

Carlo Tirinanzi De Medici  
Università di Pisa

## Fielding, Aristotele e l'orgoglio della finzione

### Abstract

This contribution looks at Fielding's theory of the novel through Aristotle's *Poetics*. Three sources for Fielding's thought around *Poetic's* categories are identified (Addison, Dryden, Dacier), and then the elements which allow Fielding to inscribe his "literary province" into Aristotelian "poetry", while almost all his predecessors (from Rabelais to Defoe) looked at the other pole of the dichotomy, "history". Three causes for such relocation of the novel are identified: the new readers; the reconceptualization of verisimilitude as pure probability; the birth of modern hermeneutics and aesthetics, which offer a more flexible interpretative space. Such space allows a more nuanced interpretation, which is more useful to understand modern fictional worlds.

### 1. *Edipo e Ulisse*

Nel capitolo 15 del IV libro di *Joseph Andrews*, il protagonista viene riconosciuto da suo padre grazie a una voglia di fragola che ha sul petto, in un richiamo piuttosto esplicito al celebre episodio della cicatrice di Ulisse narrata nell'*Odissea*:

The pedlar, who had been summoned by the order of Lady Booby, listened with the utmost attention to Gammar Andrews's story, and when she had finished, asked her if the supposititious child had no mark on its breast? To which she answered, 'Yes, he had as fine a strawberry as ever grew in a garden.' This Joseph acknowledged, and unbuttoning his coat, at the intercession of the company, shewed to them. (JA IV, 15, p. 317)<sup>1</sup>

---

1 I romanzi di Fielding qui trattati, *Joseph Andrews* e *Tom Jones* (rispettivamente Fielding 1977 e 1974) vengono presentati con sigla del titolo, libro e capitolo, seguiti dal numero di pagina dell'edizione utilizzata. La traduzione della *Poetica* a sua volta viene data con la numerazione di Bekker e con il numero di pagina dell'edizione italiana (Aristotele 1987).

Joseph complied with the request of Mr Wilson, who no sooner saw the mark, than abandoning himself to the most extravagant rapture of passion, he embraced Joseph, with inexpressible extasy, and cried out in tears of joy, / have discovered my son, I have him again in my arms. (Ivi, p. 318)

Appena tre pagine prima dell'agnizione, Fanny e Joseph erano davanti alla possibilità di essere fratello e sorella e di avere dunque commesso un incesto. Il narratore evoca l'archetipo incestuoso di Edipo:

As soon as Fanny was drest, Joseph returned to her, and they had a long conversation together, the conclusion of which was, that if they found themselves to be really brother and sister, they vowed a perpetual celibacy, and to live together all their days, and indulge a platonick friendship for each other.

Non sarà così, ma nell'attesa che la situazione si sciogliesse felicemente, dice il narratore: "They felt perhaps little less anxiety in this interval than CEdipus himself whilst his fate was revealing" (ivi, p. 315).

Se ognuno dei due riferimenti, di per sé, potrebbe essere alla portata di qualsiasi persona di media cultura, la loro compresenza, e la loro funzione di scioglimento della trama, non può che richiamare il più celebre testo della cultura occidentale dove appaiono in sequenza: la *Poetica* di Aristotele. Qui Edipo e Ulisse sono esempi dei due elementi principali dello scioglimento del *mythos*, l'*anagnorisis* e la *peripeteia*, il riconoscimento e il colpo di scena, che nella migliore delle ipotesi dovrebbero avvenire assieme (1452a: "Il riconoscimento più bello è quello che si produce assieme al colpo di scena, come nell'Edipo", p. 25). Più avanti, nel catalogare i diversi tipi di riconoscimento possibili, al primo posto ("la meno artistica") Aristotele cita il riconoscimento per mezzo dei segni e tra gli esempi porta proprio la cicatrice di Ulisse:

Che cos'è il riconoscimento, si è già detto prima. Ora consideriamo le sue forme. La prima, la meno artistica e quella a cui si ricorre per mancanza di risorse, è quella per mezzo dei segni. [...] Di questi segni ci si può servire meglio o peggio, come Odisseo è riconosciuto grazie alla sua cicatrice in un modo dalla nutrice e in un altro dai porcari (1454b, p. 35)

D'altra parte, Fielding aveva posto lo Stagirita come nume tutelare e garante della originalità della propria opera. Nella prefazione al *Joseph Andrews*, infatti, inserisce esplicitamente la propria creazione nel quadro aristotelico disegnato

dalla *Poetica*: se dramma ed epopea si distinguono per i diversi mezzi con cui imitano (il primo con ritmo, canto e verso, l'epopea solo con il verso: 1447b) e per il come imitano (l'epopea fa sì che il narratore possa “trasforma[rsi] volta a volta in qualcun altro”, mentre nel dramma ogni attore rappresenta solo un personaggio: 1448a, p. 5), commedia e tragedia si distinguono per l'oggetto dell'imitazione (siamo alla celebre distinzione tra uomini migliori di noi, peggiori di noi o simili a noi: 1448a).<sup>2</sup>

L'epica, dunque, si caratterizza per essere narrata e non recitata, per la pluralità di voci e punti di vista, per l'essere fatta solo di parole: pertanto il romanzo può essere considerato, scrive Fielding in un passo celebre del *Tom Jones*, un poema epico comico in prosa, un “comic epic-poem in prose”, con tanto di riferimento all'esempio mancante dell'epopea comica, il *Margite* omerico, citato appunto da Aristotele:

The epic as well as the drama is divided into tragedy and comedy. Homer, who was the father of this species of poetry, gave us a pattern of both these, tho' that of the latter kind is entirely lost; which Aristotle tells us, bore the same relation to comedy which his Iliad bears to tragedy. (JA 25; cfr. *Poetica* 1449a, p. 9: “Il Margite rappresenta dunque per la commedia quello che l'Iliade e l'Odissea sono per la tragedia”).

Le caratteristiche di questa epica comica ricalcano quelli della tragedia: “fable, action, characters, sentiments, and diction”, cioè trama, azione, caratteri, pensieri e dizione. Questi termini tornano quasi identici anche nella prefazione scritta per *The Adventures of David Simple* della sorella Sarah (1744, pp. xx-xxi): “fable, incidents, characters, sentiments, diction”. Aristotele poneva invece *mythos, eté, lexis, dianoiá, ópsis* e *melodia*: trama, caratteri, dizione, pensiero, decorazione e musica. Confrontiamo con l'elenco della prima traduzione in inglese della *Poetica*, del 1705: “Tragedy must then of necessity have six parts: The Fable, Manners, Diction, Sentiments, Decoration and Musick” (Anonym 1705, p. 71). L'uso di “sentiments” è pienamente coerente con quello coevo,

---

2 Si veda anche 1449b, p. 13: “L'epica dunque segue la tragedia<sup>54</sup> nell'essere un'imitazione di caratteri seri scritta in versi; differisce invece perché ha un solo metro e perché è una narrazione, e inoltre per la durata: l'una cerca di restare nell'ambito di una sola giornata, o di superarlo di poco, l'epica è diversa perché indeterminata nel tempo, benché all'inizio anche le tragedie si regolassero sotto questo riguardo come i poemi epici”. La tragedia è dunque imitazione “di persone che agiscono e non tramite una narrazione”, *ivi*.

particolarmente diffuso secondo l'*Oxford English Dictionary* (a.v.) proprio nel Settecento, di “opinione riguardo ciò che è giusto o condivisibile” (se la *dianoia* è per Aristotele “ciò con cui parlando si argomenta o si esprime un giudizio [*gnomé*]”).

Si sarà notato che le due sequenze non sono pienamente corrispondenti: intanto perché Aristotele elenca *sei* caratteristiche e Fielding *cinque*. Questo, se si vuole, è la parte più semplice da spiegare: non trattandosi di arte drammatica non è possibile mantenere la musica tra le sue caratteristiche. E lo stesso avviene per la decorazione, ovvero l'allestimento scenico. Inoltre, Fielding scinde trama e azioni; inverte il posto di dizione e pensiero.

