

3.8 *Don Chisciotte e Tom Jones*: tra realtà e finzione letteraria

Nel capitolo precedente si è fatto riferimento all'elemento comico che, sia in Cervantes che Fielding, diviene in alcuni casi strumento d'esplorazione del reale. In questo paragrafo intendo proseguire l'analisi del rapporto dei due scrittori con il realismo letterario.

Nel caso del capolavoro spagnolo si è già detto come molti studiosi abbiano individuato in esso le radici del romanzo realista ottocentesco. Gli elementi principali alla base di tale osservazione risiedono nell'ampio spazio accordato alla *lower class* e, da un punto di vista tematico, nel conflitto incarnato dal personaggio principale tra «individual aspiration and desire [...] and the limitations imposed by social codes and conventions»¹⁵⁸. Molti altri fattori contribuiscono ad avvallare tale ipotesi, primo fra tutti la descrizione iniziale di Don Quijote/Alonso Quijano, nella quale l'autore si concentra su dettagli estremamente comuni e quotidiani come il modo di vestire e i pasti che soleva consumare:

Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lantejas los viernes, algún palomino de añadidura los domingos, consumían las tres partes de su hacienda. El resto della concluían

¹⁵⁷ Ivi, t. I, cap. IX, p. 176. Trad. ivi, pp. 75-76: «Stando io un giorno nell'Alcaná di Toledo, venne un ragazzo a vendere certi scartafacci e carte vecchie a un setaiuolo; e siccome io son portato per la lettura, siano magari i fogli strappati per le vie, mosso da questa mia naturale tendenza, presi uno scartafaccio di quelli che il ragazzo vendeva e vidi che aveva certi caratteri che conobbi essere arabici [...]. Nel primo scartafaccio c'era raffigurata, molto al naturale, la battaglia di don Chisciotte col biscaglino, nell'atteggiamento stesso che la storia racconta, con le spade levate».

¹⁵⁸ F. De Bruyn, *The Critical Reception of Don Quixote in England, 1605-1900*, cit., p. 48.

sayo de velarte, calzas de velludo para las fiestas, con sus pantuflos de lo mesmo, y los días de entresemana se honra con su vellorí de lo más fino.¹⁵⁹

Altra traccia del proto-realismo cervantino è la contingenza storico-sociale del romanzo: il riferimento alla *Santa Hermandad* e al sistema giudiziario spagnolo, la problematica convivenza dei *moriscos* nella società cristiana, la povertà dell'*estado llano* e il declino della classe aristocratica sono elementi storici pregnanti della Spagna cinque-seicentesca che Cervantes mette in luce all'interno della sua finzione narrativa. Ulteriore elemento realistico è senz'altro l'intrusione del Cervantes 'in carne e ossa' al quarantesimo capitolo della prima parte, come digressione alla storia interpolata dello schiavo:

Solo libró bien con él un soldado español llamado tal de Saavedra, el cual, con haber hecho cosas que quedarán en la memoria de aquellas gentes por muchos años, y todas por alcanzar libertad, jamás le dio palo, ni se lo mandó dar, ni le dijo mala palabra; y por la menor cosa de muchas que hizo temíamos todos que había de ser empalado, y así lo temió él más de una vez; y si no fuera porque el tiempo no da lugar, yo dijera ahora algo de lo que este soldado hizo, que fuera parte para entreteneros y admiraros harto mejor que con el cuento de mi historia.¹⁶⁰

Ultima prova della verosimiglianza perseguita dal romanzo risiede nel trattamento dei personaggi che, come afferma Nuñez, «actúen por sí mismo, sus cualidades emergen directamente de sus acciones y sus pensamientos brotan de forma absolutamente espontánea»¹⁶¹. L'autore lascia loro ampia possibilità di esprimersi, sostenendo i loro numerosi dialoghi attraverso un registro adeguato al ceto d'appartenenza e consentendoci di entrare direttamente, senza quasi filtri

¹⁵⁹ M. de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, cit., t. I, cap. I, p. 114. Trad. di A. Giannini, *Don Chisciotte della Mancia*, cit., p. 15: «[...] un nobiluomo di quelli che hanno e lancia nella rastrelliera e un vecchio scudo, un magro ronzino e un levriere da caccia. Un piatto di qualcosa, più vacca che castrato, brincelli di carne in insalata, il più delle cose, frittata in zoccoli e zampetti il sabato, lenticchie il venerdì, un po' di piccioncino per soprappiù la domenica, esaurivano i tre quarti dei suoi averi. Al resto davano fine la zimarra di castorino, i calzoni di velluto per le feste con le corrispondenti controsarpe pur di velluto. Nei giorni fra settimana poi gli piaceva vestire d'orbace del più fino».

¹⁶⁰ M. de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, cit., t. I, cap. XV, p. 535. Trad. Di A. Giannini, *Don Chisciotte della Mancia*, cit., p. 427: «Se la scapolò bene con lui soltanto un soldato spagnolo, un tale di nome Saavedra, al quale, che pur aveva fatto cose che per molti anni rimarranno nella memoria di quelle genti, e tutte per recuperare la libertà, non dette mai né fece dare una bastonata, né mai disse una parola storta, mentre per la più piccola cosa delle tante che fece avremmo tutti temuto che dovesse essere impalato, come egli stetto temette più d'una volta. E se non fosse perché il momento non lo consente, io direi ora alcunché di ciò che fece questo soldato, che varrebbe a divertirvi e farvi meravigliare troppo meglio che il racconto della mia storia».

¹⁶¹ E. Escartiz Nuñez, *Cervantes y Fielding: la influencia del Quijote en el Tom Jones*, cit., p. 9. Trad.: agiscono da soli, le loro qualità emergono direttamente dalle loro azioni e i loro pensieri scaturiscono in una forma assolutamente spontanea.

autoriali, all'interno della loro visione del mondo¹⁶². Infine, non bisogna dimenticare l'intera premessa su cui Cervantes costruisce la propria opera, ossia la parodia e dunque il rifiuto della letteratura cavalleresca, irrealista ed anacronistica:

Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte que facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan, de modo que anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas; y todas estas cosas no podrá hacer el que huyere de la verisimilitud y de la imitación, en quien consiste la perfección de lo que se escribe.¹⁶³

Anche Fielding si colloca con il *Tom Jones* all'interno dello sviluppo del romanzo realista, nel suo proposito di dipingere la natura umana ad ogni «rank and degree» e nell'evoluzione dei suoi personaggi da *characters of manners* a *mixed characters*. I riferimenti alla società inglese augustea ritraggono, in maniera ancor più dettagliata e comicamente provocatoria, il fenomeno della mobilità sociale in contrasto con la staticità della classe aristocratica. Anche le vicende di Tom sono inserite in un preciso contesto storico, così come dimostrato da alcuni riferimenti del testo. Per esempio, ai capitoli XI e XII del settimo libro, quando Tom entra a far parte di una compagnia di soldati diretti a Nord per sedare la rivolta giacobita del 1745, ultimo tentativo di riportare gli Stuart al trono. Oltre al preciso riferimento storico, Fielding offre un preciso ritratto dell'esercito inglese del Settecento, formato da soldati rozzi, ignoranti, spesso comici nella loro goffaggine, ma allo stesso tempo violenti e pericolosi nella loro brutale desiderio di auto-promozione¹⁶⁴.

Al capitolo IX dell'ottavo libro, Partridge e Jones ritornano a discutere della rivolta giacobita, questa volta la prima, ossia quella del 1715, esponendo i loro diversi punti di vista. Nel dialogo seguente, Partridge dimostra di essere un sostenitore della causa giacobita mentre Jones ne è un convinto oppositore:

[...] replied Partridge [...] for that Prince Charles was as good a Protestant as any in England; and that nothing but regard to right made him and the rest of the popish party to be Jacobites. [...] The cause of King George is the cause of

¹⁶² A tal proposito si rimanda alla teoria prospettivista di Leo Spitzer sul *Don Chisciotte*, formulata in *Prospettivismo nel Don Quijote* in *Cinque saggi di ispanistica*, Giappichelli, Torino 1962.

¹⁶³ M. de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, cit., t. I, cap. XXXII, p. 618. Trad. di A. Giannini, *Don Chisciotte della Mancia*, cit., pp. 514-515: «Le favole inventate debbono disposarsi all'intelletto di chi abbia a leggere, e s'hanno a scrivere per modo che, conciliando fra loro le cose impossibili, appianando le troppo alte difficoltà, tenendo gli animi sospesi, suscitino ammirazione e interesse, rallegrino e divertano in modo che meraviglia e piacere vadano insieme di pari passo: cose queste che non potrà fare chi rifugga dalla verosimiglianza e dall'imitazione, in cui consiste l'arte perfetta dello scrivere».

¹⁶⁴ J. Richetti, *Formalism and Historicism Reconciled in Henry Fielding's Tom Jones*, in L. Steinby, A. Mäkilä (eds), *Narrative Concepts in the Study of Eighteenth-Century Literature*, Amsterdam UP, Amsterdam 2017, p. 83.

liberty and true religion. In other words, it is the cause of common sense, my boy, and I warrant you will succeed, though Briarius himself was to rise again with his hundred thumbs, and to turn miller." Partridge made no reply to this.¹⁶⁵

A livello extra-diegetico, un altro elemento che rivela la volontà di Fielding di conferire un'impronta realistica al romanzo è la sua ribadita critica ai *romance* e al ricorso al meraviglioso (a cui, come si ricorderà, dedica l'intero saggio introduttivo al libro):

I wish, likewise, with all my heart, that Homer could have known the rule prescribed by Horace, to introduce supernatural agents as seldom as possible. We should not then have seen his gods coming on trivial errands, and often behaving themselves so as not only to forfeit all title to respect, but to become the objects of scorn and derision.¹⁶⁶

Il narratore stesso, nel *Tom Jones* così come in *Joseph Andrews*, preferisce riferirsi alla propria figura come a quella di un *historian* (non essendo stato ancora inventato un termine vero e proprio per lo scrittore del nuovo romanzo moderno), in modo da rassicurare il lettore circa l'attendibilità e la veridicità dei fatti narrati. In questo modo l'opera, seppur evidentemente frutto d'invenzione letteraria, assume una maggiore verosimiglianza.

Malgrado l'innegabile contributo del capolavoro spagnolo e del romanzo di Fielding nei confronti del realismo ottocentesco, in nessuno dei due casi si può già parlare di romanzo realista vero e proprio. Il motivo risiede nella forte consapevolezza letteraria che ammantava entrambe le opere, nelle quali la figura dell'autore è sempre riaffermata e con essa la dimensione artistica della storia presentata al lettore.

Nel *Don Chisciotte*, pur ricorrendo Cervantes all'espedito del manoscritto ritrovato, capiamo subito che si tratta di un topos. Da qui ha inizio, infatti, il gioco narratologico che l'autore porterà avanti fino alla fine. All'interno del capolavoro spagnolo James Parr individua una molteplicità di voci narranti, oltre ai personaggi che raccontano le varie storie interpolate presenti nel romanzo¹⁶⁷:

- 1) L'autore che interviene al termine delle due parti dell'opera.
- 2) La voce narrante del prologo e di tutte le altre componenti extra-narrative del romanzo, che guida il lettore verso la comprensione della storia.
- 3) Il supernarratore, che, come afferma lo stesso studioso, «Se percibe al final del capitulo 8 [...] habla de cierto segundo autor en tercera persona y ejerce

¹⁶⁵ H. Fielding, *Tom Jones*, cit., Book VIII, ch. IX, p. 381.

¹⁶⁶ Ivi, Book VIII, ch. I, p. 347.

¹⁶⁷ J.A. Parr, *Las voces del Quijote y la subversión de la autoridad*, en A.D. Kossoff, J. Amor Y Vazquez, R.H. Kossoff, G.W. Ribbans, *Actas del VIII congreso de la Asociacion Internacional de Hispanistas, Rhode Island, 22-27 de agosto 1983*, Ediciones Istmo, Madrid 1986, pp. 401-408.

aquí y en adelante un control silencioso sobre la organización del texto y sobre las demás voces que entra en juegos»¹⁶⁸.

- 4) L'*historiador* dei primi otto capitoli.
- 5) Il secondo autore.
- 6) Cide Hamete.
- 7) La piuma, personificata da Cervantes.

Questa continua e disorientante sovrapposizione di narratori, spinge inevitabilmente il lettore a dubitare sulla veridicità della storia narrata, dubbio che in realtà Cervantes conferma quando, sostenendo all'inizio la paternità dell'opera da parte del morisco Cide Hamete, afferma che: «Si a esta se le puede poner alguna objeción cerca de su verdad, no podrá ser otra sino haber sido su autor arábigo, siendo muy propio de los de aquella nación ser mentirosos»¹⁶⁹. All'inizio della seconda parte del *Don Chisciotte*, inoltre, lo scudiero informa il suo signore della circolazione di un'opera che narra le loro vicende:

[...] anoche llegó el hijo de Bartolomé Carrasco, que viene de estudiar de Salamanca, hecho bachiller, y yéndole yo a dar la bienvenida me dijo que andaba ya en libros la historia de vuestra merced, con nombre del *Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*; y dice que me mientan a mí en ella con mi mesmo nombre de Sancho Panza, y a la señora Dulcinea del Toboso, con otras cosas que pasamos nosotros a solas, que me hice cruces de espantado cómo las pudo saber el historiador que las escribió.¹⁷⁰

Ecco che il romanzo di Cervantes assume vita propria, divenendo quasi un altro personaggio con cui l'hidalgo e l'opera globale sono chiamati a dialogare. Pertanto, la storia del testo e la storia presente nel testo corrono di pari passo, intersecandosi in più punti e così tradendo la propria artificialità. Il momento più disorientante, e al contempo entusiasmante, di queste continue sovrapposizioni tra piano finzionale e reale della *fictio* di Cervantes, è raggiunta forse nella seconda parte, quando Don Quijote conversa con Álvaro Tarfe, personaggio che l'hidalgo ricorda di aver udito nella storia delle sue gesta già pubblicata, e che compare anche nel reale *Don Quijote* apocrifo di Avellaneda

¹⁶⁸ Ivi, p. 403.

