

IAN WATT

**-Le Origini Del Romanzo Borghese-****Cap. 1 Il realismo e la forma del romanzo**

Defoe, Richardson e Fielding furono senza dubbio influenzati dai mutamenti nel pubblico dei lettori del loro tempo, ma le loro opere furono sicuramente ancor più condizionate dal nuovo clima sociale e morale in cui vivevano assieme ai loro lettori.

Ciò che caratterizza e distingue la forma letteraria del romanzo da quelle precedenti è in primis l'applicazione del concetto di "realismo". Il realismo del romanzo non consiste nel tipo di vita che esso rappresenta, ma nel modo in cui la rappresenta. Il termine realismo è usato in filosofia per descrivere una visione del mondo diametralmente opposta a quella del senso comune, quella visione cioè secondo cui le vere realtà sono gli universali, le astrazioni e non gli oggetti concreti della percezione sensoria.

Ciò che nel realismo filosofico è importante per il romanzo è l'atteggiamento generale di pensiero realistico, i metodi usati nell'investigazione ed il tipo di problemi sollevati.

L'atteggiamento generale del realismo filosofico è stato critico, antitradizionalista ed innovatore.

Tutte queste caratteristiche hanno analogie con altrettante caratteristiche del romanzo che è la forma letteraria che meglio rispecchia questo orientamento individualista ed innovatore il cui criterio fondamentale era la verità in relazione all'esperienza individuale che è sempre unica e nuova.

Compito primo del romanziere è dare l'impressione di riprodurre fedelmente l'esperienza umana, senza conformarsi a tradizioni formali. Defoe e Richardson furono i primi grandi scrittori inglesi che non hanno derivato le loro trame dalla mitologia, dalla storia o dalla letteratura precedente. Viene dunque messo in risalto l'importante aspetto dell'originalità. Ma l'accezione del termine deve intendersi secondo lo stesso procedimento seguito dal termine realismo. Infatti, dalla fede medioevale nella realtà e negli universali, "realismo" è venuto a denotare una credenza nella percezione individuale della realtà tramite i sensi, e seguendo un procedimento semantico simile, il termine "originale" che nel Medioevo significava "esistente all'inizio" venne adesso a significare "non derivato da altro, di prima mano". Un primo passo nella creazione del romanzo fu quello di definire l'individuo, per delineare comportamenti e caratteristiche dei personaggi. L'uso dei nomi propri in Defoe è casuale e talvolta contraddittorio mentre Richardson fu più attento e diede a tutti i suoi personaggi, principali e non, nome e cognome.

Nel romanzo l'individuo è in contatto con la sua identità in progresso tramite la memoria di pensieri ed azioni passate. Questo porre l'origine dell'identità personale di un personaggio nel repertorio dei suoi ricordi è caratteristico del romanzo. L'intreccio del romanzo di distingue dagli intrecci della narrativa precedente tramite l'uso di esperienze passate come cause dell'azione presente, e la narrativa di Defoe è la prima a presentarci una pittura della vita individuale vista nell'ampia prospettiva del processo storico, mentre tutto questo è ancor più forte e presente in Richardson che fu attentissimo nel collocare tutti gli eventi narrati in una sequenza temporale mai prima di allora così dettagliata. Inoltre notevole importanza è data dall'ambientazione delle storie, e Defoe sembra essere stato il primo scrittore inglese a visualizzare completamente ciò che narra, come se fosse avvenuto in un ambiente reale, descrivendo minuziosamente anche gli oggetti, mentre in Richardson vi sono poche descrizioni di scene naturali ma per esempio, particolare cura è prestata alla descrizione degli interni.

Fielding, rimanendo ancora una volta distante da Richardson, non fornisce descrizioni complete di interni e le stesse descrizioni di paesaggi esterni sono sì presenti, ma in modo molto convenzionale.