Probabilmente la fonte è Dryden, che nel suo *Essay of Dramatic Poetry* (1668) individuava come aspetti fondamentali “fable”, “character”, “sentiments” e “diction”, a causa di un'interferenza con le categorie qualitative della *Retorica* inizialmente proposta da Robortello (cfr. Herrick 1948) e che appare, praticamente identica a come esposta da Dryden, già nel *De Poëta* di Minturno e passano, nella stessa formulazione, in Rapin (1664) e Le Bossu (1675), che Dryden conosceva (Staffel 1991, Thomas 2001, pp. 134 ss.). Riguardo all'aggiunta delle azioni, probabilmente ripreso dal passo successivo della *Poetica* (1450a: la trama è imitazione di azioni e non di caratteri), sembrerebbe che Fielding la utilizzi per portare a cinque il numero di elementi. La mossa, però, non è sua: apparentemente c'è un passaggio intermedio, una lettura, forse un po' frettolosa, di uno dei saggi di Joseph Addison sul *Paradise Lost* miltoniano. Qui, infatti (*The Spectator* 267, sabato 5 gennaio 1712) Addison, mentre si chiede se il poema di Milton sia o meno un poema epico, sottolinea che nella “fable”, cioè nel *mythos*, sono di particolare rilevanza le azioni:

The first thing to be considered in an Epic Poem, is the Fable, which is perfect or imperfect, according as the Action which it relates is more or less so. This Action should have three Qualifications in it. First, It should be but one Action. Secondly, It should be an entire Action; and Thirdly, it should be a great Action.

Sin qui, siamo sempre nel pieno di un ragionamento aristotelico: ma ora Addison insiste per diverse pagine sulle caratteristiche dell'azione del poema epico – caratteristiche che ritrova nel *Paradise Lost*, che gli servono per portare avanti la sua argomentazione e che dunque *sposta* dal luogo dove si trovano in tutte le versioni, commenti, traduzioni della *Poetica*: circa una decina di paragrafi oltre. Dunque, può essere che Fielding sia incappato nello *Spectator*

e abbia registrato l'azione come elemento autonomo. D'altra parte, proprio Addison riprende la definizione di "characters" per ciò che il traduttore della *Poetica* del 1705 chiama invece "manners" (in questo seguendo anche il Rymer traduttore di Rapin, *Reflections on Aristotle's Treatise of Poesie*),<sup>3</sup> come anche Dryden.<sup>4</sup> L'interferenza è qui con la teoria epica. Le Bossu, infatti, ben noto a Dryden e la cui importanza nella teoria letteraria di fine Seicento e inizio Settecento è stata ampiamente sottolineata,<sup>5</sup> si sofferma proprio sulle azioni. Così la traduzione inglese:

The Matter of a Poem is the subject which the Poet undertakes, proposes and works upon. So that the Moral, and the Instructions which are the End of the Epopea, are not the Matter of it. [...] They only give us notice in the Beginning of their Poems, that they sing some Action or another: The Revenge of Achilles, the Return of Ulysses, the arrival of Aeneas into Italy (Le Bossu 1695 II, I, p. 54)

Le azioni, dunque, divengono l'insieme degli eventi della trama, mentre la "fable" riguarda piuttosto la morale, come specifica Dryden – sulla scorta appunto di Le Bossu – nel *Discourse of Epic Poem* (1697):

[...] all stories are not proper subjects for an epic poem. [...] on the contrary, a heroic poem requires to its necessary design, and as its last perfection, some great action of war, the accomplishment of some extraordinary undertaking, which requires... active virtue. (Dryden 1900, II, p. 85)

Dunque, c'è una sovrapposizione di teoria epica e drammatica in Fielding, che innova rispetto alle fonti. Dryden amplia sì, infatti, la trattazione delle azioni, ma

---

3 "The art of poetry in general comprehends the matters of which a poet treats and the manner in which he handles them; the invention, the contrivance, the design, the proportion and symmetry of parts, the general disposition of matters, and whatever regards the invention, belong to the matters of which this art ought to treat. The fable, the manners, the sentiments, the words, the figures, the numbers, the harmony, the versification regard the manner in which the matters are to be handled". Rapin 1674, pp. 23-24.

4 La fonte è probabilmente Le Bossu (Staffel 1991, p. 35). "Manners" sono "those inclinations, whether natural or acquired, which move and carry us to action bad, or indifferent, in a play; or which incline the persons to such or such actions" (Dryden 1900, I, p. 213).

5 Oltre al già citato Thomas 2001 per Dryden, si ricordi l'influenza di Le Bossu su Pope (Keener 1991).

nella prefazione alla traduzione dell'*Eneide*, che è dove vi si sofferma più a lungo, non le inserisce nell'elenco delle qualità di un testo. Qui, dunque, è forse in atto la mediazione di Addison che, lo si è detto, recupera ampio spazio all'azione come elemento del *mythos* (spostandolo significativamente accanto a questo).

D'altra parte, l'attardarsi sull'assenza di metro sembra una riproposizione delle note di Dacier che accompagnano la traduzione del 1705 (78 ss.): come questi, infatti, insisteva sul ruolo non dirimente della musica nella struttura di una tragedia, così Fielding utilizza un'argomentazione simile per sottolineare l'assenza di versi dal suo poema epico comico. D'altra parte, non si capisce bene quale sia questa necessità, dato che già i commenti cinquecenteschi, riprendendo uno spunto di Aristotele stesso, negavano l'assoluta necessità del verso (e così anche Pinciano nella sua *Philosophia antiqua poetica*, che di fatto sintetizza il dibattito nel proporlo per la prima volta al pubblico spagnolo), come peraltro fa anche Dacier.

I successori dell'epica, i romanzieri, avevano abbandonato d'altra parte il verso già da parecchio tempo e i romanzi francesi in particolare. Dunque: perché sottolineare questo punto? Probabilmente perché i riferimenti di teorici di Fielding pendono principalmente verso il teatro. Nel teatro dell'*âge classique*, infatti, il verso è ancora componente primaria. C'è dunque una oscillazione forte nel pensiero di Fielding tra teatro ed epica. Non può sorprendere: da un lato ascrive il proprio testo alla seconda, dall'altro il modello che può avere a disposizione, stante l'assenza di esempi classici di epica comica, è solo il primo.<sup>6</sup> E Dryden, che a sua volta tende a passare dall'una all'altro, è sicuramente uno dei modelli principali. Che una fonte *forte* sia proprio Dryden lo vediamo anche da due altri aspetti peculiari del poeta-teorico inglese che Fielding riprende pressoché *verbatim* pur con alcune significative differenze. Dryden mutua dalla trattatistica tardorinascimentale e forse proprio dai *Discorsi* del Tasso la rinnovata importanza dell'*admiratio* (Sherwood 1966 però non cita questo elemento nella sua disamina dei rapporti tra i due). Nella *Dedication* alla sua traduzione dell'*Eneide*, infatti, Dryden scrive: "To cause admiration is,

---

<sup>6</sup> Numerosi sono in Tom Jones i riferimenti alla relazione vita-teatro: tanto per le numerose scene che si svolgono in teatro, ma ancor più all'idea di vita come recita. E si ricordi che è teatrale il modello con cui spiega la propria stessa opera romanzesca: "Life most exactly resembles the Stage, since it is often the same Person who represents the Villain and the Heroe; and he who engages your Admiration To-day, will probably attract your Contempt To-Morrow" (TJ, VII, 1, p. 327).

indeed, the proper and adequate design of an epic poem” (1900, II, p. 166). Lo stesso annuncia Fielding in relazione al proprio testo nella prefazione:

Besides displaying that Beauty of Virtue which may attract the Admiration of Mankind, I have attempted to engage a stronger Motive to Human Action in her Favour, by convincing Men, that their true Interest directs them to a Pursuit of her. (TJ, 7)

E più sotto:

In Fact, if there be enough of Goodness in a Character to engage the Admiration and Affection of a well-disposed Mind, though there should appear some of those little Blemishes, [...] they will raise our Compassion rather than our Abhorrence. (TJ, X, 1, p. 527)

Vi è, certo, una trasformazione: l’ammirazione, qui, è una chiave per accedere a una visione simpatetica del personaggio, che permette di ammaestrare i lettori anche sui vizi generando compassione anziché rifiuto. Siamo nel quadro della teoria catartica di Fielding, che vede nella produzione di sentimenti “positivi”, cioè finalizzati al bene, lo scopo di *tutta* la poesia, con significativa estensione dell’originario concetto aristotelico a sua volta, mediato dalle fonti oraziano-ciceroniane medioevali, piuttosto comune nella ricezione della *Poetica*, ma qui presente in versione direi peculiare:

For these Purposes I have employed all the Wit and Humour of which I am Master in the following History; wherein I have endeavoured to laugh Mankind out of their favourite Follies and Vices. (TJ, p. 8)

Questa è ciò che Hathaway (1943, p. 667) chiama “neosentimentalismo”: come la catarsi tragica agisce tramite il sentimento della pietà, e dunque più che scervere i sentimenti dagli uomini li ingenera, così per Fielding (in questo egli interseca, com’è ovvio, il *delectare* classico) la sua commedia in prosa insegna facendoli ridere. Di nuovo la posizione ricalca quella di Dryden, che non a caso, nel riportare il solito Rapin nella sua prefazione al *Troilo e Cressida*, omette la porzione che il francese dedicava alla funzione sedatrice di passioni della catarsi, invece, soffermandosi sulle emozioni e addirittura innovando, quando specializza pietà e paura:

We are wrought to fear by their setting before our eyes some terrible example of misfortune [...] But when we see that the most virtuous, as well as the greatest, are not exempt from



such misfortunes, that consideration moves pity in us, and insensibly works us to be helpful to, and tends distressed; which is the noblest and most godlike of moral virtues. (Dryden 1900, I, pp. 209-10)<sup>7</sup>

## 2. *Dalla parte della poesia*

Se, aprendo quasi a caso un inesistente manuale di storia del romanzo, ci soffermassimo sul periodo della sua ascesa – quello in cui il termine “romanzo” non indicava ancora ciò che indica oggi, e che secondo Guido Mazzoni (2011) va dalla metà del Cinquecento alla fine del Settecento – individuando le opere che oggi noi consideriamo parte di questo genere, vedremmo che esse sono una lunga sequela di travestimenti, tentativi più o meno riusciti o dichiarati di ingannare il lettore. Il *Don Chisciotte*? È una “historia”, in un momento in cui tale termine indicava principalmente opere storiografiche. L'autore è il Cide Hamete, c'è un traduttore e infine una sorta di editore – Cervantes stesso, diciamo – che è anche il narratore. Ma la sua voce si iscrive entro altre voci. Certo, il gioco è volutamente esagerato e ironico; molti riferimenti di Cervantes al Cide ricalcano quelli ariosteschi a Turpino così sottolineando la natura inaffidabile della fonte (v. Zatti 1990; inoltre Cide è moro, cioè per il senso comune dell'epoca intrinsecamente bugiardo). Tuttavia, nella struttura del romanzo, e al netto della moltiplicazione di mediazioni anch'esse con funzione ironico-distanziante (il testo sarebbe la riscrittura di una traduzione di una cronaca basata su documenti), la modalità espressiva che genera il testo è quella cronachistica.

*La Principessa di Clèves* doveva, secondo la sua autrice, essere chiamata “une mémoire”, ovvero un'opera storiografica che si concentrava – di norma – su avvenimenti dell'alta società, gettando una luce sugli aspetti segreti, privati e anche pruriginosi – su ciò che il pubblico, insomma, non poteva vedere. E si sa fin troppo bene che nella prima edizione di *Robinson Crusoe* il nome di Defoe non compare da nessuna parte. C'è solo una breve nota firmata vagamente “l'editore”. E poi, tra Lafayette e Defoe: una lunga teoria di false autobiografie e memorie (la più famosa è certo *Memorie di d'Artagnan*). E prima ancora

---

<sup>7</sup> L'oscillazione tra catarsi come valvola di sfogo delle passioni e come elemento che suscitando passioni permette di controllarle è già nella tradizione latina della *Poetica*: cfr. Guynn 2012. Sulle interpretazioni sei-settecentesche cfr. Walfard 2008



Rabelais-Alcofrybas che presenta i suoi primi due libri come “chronicque” – libri che riscrivono la parodia di una cronaca tanto irrealista sul piano ontologico quanto autentica a livello di strategie enunciative veridizionali.

Certo, pochi lettori avranno preso sul serio i giganti di Rabelais, il cavaliere dalla trista figura di Cervantes, e certo tutti sapevano – almeno nella Francia del tempo – che sebbene il quadro storico fosse del tutto esatto, gli avvenimenti raccontati pienamente rispondenti a quelli avvenuti in realtà, i personaggi rigorosamente autentici, i protagonisti che occupavano il primo piano nella *Principessa di Clèves* erano inventati. Però poi arriviamo a Defoe e al suo naufrago, e le persone credettero veramente che una persona avesse passato vent’anni su un’isola deserta a seguito di un naufragio. Riccardo Capoferro (2007, 2021) ha descritto con precisione il quadro in cui un simile cortocircuito si poté realizzare: espansione delle scritture e moltiplicazione dei supporti (dunque: non solo i preziosi in-folio, ma tutte le gradazioni di testualità, fino ai fogli volanti), debolezza del confine tra generi discorsivi dell’informazione e dell’invenzione. Vanno però fatte due osservazioni. Una è quasi un luogo comune della storia del realismo, cioè man mano che si avanza nella freccia del tempo le storie divengono via via meno incredibili, sempre più simili a ciò che davvero potrebbe accadere – il corollario è *che via via diventa più facile cadere in errore e credere a una finzione*. L’altra è che, appunto, *la gente finisce per credere davvero alle finzioni*.

È in questo quadro che il gesto di Fielding acquista una particolare rilevanza. Spostando il suo testo dal campo della storia a quello della poesia (*comic epic-poem*) si ritrova con le mani libere e allo stesso tempo non corre il rischio di trarre in inganno il lettore. Poesia, non storia: eppure sia il *Joseph Andrews* sia il *Tom Jones* sono entrambi definiti anche “history”, che dunque sopravvive e anzi convive costantemente con “poem”. Dunque, storia e poesia? Non proprio. Innanzitutto, va notato che la posizione di Fielding tende a svilupparsi: nel *Joseph Andrews* viene in qualche modo limitata la portata della sua innovazione: prudenzialmente il narratore parla di novità *nella propria lingua*. Più importante ancora, il piano dell’invenzione e quello della storia non sono ancora pienamente distinti.<sup>8</sup>

---

8 Sul rapporto di Fielding e la storiografia all’altezza del *Joseph Andrews* v. Wallace 1947; Gallagher 2012. Sul problema generale del rapporto tra romanzo delle origini e storiografia v. Howells 1998

Sette anni dopo, in *Tom Jones*, il discorso si fa ben diverso: il testo è una provincia letteraria del tutto nuova, e la “history” che vi si trova, che pure assurge anche al titolo (*The History of Tom Jones*), non ha alcun legame con “ciò che è accaduto”. Qui ancora Fielding si rifà a Dryden che a sua volta richiama la tradizione francese. Se nel tardo Rinascimento, infatti, il legame tra *epos* (e tragedia, se è per questo) e storicità degli avvenimenti era molto sentito (Sberlati 2001), questo legame tende a indebolirsi nella teoria neoclassica: Segrais, riprendendo di fatto Tasso e i suoi successori, ammetteva solo modifiche minori agli avvenimenti storici; Rapin già accettava che si mischiassero invenzione e storia; Lebossu subordinava la storicità alle necessità dell’azione epica. Il poeta per Dryden “is not tied to the truth, or fettered by the laws of history” (Dryden 1926, vol. II: 191); “the pains and diligence of the poets is but thrown away, when they want the genius to invent and feign agreeably” (ivi, 195); “Fiction is the essence of poetry [...] there is a resemblance [...] of a true story by a fiction” (ivi, p. 186-87).

Così anche per Fielding: la “history” di cui si occupa è in un altro campo rispetto al vero storico. Non mischia eventi noti ed eventi inventati: è *pienamente finta*, finzionale. E come per Dryden serve una “somiglianza” (*resemblance*). Ma questa somiglianza, all’altezza storica in cui scrive Dryden, è innanzitutto “the external appearance or *characteristic feature of a person or a thing*”, come si evince dalla presenza della preposizione “of” (*Oxford English Dictionary*, a.v., c.vi miei). Il termine, ora desueto, era ben attestato nel XVII secolo. Dunque, per Fielding invece questa somiglianza riguarda le *strutture profonde* prima che le pure apparenze: ma quali sono queste strutture profonde?

Siamo insomma arrivati al problema della verosimiglianza della poesia. Com’è noto, per Aristotele gli elementi della tragedia (e, per estensione, di ogni composizione poetica) debbono darsi “secondo verosimiglianza e necessità” (*katà tò eikòs kai anankaion*). Se il secondo termine non dà molti problemi (Aristotele era piuttosto chiaro: è un problema di *logica interna* al testo), il primo è stato interpretato variamente (forse maggior confusione ha riguardato solo i “simili”: cfr. Alfano 2001). Se Aristotele probabilmente intendeva solo riferirsi a “ciò che si sa”, l’insieme di conoscenze sedimentate nel senso comune (Riu 2012), a partire dal tardo Rinascimento e con più decisione nell’epoca di *Ancien Régime* il verosimile è stato interpretato come ciò che si riferisce alla *doxa*, a un insieme di valori conoscenze *date* una volta per tutte. È la verosimiglianza del tipo, delle maschere della commedia (si veda in particolare Tortonese 2010; ma

anche Herrick 1946, Genette 1968, Kibédi Varga 1977, Matamoro 1987, Duprat 2009, pp. 136 ss., 327 ss., Mazzoni 2011, pp. 88-91).