¹⁶⁹ M. de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, cit., t. I, cap. IX, p. 182. Trad. di A. Giannini, *Don Chisciotte della Mancia*, cit., p.78: «Se a questa qui può farsi qualche appunto, rispetto alla sua veridicità, non potrà essere altro se non l'essere stato arabo il suo autore, in quanto che è caratteristico della gente di quella nazionalità il mentire».

¹⁷⁰ Ivi, t. II, cap. II, p. 50. Trad. ivi, p. 639: «Iersera è arrivato il figlio di Bartolomeo Carrasco, che torna da Salamanca dove studiava e ora l'hanno fatto baccelliere, e quando io sono andato a dargli il benvenuto, mi ha detto che sta già nei libri la storia della signoria vostra, sotto il nome di Il fantastico cavaliere don Chisciotte della Mancia; e dice che in essa son menzionato pure io col mio stesso nome di Sancio Panza, e la signora Dulcinea del Toboso, ed altre cose che noi abbiamo passato da soli, che io mi son fatta la croce dalla meraviglia di come ha potuto saperle lo storico che le ha scritte».

—Aquí puede vuestra merced, señor don Álvaro Tarfe, pasar hoy la siesta: la posada parece limpia y fresca.

Oyendo esto don Quijote, le dijo a Sancho:

—Mira, Sancho: cuando yo hojeé aquel libro de la segunda parte de mi historia, me parece que de pasada topé allí este nombre de don Álvaro Tarfe.¹⁷¹

Anche in Fielding la dimensione letteraria prevale sulla connotazione realistica del *Tom Jones*. Nonostante il narratore affermi di voler attingere esclusivamente dal «vast authentic doomsday-book of nature»¹⁷², all'inizio del romanzo asserisce anche che «the excellence of the mental entertainment consists less in the subject than in the author's skill in well dressing it up»¹⁷³. In tal modo egli afferma l'importanza della 'mano dell'autore', che ricamando qua e là la storia, pur senza intaccarne la verosimiglianza, la rende più godibile al pubblico. Così la narrazione si arricchisce di «sundry smiles, descriptions, and other kind of poetical embellishments»¹⁷⁴, mentre l'intreccio diventa oltremodo complesso, ricco di omissioni e informazioni ingannevoli, finalizzate a successivi colpi di scena. Il caso fortuito a cui si è accennato al paragrafo cinque altro non è che il frutto della sapiente manipolazione delle strategie narrative da parte di Fielding che, come un *deus ex machina*, fa incontrare o re-incontrare i personaggi, complica o scioglie i nodi irrisolti della vicenda ed è il solo a poter decidere quando Tom, al culmine delle sue disavventure, potrà ottenere l'anelato lieto fine. Fielding non manovra solo i fili della sua storia, ma il lettore stesso, che seppur vittima talvolta di raggiri e depistaggi¹⁷⁵, più spesso viene accompagnato dal narratore verso la comprensione del racconto. Questo il fine delle numerose intrusioni della voce narrante che spezza il flusso della storia per rivolgersi ai suoi lettori, con l'intento di riaffermare i rispettivi ruoli e la gerarchia che li regola:

for as I am, in reality, the founder of a new province of writing, so I am at liberty to make what laws I please therein. And these laws, my readers, whom I consider as my subjects, are bound to believe in and to obey; with which that they may readily and cheerfully comply, I do hereby assure them that I shall principally regard their ease and advantage in all such institutions, for I do not, like a *jure divino* tyrant, imagine that they are my slaves, or my commodity. I am, indeed, set over them for their own good only, and was created for their use, and not they for mine.¹⁷⁶

¹⁷¹ Ivi, t. II, cap. LXXII, p. 630, trad. ivi, p. 1232: « – Qui vossignoria, signor Álvaro Tarfe. – Senti, Sancio: quand'io sfogliai quel libro della seconda parte della mia storia, mi pare di avervi incontrato così, a caso, questo nome di don Álvaro Tafe».

¹⁷² H. Fielding, *Tom Jones*, cit., Book IX, ch. I, p. 422.

¹⁷³ Ivi, Book I, ch. I, p. 30.

¹⁷⁴ Ivi, Book IV, ch. I, p. 131.

¹⁷⁵ Vedi il paragrafo 3.2 sul ruolo del lettore nel *Tom Jones*.

¹⁷⁶ Ivi, Book II, ch. I, p. 68.

Accanto all'interesse per la ricezione dell'opera (che include anche la preoccupazione dell'autore per il giudizio degli spietati critici del tempo, a cui rivolge una lunga invettiva al saggio introduttivo del libro XI), si aggiunge la volontà di canonizzare, assieme al nuovo genere letterario, il nuovo *historian* che voglia cimentarsi in esso. Così, in altri saggi teorici presenti nel romanzo, vengono trattate le qualità che il nuovo scrittore dovrà possedere (*Of Those Who Lawfully May, and of Those Who May Not, Write Such Histories As This*)¹⁷⁷ e quali elementi dovrà necessariamente evitare all'interno della propria storia (*A Wonderful Long Chapter Concerning the Marvellous; Being Much the Longest of All Our Introductory Chapters*)¹⁷⁸.

Si evince, dunque, come la preoccupazione principale di Fielding sia rivolta alla qualità estetica del proprio lavoro e al riconoscimento della propria autorità in qualità di innovatore del panorama narrativo inglese. La storia diviene lo strumento e non il fine, mentre la voce narrante sovrasta più volte quella dei personaggi. Ogni effettivo esito realistico viene continuamente interrotto o rinviato dalle costanti intrusioni del narratore. Al secondo capitolo del settimo libro, ad esempio, abbiamo uno dei momenti più drammatici per il protagonista, l'apertura della lettera in cui Mr. Allworthy gli comunica la sua decisione di mandarlo via di casa. Fielding lascia ben poco spazio al monologo di Tom, decidendo di intervenire personalmente nella descrizione delle emozioni da lui provate, disattendendo deliberatamente l'aspettativa del lettore di una resa più autentica dell'interiorità del personaggio¹⁷⁹:

Many contending passions were raised in our hero's mind by this letter; but the tender prevailed at last over the indignant and irascible, and a flood of tears came seasonably to his assistance, and possibly prevented his misfortunes from either turning his head, or bursting his heart. He grew, however, soon ashamed of indulging this remedy; and starting up, he cried, "Well, then, I will give Mr. Allworthy the only instance he requires of my obedience. I will go this moment – but whither? – why. Let Fortune direct; since there is no other who thinks it of any consequence what becomes of this wretched person, it shall be a matter of equal indifference to myself. Shall I alone regard what no other – Ha! have I not reason to think there is another? – one whose value is above that of the whole world! – I may, I must imagine my Sophia is not indifferent to what becomes of me. Shall I then leave this only friend – and such a friend? Shall I not stay with her? – Where – how can I stay with her? Have I any hopes of ever seeing her, though she was as desirous as myself, without exposing her to the wrath of her father, and to what purpose? Can I think of soliciting such a creature to consent to her own ruin? Shall I indulge any passion of mine at such a price? Shall I lurk about this country like a thief, with such

¹⁷⁷ Ivi, Book IX, ch. I.

¹⁷⁸ Ivi, Book VIII, ch. I.

¹⁷⁹ Si riporta volutamente in corsivo il monologo pronunciato da Tom, in modo da far risaltare, all'interno del brano citato, come la lunghezza dell'intervento autoriale eguagli quella del soliloquio del protagonista.

*intentions? – No, I disdain, I detest the thought. Farewel, Sophia; farewell, most lovely, most beloved –” Here passion stopped his mouth, and found a vent at his eyes. And now having taken a resolution to leave the country, he began to debate with himself whither he should go. The world, as Milton phrases it, lay all before him; and Jones, no more than Adam, had any man to whom he might resort for comfort or assistance. All his acquaintances were the acquaintance of Mr. Allworthy; and he had no reason to expect any countenance from them, as that gentleman had withdrawn his favour from him. Men of great and good characters should indeed be very cautious how they discard their dependents; for the consequence to the unhappy sufferer is being discarded by all others.*¹⁸⁰

Le intrusioni dell'io narrante e l'affermazione della dimensione metaletteraria dell'opera, assieme allo svelamento di artifici e strategie narrative, non solo intaccano, nel *Tom Jones* come in *Don Chisciotte*, il realismo della narrazione, ma ne esaltano addirittura il carattere finzionale. Come spiega Catherine Gallagher, è con il romanzo moderno che si afferma lo statuto della *fiction*. Mentre la tendenza dei primi *novel* inglesi, in particolare le opere di Defoe, era quella di «mascherare il proprio aspetto d'invenzione fittizia con la verosimiglianza»¹⁸¹, al fine di affermare una poetica di rottura con l'universo immaginifico e sensoriale celebrato dai *romance*, con l'evoluzione del nuovo genere letterario «la narrativa di invenzione cessa di essere una sottospecie della dissimulazione per divenire fenomeno letterario»¹⁸². Fielding offre il contributo principale nel fissare l'identità del moderno romanzo di finzione: proprio mediante l'affermazione del proprio ruolo di *inventor*, di artefice di quell'universo fittizio di storie e personaggi, egli decide volontariamente di enfatizzare, anziché occultare, la dimensione finzionale del *Tom Jones*. Lo scopo primario è quello di intrattenere e al contempo sorprendere il lettore, pur rimanendo entro i confini della credibilità. L'influenza del concetto di *admiración*, celebrato nel capolavoro di Cervantes, interviene in tal senso. Come spiega Eduardo Urbina¹⁸³, l'*admiratio* in *Don Chisciotte* rappresenta un aspetto cruciale della poetica cervantina, attraverso cui l'autore coniuga il meraviglioso, protagonista della letteratura cavalleresca, con la verosimiglianza che voleva contraddistinguere la sua opera. Le fonti dell'*admiración* all'interno del *Don Chisciotte* sono molteplici, in quanto, spiega Urbina, si legano sia alle situazioni burlesche in cui l'*admiratio* si associa spesso all'elemento grottesco, sia agli eventi inaspettati, volti a suscitare spavento o sorpresa nel lettore. Si pensi alla sbalorditiva 'resurrezione' di Basilio nella storia interpolata delle nozze di Camasco, che nulla ha di prodigioso se non l'inattesa apparizione dell'uomo da tutti creduto morto; o il *coup de théâtre* del incontro tra Cardenio e Luscinda e i rispettivi innamorati. In tal modo Cervantes riesce a ricodificare il meraviglioso

¹⁸⁰ Ivi, Book VII, ch. II, p. 287.

¹⁸¹ C. Gallagher, *Fiction*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo*, cit., pp. 512-536.

¹⁸² Ivi, p. 513.

¹⁸³ E. Urbina, *El concepto de admiratio y lo grotesco en el Quijote*, «Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America», 9, 1, 1989, pp. 17-33.

irreale dei *romance* quale «eminente expresión de sorpresa y asombro»¹⁸⁴. Nel prologo, inoltre, come si ricorderà, l'amico dell'autore afferma: «Procurad también que [...] el discreto *se admire*¹⁸⁵ de la invención»¹⁸⁶. *L'admiración* cervantina, dunque, è strettamente collegata all'invenzione narrativa, alla manipolazione diegetica. In tal senso si esprime la funzione del gioco narratologico e metaletterario di Cervantes: sorprendere il lettore non solo attraverso la storia raccontata, ma anche attraverso l'insolita linea narrativa riguardante il testo stesso.

Si può affermare, pertanto, che l'incompleto esito realistico dei romanzi di Fielding e Cervantes si collochi all'interno di un preciso programma artistico volto alla codificazione del genere della narrativa di finzione. Ricorrendo all'esaltazione degli elementi fittizi e artificiosi, i due autori enfatizzano volontariamente il processo di creazione letteraria e raccontano storie che, prive di alcuna «professione di veridicità referenziale»¹⁸⁷, si offrono al lettore nella loro autentica invenzione. La finalità è quella di intrattenere il pubblico, assecondandone e legittimandone il gusto per la finzione.

3.9 Dal moderno romanzo di finzione al *self-conscious novel*

È stato già affermato in questo studio come la collaborazione *post-litteram* tra Cervantes e Fielding contribuì alla nascita della moderna narrativa di finzione. Quel che occorre ancora approfondire è come i due autori si spinsero ben oltre, tracciando (Cervantes) e affermando (Fielding) il sentiero del *self-conscious novel*. Già Robert Alter nel 1975 individuava Cervantes come il fondatore non solo del romanzo realista e di finzione, ma anche come il primo esempio di *self-conscious writer*¹⁸⁸. All'origine di questa definizione vi è senz'altro l'esteso gioco extra-digetico dell'autore, che rende la finzione del romanzo auto-evidente: in particolare si ricorderà l'avvicendamento dei vari autori fittizi e i numerosi momenti narrativi in cui il testo 'scavalca' la storia. A seguire i passi dell'autore spagnolo nell'ambito della metanarrazione saranno perlopiù gli autori francesi: Scarron, Furetière ma soprattutto Marivaux. In Inghilterra l'interesse per questo tipo di narrativa, assimilata alla *nonsense fiction*¹⁸⁹ per il suo carattere faceto e privo di una finalità morale, emerge in Congreve e Swift. È però Fielding a portare il *self-conscious novel* alla massima compiutezza formale. Egli, infatti, conia una scrittura in grado di combinare una letteratura di autosmascheramento – e dunque tendente a un naturale e progressivo sgretolamento – con una struttu-

¹⁸⁴ Ivi, p. 20. Trad.: espressione di grande sorpresa e sbigottimento.