Il romanzo deve essere un resoconto autentico di esperienze effettive di individui e la rottura di Defoe e Richardson con i canoni tradizionali accettati fino allora dello stile in prosa, è da considerarsi come il prezzo da pagare per ottenere immediatezza ed aderenza del testo a quanto viene descritto. In Defoe questa aderenza è principalmente fisica, in Richardson è più emotiva ma in entrambi si percepisce che lo scopo è fare in modo che le parole comunichino l'oggetto in tutte le sue concrete particolarità. Al contrario Fielding, non rompe con lezioni dello stile augustano, contribuendo così ad una diminuzione dell'autenticità delle sue narrazioni.

Il termine "realismo formale" sottolinea quella convenzione fondamentale che il romanzo sia un rapporto autentico e completo di una esperienza umana ed abbia quindi l'obbligo di soddisfare i suoi lettori, fornendo loro dettagli sulla personalità degli attori e sulle circostanze di tempo e luogo delle loro azioni, presentandoli usando il linguaggio in modo ampiamente referenziale (che rimanda a ciò che il testo esprime).

**Cap. 2 Il pubblico dei lettori ed il sorgere del romanzo.**

Il realismo formale del romanzo implicò una rottura con la tradizione letteraria corrente, e tra le ragioni che resero possibile questa rottura fu fondamentale quella relativa ai mutamenti del e nel pubblico dei lettori nel Settecento. Intanto occorre sottolineare lo scarso livello di alfabetizzazione (mancava proprio l'incentivazione ad imparare) e poi soprattutto erano i problemi economici che restringevano il pubblico dei lettori, i libri avevano dei costi che la popolazione non poteva sostenere, seppur vennero pubblicati indifferenti versioni e rilegatura per abbassarne il prezzo.

Un primo passo importante fu dato dai giornali che nelle loro uscite (2-3 volte a settimana) contenevano storie brevi o romanzi a puntate, come accadde per il Robinson Crusoe pubblicato sull'Original London Post. Fondamentale per la diffusione dei romanzi e l'espansione del pubblico dei lettori fu l'introduzione delle c.d. librerie circolanti, che permettevano, tramite il pagamento di un abbonamento annuale a basso costo (mezza o una ghinea) di prelevare in prestito libri altrimenti troppo costosi, ad un prezzo minimo (un penny). L'abitudine alla lettura si diffuse soprattutto tra le donne. Esse avevano maggiore tempo a disposizione e lo dedicavano proprio alla lettura. Tra le categorie povere, gli apprendisti e soprattutto i domestici avevano maggiori possibilità di leggere i romanzi, perché prestando servizio nelle case dei nobili, vi trovavano i libri e potevano leggerli ed inoltre, non avendo spese di vitto e alloggio, potevano permettersi di spendere parte di quel poco che avevano proprio per acquistare qualche volume.

In poco tempo acquistarono potere strategico, soprattutto nel rapporto tra autore e lettore, i librai c.d. booksellers. Il loro potere su autori e pubblico era molto importante e diversi contemporanei erano preoccupati per il loro potere che aveva trasformato la letteratura in un semplice bene di mercato. Ma se da una parte gli editori fecero poco o nulla per promuovere il sorgere del romanzo, essi aiutarono comunque lo sviluppo di una delle innovazioni tecniche della nuova forma letteraria come l'estrema ricchezza e cura dei particolari e delle descrizioni nei racconti. In virtù dei loro contatti con la stampa, la vendita dei libri ed il giornalismo, Defoe e Richardson furono in contatto diretto con i nuovi interessi e le nuove capacità del pubblico dei lettori, ed in considerazione del fatto che fossero pienamente rappresentanti di quel nuovo pubblico rappresentato dalla borghesia di cui facevano parte, dovettero solo curarsi di seguire nei propri racconti, i loro stessi standard di vita per essere sicuri di attirare un vasto pubblico.

### Cap. 3 Robinson Crusoe: l'individualismo ed il romanzo

Il concetto di individualismo implica una intera società retta principalmente dall'idea dell'intrinseca indipendenza di ogni individuo dagli altri individui e da quell'insieme di modelli di pensiero e di azione che si denota con il termine "tradizione". L'esistenza di una tale società presuppone un'organizzazione economica e politica basata sull'autonomia dell'individuo, che permetta ai suoi membri un'ampia vasta di scelte per le loro azioni. Il capitalismo produsse un grande incremento della specializzazione economica e questo aumentò la libertà di scelta dell'individuo.