Infatti in uno dei testi più importanti per le poetiche seicentesche, *L'Art poetique* (1674), Boileau insiste sì sulla verisimiglianza (“Jamais au spectateur n’offrez rien d’incroyable / Le vrai peut quelquefois n’être pas vraisemblable”, III, 46-7), ma come viene spiegato successivamente è una verosimiglianza ancora interna alle regole delle *bienséances*, di “ciò che si sa” sulle persone in base a schemi rigidi e preordinati – basati sulla storia, come nel caso di Bruto che non può apparire frivolo o Enea che deve essere pio, o sul senso comune cui è necessario conformarsi, come nel caso dello spirito degli italiani, diverso da quello dei francesi:

Qu’il soit sur ce modèle en vos écrits tracé  
Qu’Agamemnon soit fier, superbe, intéressé; (110)  
Que pour ses dieux Énée ait un respect austère.  
Conservez à chacun son propre caractère.  
Des siècles, des pays étudiez les moeurs  
Les climats font souvent les diverses humeurs.  
Gardez donc de donner, ainsi que dans Clélie, (115)  
[...]  
L’air ni l’esprit français à l’antique Italie (III, 109-116)

Allora, questa credibilità è basata tutta sulle *bienséances*: “L’étroite bienséance y veut être gardée”, chiosa Boileau stesso (III, 127). Fielding invece predilige un verosimile che è collegato in primo luogo all’esperienza individuale:

[...] we should ever confine ourselves strictly to nature from the just imitation of which, will flow all the pleasure we can this way convey to a sensible reader. And perhaps, there is one reason, why a comic writer should of all others be the least excused for deviating from nature, since it may not be always so easy for a serious poet to meet with the great and the admirable; but life every where furnishes an accurate observer with the ridiculous. (JA, 26)

Basta essere un buon osservatore, e il mondo offrirà numerosi esempi di comico. La *natura* è l’unico punto di partenza (siamo alle prime attestazioni di quel “scrivi ciò che sai” che diverrà un mantra per i romanzieri del XX secolo, a partire da Hemingway).

Se il romanzo è la storia della vita privata, secondo un’idea che si diffonde a partire dal secolo precedente, (penso a Sorel nella *Bibliothèque française* del

1667, che utilizza una formula analoga per parlare della *Principessa di Clèves*, e cfr. Mazzoni 2011) esso non può basarsi come le storie della vita pubblica su documenti che ne attestino la veridicità. Pertanto, scrive Fielding, “As we have no publick notoriety, no concurrent testimony, no records to support and corroborate what we deliver, it becomes us not only to keep within the limits of possibility, but of probability too” (TJ, VIII, 1, p. 402). Si noti che l'associazione diretta tra *verisimilitude* e *probability* diventa dominante nell'area baconiana: in questo senso la usa il naturalista Thomas Browne a metà del XVII secolo (*Pseudodoxia epidemica*, 1646, v. *Oxford English Dictionary*, a.v.). Ma ancor più chiaro nel suo legame con la forma essenziale di empirismo (l'esperienza individuale) è questo passaggio tratto dal VI libro del *Tom Jones*: “what it is not possible for man to perform, it is scarce possible for man to believe he did perform”.

Si tratta di una mossa che infatti ha le sue origini nel nuovo peso dell'empirismo (Capoferro 2007, Maioli 2016, Capoferro 2021). Richardson nella prefazione ai *Works* di Mrs. Aubin (1739) definisce la verosimiglianza come “probability”, come principio della composizione romanzesca (Zach 1981). Di nuovo, si può supporre una diretta filiazione dagli scritti di Dryden, che lo riprende da Rymer, dato che nella traduzione di Rapin leggiamo: “The Fable, besides the two parts already mention'd that compose it, have two qualities to be perfect; it must be admirable, it must be probable” (Rapin 1695, pp. 31-32). Ora, il testo di Rapin parla di “vraisemblable” dove Rymer traduce “probable”: nella prefazione del *Troilo e Cressida* si legge che l'azione deve essere “probable” e “admirable” perché “that which is not wond great; and that which is not probable will not delight a reasonable audience” (I, 209). Il ricorso alle azioni come elemento fondante della sua epica comica è allora funzionale a questa dimensione empirica della poesia: ci si basa su ciò che è evidente, sul sensibile.

Altrove, cronologicamente prima (forse prima della stessa lettura di Rymer-Rapin) in *An Essay of Dramatick Poesie* (1668) parla invece di “verisimilitude”. Chiaro, dunque, che i due termini abbiano per Dryden simile valenza: o lo abbiano almeno in parte. Nella prefazione a *Troilo e Cressida* infatti sottolinea che le “manners” si possono distinguere “by complexion, as cholephlegmatic, or by the differences of age or sex, of climates, or of the persons, or their present condition”; e si desumono, con mossa tipicamente neoaristotelica che riconduce a una concezione fissista delle essenze, dalla “natural Philosophy, Ethics, and

History; all of which, who is ignorant, does not deserve the name of poet” (Dryden 1900, I, p. 213, 214). In accordo coi modelli ancora cinquecenteschi delle interpretazioni della *Poetica*, la verità è un

[...] criterio “retorico”, che crede vero ciò che universalmente riconosciuto; si presenta come concordia, non contraddizione, con ciò che generalmente si sa sulle persone e le cose, ed è simile, perciò, ai requisiti di non contraddizione con la Storia, la Scienza ed il vero empirico, nella loro doppia valenza di riferimento vincolante ad un fondamento, e di alibi fornito a giustificazione della finzione. (Bognolo 1989, p. 125)

Tuttavia, in Dryden questa nozione classicista convive con quella moderna, probabilistica, di verosimile, e la tensione emerge con una chiarezza mai vista prima. Stiamo assistendo a una trasformazione della natura della verosimiglianza che diventa via via puramente empirica. Il che non obbliga a rinunciare a un certo grado di astrattezza e generalizzazione, ma subordinata al mondo del sensibile, secondo un processo logico tipico della scienza moderna. Samuel Johnson in *Rasselas*, uscito nel 1759, dieci anni dopo la pubblicazione di *Tom Jones*: “The business of a poet [...] is to examine, not the individual, but the species; to remark general properties and large appearances” (Johnson 2009, p. 28). Non l’individuo, le specie: o la “natura generale”, come scrive nella *Preface to Shakespeare* (1765). L’ideale contenuto nella nozione d’*Ancien Régime* di verosimile, cioè le *bienséances*, può così trovare posto in una posizione secondaria rispetto alla mimesi della natura, così come viene astratta *secondo osservazione*: è un attributo di questa, è la possibilità di astrarre – con piglio quasi scientifico, o almeno *retoricamente scientifico* – il generale. Il ricorso di Fielding alle azioni come elemento fondante della sua nuova epica comica è allora – se anche dovuto a letture mal digerite, come parrebbe, e se nella lettera simile all’analoga mossa aristotelica – funzionale a questa dimensione empirica della poesia: ci si basa su ciò che è evidente, sul sensibile, per garantire verosimiglianza al narrato.

Questo crea una *inversione radicale* del paralogismo alla base del mondo romanzesco: se infatti, ponendosi sotto l’egida della storia, gli altri scrittori se mai si inserivano nelle pieghe di ciò che Aristotele chiamava “il possibile inverosimile”, ovvero ciò che accade anche se è improbabile che accada, ora Fielding si ripara all’ombra della pura probabilità e delle regole generali che derivano da esse. Si noti che il concetto è ancora altalenante: dell’*Eloisa e Abelardo* di Alexander Pope, Samuel Johnson nelle *Lives of Most Eminent*

*English Poets* (1779-1781) afferma che si tratta di verità indiscutibile (“undisputed truth”, p. 235) e per questo gradevole. Che la storia non sia materialmente vera (Wellek 1971, p. 88) non implica che Johnson non la credesse tale, com'è ovvio: il fatto tragico, dunque, è per lui ancora aderente al vero storico. Non è l'unica oscillazione, in un periodo di profondo mutamento degli a priori con cui una cultura pensa se stessa.