¹⁸⁵ Corsivo mio.

¹⁸⁶ M. de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, cit., t. I, p. 101.

¹⁸⁷ C. Gallagher, *Fiction*, cit., p. 513.

¹⁸⁸ R. Alter, *Partial is Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*, University of California Press, Berkeley 1975, pp. 2-3.

¹⁸⁹ E.A. Baker, *The History of the English Novel*, vol. IV, Barnes and Noble, London 1930, p. 240.

ra formale solida e ben progettata, tanto che, come afferma Booth «this form [...] was far too great, in all its ramifications, to allow for easy imitations»¹⁹⁰.

Cervantes e Fielding portano così in là la sperimentazione narrativa ed extranarrativa da rendere necessario ricorrere alle recenti categorie narratologiche, pur trovandoci ancora a uno stadio seminale (specie con Cervantes) del romanzo moderno. A condurre i due autori verso tali avanguardistici esiti vi è lo scetticismo verso il realismo *tous court*, il distacco dei due scrittori verso la materia narrata, il carattere erosivo della loro parodia e la volontà di 'giocare' con il lettore, sfidandone assiomi e certezze preesistenti.

Malgrado in entrambi i testi il talento narrativo dei due autori sia tale da non intaccare quasi mai, nemmeno nei momenti più autoreferenziali e autoriflessivi dei due romanzi, la sospensione dell'incredulità, il lettore non può fare a meno di chiedersi almeno una volta 'chi sta parlando ora'? Nonostante la provocazione beckettiana risuoni in noi ancora forte¹⁹¹, con Cervantes e Fielding importa eccome chiedersi chi stia parlando, e la risposta potrebbe essere meno scontata di quanto si crede. Se con Cervantes la tentazione più evidente è quella di rispondere 'tutti tranne l'autore', con Fielding, al contrario, diremmo 'quasi sempre l'autore'. In entrambi i casi saremmo in errore, e questo perché da circa sessant'anni la critica ci insegna che non è mai l'autore reale a intervenire, essendo la voce narrante parte della *fictio* stessa, ma tuttalpiù l'autore 'creato dall'autore', l'«implied author» di Booth¹⁹², per usare una categoria già nota, l'«autore modello»¹⁹³ di Eco, o il più generico «abstract author» di Schmid¹⁹⁴. Si tratta di un autore presente nel testo ma diverso all'autore concreto; un'immagine autoriale creata per essere percepita in un determinato modo dal lettore, ma alla quale quest'ultimo non può affidarsi, trattandosi di un'entità fittizia e dunque inattendibile. L'«implied author» nel *Don Quijote*, e soprattutto nel *Tom Jones*, è un autore inaffidabile, distante dalla materia narrata, onniscente ma poco incline a guidarci subito verso la corretta interpretazione della sua storia. Attraverso tale 'entità narrativa', Cervantes e Fielding sembrano voler mettere subito in chiaro al lettore come la loro storia sia una storia con la 's' minuscola, inventata (o tradotta), scritta, pubblicata, affidata al mercato libraio con timori e speranze in attesa del responso del pubblico. Vediamo ora quali sono le strategie adoperate dai due autori che rendono il *Don Quijote* e il *Tom Jones* dei *self-conscious novel*. Riassumendo il celebre saggio metacritico di Crane sui di-

¹⁹⁰ W.C. Booth, *The Self-Conscious Narrator in Comic Fiction before Tristram Shandy*, cit., p. 176.

¹⁹¹ «What matter who's speaking?», S. Beckett, *The End*, in Id., *Stories and Texts For Nothing*, Grove Press, New York 1967 (1958), p. 85.

¹⁹² W.C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, Chicago-London 2010, pp. 70-71.

¹⁹³ U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, cit., pp. 62-63.

¹⁹⁴ W. Schmid, *Narratology: An Introduction*, cit., pp. 36-51.

versi modi in cui è possibile 'leggere' un'opera¹⁹⁵, Stonehill ne individua quattro principali: quello focalizzato sull'autore, quello che abbraccia la prospettiva del lettore, quello che considera la storia narrata e infine quello che ricerca una referenzialità con il mondo reale. Per Stonehill, in un *self-conscious novel* «the four grounds [...] are all included as characters or features inside the novel itself»¹⁹⁶. Sia nel romanzo di Cervantes che in quello di Fielding ritroviamo la compenetrazione dei quattro piani dell'opera all'interno della dimensione finzionale della stessa. In entrambe, infatti, l'autore, la storia, il piano della storia e del mondo reale sono parte della fabula. Nel *Don Quijote*, come ricorderemo, il ruolo dell'autore è narrativizzato attraverso i vari autori fittizi¹⁹⁷, incluso il vero Cervantes che compare come cameo nel racconto dello schiavo; per quanto riguarda il piano della storia e il piano reale, sarà superfluo riaffermare il ruolo centrale che essi rivestono nel romanzo di Cervantes, con le loro continue sovrapposizioni e i reciproci smascheramenti. In Fielding invece, in particolare nel *Tom Jones*, l' 'autore in fabula' è l'autorevole inventore della «new province of writing»¹⁹⁸, con le sue frequenti intrusioni sia sul piano della storia che su quello paratestuale; per quanto riguarda la rappresentazione artistica della storia e del mondo reale, potremmo dire che il contrasto tra i due universi viene implicitamente rappresentato dall'eclatante artificiosità della struttura narrativa, che come nelle irreali visioni di Don Chisciotte, lascia inevitabilmente trapelare una realtà diametralmente opposta a quella raccontata. Richetti, ad esempio, ritiene che la prodigiosa e benevola Fortuna nel *Tom Jones*, «dramatizes that Fortune in the actual world will never intervene on the side of angels, that the good will almost invariably meet an undeserved bad end»¹⁹⁹.

In definitiva, Cervantes e Fielding rispettivamente propongono e affinano una 'prosa nuda' – adattando un celebre titolo pirandellano – ossia offrono al lettore dei romanzi in cui narrazione, ossia il modo in cui la storia viene letterarizzata, e narrativa, intesa come l'insieme della storia e della sua narrazione²⁰⁰, costituiscono un tutt'uno, e soprattutto, in cui il metatesto si rivela più credibile e realistico del testo. La 'finzione reale' di Cervantes e Fielding è l'avanguardistica proposta di un testo che intende prima di tutto 'piacere al lettore', svincolando quest'ultimo da un'opprimente referenzialità col mondo reale che lo obbligherebbe, altrimenti, a scovare 'lezioni' senza godere della storia.

¹⁹⁵ R.S. Crane, *The Languages of Criticism and the Structure of Poetry*, University of Toronto Press, Toronto 1953.

¹⁹⁶ B. Stonehill, *The Self-Conscious Novel. Artifice in Fiction from Joyce to Pynchon*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1988, p. 4.

¹⁹⁷ Cfr. p. 264 di questo studio.

¹⁹⁸ H. Fielding, *Tom Jones*, cit., Book II, ch. I, p. 68.

¹⁹⁹ J. Richetti, *Formalism and Historicism Reconciled in Henry Fielding's Tom Jones*, cit., p. 81.

²⁰⁰ Sulla storia critica dei concetti di 'narrazione', 'narrativa' e 'narratività' si rimanda alla raccolta di saggi *Narrative Theory: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, Mieke Bal (ed.), vol. I, Routledge, Abingdon 2004.

Conclusioni

Questo studio ha messo in luce il carattere innovativo e pionieristico della narrativa di Fielding. Se nei primi esperimenti la parodia traccia ed esaurisce il percorso di esplorazione dell'opera dello scrittore, con il *Joseph Andrews* questa invece lascia progressivamente spazio a un romanzo originale, che inaugura un genere totalmente nuovo, ossia quello del *comic epic poem in prose*. Tale formula consente all'autore di coniugare la sua erudizione e il gusto per i classici con una finalità comica e satirica. Gli eroi virtuosi celebrati dall'epica possono esistere oramai solo in contesti comuni e quotidiani; gli ostacoli che il protagonista deve affrontare non sono creature fantastiche, ma persone reali dedite al vizio e agli interessi personali; ogni virtù o nobile ideale può solo comicamente scontrarsi con la logica approfittatrice della società moderna: l'epica, pertanto, diventa comica e la poesia si stacca dal sublime e si tramuta in prosa. Ma la dimensione comica in cui si sviluppa il romanzo di Fielding, come si è visto è anche il principio estetico e gnoseologico dell'opera, nonché l'espressione della vera funzione sociale dei romanzi di Fielding: far ridere e intrattenere il lettore.

La struttura parodica e l'esaltazione dell'elemento comico da parte della prosa di Fielding muovono, come spero di aver dimostrato, da intenti simili rintracciabili nel capolavoro di Cervantes. È il romanzo spagnolo a rappresentare per Fielding il prototipo del 'good comic romance'. Il *Don Chisciotte* influenza anche la trama dei romanzi di Fielding, la loro struttura, lo stile e le tecniche narrative.

L'influenza del *Don Chisciotte* sul *Joseph Andrews* è sia formale che metodologica. La struttura dell'opera spagnola confluisce in larga parte in quella del romanzo inglese, aiutando Fielding a codificare la sua nuova formula narrati-

va, priva di precedenti all'interno del panorama inglese; l'intento parodico e lo strumento dell'ironia forniscono al nostro scrittore la chiave narrativa dell'opera, consentendogli anche di sviluppare la sua bonaria satira sociale e il suo sotteso intento didattico. Infine, il tema della comicità contribuisce all'elaborazione, da parte di Fielding, non solo della teoria del ridicolo nella letteratura, ma gli consente di rappresentare, con premura di verosimiglianza, l'intero panorama sociale inglese.

La volontà di Fielding di affermarsi nel genere del romanzo moderno inglese con una formula narrativa originale trova il suo compimento nel *Tom Jones*. Il romanzo capolavoro dello scrittore inglese, infatti, raggiunge non solo l'apice del genere epico comico in prosa, ma mette in luce l'ormai acquisita padronanza di Fielding delle strategie narrative. La trama si articola in un complesso intreccio abilmente manovrato dall'autore che, come un *deus ex machina*, manipola le vicende dei personaggi in una serie di incontri, ritrovamenti e colpi di scena che tengono continuamente il lettore col fiato sospeso. Dietro l'avvincente storia del trovatello Tom; ritroviamo però l'immane rappresentazione della società augustea, con una lieve ma insistita critica rivolta al *beau monde*. L'elemento comico e satirico si ammantava in quest'ultimo romanzo di un'ulteriore funzione, ossia quella di alludere al fenomeno di mobilità sociale innescato dal capitalismo e visto come una minaccia dal ceto aristocratico. L'ironia di Fielding, tuttavia, si dirige proprio verso la pretesa superiorità dell'*higher class* che, all'interno del romanzo, si rivela superiore solo in termini di corruzione e immoralità. Allo stesso modo, il capolavoro di Cervantes celava dietro la sua struttura comica una sottesa critica sociale rivolta alla vecchia e obsoleta classe aristocratica. Il contrasto tra l'idealismo di Don Quijote e il materialismo di Sancho simboleggia metonimicamente il divario tra l'irrealismo del vecchio ceto abbiente spagnolo e il pragmatismo dell'*estado llano*.

La più marcata contestualizzazione storico-sociale e il reiterato utilizzo dello strumento comico, al fine di esplorare la natura umana ogni 'ordine e grado', portano Fielding e la sua opera sempre più in prossimità del romanzo realista ottocentesco. Allo stesso modo, il *Don Chisciotte* aveva tracciato il sentiero del realismo letterario con il suo variegato universo sociale e l'attenzione spesso rivolta agli elementi comuni e quotidiani della realtà.

Il contributo di Cervantes nel capolavoro di Fielding si fa strada anche nella dimensione extra-diegetica dell'opera. In entrambi i romanzi, infatti, si ritrova un'autoevidente dimensione letteraria, che il lettore può apprezzare nella continua inclusione, all'interno del discorso narrativo, della figura dello scrittore e del romanzo quale entità concreta. Nel *Don Chisciotte* il narratore si moltiplica in una serie di voci e le vicende del testo si sovrappongono a quelle narrate dal testo stesso. In *Tom Jones*, invece i continui interventi autoriali all'interno della storia dimostrano l'interesse dello scrittore ad avere un ruolo predominante all'interno della stessa narrazione. Egli considera l'esposizione della materia letteraria più importante della storia in sé; a tal fine, si preoccupa di offrire al lettore una narrazione esteticamente elaborata <<interspersing through the whole

sundry similes, descriptions, and other kind of poetical embellishments»¹. Allo stesso tempo, conscio di aver inaugurato un nuovo spazio narrativo, Fielding si preoccupa di illustrarne le caratteristiche principali e di guidare il lettore verso la corretta interpretazione del romanzo, sottolineando anche la sua funzione all'interno della costruzione del messaggio letterario.

Il contributo di Cervantes nel *Tom Jones*, pertanto, investe soprattutto il processo formale di elaborazione dell'opera e di canonizzazione delle strutture del romanzo moderno.

Nella triade dei fondatori e canonizzatori del genere del *novel*, il ruolo di Fielding è apparso per lungo tempo come il meno significativo.

L'innovativo contributo letterario dello scrittore sul panorama inglese confluirà in maniera globale nella nascita della *quixotic fiction* e, in misura specifica, nella prosa di Laurence Sterne. È nel *Tristram Shandy* (1759) che si evince, in particolare, il ruolo intermediario dell'opera di Fielding nell'emulazione del capolavoro cervantino, ma si rintracciano altresì quelle strutture metanarrative utilizzate dall'autore del *Tom Jones*. Anche Sterne, infatti, nel corso del suo romanzo «makes explicit for the reader the technical decisions which in “normal” fiction are carried on completely behind the scenes»². *Tristram Shandy* prosegue e perfeziona «the self-reflexive metafictional game»³ introdotto da Cervantes e abilmente ripreso da Fielding, defamiliarizzando progressivamente il lettore con le strutture convenzionali della narrazione. La dimensione finzionale ci porta, con l'opera di Sterne, all'interno della vita e dei pensieri del protagonista/narratore, ma orientarsi all'interno della dimensione intra- ed extra-diegetica diventa oltremodo complicato. La perfetta compenetrazione tra piano finzionale e reale, che in Fielding assumeva le sembianze di un palazzo solido e ben costruito, in Sterne si tramuta in puro e deliberato caos: «No sooner was fiction provided primarily by Fielding with a structural form and a set of canons firmly co-ordinated, than the form began to be knocked to pieces and the canons flouted»⁴. In *Tristram Shandy* non abbiamo solo un *self-conscious novel*, ma, mediante la figura del protagonista, Sterne arriva addirittura a problematizzare i dilemmi di un *self-conscious writer*. La scelta degli episodi più significativi da inserire nel romanzo, ad esempio, che in *Tom Jones* costituiva solo una delle tante digressioni extra-diegetiche, diviene nel romanzo di Sterne il vero motore della narrazione; al contrario del narratore di Fielding, tuttavia, *Tristram* appare totalmente privo di qualsiasi controllo sulla sua storia. Il fine di Sterne è quello di portare la metanarrazione ad un livello successivo, ossia, da virtuosismo narrativo a *fictio* vera e propria; per fare ciò, il suo romanzo non può che caratterizzarsi per un frammentarismo estremo e un marcato carattere ellittico

¹ H. Fielding, *Tom Jones*, cit., Book IV, ch. I, p. 131.

² W.C. Booth, *The Self-Conscious Narrator in Comic Fiction before Tristram Shandy*, cit., p. 165.

³ Ş. Okuroğlu Özün, *Self-Reflexive Metafictional Games in The Life and Opinions of Tristram Shandy*, «Çankaya University Journal of Humanities and Social Sciences», 9, 1, 2012, p. 75.

⁴ E.A. Baker, *The History of the English Novel*, cit., p. 240.

tale da sfidare la comprensione del lettore. A quest'ultimo, infatti, il narratore si rivolge più volte, spesso sarcasticamente, assicurandosi che egli colga ogni particolare e ogni elemento cruciale della storia, di fatti sottolineando la difficoltà evidente di stare al passo con la trama. Proseguendo il processo inaugurato dall'autore del *Tom Jones*, Tristram «deconstructs the narrative space between the author and the reader»⁵, tanto che, a un certo punto della storia, un'ipotetica lettrice si trasforma in personaggio vero e proprio, contestando la poca chiarezza del protagonista/narratore:

How could you, Madam, be so inattentive in reading the last chapter? I told you in it, that my mother was not a papist.

– Papist! You told me no such thing, Sir.

Madam, I beg leave to repeat it over again, that I told you as plain, at least, as words, by direct inference, could tell you such a thing. –

– Then, Sir, I must have miss'd a page.⁶

La poetica di straniamento attuata da Sterne all'interno del gioco meta-letterario problematizza, attraverso il carattere entropico della narrazione, la frammentarietà e la complessità del reale, trasformando il *Tristram Shandy* nel primo antecedente del romanzo post-moderno. In ciò, tuttavia, fondamentale si dimostra il ruolo di Fielding con l'affermazione del *self-conscious writer*, il coinvolgimento del lettore all'interno della dimensione diegetica e l'esaltazione dell'artificioso processo di costruzione della *fiction*.

In definitiva, Fielding, sul modello di Cervantes, apre le porte del romanzo al polifonico e policromatico mondo della modernità (e forse anche della post-modernità), mostrando ai suoi successori la strada del romanzo umoristico e del romanzo autoriflessivo, e affermando il potere generativo e creazionistico della parodia.

La poetica di straniamento attuata da Sterne all'interno del gioco meta-letterario problematizza, attraverso il carattere entropico della narrazione, la frammentarietà e la complessità del reale, trasformando il *Tristram Shandy* nel primo antecedente del romanzo post-moderno. In ciò, tuttavia, fondamentale si dimostra il ruolo di Fielding con l'affermazione del *self-conscious writer*, il coinvolgimento del lettore all'interno della dimensione diegetica e l'esaltazione dell'artificioso processo di costruzione della *fiction*.

In definitiva, Fielding, sul modello di Cervantes, apre le porte del romanzo al polifonico e policromatico mondo della modernità (e forse anche della post-modernità), mostrando ai suoi successori la strada del romanzo umoristico e del romanzo autoriflessivo, e affermando il potere generativo e creazionistico della parodia.

⁵ Ivi, p. 77.

⁶ L. Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, Wordsworth, London 1996 (1759), p. 20.

Bibliografia

Letteratura primaria

Beckett Samuel, *The End*, in Id., *Stories and Texts For Nothing*, Grove Press, New York 1967 (1958), pp. 47-72.

Byron George Gordon, *Lord Byron: The Complete Poetical Works*, vol. V, ed. by Jerome John McGann, Clarendon Press, Oxford 1986.

Cervantes de Saavedra Miguel, *The History of the Renown'd Don Quixote de la Mancha. Written in Spanish by Miguel de Cervantes Saavedra. Translated from the original by several hands: and publish'd by Peter Motteux servant to his Majesty*, vol. I, trans. by Peter Anthony Motteux, printed for Samuel Buckley, London 1700 (1605).

—, *The History of the Renown'd Don Quixote de la Mancha. Written in Spanish by Miguel de Cervantes Saavedra. Translated from the original by several hands: and publish'd by Peter Motteux servant to his Majesty*, vol. II, trans. by Peter Anthony Motteux, printed for Samuel Buckley, London 1705 (1605).

—, *The History of the Renown'd Don Quixote de la Mancha. Written in Spanish by Miguel de Cervantes Saavedra. Translated from the original by several hands: and publish'd by Peter Motteux servant to his Majesty*, vol. III, trans. by Peter Anthony Motteux, printed for Samuel Buckley, London 1712 (1615).

—, *Comedias y entremeses de Miguel de Cervantes Saavedra, el autor del Don Quixote*, t. I, Impr. de Antonio Marin, Madrid 1749 (1615).

—, *The Achievements of the Ingenious Gentleman Don Quixote de la Mancha. A Translation Based on That of Peter Anthony Motteux, with the Memoir and Notes of John Gibson Lockhart*, George Bell and Sons, London 1882, 2 vols.

—, *Don Chisciotte della Mancina*, traduzione e note di Alfredo Giannini, introduzione di Jorge Luis Borges, Biblioteca universale Rizzoli, Milano 1981.

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Annalisa Martelli, «*The good comic novel*»: *la narrativa comica di Henry Fielding e l'importanza dell'esempio cervantino*, © 2021 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2420-8361 (online), ISBN 978-88-5518-476-2 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-476-2

- , *Novelas ejemplares*, ed. de Juan Bautista Avallé-Arce, t. I, Castalia, Madrid 1982 (1613).
- , *El coloquio de los perros*, en Íd., *Novelas ejemplares*, ed. de Juan Bautista Avallé-Arce, t. III, Castalia, Madrid 1982 (1613), pp. 239-322. Trad. di Maria Caterina Ruta, *Il dialogo dei cani*, Marsilio, Venezia 1993.
- , *Viaje del Parnaso. Poesías completas*, ed. de Vincente Gaos, t. I, Dásicos Castalia, Madrid 1973 (1614).
- , *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, t. I, ed. de John Jay Allen, Catedra, Madrid 2014 (1605).
- , *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, t. II, ed. de John Jay Allen, Catedra, Madrid 2014 (1615).

Defoe Daniel, *The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders*, Oxford UP, Oxford 2011 (1722).

—, *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe of York*, printed for William Taylor, London 1719.

D'Urfey Thomas, *The Comical History of Don Quixote As it was Acted at the Queen's Theatre in Dorset Garden*, part III, printed for Samuel Briscoe, London 1695.

Fielding Henry, *Joseph Andrews*, ed. by Martin Carey Battestin, with an Introduction by Fredson Bowers, Clarendon Press, Oxford 1967 (1742).

—, *Tom Jones*, Oxford UP, Oxford 1996 (1749).

—, *The Author's Farce and the Pleasures of the Town*, printed for J. Roberts, London 1730.

—, *Don Quixote in England. A Comedy. As it is Acted at the New Theatre in the Hay-Market. By Henry Fielding, Esq.*, printed for J. Watts, London 1734.

Johnson Samuel, *The History of Rasselas*, in Id., *Works of Samuel Johnson*, vol. XVI, ed. by Gwin J. Kolb, Yale UP, New Haven 1990 (1759), pp. 7-178.

Mann Thomas, *Doctor Faustus: la vita del compositore tedesco Adrian Leverkühn narrata da un amico*, trad. di Luca Crescenzi, Mondadori, Milano 2016. Ed. orig., *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, Berman/Fisher Verlag, Stockholm 1947.

Shakespeare William, *Twelfth Night*, ed. by John Dover Wilson, Cambridge UP, Cambridge 2009 (1623).

Sterne Laurence, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, Wordsworth, London 1996 (1759).

Swift Jonathan, *A Tale of a Tub*, in Id., *A Tale of a Tub and Other Works*, ed. by Marcus Walsh, Cambridge UP, Cambridge 2010 (1710), 1-136.

Letteratura secondaria

Addison Joseph, «The Spectator», 163, 6 September 1711.

—, «The Spectator», 249, 15 December 1711.

Allen John Jay, *Risas y sonrisas: El duradero encanto del Quijote*, «Estudios Públicos», 100, 2005, pp. 89-102.

- Alonso Lucas Patricia, *Imágenes y teatros en el palacio de los duques*, en Emilio Martínez Mata, María Fernández Ferreiro (ed.), *Comentarios a Cervantes. Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Oviedo, 11-15 de junio 2012*, Fundación María Cristina Masaveu Peterson, Madrid 2014, pp. 425-437.
- Alter Robert, *Partial is Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*, University of California Press, Berkeley 1975.
- Ardila Garrido Juan Antonio, *The Cervantean Heritage, Reception and Influence of Cervantes in Britain*, Legenda, Cambridge 2009.
- Avalle-Arce Juan Bautista, ¿Shakespeare y Cervantes?, «Letras de Deusto», 28, 78, 1998, pp. 217-222.
- Ayala Francisco, *Francisco Ayala: todo ya en el 'Quijote'*, «Ínsula: revista de letras y ciencias humanas», 718, 2006, pp. 15-17.
- Bachtin Michail M., *Estetica e romanzo*, trad. di Clara Strada Janovič, Einaudi, Torino 1979. Ed. orig., *Voprosy literatury i estetiki. Issledovanija raznyh let, Chudozestvennaja literatura*, Moskva 1975.
- Baker Ernest Albert, *The History of the English Novel*, vol. IV, Barnes and Noble, London 1930.
- Barrio Marco José Manuel, *La proyección artística y literaria de Cervantes y Don Quijote en la Inglaterra del siglo XVII: los cauces de recepción en el contexto político y cultural de la época*, en José Manuel Barrio Marco, María José Crespo Allué (ed.), *La huella de Cervantes y del Quijote en la cultura anglosajona*, Universidad de Valladolid, Valladolid 2007, pp. 19-72.
- Barth John, *The Literature of Exhaustion*, in Id., *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*, The John Hopkins UP, London 1984 (1967), pp. 62-76.
- Barthes Roland, *The Death of the Author*, «Aspen», 5-6, 1967.
- Battestin Martin Carey, *The Moral Basis of Fielding's Art: A Study of Joseph Andrews*, Wesleyan UP, Middletown 1959.
- , *Henry Fielding: A Life*, Routledge, London 1989.
- Billi Mirella, *Struttura narrativa nel romanzo di Henry Fielding*, Bompiani, Milano 1974.
- , *Il testo riflesso: la parodia nel romanzo inglese*, Liguori, Napoli 1993.
- Blanchard Frederic Thomas, *Fielding the Novelist: A Study in Historical Criticism*, Yale UP, New Haven 1926.
- Booth Wayne Clayson, *The Self-Conscious Narrator in Comic Fiction before Tristram Shandy*, «PMLA», 67, 2, pp. 163-185.
- , *The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, Chicago-London 2010 (1961).
- Borris Gnutzmann Rita, *Don Quixote in England de Henry Fielding con relación al Quijote de Cervantes*, en Manuel Criado del Val (ed.), *Cervantes, su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, EDI-6, Madrid 1981, pp. 1115-1136.
- Bowle John, *A Letter to the Reverend Dr. Percy, Concerning a New and Classical Edition of Historia del Valeroso cavallero Don Quixote de la Mancha*, printed for Benjamin White, London 1777.
- Brathwaite Richard, *The Schollers Medley, or, an Intermixt Discourse upon Historicall and Poeticall Relations*, printed by Nicholas Okes, London 1614.
- Cambridge Richard Owen, *Preface*, in Id., *The Scribleriad: An Heroic Poem*, printed for Robert Dodsley, London 1751, pp. v-xvi.