### 3. *Nascita dell'estetica e trionfo della fiction*

Se, con il Marx del *Diciotto brumaio di Luigi Bonaparte*, la storia è una talpa che scava sotto ai nostri piedi, ogni tanto, prima che si apra la voragine, è pur possibile vedere qualche increspatura nel terreno. E in certi casi, vedendole, viene già da esclamare come Marx: “Ben scavato, vecchia talpa”. La storia che stiamo raccontando mostra un paio di quelle increspature: mentre Fielding pubblica il *Joseph Andrews*, nel 1742, Johann Martin Chladenius dà alle stampe la sua *Einleitung zur richtigen Auslegung vernünftiger Reden und Schriften* (“Guida alla giusta interpretazione di scritti razionali”). Nel 1749 esce il *Tom Jones*; un anno dopo Alexander Gottlieb Baumgarten pubblica la prima edizione dell'*Aesthetica*. Tanto l'estetica quanto l'ermeneutica nascono con l'intenzione di avere un approccio *razionale* al testo e al fatto estetico, che dunque si basa sui principi cartesiani prima che su una dimensione puramente idealistico-spirituale. La conoscenza è frutto di ragionamento.<sup>9</sup> Da un lato il romanzo moderno, finalmente *davvero romanzo*, cioè *fiction* riconosciuta come tale, non più nascosta sotto la maschera della storiografia, dell'autobiografia spirituale, del resoconto di viaggio. E dall'altro l'estetica e l'ermeneutica, ovvero le impalcature concettuali su cui costruire le interpretazioni del romanzo moderno.

La nascita dell'estetica e dell'ermeneutica moderne avviene dunque in concomitanza con l'appropriazione da parte del romanziere di uno spazio pienamente *interno* al polo aristotelico della poesia, senza più i travestimenti e le ambiguità che avevano costituito la cornice di lettura dei romanzi fino ad allora.

---

9 Sulle premesse razionali delle discipline estetiche v. almeno Beardsley 1966, pp. 154 ss.; Szondi 1994; Richter 2010, pp. 40-74. Sul rapporto tra verità, ragione ed emozioni nel pensiero estetico delle origini v. Guyer 2014, pp. 3-94.



I due fenomeni sono contemporanei e chiaramente, da un punto di vista meramente filologico, scollegati: ma la cronologia dimostra una convergenza tra le due attività intellettuali (riflessione filosofica e narrazione romanzesca) che va oltre la pura coincidenza. Entrambi i fenomeni nascono all'interno di un medesimo etere concettuale, quello in cui gli a priori che avevano governato la ricezione e la produzione testuali per secoli si stavano sfaldando. Si avverte la necessità di un nuovo sistema interpretativo che esulasse dalla tradizione religiosa, pensato per testi profani ("ermeneutica profana", chiamata Chladenius la sua disciplina); di un quadro organico che definisse nuove forme di "bello" in cui – non del tutto a caso – ben presto, con Schelling, proprio il romanzo prenderà un ruolo di primo piano. Se infatti a questa altezza resta centrale per l'idea dell'arte come *imitatio naturae* (Szondi, 1994, p. 18) il romanzo può occupare un posto nella nuova modalità interpretativa perché questa si indebolisce rispetto al passato, perché entrano in gioco nuove strategie di lettura che possono ricostruire quella imitazione anche all'interno di forme che esulano dalla tradizione. E contestualmente, infatti, la verosimiglianza acquista un carattere più nettamente probabilistico e meno idealistico.

D'altra parte, già il *Telemaco* di Fenelon (1699), con il suo ampio *côté* filosofico-didattico e saggistico che apre ai Lumi, indicava una via diversa per i romanzi. Una via che sottraendoli allo spazio del puro passatempo, alla trama amorosa, li saldava con più forza a generi del discorso non narrativi come appunto la filosofia. Non a caso, dunque, Fielding cita proprio Fenelon (JA, p. 25) come esempio moderno di epica tragica dello stesso tipo di quella omerica. Se dunque la mimesi narrativa punta a una nuova consapevolezza, a una nuova conoscenza, la forma discorsiva del concetto, cioè la filosofia, può mobilitarsi per descrivere, decrittare, *interpretare* le opere.

Rispetto alla linea "tragica" di Fenelon, Fielding ovviamente si muove in una direzione parzialmente differente: ponendosi a capo dell'epica comica recupera dalle *nouvelles* e dai *petit romans* francesi e dai propri diretti predecessori inglesi lo spazio quotidiano e l'attenzione ai dettagli di ogni giorno. Ma la legittimazione del suo agire è in quello stesso spirito che non vede più un *senso* fisso e incombente, derivato dalle *bienséance* e dal ricorso all'ideale, perché l'infinita pluralità del mondo oppone resistenza a una simile scelta ermeneuticamente costrittiva. Questa pluralità potenziale delle interpretazioni è connaturata allo spazio finzionale così come lo conosciamo oggi. Uno spazio che proprio in Fielding finisce per essere accettato in quanto tale: non storia,



ma poesia, insomma. Uno spazio finzionale che può *significare* (in senso semiotico) proprio perché torna a pieno titolo nello spazio della poesia, una volta che questa si libera da vincoli neoclassici (di censo, di ambientazione, che in una sorta di circolarità interpretativa condizionano e la produzione e la ricezione) del verosimile che rappresenta il mondo “come dovrebbe essere” e viene esplorata dalle nascenti discipline estetica ed ermeneutica in una chiave di potenziale pluralismo del senso. Dunque, Fielding iscrive la sua opera sotto quella stella perché ora quella stella illumina nuovi territori: e uno di questi è la provincia che lui stesso “fonda”.

Non a caso nel momento in cui Fielding scrive i suoi romanzi, uno degli archetipi del genere, il *Don Chisciotte*, viene riscoperto dopo oltre un secolo durante il quale le sue quotazioni erano scese moltissimo: lo stesso Fielding scrisse un dramma *Don Quixote in England* (1734). Oltre al *Joseph Andrews* stesso (che dedica al romanzo di Cervantes ampio spazio) e alla nuova traduzione di Jarvis (1742) si possono ricordare come segni del rinnovato interesse per il *Chisciotte* anche l'*Essay towards Fixing the True Standards of Wit, Humour, Raillery, Satire and Ridicule* di Corbyn Morris (1744), che pone Cervantes tra i maestri dell'umorismo (Tave 1960, pp. 47 ss.), *The Female Quixote* di Lennox (1752) e l'imitazione di Smollett, *Sir Launcelot Greaves* (1760-1761; Smollett traduce anche il romanzo cervantino nel 1755).<sup>10</sup> La nuova interpretazione deriva dalle nuove *possibilità interpretative* ermeneutiche.

E Fielding stesso sembra approfittare ampiamente di queste possibilità. Anche negli aspetti che sembrano trattenerlo indietro, a una dimensione storica che sta finendo. Infatti, si appoggia alla logica del platonismo estetico quando propone come primo fine della sua opera romanzesca l'ammaestramento morale dei lettori. Tuttavia, il *modo* in cui lo fa – tramite capitoli saggistici che aprono i diversi libri del *Tom Jones*, e non più solo nella prefazione – segnala due elementi innovativi: innanzitutto un ampliamento delle funzioni autoriali che risente di questa nuova libertà interpretativa. Tale libertà emerge già in altri romanzi più o meno coevi: inutile il riferimento sin troppo ovvio a Richardson, ma per esempio si pensi a Defoe che, nella logica autodiegetica del suo romanzo

---

10 Sulla ricezione settecentesca inglese del *Chisciotte* e sul cambiamento rispetto al secolo precedente cfr. Burton 1968 Staves 1972, Skinner 1987, De Bruyn 2009, Pardo García 2020. Sulle interpretazioni seicentesche v. Randall e Boswell 2009. Sull'evoluzione interpretativa del *Chisciotte* in generale v. Martínez Mata 2007, pp. 197-213.

scinde il personaggio-Robinson, per utilizzare la terminologia dei dantisti, in un *auctor* e un *agens*: il protagonista che vive il racconto di viaggio e il narratore che produce una autobiografia spirituale (cfr. Sertoli 2014, pp. 46-81). Ma il quadro religioso non riusciva già più a contenere integralmente il racconto (lo si evince anche dalla necessità di equilibrare una lettura “religiosa” e una “economica” nel *Crusoe*: v. Richetti 1975 e Damrosh 1985, oltre a Sertoli 2014). La nuova libertà del narratore serve a Fielding per contenere, regolare la molteplicità del reale che la poesia, privata del sistema rigido della verosimiglianza d'*Ancien Régime* fatica a gestire. In secondo luogo, sebbene la presenza di elementi saggistici richiami ancora la primazia del concetto e un intrinseco bisogno di regolare, inquadrare la *fiction* (Mazzoni, 2011) è pur vero che questi inserti saggistici, ironici e sornioni, divengono parte integrante del gioco narrativo, situando la voce autoriale entro i confini del racconto, dell'invenzione, così indebolendola. Non una voce pienamente extralocale, direbbe Bachtin, ma un elemento della plurivocità romanzesca (Sterne, assai considerato dal filosofo russo, pubblica il *Tristram Shandy* dieci anni dopo il *Tom Jones*, nel 1759).