- Capoferro Riccardo, *Novel. La genesi del romanzo moderno nell'Inghilterra del Settecento*, Carocci, Roma 2017.
- Carroll John (ed.), *Selected Letters of Samuel Richardson*, Clarendon Press, Oxford 1964.
- Castro Américo, *El pensamiento de Cervantes*, «Revista de Filología Española», VI, 1925.
- Černý Lothar, *Reader Participation and Rationalism in Fielding's Tom Jones*, «Connotations», 2, 2, 1992, pp. 137-162, doi: 10.25623/conn002.2-cerny-1.
- Chambers Robert, *Parody: The Art that plays with Art*, Peter Lang, New York 2010.
- Cherchi Paolo, *Cervantes e Hobbes, in una nota sulla fortuna del Don Quijote in Inghilterra*, «Quaderni Ibero-america», 37, 1969, pp. 47-48.
- Close Anthony, *Characterization and Dialogues in Cervantes's*, «Comedias en prosa», «MLR», 76, 2, 1981, pp. 338-356.
- Coleridge Samuel Taylor, *Coleridge's Miscellaneous Criticism*, ed. by Thomas Middleton Raysor, Harvard UP, Cambridge 1936.
- Congreve William, *Amendments of Mr. Collier's False and Imperfect Citations*, printed for Jacob Tonson, London 1698.
- Corfield Penelope Jane, *Power and Professions in Britain 1700-1850*, Routledge, London 1995.
- Crane Ronald Salmon, *Suggestion Toward a Genealogy of the «Man of Feeling»*, «ELH», 4, 1, 1934, pp. 205-230.
- , *The Plot of Tom Jones*, «The Journal of General Education», 4, 2, 1950, pp. 112-130.
- , *The Languages of Criticism and the Structure of Poetry*, University of Toronto Press, Toronto 1953.
- Cranston Maurice, *Locke*, Longman, Green & Co, London 1961 (1957).
- Cruz Anne J., *The pizaro Meets Don Quixote: the Spanish Picaresque and the Origins of the Modern Novel*, in Jenny Mander (ed.), *Remapping the Rise of the European Novel*, Voltaire Foundation, Oxford 2007, pp. 127-137.
- Davys Mary, *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.
- De Bruyn Frans, *The Critical Reception of Don Quixote in England, 1605-1900*, in Juan Antonio Garrido Ardila (ed.), *The Cervantean Heritage, Reception and Influence of Cervantes in Britain*, Legenda, London 2009, pp. 32-52.
- Dibdin Charles, *A Complete History of the Stage*, vol. V, printed by Charles Dibdin, London 1800.
- Doody Margaret, *The True History of the Novel*, Harper Collins, London, 1997.
- Dunlop John Colin, *The History of Fiction: Being a Critical Account of the Most Celebrated Prose Works of Fiction, from the Earliest Greek Romances to the Novels of the Present Age*, vol. III, printed by James Ballentyne & Co., Edinburgh 1814.
- Eco Umberto, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano 1979.
- Eichner Hans, *Aspects of Parody in the Works of Thomas Mann*, «The Modern Language Review», 47, 1, 1952, pp. 30-48.
- Fernández Jaime, *Don Quijote, metáfora de la vida humana*, en Anthony J. Cole, Sandra María Fernández Vales (ed.), *Edad de Oro Cantabrigense: actas del VII Congreso de Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, AISO, Madrid 2006, pp. 239-244.

- Fielding Henry, *Of Good-Nature. To His Grace the Duke of Richmond*, in Henry Knight Miller (ed.), *Miscellanies by Henry Fielding, Esq.*, vol. I, Clarendon Press, Oxford 1972 (1743), pp. 54-87.
- , *An Essay on the Knowledge of the Characters of Men*, in Henry Knight Miller (ed.), *Miscellanies by Henry Fielding, Esq.*, vol. I, Clarendon Press, Oxford 1972 (1743), pp. 189-227.
- , «The Covent-Garden Journal», 8, 12 March 1752.
- Fischer Olga, Nänny Max (eds), *Form Miming Meaning*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam 1999.
- Foucault Michel, *Le parole e le cose*, trad. di Emilio Panaitescu, Rizzoli, Milano 2016. Ed. orig., *Les mots et le choses*, Gallimard, Paris 1966.
- Gallagher Catherine, *Fiction*, in Franco Moretti (a cura di), *Il romanzo*, vol. I, *La cultura del romanzo*, Einaudi, Torino 2001, pp. 512-536.
- García de la Concha Víctor, *Francisco Ayala: todo ya en el «Quijote»*, «Ínsula: revista de letras y ciencias humanas», 718, 2006, pp. 15-17.
- Genette Gérard, *Palimpsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. di Raffaella Novità, Einaudi, Torino 1997. Ed. orig., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Paris 1982.
- Gerould Gordon Hall, *Criticism and Interpretations*, in Henry Fielding, *The History of Tom Jones, A Foundling*, vol. I, ed. by William Allan Neilson, P.F. Collier & Son, New York 1917, pp. 21-26.
- Goethe Johann Wolfgang, *Massime e riflessioni*, a cura di Sossio Giametta, Rizzoli, Milano 1992.
- Goldberg Homer, *The Interpolated Stories in Joseph Andrews or «The History of the World in General» Satirically Revised*, «Modern Philology», 63, 4, 1966, pp. 295-310.
- González Maestro Jesús, *Crítica de los géneros literarios en el «Quijote»*, Academia del Hispánico, Vigo 2009.
- Gould Robert, *The Play-House. A Satyr*, in Id., *The Restoration Theatre*, ed. by Montague Summers, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., London 1934, pp. 297-321.
- Hegel Georg Wilhelm Friedrich, *Estetica*, trad. di Nicolao Merker, Nicola Vaccaro, Feltrinelli, Milano 1963. Ed. orig., *Vorlesungen über die Ästhetik*, Heinrich Gustav Hotho (hrsg.), Duncker & Humboldt, Berlin 1835.
- Hight Gilbert, *The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature*, Oxford UP, New York-London 1966.
- Hill George Brikbeck Norman (ed.), *Boswell's Life of Johnson*, vol. II, with a revised and enlarged edition by Lawrence Fizroy Powell, Oxford UP, Oxford 1934.
- Hobbes Thomas, *Leviathan, or the Matter, Forme and Power of a Common-wealth Ecclesiasticall and Civill*, printed by Andrew Croke, London 1651.
- Hudson Nicholas, *Tom Jones*, in Claude Rawson (ed.), *The Cambridge Companion to Henry Fielding*, Cambridge UP, Cambridge 2007, pp. 80-93.
- Hume David, *Philosophical Essays Concerning Human Understanding*, printed for Andrew Millar, London 1748.
- Hume Robert D., *Henry Fielding and The London Theatre, 1728-1737*, Clarendon Press, Oxford 1988.
- Hutcheon Linda, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Methuen, New York-London 1985.

- Íñiguez Gómez Laura, *Humor cervantino: El celoso extremeño*, en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, Alcalá de Henares, 6-9 noviembre 1989*, Anthropos, Barcelona 1991, pp. 633-640.
- James Henry, *Preface to «The Princess Casamassima»*, in Richard Palmer Blackmur (ed. and with an Introduction by), *The Art of the Novel*, Charles Scribner's Sons, New York-London 1934, pp. 59-78.
- Janes Regina, *Fielding and the Case of the Misguided Reader*, in James Alan Downie (ed.), *Henry Fielding in Our Time: Papers Presented at the Tercentenary Conference*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2008, pp. 165-185.
- Jauss Hans Robert, *Estetica della ricezione e comunicazione letteraria*, in Antonello Giuliano (a cura di), *Estetica della ricezione*, Guida Editori, Napoli 1988, 135-148.
- Johnson Maurice, *Fielding's Art of Fiction: Eleven Essays on Shamela, Joseph Andrews, Tom Jones and Amelia*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1961.
- Johnson Samuel, *The Necessity and Danger of Looking into Futurity*, «The Rambler», 2, 24 March 1750.
- , *The Lives of the Most Eminent English Poets: with Critical Observations on Their Works*, vol. VI, ed. by Roger Lonsdale, Clarendon Press, Oxford 2006 (1779).
- Kaplan Fred, *Fielding's Novel about Novels: The «Prefaces» and the «Plot» of Tom Jones*, «Studies in English Literature 1500-1900», 13, 3, 1973, pp. 535-549.
- Karl Frederick, *A Reader's Guide to the Development of the English Novel in the Eighteenth Century*, Thames & Hudson, London 1975.
- Keightley Thomas, *On the Life and Writings of Henry Fielding*, «Fraser Magazine», 58, 337, 1858, pp. 1-14.
- Keymer Thomas, *Fielding's Theatrical Career*, in Claude Rawson (ed.), *The Cambridge Companion to Henry Fielding*, Cambridge UP, Cambridge 2007, pp. 17-37.
- Kundera Milan, *L'arte del romanzo*, trad. di Ena Marchi, Adelphi, Milano 1988. Ed. orig., *L'Art du roman*, Gallimard, Paris 1986.
- Laguna Ana María, *Cervantes and the Pictorial Imagination: A Study on the Power of Images and the Images of Power in Works by Cervantes*, Bucknell UP, Lewisburg 2009.
- Lawrence Frederick, *The Life of Henry Fielding*, Arthur Hall, Virtue & Co, London 1855.
- Loewenstein Joseph, *Humanism and Seventeenth-Century English Literature*, in Jill Kraye (ed.), *The Cambridge Companion to Renaissance Humanism*, Cambridge UP, Cambridge 1996, pp. 269-293.
- Loretelli Rosamaria, *L'invenzione del romanzo. Dall'oralità alla scrittura silenziosa*, Laterza, Roma 2010.
- Lukács György, *Teoria del romanzo*, trad. di Giuseppe Raciti, SE, Milano 2004. Ed. orig., *Die Theorie des Romans*, Cassirer, Berlin 1920 (1916).
- Magris Claudio, *È pensabile il romanzo senza il mondo moderno?*, in Franco Moretti (a cura di), *Il romanzo*, vol. I, *La cultura del romanzo*, Einaudi, Torino 2001, pp. 869-880.
- Mander Jenny, *Introduction*, in Ead. (ed.), *Remapping the Rise of the European Novel*, Voltaire Foundation, Oxford 2007, pp. 1-19.
- Martelli Annalisa, *The Knight of the Burning Pestle e l'influsso del Chisciotte*, «LEA», 6, 2017, pp. 411-431, doi: 10.13128/LEA-1824-484x-22358.

- Martín Morán José Manuel, *Los escenarios teatrales del Quijote*, «Anales Cervantinos», 24, 1986, pp. 27-46.
- , *Cervantes y el Quijote hacia la novela moderna*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares 2009.
- Mayo Arantza, Ardila Garrido Juan Antonio, *The English Translations of Cervantes's Works across the Centuries*, in Juan Antonio Garrido Ardila (ed.), *The Cervantean Heritage, Reception and Influence of Cervantes in Britain*, Legenda, Cambridge 2009, pp. 54-60.
- McKeon Michael, *The Origins of English Novel 1600-1740*, The Johns Hopkins UP, Baltimore-London 1987.
- Moretti Franco, *Atlante del romanzo europeo: 1800-1900*, Einaudi, Torino 1997.
- Morón Arroyo Ciriaco, *Nuevas meditaciones del «Quijote»*, Gredos, Madrid 1976.
- Neuschäfer Hans-Jörg, *La ética del Quijote y la función de los episodios intercalados*, «Revista Signos», 34, 49-50, 2001, pp. 207-210, doi: 10.4067/S0718-09342001004900015.
- Nuñez Escartín Emilio, *Cervantes y Fielding: la influencia del Quijote en el Tom Jones*, «Mar oceana: Revista del humanismo español e iberoamericano», 2, 1995, pp. 199-209.
- Ortega y Gasset José, *Meditaciones del Quijote*, Residencia de Estudiantes, Madrid 1914.
- Ortiz Domínguez Antonio, *La España del Quijote*, en *Centro Virtual Cervantes*, <<http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/introduccion/prologo/dominguez.htm>> (01/2021).
- Özün Okuroğlu Şule, *Self-Reflexive Metafictional Games in The Life and Opinions of Tristram Shandy*, «Çankaya University Journal of Humanities and Social Sciences», 9, 1, 2012, pp. 75-88.
- Pardo García Javier *El siglo de Oro del Quijote en la literatura inglesa, 1740-1840*, en José Manuel Barrio Marco, María José Crespo Allué (ed.), *La huella de Cervantes y del Quijote en la Cultura Anglosajona*, Universidad de Valladolid, Valladolid 2007, pp. 133-158.
- Parr James A., *Las voces del Quijote y la subversión de la autoridad*, en A. David Kossoff, José Amor Y Vazquez, Ruth H. Kossoff, Geoffrey W. Ribbans, *Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 22-27 de agosto 1983, Brown University, Providence, Rhode Island*, Ediciones Istmo, Madrid 1986, pp. 401-408.
- Paulson Ronald, Lockwood Thomas (eds), *Henry Fielding: The Critical Heritage*, Routledge & Kegan Paul, London 1969.
- Paulson Ronald, *Don Quixote in England: The Aesthetics of Laughter*, The Johns Hopkins UP, Baltimore-London 1998.
- Peña Aniano, *Interpolaciones y géneros literarios en el Quijote*, en María Cruz García de Enterría, Alicia Cordón Mesa (ed.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, vol. II, Editorial Universidad de Alcalá, Alcalá 1998, pp. 1195-1202.
- Platone, *La Repubblica*, texto greco a fronte, trad. di Francesco Gabrieli, introduzione di Francesco Adorno, Biblioteca universale Rizzoli, Milano 1981.
- Potkay Adam, *Joseph Andrews and the European Novel*, in Jennifer Preston Wilson, Elizabeth Kraf (eds), *Approaches to Teaching the Novels of Henry Fielding*, Modern Language Association of America, New York 2015, pp. 77-82.
- Power Henry, *Epic into Novel*, Oxford UP, Oxford 2015.
- Richetti John, *Formalism and Historicism Reconciled in Henry Fielding's Tom Jones*, in Liisa Steinby, Aino Mäkilalli (eds), *Narrative Concepts in the Study of Eighteenth-Century Literature*, Amsterdam UP, Amsterdam 2017, pp. 79-98.

- Rodríguez Alberto, *El «diálogo de recuerdos» y la anácrisis en el Quijote*, «Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America», 9, 1, 1989, pp. 3-16.
- Rose Margaret A., *Parody/Metafiction: an Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*, Croom Helm, London 1979.
- , *Defining Parody*, «Southern Review», 13, 1980, pp. 5-20.
- Ruiz José María, *Diálogo entre España e Inglaterra en la época del Renacimiento: las Traducciones*, «ES: Revista de Filología Inglesa», 14, 1990, pp. 61-80.
- Sacks Sheldon, *Fiction and the Shape of Belief: A Study of Henry Fielding with Glances at Swift, Johnson and Richardson*, University of California Press, Berkeley 1964.
- Salinas Pedro, *Ensayos de literatura hispánica. Del «Cantar de mio Cid» a García Lorca*, Aguilar, Madrid 1961.
- Scanlon Paul A., *Introduction*, in Henry Fielding, *Joseph Andrews*, ed. by Paul A. Scanlon, Broadview Press, Peterborough 2001 (1742), pp. 9-30.
- Schmid Wolf, *Narratology: An Introduction*, De Gruyter, Berlin 2010.
- Schonhorn Manuel, *Fielding's Ecphrastic Moment: Tom Jones and His Egyptian Majesty*, in Harold Bloom (ed.), *Henry Fielding's Tom Jones*, Chelsea House Publishers, New York 1987, pp. 87-101.
- Schulz Dieter, «Novel,» «Romance,» and Popular Fiction in the First Half of the Eighteenth Century, «Studies in Philology», 70, 1, 1973, pp. 77-91.
- Shadwell Thomas, *Preface to The Humorists*, in Id., *The Humorists. A Comedy*, printed for Henry Herringman, London 1671, not paginated.
- Skinner John, *Don Quixote in 18th-Century England: A Study in Reader Response*, «Cervantes: Bulletin of Cervantes Society of America», 7, 1, 1987, pp. 45-57.
- Smollett Tobias, *The Life of Cervantes*, in Miguel de Cervantes, *The History and Adventures of the Renowned Don Quixote*, with an Introduction by Carlos Fuentes, Notes by Stephanie Kirk, trans. by Tobias Smollett, The Modern Library, New York 2001 (1755), pp. 7-30.
- Staves Susan, *Don Quixote in Eighteenth-Century England*, «Comparative Literature», 24, 3, 1972, pp. 193-215.
- Stonehill Brian, *The Self-Conscious Novel. Artifice in Fiction from Joyce to Pynchon*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1988.
- Tave Stuart Malcom, *The Amiable Humorist: A Study of the Comic Theory and Criticism of the Eighteenth and Early Nineteenth Century*, Chicago UP, Chicago 1960.
- Teijeiro Fuentes Miguel Ángel, Guijarro Cabellos Javier, *De los caballeros andantes a los peregrinos enamorados. La novela española en el siglo de Oro*, ed. de Javier Guijarro Cabellos, Ediciones Eneida, Cáceres 2007.
- Temple William, *Essay upon the Ancient and Modern Learning (1690)*, in Joel Elias Spingarn (ed.), *Critical Essays of the Seventeenth Century*, vol. III, Clarendon Press, Oxford 1909, pp. 32-72.
- Thompson William I., *Freedom and Comedy*, «The Tulane Drama Review», 9, 3, 1965, pp. 216-230, doi: 10.2307/1125058.
- Turkevich Ludmilla, *Cervantes in Russia*, Gordian Press, New York 1975 (1950).
- Tynjanov Jurij Nikolaevitch, *L'evoluzione letteraria*, trad. di Remo Faccani, in Tzvetan Todorov (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Einaudi, Torino 1968, pp. 45-60. Ed. orig., *O literaturnoj evoljucii*, in Jurij Nikolaevitch Tynjanov, *Archaisly i novatory*, Leningrad 1929, pp. 30-47.

- Ungarer Gustav, *Recovering Unrecorded Quixote Allusions in Ephemeral English Publications of the Late 1650s*, «Bodleian Library Record», 17, 1, 2000, pp. 65-69.
- Urbina Eduardo, *El concepto de admiratio y lo grotesco en el Quijote*, «Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America», 9, 1, 1989, pp. 17-33.
- Vargas Llosa Mario, *È pensabile il mondo moderno senza romanzo?*, in Franco Moretti (a cura di), *Il romanzo*, vol. I, *La cultura del romanzo*, Einaudi, Torino 2001, pp. 3-15.
- Vaughan William, *The Golden Fleece divided into Three Parts, under which are Discovered Errours of Religion, the Vices and Decays of the Kingdome, and Lastly the Wayes to Get Wealth and to Restore Trading So Much Complayned of*, printed for Francis Williams, London 1626.
- Von Koppenfels Werner, *Samuel Butler's Hudibras: A Quixotic Perspective of Civil War*, in Darío Fernández-Morera, Michael Hanke (eds), *Cervantes in the English-Speaking World: New Essays*, Reichenberger, Kassel-Barcelona 2005, pp. 25-42.
- Warburton William, *The Divine Legation of Moses Demonstrated: On the Principles of a Religious Deist, from the Omission of the Doctrine of a Future State of Reward and Punishment in the Jewish Dispensation*, printed for the Executor of the late Mr. Fletcher Gyles, London 1742.
- Watt Ian, *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Chatto and Windus, London 1957.
- Wood James, *The Irresponsible Self. On Laughter and the Novel*, Pimlico, London 2005.
- Wood Sara Florence, *Quixotic Fictions of the USA, 1792-1815*, Oxford UP, Oxford 2005.
- Yuasa Gabriela Hatsue, *Fielding's Joseph Andrews and Cervantes's Don Quijote: Points of Similitude in the History of the Novel*, «Crop», 3, 1996, pp. 20-28.

Indice dei nomi

- Abramo 84
Adams Abraham 47, 59, 61, 78, 84, 88-89, 91-95, 98, 102
Addison Joseph 21, 43, 51, 51n., 54, 94, 94n., 97, 97n., 156
Adorno Francesco 161
Alemán Mateo 38
Alighieri Dante 14
Allen Jay John 27n., 32n., 83n., 96, 96n., 98n., 156
Allué Crespo María José 48n., 50n., 157, 161
Mr. Allworthy (*Tom Jones*) 106-107, 111-112, 112n., 114, 116, 119, 135-136, 146-147
Alonso Lucas Patricia 132, 132n., 157
Amleto 134
Andrews Joseph 37, 59-61, 63-64, 67, 78
Andrews Pamela 60-61, 63
Anselmo 22
Arbuthnot John 67
Ardila Garrido Juan Antonio 43n., 52n., 56, 56n. 157-158, 161
Aristotele 11, 63, 100
Arroyo Ciriaco Marón 81n., 161
Auden Wystan Hugh 42n.
Austen Jane 14, 46, 55
Avellaneda Alonso Fernández de 126, 144
Avalle-Arce Juan Bautista 28n., 40, 40n., 71n., 156-157
William D'Avenant 41
Ayala Francisco 31, 33, 157
Ayres James 43
Mr. B (*Shamela*) 21, 76
Bachtin Michail M. 12n., 17n., 18, 21n., 25n., 157
Bacon Francis 49-50
Ballester Gonzalo Torrente 27n.
Barbarroja 40
Barnabas 85
Barnes lord of 38
Barrio Marco José Manuel 48n., 50, 50n., 157, 161
Barth John 14n., 42n., 157
Barthes Roland 82n., 131, 157
Barton A.P. 42
Basilio 26, 147
Battestin Martin Carey 23n., 36, 36n., 68n., 83n., 94n., 108n., 110n., 116n., 156-157
Bedger (*Don Quixote in England*) 43-44

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Annalisa Martelli, «*The good comic novel*»: la narrativa comica di Henry Fielding e l'importanza dell'esempio cervantino, © 2021 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2420-8361 (online), ISBN 978-88-5518-476-2 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-476-2

- Bell George 55n., 155
 Lady Bellaston (*Tom Jones*) 107, 111-112, 117
 Beaumont Francis 39, 39n.-41n., 134n.
 Blifil 107, 111, 114, 116, 119
 Billi Mirella 10n.-11n., 14n., 119n., 122n.-123n., 131, 131n., 157
 Blackmur Richard Palmer 110n., 160
 Blanchard Frederic Thomas 24n., 106n., 157
 Bloom Harold 137, 162
 Bloom Leopold 14
 Lady Booby (*Joseph Andrews*) 23, 61, 63, 67, 76, 78, 84, 88-90
 Mr. Booby (*Joseph Andrews*) 61, 63
 Booth Wayne Clayson 29n., 149, 149n., 153n., 157
 Borges Jorge Luis 155
 Borris Rita Gnutzmann 157
 Madame Bouvillon (*Le Roman comique*) 68n.
 Bowers Fredson 23, 156
 Bowle John 45, 48, 54, 54n., 157
 Bramble Matthew 47
 Brathwaite Richard 49, 49n., 157
 Mrs. Bridget (*Tom Jones*) 106-107, 135
 Brief (*Don Quixote in England*) 44
 Briscoe Samuel 42n., 156
 Brooke Henry 48
 Brook Nathaniel 42n.,
 Buckley Samuel 53n., 127n.-128n., 155
 Butler Samuel 41-42, 42n., 45, 51, 63n.
 Buxton George 45
 Byron George Gordon (Lord Byron) 52, 53n., 155
- Cabellos Javier Guijarro 80n., 162
 Cambridge Richard Owen 52, 52n., 97, 97n., 157
 Canonico di Toledo 72-75, 87, 125
 Capoferro Riccardo 19n., 23n.-24n., 158
 Cardenio 26, 39, 80, 92, 131-132, 138, 147
 Carrasco Bartolomé 86, 126, 144, 144n.
 Carroll John 77n., 158
 Carteret John (Lord Carteret) 45, 54, 137
 Cartesio Renato 10, 65
 Castro Américo 87, 87n., 158
 Castruccio 41
 Caterina d'Aragona 38
 Cavaliere degli specchi 80
- Cavaliere della Sierra Morena 80
 Černý Lothar 114n., 158
 Cervantes Miguel de 13-14, 18, 21, 23, 25-29, 27n.-28n., 31-57, 32n., 36n., 39n.-40n., 42n.-44n., 53n., 55n., 59n., 60-61, 68-75, 69n.-73n., 75n., 76, 78-83, 78n., 80n.-83n., 85-89, 86n., 88n., 91-92, 92n., 96-103, 96n., 98n.-99n., 101n., 105-106, 105n., 108, 118, 118n., 121, 124, 124n., 126-128, 127n.-128n., 130-131, 130n., 133-134, 132n.-133n., 138n., 139-144, 141n.-142n., 144n., 147-155, 148n., 162
 Chambers Robert 12-13, 12n., 158
 Chartier Roger 74n.
 Chaucer Geoffrey 14
 Cherchi Paolo 49n., 158
 Cibber Colley 60, 67, 78
 Clarín 33
 Close Anthony 72n., 132, 132n., 158
 Cole Anthony J. 32n., 158
 Coleridge Samuel Taylor 55, 55n., 106
 Concha Victor García de la 31n., 159
 Congreve William 66, 148, 158
 Cordón Mesa Alicia 82n., 161
 Corfield Penelope Jane 158
 Coventry Francis 33, 129
 Sir Roger de Coverly (*The Sir Roger de Coverly Papers*) 54
 Crane Ronald Salmon 111n., 119n., 149, 150n., 158
 Cranston Maurice 50n., 158
 Crescenzi Luca 9n., 156
 Cromwell Oliver 43
 Crooke Andrew 19n., 159
 Cruz Anne J. 15n.-16n., 158
- Dali Salvador 137
 Davys Mary 26, 26n., 28n., 158
 Bruyn Frans De 52, 52n.-55n., 140n., 158
 Defoe Daniel 16, 19-23, 23n., 33-35, 65, 76, 77n., 102, 106, 147, 156
 Dibdin Charles 45, 45n., 158
 Dickens Charles 33, 55
 Didapper Beau 63, 78
 Dodsley Robert 52n., 157
 Doody Margaret 15n., 18, 18n., 28n., 158
 Dorothea 43
 Dostoevskij Fëdor Michajlovič 14, 14n., 32-33