Il concetto moderno di *fiction* non nasce con Fielding, ovviamente, ma verso la metà del XII secolo (Green 2002) per poi espandersi progressivamente e mantenendo una costante tensione con il concetto di storiografia (Menetti 2012, Lee 2014, Lavocat 2016), in un percorso che porta progressivamente a *sganciare* lo spazio narrativo (protofinzionale, diciamo) dalle categorie con cui venivano lette. È Cervantes il primo a farlo esplicitamente, e lo fa ponendo il proprio testo a cavallo delle categorie aristoteliche di storia e finzione (Tirinzani De Medici in stampa). Prima di lui, in assenza di un concetto “moderno” di storiografia, e sotto l'influenza della cultura medioevale che lasciava spazio a una certa oscillazione sul concetto di *vero storico* (cfr. Eco 2012 e Smalley 1983), la *fiction* viveva (o forse, meglio: veniva incubata) nelle pieghe del testo, nella dimensione parodica (Rabelais) o in quella epica che già tendeva al racconto avvincente finalizzato al “passare il tempo” (Fradenburg 2001). In questo senso si può leggere un altro merito che Fielding si attribuisce, a rigore ingiustamente dato che già era concetto classico (si ricordino a riguardo le pagine di Spitzer), quello di mostrare ai lettori la *concordia discors*:

[...] here we shall of Necessity be led to open a new Vein of Knowledge, which, if it hath been discovered, hath not, to our Remembrance, been wrought on by any antient or modern Writer. This Vein is no other than that of Contrast, which runs through all the Works of the Creation (TJ, V, 1, p. 212).

La compresenza degli opposti è un tratto tipico dello spazio finzionale sin dalle sue premesse ontologiche: il mondo d'invenzione (*fictional world*) infatti è retto da una peculiare "doppia referenza" (Pavel 1992, pp. 138 ss.). Si tratta di un mondo possibile *arredato* (Eco 1979), cioè riempito di enti, tramite prestiti dall'enciclopedia del lettore. Questo contrasto di fondo si reduplica a più livelli: nell'oggetto rappresentato (i giganti rabelaisiani, smisurati quanto dettagliata è la resa del loro ambiente, dunque esagerazione e basso corporeo; l'opposizione fissazione-reale e percezione-cognizione di Chisciotte, l'irriducibile conflitto tra *apparenze* ingannevoli e *fisicità* rivelatrice di Lafayette ecc.), nello stile (l'ironia cervantina). La fiction moderna è un concetto *instabile*, mutevole, dai confini porosi. Mettere in rilievo questi contrasti, farne parte integrante della propria epica comica e denunciarne la novità significa innanzitutto affermare che lo spazio finzionale del romanzo è uno spazio *sbilanciato*, che proprio il narratore con le sue strutture di senso applicate alla mimesi riesce a contenere. La sintesi è ancora efficace, il piano simbolico si risolve felicemente nell'ammaestramento, nel piacere, nella rappresentazione stessa. Ma già qui vediamo in nuce il conflitto che esploderà nel pieno Novecento, quando le strutture di senso del romanzo si indeboliscono e il conflitto tra reale e finzionale esplose nell'avvento di generi "a bassa finzionalità", il non fiction novel e l'autofiction.

#### 4. *La provincia di Fielding e l'orgoglio della fiction*

Dunque, un nuovo spazio per la *fiction*, quando inizia a prendere forma una disciplina in grado di coglierne la variabilità – ma soprattutto, due espressioni di una nuova sensibilità che non può più essere riassorbita pienamente né nel quadro di una poetica normativa (qui di nuovo la centralità dell'ermeneutica, che moltiplica il senso e lo rigenera) né di un concetto di poesia neoclassicista il cui concetto di verosimile è pienamente interno a una logica idealistica. C'è poi un terzo fattore da considerare, ed è il pubblico. Non solo perché – lo si sa chiaramente e nel dettaglio almeno dai tempi di Ian Watt, se anche non si volesse risalire a Lukács o a Hegel – nasce un nuovo pubblico, il pubblico borghese che inizia ad avere tempo libero, vuole vedersi rappresentato e richiede un mondo d'invenzione simile a quello che abita. A questo pubblico, che sta prendendo sempre più coscienza della propria centralità (economica e sociale), ci si rivolge con una nuova tipologia di opere.

A questi commercianti che sono anche esploratori si offre proprio “una nuova provincia letteraria”, tutta per loro. La retorica della conquista, la retorica della conquista *borghese*. Un nuovo tipo di poesia, pensato per voi. Per le vostre esigenze. Le metafore quotidiane con cui Fielding incarta la sua opera sono l’equivalente delle tovaglette di cartoncino simili ai fogli del salumiere d’antan che certe osterie di lusso mettono per dare l’impressione di autenticità, di genuinità. Quando Fielding nella prefazione del *Tom Jones* si paragona a un taverniere e mostra ai lettori il menù, non sta solo sancendo il definitivo passaggio dello scrittore al mercato, che è poi il senso anche di paragonarsi ai banchieri di Guildhall.<sup>11</sup> Anche ma non solo: sta dicendo ai suoi clienti che lui è più o meno come loro, frequenta gli stessi posti (taverne, teatri...), *dunque* che sa cosa vogliono. L’insistere sulle classi basse come oggetto privilegiato di rappresentazione è anche un modo per adulare il lettore.

Strategie di seduzione, strategie di vendita. Non solo per questo, però, va preso in considerazione il pubblico. Esso *si sta ampliando a dismisura*. I lettori di *ancien régime* erano relativamente pochi, perciò avevano una cultura tendenzialmente omogenea, formata su una serie di capisaldi condivisi. La borghesia, invece, una classe ancora in via di formazione: quali sono i suoi punti in comune? Ancora si stanno creando. C’è una pluralità di sistemi di lettura, di riferimenti culturali... ecco che la *fiction* di Fielding, con la sua duttilità sciverata dalla pura storia, può accontentare tutti. Le nuove discipline ermeneutiche permettono anche di moltiplicare le interpretazioni, seguendo la spinta individualista della borghesia (Watt 1998): se si vuole è la democratizzazione del campo letterario. Ma è una democratizzazione che già Fielding, come si è detto, contesta mentre ne approfitta: il peso del narratore si espande, finisce per occupare la scena. Solletica il lettore, lo ammalia: ma nel frattempo fa in modo che la polisemia del testo rimanga confinata entro dei limiti che egli ha stabilito. E per farlo ha bisogno di avere autorità: ma non, come dice lui stesso, quella del tiranno. Un’autorità *condivisa*. E quale migliore autorità di un passato glorioso?

*Rise of the Novel* è un libro estremamente acuto, ricco e sfaccettato. Tuttavia, con buona pace di Watt, non sembra che Fielding faccia del dettato aristotelico

---

11 “These are indeed to be considered as Blanks in the grand Lottery of Time. We therefore who are the Registers of that Lottery, shall imitate those sagacious Persons who deal in that which is drawn at Guild-Hall, and who never trouble the Public with the many Blanks they dispose of” (TJ II, 1, pp. 76-7).

un uso creativo, ma semmai *sincretico*: la *Poetica* non è (solo o tanto) un ipotesto, né una fonte di *exempla*. La scelta di conformare alla sezione della *Poetica* sulla trama a *anagnorisis* e colpo di scena la risoluzione del *Joseph Andrews*, vista anche la premessa dal forte gusto aristotelico, non è casuale: il duplice riferimento, all'*Edipo* e all'*Odissea*, rimanda e a quello specifico passo e ai due modelli “tragici”, del dramma e dell’epos, cui *Joseph Andrews* sta come versione “comica”. Si tratta, *mutatis mutandis*, della stessa operazione fatta da Serge Doubrovski in *Fils*: anche lo scrittore francese vuole riempire una casella, stavolta quella lasciata vuota da Philippe Lejeune nel suo *Patto autobiografico*, la casella che prevede l’identità tra autore narratore e protagonista *ma* un patto romanzesco. La motivazione è simile, in entrambi i casi: accreditarsi non solo come autore, ma come vero creatore di un genere, di una forma. Addirittura, di una “provincia letteraria”. Per farlo, Fielding si appoggia all’autorità di Aristotele.