- Downie James Alan 121n., 160
 Drayton Michael 39
 Dr. Drench 44
 Duffield Alexander James 57
 Dulcinea del Toboso 53, 96-97, 97n., 124-125, 124n.-125n., 139, 144, 144n.
 D'Urfey Thomas 42, 42n., 50, 66, 156
- Echepole 110
 Eco Umberto 24, 24n., 38, 38n., 122, 122n., 149, 149n., 158
 Edgeworth Maria 46
 Egemone di Taso 11
 Eichner Hans 9n., 158
 Eliodoro 23, 69, 76
 Eliot George 55
 Elisabetta I di Inghilterra 41
 Encolpio 16
 Enea 16, 137
 Enrico VIII Tudor 38
 Enterría María Cruz García de 78n., 161
 Eschilo 12
 Euripide 12, 16
- Fairlove 43
 Felipe II (Re di Spagna) 118
 Felipe III (Re di Spagna) 41
 Fellamar Lord 117
 Fernández Jaime 32, 32n., 158
 Ferreira María Fernández 132n., 157
 Fernández-Morera Dario 51n., 163
 Fielding Henry 13, 18-29, 20n.-21n., 23n.-24n., 29n., 31, 33-38, 33n.-34n., 36n.-37n., 40, 43-46, 44n., 54, 59, 59n., 60, 61n., 62, 63n., 64-69, 65n.-66n., 68n., 73, 76-78, 77n.-78n., 81, 83-85, 84n., 88, 89n., 90-92, 90n., 93n., 94-96, 94n., 98, 98n., 100, 102, 102n., 103, 106-124, 106n.-114n., 116n.-117n., 120n.-121n., 123n., 127-131, 127n.-128n., 131n., 134-137, 134n.-135n., 137n., 140, 142-143, 143n., 145-154, 145n., 150n., 153n., 156, 159
- Field Nathaniel 39
 Filleau de Saint-Martin François 50, 56
 Fine-Santiago Ruth 85n.
 Fischer Olga 137, 137n., 159
 Flaubert Gustave 33
 Fletcher John 13, 39, 39n., 41
 Foucault Michel 26-27, 26n.-27n., 159
- Frinico 12
 Mrs. Fitzpatrick (*Tom Jones*) 119, 128
 Fuentes Carlos 47n., 162
 Fuentes Teijeiros Miguel Ángel 80n., 162
- Galdós 33
 Gallagher Catherine 29n., 147, 147n.-148n., 159
 Gaula Amadís de 93, 125, 133
 Gay John 43n., 67
 Gayton Edmund 41-42, 50, 56
 Genette Gérard 11, 11n., 15n., 159
 Gerould Gordon Hall 106, 159
 Giannini Alfredo 27n., 32n., 36n., 44n., 59n., 69n., 72n.-73n., 75n., 78n., 80n., 82n.-83n., 86n., 88n., 96n., 98n.-99n., 101n., 105n., 118n., 124n., 130n., 133n., 138n., 141n.-142n., 144n., 155
- Ginesio di Passamonte 81
 Giugliano Antonello 126n.
 Giuseppe 83
 Goethe Johann Wolfgang von 14, 14n., 159
 Gogol Nikolaj Vasil'evič 14, 14n.,
 Goldberg Homer 92, 92n., 159
 Goldsmith Oliver 42n.
 Goodwill Fanny 61-62, 119
 Gould Robert 42n., 159
 Grace 84, 95
 Graves Richard 45, 54
 Green Sarah 46
 Grisostomo 80-81, 92
 Guinart Roque 82
 Mr. Guzzle (*Don Quixote in England*) 43-44
 Gyles Fletcher 52n., 163
- Hadfield Andrew 15n.
 Hales John 40
 Hamete Cide 82, 124, 126, 144
 Hanke Michael 51n., 163
 Harris James 115
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 159
 Higginbottm Nehemiah (pseudonimo di Coleridge) 13
 Hight Gilbert 77, 159
 Hill Aaron 77
 Hill George Brikbeck Norman 114n., 159
 Hobbes Thomas 19n., 26n., 49, 49n., 53, 159
 Hogarth William 135-136
 Mrs. Honour (*Tom Jones*) 107, 119

- Hotho Heinrich Gustav 159
Howard Charles (Lord Howard) 41
Hudibras 42, 45, 51
Hudson Nicholas 109n., 116-117, 116n.-117n., 159
Hume Robert D. 159
Hutcheon Linda 11n., 14-15, 14n.-15n., 28, 159
- Imlac 53
Ingalaterran Palmerín de 125
Íñiguez Laura Gómez 99, 99n., 160
Isabella I di Castiglia (Isabel I de Castilla) 40, 40n.
Isacco 84
Iside 15
- James Henry 110, 110n., 160
Janes Regina 121n., 160
Janovič Clara Strada 12n., 17n., 21n., 25n., 157
Jarvis Charles 33, 56-57
Jauss Hans Robert 126n., 160
Jerónima Claudia 82
Johnson Maurice 76, 76n., 88, 88n., 90, 97, 98n., 120n., 160
Johnson Samuel 47n., 51n., 53, 53n., 156, 160
Jones Jenny / Mrs. Waters 107, 109, 120-121, 131
Jones Tom 38, 106, 113, 129-130, 142
Jonson Ben 14, 39, 41n.
Joyce James 14
- Kafka Franz 33
Kaplan Fred 112-113, 112n.-113n., 160
Karl Friederick 43n., 93, 93n., 102, 102n., 160
Kate of the Mill 110
Keightley Thomas 160
Keymer Thomas 160
Kirk Stephanie 47n., 162
Kolb Gwin J. 53n., 156
Kraye Jill 13n., 160
Kundera Milan 10, 10n., 33, 160
- Laguna Ana María 139, 139n., 160
Landro 33
Launcelot 47
Lawrence Frederick 160
- Leandra 92
Lennox Charlotte 45-46, 54
Leonard 92
Leonora 61, 92
Lesage Alain-René 33, 68
Leverkühn Adrian 9-10, 14
Lismahago 47
Llosa Mario Vargas 163
Locke John 19n., 49-50
Lockhart John Gibson 55-56, 55n., 155
Lockwood Thomas 33n., 161
Loewenstein Joseph 13, 13n., 160
Lonsdale Roger 51n., 160
Lorenzo Aldonza 79, 132, 139
Loretelli Rosamaria 69n., 160
Sir Thomas Loveland (*Don Quixote in England*) 43
Lucas Charles 45-46
Lucinda (Luscinda) 26, 39, 92, 131, 147
Lund Roger D. 95n.
Lukács György 16n.-17n., 160
- Mabbe James 40
Mackenzie Henry 48
Magris Claudio 160
Malloch 67
Mander Jenny 15n., 16n., 158, 160
Mann Thomas 9-10, 9n., 33, 156, 158
McGann Jerome John: 53n., 155
Marcella (schiavo morisco) 81-82, 92
Marchi Mayor Ena: 10n., 160
Marin Antonio 71n., 155
Maritornes 132
Martelli Annalisa 160
Martin Morán José Manuel 33n., 132, 132n., 161
Massinger 39n., 41
Mata Martínez Emilio 132, 157
Mayans y Siscar Gregorio 54, 56-57
Mayo Arantza Ardila 56, 56n., 161
Merker Nicolao 159
Millar Andrew 69, 69n., 159
Miller Henry Knight 120n., 159
Miranda Don Diego de 92
Montalbán Vázquez 33
Montalvo García Rodríguez de 39, 134
Montemayor Jorge de 39
Moreland Harry 48
Moretti Franco 16n., 29n., 147n., 159-161, 163

- Motteux Peter Anthony 50, 53, 53n., 55n.,
 56, 127n.-128n., 155
 Munday Anthony 39
 Murphy Arthur 36, 110

 Nadir 42n.
 Nanny Max 137, 137n., 159
 Navia López Alfonso 83n.
 Neilson William Allan 106n., 159
 Neuschäfer Hans-Jörg 81n., 161
 Nicolás 87, 125, 128
 Nietzsche Friedrich 16, 16n.
 Novità Raffaella 11n., 159
 Nuñez Escartín Emilio 127, 127n., 131,
 134, 141, 141n., 161

 Okes Nicholas 49n., 157
 Omero 60n., 63, 66, 91
 Orazio 69, 70n.
 Ormsby John 57
 Ortega y Gasset José 27n., 32, 32n., 161
 Ortiz Domínguez Antonio 118, 119n., 161
 Osiride 15
 Ovidio 69
 Özün Okuroğlu Şule 153n., 161

 Palomeque 125, 130, 132
 Panaitescu Emilio 26n., 27n., 159
 Pandafiledo 74
 Sancho Panza 41, 93, 125, 128, 130, 144
 Pardo García Javier 48, 161
 Parnell Thomas 67
 Parr James A. 143, 143n., 161
 Mr. Partridge (*Tom Jones*) 37, 107-108, 110,
 116-117, 128-131, 134, 137, 142-143
 Mrs. Partridge (*Tom Jones*) 110, 116, 136
 Paul (Fielding) 92
 Paulson Ronald 21n., 33n., 98n., 161
 Pavón Delgado María Dolores 85n.
 Peña Aniano 82, 82n., 161
 Percy Thomas 54, 54n., 157
 Pereda 33
 Persiles 28, 39, 69
 Petronio 15-16
 Pippin Betty 110
 Platone 15, 161
 Polo Marco 16
 Pope Alexander 13, 42n., 67-68, 68n.
 Potkay Adams 68n., 161
 Powell Fizroy Lawrence 114n., 159

 Power Henry 67n.-68n., 161
 Purbeck Jane 45
 Putifarre 84

 Quijana 125
 Quijano Alonso (Don Quijote) 32, 83, 140
 Quitteria 42

 Rabelais François 13
 Raciti Giuseppe 16n.-17n., 160
 Radcliffe Ann 46
 Rafe 39-40
 Rastell John 39
 Rawson Claude 90n., 109n., 116n.,
 159-160
 Raysor Thomas Middleton 55n., 158
 Re Claudio (*Tom Jones*) 134
 Ricapito Joseph 85n.
 Richardson Samuel 15n., 18n., 19-21, 20n.,
 23, 24n., 34-35, 60-61, 64-65, 65n.,
 76-77, 77n., 90n., 102, 106, 106n., 113-
 114, 113n., 158, 162-163
 Rivers Elías L. 131n.
 Rodríguez Alberto 131n., 162
 Rodríguez Ruiz José Ignacio 85n.
 Rojas Fernando de 39
 Roldán 133
 Rose Margaret A. 11n., 15n., 162
 Rousseau Jean Jacques 33
 Rowe Nicholas 43
 Rowland David 39
 Rowley William 39n.
 Rueda Lope de 132
 Ruiz José María 38, 38n., 162
 Russell P.E. 96n.

 Sacks Sheldon 90, 90n., 162
 Salinas Pedro 81, 81n., 162
 San Pedro Diego de 38
 Santos Martín 33
 Scanlon Paul A. 162
 Schonhorn Manuel 137, 137n., 162
 Scott Walter 48, 55
 Mr. Scout, avvocato (*Joseph Andrews*) 63
 Scudery Madeleine de 22
 Seagrim George (Black George) 25, 107,
 112, 116, 121
 Seagrim Molly 37, 107, 109, 116, 117
 Selden John 40
 Seneca 59, 90

- Shadwell Thomas 162
Shakespeare William 13, 39-41, 40n.,
127n., 156-157
Shamela 23
Shandy Toby 47-48, 54
Shandy Tristram 48
Shandy Walter 47
Shelton Thomas 40, 41n., 50, 56-57
Sidney (*Astrophil and Stella*) 13
Skinner John 54n., 162
Madame /Mrs. Slipslop (*Joseph Andrews*)
61-62, 78, 89, 95, 102
Smollett Tobias 33, 46-47, 47n., 54, 57, 162
Sofocle 12
Sorel 33
Southampton conte di 40
Spingarn Joel Elias 52n., 162
Spitzer Leo 142n.
Staves Susan 162
Stendhal (Marie-Henri-Beyle) 33
Sterne Laurence 13, 33, 46-48, 54, 153-
154, 154n., 156
James Stuart (Giacomo Stuart; King
James I) 40
Summers Montague 42n., 159
Susan 40
Svevo Italo 83
Swift Jonathan 33, 42n., 43, 53, 60n.-61n.,
67, 148, 156

Tave Stuart Malcom 42, 42n., 54, 54n., 162
Temple William 52, 52n., 162
Teresa 132
Theobald Lewis 39
Thwackum 119
Todorov Tzvetan 14n., 162
Toglomolog 43
Tomás 71
Mrs. Tow-wouse (*Joseph Andrews*) 37, 89,
95, 102
Trulliber (parroco) 62, 85, 89
Arturo Tudor (principe) 38
Turkevich Buketoff Ludmilla 32n., 162
Tweedle Jemmy 110
Tynjanov Jurij Nikolaevitch 14, 14n., 162

Ulisse 12
Unamuno 33
Ungarer Gustav 40, 40n., 163
Uomo della Montagna 107, 114

Urbina Eduardo 147, 147n., 163

Vaccaro Nicola 159
Val Manuel Criado del 157
Vales Fernández Sandra María 158
Vaughan William 50-51, 50n., 163
Velasco Juan Felipe de 41
Virgilio 66, 69
Von Koppenfels Werner 51, 51n., 163

Walpole Horace 46
Walpole Robert 22
Walsh Marcus 61n., 156
Wanderbank John 54
Warburton William 52, 52n., 56, 163
Warrington George 45
Watts Henry Edward 57
Watt Ian 15-16, 15n., 18, 18n., 20, 20n.,
24, 24n., 64-66, 65n., 90, 106n., 113n.
Mr. Western (*Tom Jones*) 107, 111, 114, 116
Mrs. Western (*Tom Jones*) 111, 117, 128
Western Sophia (*Tom Jones*) 107, 109, 111,
119, 123
Wildgoose Geoffrey 45, 54
Wild Jonathan 22, 22n., 108
Wilkins George 39
Mrs. Wilkins (*Tom Jones*) 107
Wilson John Dover 156
Winstanley Gerrard 45
Wood James 97, 98n., 163
Wood Sarah 45, 45n., 163

Xantippe of old 136

Yong Bartholomew 39
Yorick 47-48
Yuasa Gabriela Hatsue 98n., 101, 101n.,
163

Zenone 63
Zoraida principessa 81

Opere pubblicate

*I titoli qui elencati sono stati finanziati dal
Dipartimento di Formazione, Lingue, Intercultura, Letterature e Psicologia
(e dai precedenti Dipartimenti in esso confluiti),
prodotti dal Laboratorio editoriale Open Access e
pubblicati dalla Firenze University Press*

Volumi ad accesso aperto

(<[http://www.fupress.com/comitatoscientifico/
biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23](http://www.fupress.com/comitatoscientifico/biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23)>)

- Stefania Pavan, *Lezioni di poesia. Iosif Brodskij e la cultura classica: il mito, la letteratura, la filosofia*, 2006 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 1)
- Rita Svandrlík (a cura di), *Elfriede Jelinek. Una prosa altra, un altro teatro*, 2008 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 2)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Temi e prospettive di ricerca*, 2008 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 66)
- Fiorenzo Fantaccini, *W.B. Yeats e la cultura italiana*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 3)
- Arianna Antonielli, *William Blake e William Butler Yeats. Sistemi simbolici e costruzioni poetiche*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 4)
- Marco Di Manno, *Tra sensi e spirito. La concezione della musica e la rappresentazione del musicista nella letteratura tedesca alle soglie del Romanticismo*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 5)
- Maria Chiara Mocali, *Testo. Dialogo. Traduzione. Per una analisi del tedesco tra codici e varietà*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 6)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Ricerche in corso*, 2009 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 95)
- Stefania Pavan (a cura di), *Gli anni Sessanta a Leningrado. Luci e ombre di una Belle Époque*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 7)
- Roberta Carnevale, *Il corpo nell'opera di Georg Büchner. Büchner e i filosofi materialisti dell'Illuminismo francese*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 8)
- Mario Materassi, *Go Southwest, Old Man. Note di un viaggio letterario, e non*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 9)
- Ornella De Zordo, Fiorenzo Fantaccini, *altri canoni / canoni altri. pluralismo e studi letterari*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 10)
- Claudia Vitale, *Das literarische Gesicht im Werk Heinrich von Kleists und Franz Kafkas*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 11)
- Mattia Di Taranto, *L'arte del libro in Germania fra Otto e Novecento: Editoria bibliofila, arti figurative e avanguardia letteraria negli anni della Jahrhundertwende*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 12)
- Vania Fattorini (a cura di), *Caroline Schlegel-Schelling: «Ero seduta qui a scrivere». Lettere*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 13)
- Anne Tamm, *Scalar Verb Classes. Scalarity, Thematic Roles, and Arguments in the Estonian Aspectual Lexicon*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 14)
- Beatrice Töttösy (a cura di), *Fonti di Weltliteratur. Ungheria*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 143)

- Beatrice Töttösy, *Ungheria 1945-2002. La dimensione letteraria*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 15)
- Diana Battisti, *Estetica della dissonanza e filosofia del doppio: Carlo Dossi e Jean Paul*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 16)
- Fiorenzo Fantaccini, Ornella De Zordo (a cura), *Saggi di anglistica e americanistica. Percorsi di ricerca*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 144)
- Martha L. Canfield (a cura di), *Perù frontiera del mondo. Eielson e Vargas Llosa: dalle radici all'impegno cosmopolita = Perù frontera del mundo. Eielson y Vargas Llosa: de las raíces al compromiso cosmopolita*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 17)
- Gaetano Prampolini, Annamaria Pinazzi (eds), *The Shade of the Saguaro / La sombra del saguaro: essays on the Literary Cultures of the American Southwest / Ensayos sobre las culturas literarias del suroeste norteamericano*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 18)
- Ioana Both, Ayşe Saraçgil, Angela Tarantino (a cura di), *Storia, identità e canoni letterari*, 2013 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 152)
- Valentina Vannucci, *Lecture anti-canoniche della biofiction, dentro e fuori la metafinzione. Il mondo 'possibile' di Mab's Daughters*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 19)
- Serena Alcione, *Wackenroder e Reichardt: musica e letteratura nel primo Romanticismo tedesco*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 20)
- Lorenzo Orlandini, *The relentless body. L'impossibile elisione del corpo in Samuel Beckett e la noluntas schopenhaueriana*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 21)
- Carolina Gepponi (a cura di), *Un carteggio di Margherita Guidacci. Lettere a Tiziano Minarelli*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 22)
- Valentina Milli, «*Truth is an odd number*». *La narrativa di Flann O'Brien e il fantastico*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 23)
- Diego Salvadori, *Il giardino riflesso. L'erbario di Luigi Meneghello*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 24)
- Sabrina Ballestracci, Serena Grazzini (a cura di), *Punti di vista - Punti di contatto. Studi di letteratura e linguistica tedesca*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 25)
- Massimo Ciaravolo, Sara Culeddu, Andrea Meregalli, Camilla Storskog (a cura di), *Forme di narrazione autobiografica nelle letterature scandinave. Forms of Autobiographical Narration in Scandinavian Literature*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 26)
- Lena Dal Pozzo (ed.), *New Information Subjects in L2 Acquisition: Evidence from Italian and Finnish*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 27)
- Sara Lombardi (a cura di), *Lettere di Margherita Guidacci a Mladen Machiedo*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 28)
- Giuliano Lozzi, *Margarete Susman e i saggi sul femminile*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 29)
- Ilaria Natali, «*Remov'd from Human Eyes*»: *Madness and Poetry. 1676-1774*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 30)
- Antonio Civardi, *Linguistic Variation Issues: Case and Agreement in Northern Russian Participial Constructions*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 31)
- Tesfay Tewolde, *DPs, Phi-features and Tense in the Context of Abyssinian (Eritrean and Ethiopian) Semitic Languages* (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 32)
- Arianna Antonielli, Mark Nixon (eds), *Edwin John Ellis's and William Butler Yeats's The Works of William Blake: Poetic, Symbolic and Critical. A Manuscript Edition, with Critical Analysis*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 33)
- Augusta Brettoni, Ernestina Pellegrini, Sandro Piazzesi, Diego Salvadori (a cura di), *Per Enza Biagini*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 34)

- Silvano Boscherini, *Parole e cose: raccolta di scritti minori*, a cura di Innocenzo Mazzini, Antonella Ciabatti, Giovanni Volante, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 35)
- Ayşe Saraççil, Letizia Vezzosi (a cura di), *Lingue, letterature e culture migranti*, 2016 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 183)
- Michela Graziani (a cura di), *Trasparenze ed epifanie. Quando la luce diventa letteratura, arte, storia, scienza*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 36)
- Caterina Toschi, *Dalla pagina alla parete. Tipografia futurista e fotomontaggio dada*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 37)
- Diego Salvadori, *Luigi Meneghello. La biosfera e il racconto*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 38)
- Sabrina Ballestracci, *Teoria e ricerca sull'apprendimento del tedesco L2*, 2017 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 194)
- Michela Landi, *La double séance. La musique sur la scène théâtrale et littéraire / La musica sulla scena teatrale e letteraria*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 39)
- Fulvio Bertuccelli (a cura di), *Soggettività, identità nazionale, memorie. Biografie e autobiografie nella Turchia contemporanea*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 40)
- Susanne Stockle, *Mare, fiume, ruscello. Acqua e musica nella cultura romantica*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 41)
- Gian Luca Caprili, *Inquietudine spettrale. Gli uccelli nella concezione poetica di Jacob Grimm*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 42)
- Dario Collini (a cura di), *Lettere a Oreste Macrì. Schedatura e regesto di un fondo, con un'appendice di testi epistolari inediti*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 43)
- Simone Rebora, *History/Histoire e Digital Humanities. La nascita della storiografia letteraria italiana fuori d'Italia*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 44)
- Marco Meli (a cura di), *Le norme stabilite e infrante. Saggi italo-tedeschi in prospettiva linguistica, letteraria e interculturale*, 2018 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 203)
- Francesca Di Meglio, *Una muchedumbre o nada: Coordinadas temáticas en la obra poética de Josefina Plá*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 45)
- Barbara Innocenti, *Il piccolo Pantheon. I grandi autori in scena sul teatro francese tra Settecento e Ottocento*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 46)
- Oreste Macrì, Giacinto Spagnoletti, «Si risponde lavorando». *Lettere 1941-1992*, a cura di Andrea Giusti, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 47)
- Michela Landi, *Baudelaire et Wagner*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 48)
- Sabrina Ballestracci, *Connettivi tedeschi e poeticità: l'attivazione dell'interprete tra forma e funzione. Studio teorico e analisi di un caso esemplare*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 49)
- Ioana Both, Angela Tarantino (a cura di / realizată de), *Cronologia della letteratura rumena moderna (1780-1914) / Cronologia literaturii române moderne (1780-1914)*, 2019 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 213)
- Fiorenzo Fantaccini, Raffaella Lepрони (a cura di), *"Still Blundering into Sense". Maria Edgeworth, her context, her legacy*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 50)
- Arianna Antonielli, Donatella Pallotti (a cura di), *"Granito e arcobaleno". Forme e modi della scrittura auto/biografica*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 51)
- Francesca Valdinoci, *Scarti, tracce e frammenti: controarchivio e memoria dell'umano*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 52)
- Sara Congregati (a cura di), *La Götterlehre di Karl Philipp Moritz. Nell'officina del linguaggio mitopoietico degli antichi*, traduzione integrale, introduzione e note di Sara Congregati, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 53)

- Gabriele Bacherini, *Frammenti di massificazione: le neoavanguardie anglo-germanofone, il cut-up di Burroughs e la pop art negli anni Sessanta e Settanta*, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 54)
- Inmaculada Solís García y Francisco Matte Bon, *Introducción a la gramática metaoperacional*, 2020 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 216)
- Barbara Innocenti, Marco Lombardi, Josiane Tourres (a cura di), *In viaggio per il Congresso di Vienna: lettere di Daniello Berlinghieri a Anna Martini, con un percorso tra le fonti archivistiche in appendice*, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 55)
- Elisabetta Bacchereti, Federico Fastelli, Diego Salvadori (a cura di). *Il graphic novel. Un crossover per la modernità*, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 56)
- Tina Maraucci, *Leggere Istanbul: Memoria e lingua nella narrativa turca contemporanea*, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 57)
- Valentina Fiume, *Codici dell'anima: Itinerari tra mistica, filosofia e poesia*, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 58)
- Ernestina Pellegrini, Federico Fastelli, Diego Salvadori (a cura di). *Firenze per Claudio Magris*, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 59)
- Emma Margaret Linford, *"Texte des Versuchens": un'analisi della raccolta di collages Und. Überhaupt. Stop. di Marlene Streeruwitz*, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 60)
- Adelia Noferi, *Attraversamento di luoghi simbolici. Petrarca, il bosco e la poesia: con testimonianze sull'autrice*, a cura di Enza Biagini, Anna Dolfi, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 61)

Riviste ad accesso aperto
(<<http://www.fupress.com/riviste>>)

- «Journal of Early Modern Studies», ISSN: 2279-7149
- «LEA - Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente», ISSN: 1824-484x
- «Quaderni di Linguistica e Studi Orientali / Working Papers in Linguistics and Oriental Studies», ISSN: 2421-7220
- «Studi Irlandesi. A Journal of Irish Studies», ISSN: 2239-3978

«The good comic novel». La narrativa comica di Henry Fielding e l'importanza dell'esempio cervantino analizza l'influenza del Don Chisciotte sulla narrativa di Henry Fielding, a partire da un excursus della ricezione del romanzo spagnolo in Inghilterra. Da una analisi del *Joseph Andrews* e del *Tom Jones* di Fielding in relazione al *Don Chisciotte*, affiorano evidenti paralleli nell'uso della parodia letteraria, di specifiche innovazioni diegetiche e nel ricorso ad alcuni episodi e personaggi. Rilevando come nella narrativa dei due autori l'innovazione letteraria proceda dalla decostruzione e attualizzazione della letteratura precedente, e dal precetto classico dell'«istruire divertendo», il volume si sofferma sul ruolo di Fielding e Cervantes nella nascita del romanzo di finzione e del *self-conscious novel*.

ANNALISA MARTELLI ha conseguito un dottorato di ricerca in Lingue, letterature e culture comparate presso l'Università di Firenze. Nel 2017 ha pubblicato un articolo intitolato “*The Knight of the Burning Pestle e l'influsso del Chisciotte*”. Nel 2019 ha presentato una relazione alla Iasems Graduate Conference, dal titolo “*Shaping Early Modern Society: The Role of City Comedies on Social Classes' Behaviour and Self-perception*”. Attualmente sta studiando l'influenza del *Don Chisciotte* sulla letteratura inglese postcoloniale.