Nel rielaborare la *Poetica* Fielding prende da fonti diverse, non tutte identificabili con certezza: ma trasforma il discorso neoaristotelico o meglio lo piega così da accogliere la forma-romanzo che va costruendosi nelle sue pagine. Da un lato ne rivendica l’originalità, la capacità di affrontare pieghe di un mondo che altri generi narrativi e artistici avevano tralasciato o marginalizzato, o relegato al non serio. Anche per questo passa metà della prefazione del *Joseph Andrews* a discernere il suo comico da forme parodiche e di satira giudicate come eccessive, *fuori norma*. Anche Cervantes insisteva sul valore del medio, della mancanza di eccesso. Ma il quadro di riferimento, qui, è del tutto diverso: Fielding smussa gli estremi non, come Cervantes, per amor di classicismo, ma *perché sta cercando di fondare una norma*. L’orgoglio di Fielding è questo: la nuova provincia della letteratura avrà le sue leggi, imposte dal suo fondatore (TJ II, I, p. 77).

Aristotele, dunque, posto a nume tutelare del nuovo spazio romanzesco. Ma tanto il *Joseph Andrews* quanto il *Tom Jones* mostrano una sequela di *loci* classici, di paragoni, di citazioni. Più il romanzo occupa il centro del campo, più si ricorre a paragoni classici per giustificarne la portata estetica. Fielding imparenta i suoi libri con la commedia, cita fonti classiche e moderne, convoca filosofi – e con ciò riconosce e spinge il lettore a riconoscere implicitamente la grandezza della sua opera. Le categorie classiche fungono prima ancora che da quadro concettuale da blasone, valido per accumulare capitale simbolico. Si confronti con la maggiore incertezza di Cervantes, che nega e conferma la validità delle categorie aristoteliche (Tirinzani De Medici in stampa). La stessa

ansia di legittimazione è quella che spinge Fielding ad anteporre a ogni libro di *Tom Jones* un capitolo in senso lato teorico-saggistico. Con essi si dimostra la validità concettuale dell'autore, e anche della sua opera, ovvero del nuovo genere. Che nuovo nuovo non è, ovviamente: ma Fielding è un buon venditore.

Torniamo per un momento sugli inserti saggistici e il loro legame con la finalità morale dell'opera. Presente, in forma ironica, nel Chisciotte e messa in crisi nella *Principessa di Clèves* (per l'opposizione tra morale interiore della protagonista e morale pubblica delle *bienséances*), incompletamente espressa dal Robinson-narratore nel *Crusoe* (Sertoli 2014), l'inquadratura morale del testo viene ripresa da Fielding che ne fa apparentemente la bussola primaria del suo romanzo. L'interferenza è sicuramente dovuta all'onda lunga del platonismo estetico. Ma la moralizzazione sembra sempre incompiuta: i personaggi non sono mai integralmente buoni o cattivi (lo si è visto, lo sottolinea il narratore stesso). Se nelle prefazioni e nei commenti autoriali l'intrusione moralistica è forte, essi sembrano non riuscire a opporsi pienamente all'anarchia del reale se non con una mossa antimimetica che trova *fuori* dalla fiction la sua ragione d'essere – come a dire, la realtà del mondo (e del mondo che viene rappresentato tramite il dispositivo finzionale) trascende i confini morali. La stessa intrusione narrativa entro i confini del romanzo finisce per debilitare la forza normativa delle sue parole. Il narratore imbriglia, certo, il mondo informe nella forma-romanzo, ma il materiale sembra opporre resistenza alle spinte normalizzanti (e moralizzanti) che egli cerca di imporre. I riferimenti al mondo come teatro, agli uomini come maschere, segnalano lo *scollamento* del reale dalla sua rappresentazione – uno scollamento che riconosce implicitamente l'apertura della mimesi allo spazio della fiction moderna. E allora per rintuzzare questo materiale indisciplinato si ricorre a intrusioni autoriali sempre più intense. Segno che le strutture di senso che hanno retto la lettura moralistica per secoli stanno progressivamente indebolendosi, ma anche che il narratore di Fielding, questo narratore ironico, è il primo a non credere pienamente in ciò che professa. A conti fatti, il ricorso quasi ossessivo alla dimensione moralistica del racconto è quasi più funzionale ad accreditare l'opera nello spazio del letterario (secondo l'idea ricevuta, legata proprio alla tradizione del platonismo estetico, del *movere delectare docere*) che non a un vero ammaestramento del lettore.

In tutti i casi, la provincia letteraria del romanzo è si è espansa progressivamente nel corso del tempo, e nei termini proposti da Fielding stesso. Ciò emergerà con chiarezza in uno studio in corso di stesura da parte di chi



scrive, e che si anticipa nelle linee fondamentali per mostrare proprio le direttrici di questa espansione, senza pretesa di sistematicità né di organicità. Così se Balzac può contrapporre il romanzo allo stato civile, è perché entrambi questi discorsi hanno una loro autonomia – storia *versus* poesia, direbbe Aristotele. O romanzo e informazione, come direbbe il Benjamin del *Narratore*. Da un lato la fiction, dall'altro il reale insomma. Entrambi parlano della stessa cosa. Una dicotomia che reggerà per circa due secoli, se Zola poteva ascrivere i suoi romanzi sperimentali sotto l'egida dell'aristotelico "impossibile verosimile" (Lazzarin, Pellini 2021). E che cosa è l'Opera totale del Modernismo se non un esempio supremo di "poesia" nel senso di Fielding-Aristotele, slegata dalla contingenza e riportata in uno spazio *altro*, se non *ulteriore* almeno *diverso*?

Ma ciò che è interessante è che questa *disambiguazione* del romanzo, che si sposta (anche Stendhal con la sua *Cronaca del 1830* non finge un racconto storiografico: è cronaca come quello di Balzac è lo Stato civile) fuori del campo della storia è un fenomeno circoscritto: inizia con Fielding, e viene insidiato a partire dagli anni Sessanta. Prima con il *new criticism* in America e in Italia, *si parva licet*, con le scritture "selvagge" del Settantasette. Poi, con più decisione, a partire dagli anni Ottanta e Novanta con l'esplosione delle autofiction e delle non fiction, il campo largo che in modo diverso gioca nuovamente su quelle ambiguità che avevano visto la nascita stessa del romanzo. Ma questa è un'altra storia, che si spinge fino ai confini estremi di quella che al tempo di Fielding fu provincia e sarebbe cresciuta fino a diventare un impero e, ora, forse sta combattendo contro un'altra potenza nata proprio al suo interno: la bassa finzionalità, quelle non fiction e autofiction che mettono in crisi la propria stessa natura finzionale.



## Bibliografia

- Alfano, Giancarlo. 2000. *Dioniso e Tiziano. La rappresentazione dei 'simili' nel Cinquecento tra decorum e sistema dei generi*. Roma: Bulzoni.
- Anonym. 1705. *Aristotle's Art of Poetry. Translated from the Original Greek, according to Mr. Theodore Goulfon's Edition. Togheter, With Mr. D'Acier's [sic] Notes Translated from the French*. London: Browne.
- Aristotele. 1987. *Poetica*. A cura di Guido Paduano, Roma-Bari: Laterza.
- Beardsley, Monroe C. 1966. *Aesthetics. A Short History*. Tuscaloosa: University of Alabama Press.
- Bognolo, Anna. 1989. "L'immaginazione regolata. Imitación verosímil, fábula nella *Philosophía antigua poética* di Alonso López Pinciano", *Studi ispanici*: 101-128.
- De Bruyn, Frans. 2009. "The Critical Reception of Don Quixote in England, 1605-1900". In *The Cervantean Heritage: Reception and Influence of Cervantes in Britain*, a cura di J.A.G. Ardila, 32-52. London: Modern Humanities Research Association.
- Burton, A.P. 1968. "Cervantes the Man Seen through English Eyes in the Seventeenth and Eighteenth Centuries". *Bulletin of Hispanic Studies*, no. 45: 1-15. <https://doi.org/10.1080/1475382682000345001>
- Capoferro, Riccardo. 2007. *Frontiere del racconto. Letteratura di viaggio e romanzo in Inghilterra, 1680-1750*. Roma: Meltemi.
- Capoferro, Riccardo. 2021. "Narrazioni pseudofattuali e le origini del novel". In *Fiction e non fiction*, a cura di Riccardo Castellana, 43-60. Roma: Carocci.
- Duprat, Anne. 2009. *Vraisemblances. Poétiques et théorie de la fiction, du Cinquecento à Jean Chapelain (1500-1670)*. Paris: Champion.
- Damrosch, Leopold Jr. 1985. *God's Plot and Man's Stories*. Chicago: University of Chicago Press.
- Dryden, John. 1926 *Essays of John Dryden*, 2 voll., a cura di William P. Ker. Oxford: Clarendon Press.

- Eco, Umberto. 1979. *Lector in fabula*. Milano: Bompiani.
- Eco, Umberto. 2012. *Scritti sul pensiero medioevale*. Milano: Bompiani.
- Fielding, Henry. 1974. *The History of Tom Jones. A Foundling*. Oxford: Clarendon Press.
- Fielding, Henry. 1977. *Joseph Andrews*. London: Penguin.
- Fradenburg, Aranye L.O. 2001. "Passare il tempo. La storicità del *romance* medioevale." In *Il romanzo, vol. 1. La cultura del romanzo*, a cura di Franco Moretti, 227-248. Torino: Einaudi.
- Gallagher, Noelle. "Historiography, the Novel, and Henry Fielding's Joseph Andrews." In *Studies in English Literature 1500-1900* 52, no. 3: 631-650.
- Genette, Gérard. 1968. "Vraisemblance et motivation." In *Communications*, no. 11: pp. 5-21
- Green, David H. 2002. *The Beginning of Medieval Romance. Fact and Fiction, 1150-1220*. Cambridge: Cambridge UP.
- Guyer, Paul. 2014. *A History of Modern Aesthetics, vol. 1: The Eighteenth Century*. Cambridge: Cambridge UP.
- Guynn, Noah D. 2012. "Translating Catharsis: Aristotle and Averroës, the Scholastics and the Basochiens." In *Rethinking Medieval Translation: Ethics, Politics, Theory*, a cura di Emma Campbell and Robert Mills, 84-106. Woodbridge: Boydell & Brewer.
- Hathaway, Baxter. 1943. "John Dryden and the Function of Tragedy". In *PMLA* 58, no. 3: pp. 665-673. <https://doi.org/10.2307/458827>
- Herrick, Marvin T. 1946. *The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism, 1531-1555*. Urbana: University of Illinois Press.
- Herrick, Marvin T. 1948. "The Place of Rhetoric in Poetic Theory." In *Quarterly Journal of Speech* 34, no. 1: 1-22. <https://doi.org/10.1080/00335634809381353>
- Howells, Robert. 1998. "Statut du romanesque: l'opposition roman/histoire dans la pratique signifiante de 1635 à 1785." In *Folies romanesques au siècle des Lumières*, a cura di René Démoris e Henry Lafon (éds.), 19-39. Paris: Desjonquères.

- Johnson, Samuel. 2009. *The History of Rasselas, Prince of Abissinia*, a cura di Thomas Keymer. Oxford: Oxford University Press.
- Keener, Frederick M. 1991. "Pope, The Dunciad, Virgil, and the New Historicism of Le Bossu." In *Eighteenth-Century Life* 15: 35-57.
- Kibédi Varga, Aron. 1977. "La Vraisemblance: problèmes de terminologie, problèmes de poétique." In *Critique et création littéraires en France au XVIIIe siècle*, a cura di Jean Mesnard, 325-336. Paris: Cnrs.
- Lavocat, Françoise. 2016. "Fiction and history: conflicts over an invisible border in early modern period." In *Neohelicon* 43: 391-402. <https://doi.org/10.1007/s11059-016-0352-y>
- Lazzarin, Stefano, e Pierluigi Pellini. 2021. *Il vero inverosimile e il fantastico verosimile*. Roma: Artemide.
- Le Bossu, René. 1675. *Traité du poème épique*. Paris: Michel le Petit.
- Le Bossu, René. 1695. *Treatise of the Epick Poem*. London: Bennet at the Half-moon in St. Paul's churchyard.
- Menetti, Elisabetta. 2011-12 "La fucina delle finzioni. Le novelle e le origini del romanzo". In *Heliotropia* 8-9 (2011-12): 17-36.
- Lee, Christine S. 2014. "The Meanings of Romance: Rethinking Early Modern Fiction." In *Modern Philology* 112, 2: 287-311. <https://doi.org/10.1086/678255>
- Maioli, Roger. 2016. *Empiricism and the Early Theory of the Novel. Fielding to Austen*. London: Palgrave Macmillan.
- Matamoro, Luís. 1987. "La verosimilitud: historia de un pacto." In *Cuadernos Hispanoamericanos* 444: 83-101.
- Martínez Mata, Emilio. 2007. "El cambio de interpretación del Quijote: de libro de caballerías burlesco a obra clásica." In *Cervantes y el Quijote*, a cura di Emilio Martínez Mata, 197-213. Madrid: Arco Libros.
- Pardo, Pedro Javier. 2020. "From Hispanophobia to Quixotophilia: The Politics of Quixotism in the British Long Eighteenth Century." In *Literary Hispanophobia and Hispanophilia in Britain and the Low Countries (1550-1850)*, a cura di Yolanda Rodríguez Pérez, 189-212. Amsterdam: Amsterdam UP.

- Pavel, Thomas. 1992. *Mondi d'invenzione*. Torino: Einaudi.
- Randall, Dale B.J. e Jackson C. Boswell. 2009. *Cervantes in Seventeenth-Century England: The Tapestry Turned*. Oxford: Oxford UP.
- Rapin, René. 1664. *Comparaison des poèmes d'Homere et de Virgilie. Troisième édition*. Paris: Claude Barbin.
- Rapin, René. 1674. *Reflections on Aristotle's Treatise of Poesie*. London: H. Herringman.
- Richetti, John J. 1975. *Defoe's Narratives*. Oxford: Clarendon Press.
- Richter, Sandra. 2010. *A History of Poetics: German Scholary Aesthetics and Poetics in International Context, 1770-1960*. Berlin-New York: De Gruyter.
- Riu, Xavier. 2012. "Eikós nella Poetica di Aristotele." In *I quaderni del Ramo d'oro* 5: 96-III.
- Sberlati, Francesco. 2001. *Il genere e la disputa. La poetica fra Ariosto e Tasso*. Roma: Bulzoni.
- Serroy, Jean. 1981. *Roman et réalité. Les histoires comiques au XVIIème siècle*. Paris: Librairie Minard.
- Sertoli, Giuseppe. 2014. *I due Robinson e altri saggi sulla letteratura inglese del Settecento*. Genova: Ecig.
- Skinner, John. 1987. "Don Quixote in 18th-Century England: A Study in Reader Response." In *Cervantes* 7: 45-57.
- Smalley, Beryl. 1983. *Storici nel Medioevo*. Napoli: Liguori.
- Sorel, Charles. 1667. *La Bibliothèque française*. Paris: Compagnie des libraires du Palais.
- Staffel, Peter L. 1989. "Art hid with art": John Dryden's "Fables Ancient and Modern" as comic epic. Tulane: Tulane University. Tesi di Dottorato.
- Staffel, Peter L. 1991. "Dryden's Heroic Epic Theory." In *The Comparatist*, no. 15: 22-40
- Staves, Susan. 1972. "Don Quixote in Eighteenth-Century England." In *Comparative Literature*, no. 24: 193-215. <https://doi.org/10.2307/1769895>

- Szondi, Peter. 1994. *Introduzione all'ermeneutica letteraria*. Parma: Pratiche.
- Tave, Stuart M. 1960. *The Amiable Humorist: A Study in the Comic Theory and Criticism of the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. Chicago: University of Chicago Press.
- Thomas, Richard. 2001. *Virgil and the Augustan Reception*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tirinzani De Medici, Carlo. in corso di stampa. "Finzioni imperfette. Rabelais, Cervantes, Aristotele e l'ambiguità del romanzo." In *Historias Fingidas*.
- Walfard, Adrien. 2008. "Justice et passions tragiques. Lectures d'Aristote aux xvie et xviii siècles." In *Poétique*, no. 155: 259-281. <https://doi.org/10.3917/poeti.155.0259>
- Wallace, Robert M. 1947. "Fielding's Knowledge of History and Biography." In *Studies in Philology* 44, no. 1: 89-107.
- Watt, Ian. 1971. *Le origini del romanzo borghese*. Milano: Bompiani.
- Watt, Ian. 1998. *Miti dell'individualismo moderno*. Roma: Donzelli.
- Wellek, René. 1971. *Storia della critica moderna, vol. I. Dall'Illuminismo al Romanticismo*. Bologna: Il Mulino.
- Zach, Wolfgang. 1981. "Mrs. Aubin and Richardson's Earliest Manifesto (1739)." In *English Studies*, no. 62: 271-54. <https://doi.org/10.1080/00138388108598115>

Carlo Tirinzani De Medici è ricercatore a tempo determinato di Critica letteraria e Letterature comparate presso l'Università di Pisa. Ha lavorato presso le Università di Trento e Torino; è stato visiting scholar presso la Brown University di Providence e la University of Malta. È stato borsista «Benno Geiger» presso la Fondazione Cini di Venezia e co-dirige la rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e la collana «Gli Albatro» presso Carocci. Ha pubblicato *Il vero e il convenzionale* (Utet 2012) e *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi* (Carocci 2018, terzo classificato Edinburgh Gadda Prize 2019). Si occupa di teoria e storia del romanzo e di teoria della poesia.