L'entità su cui si basavano i vari arrangiamenti sociali non era più la famiglia, né la chiesa, ma unicamente l'individuo, responsabile dei suoi ruoli sociali, economici, politici e religiosi.

Scrittori precedenti come Spenser, Shakespeare, Donne, Ben Jonson e Dryden tendevano ad appoggiare l'ordine sociale ed economico tradizionale ed avevano attaccato molti dei sintomi dell'emergente individualismo.

Defoe offre una dimostrazione della connessione tra l'individualismo nelle sue forme ed il sorgere del romanzo. Tale connessione si mostra in modo particolarmente chiaro e comprensivo nel suo primo romanzo Robinson Crusoe. L'opera simboleggiò il nuovo atteggiamento dell'individualismo dal punto di vista economico. Tutti gli eroi di Defoe (Robinson Crusoe, Moll Flanders, Roxana) rincorrono il danaro che egli stesso definì come "il denominatore comune del mondo". Il primato del vantaggio economico individuale ha teso a diminuire l'importanza delle relazioni personali e di gruppo, specialmente quelle basate sul sesso, in quanto il sesso, essendo uno dei fattori più irrazionali della vita umana, è anche una delle maggiori minacce potenziali al conseguimento razionale dei fini economici dell'individuo. Non sorprende dunque che l'amore abbia così minima parte nella vita di Crusoe e che perfino le tentazioni del sesso siano escluse dalla scena dei suoi maggiori trionfi, l'isola. Quando Crusoe si accorge della mancanza di "società" prega per avere il conforto di una compagnia ma ciò che desidera realmente è uno schiavo.

Il fascino che il romanzo suscitò nei lettori sembra derivare dagli effetti di un altro importante elemento del capitalismo moderno, le c.d. specializzazione economica.

È assai probabile che la mancanza di varietà e stimoli nei compiti quotidiani come risultato della specializzazione economica sia responsabile dell'elevata dipendenza dell'individuo nella nostra cultura di esperienze fornite dalla stampa, specialmente sottoforma di giornali e di romanzi.

Robinson Crusoe è un esempio diretto di ciò, perché gran parte del suo fascino dipende dalle "occasioni di sforzi indipendenti" in campo economico che si offrono all'eroe di Defoe, sforzi che il lettore può condividere. Ad esempio, quando Crusoe sull'isola fa il pane, la descrizione di Defoe va avanti per sette pagine, che avrebbero avuto ben poco interesse per persone viventi nella società medioevale quando fare il pane era una abitudine giornaliera a cui si poteva assistere in ogni casa. Nel primo Settecento invece, la maggior parte delle donne confaceva il pane perché era compito dei panettieri e così Defoe poteva supporre che ai suoi lettori potesse interessare, collocando il suo protagonista, in questa ed in altre situazioni, in un ambiente primitivo in cui il lavoro può essere presentato come vario ed attraente.

L'individualismo economico spiega molto del carattere di Crusoe ma è l'individualismo puritano che controlla il suo spirito. Vi è un elemento comune a tutte le forme di protestantesimo ed è la sostituzione del governo della chiesa come mediatrice tra l'uomo e Dio, con una visione religiosa in cui l'individuo stesso è primariamente responsabile della sua propria direzione spirituale. Nel romanzo (e probabilmente anche nella vita) una tale penetrazione nell'intima vita spirituale dell'individuo si raggiunge usando come base formale la memoria autobiografica, che era l'espressione letteraria più immediata e diffusa delle tendenze introspettive di tutto il puritanesimo.

Se Dio ha concesso all'individuo la responsabilità primaria del suo destino spirituale, egli deve aver reso possibile ciò significandole sue intenzioni all'individuo negli eventi della sua vita quotidiana. Il puritano tendeva quindi a vedere ogni esperienza personale come potenzialmente ricca di significato morale e spirituale e l'eroe di Defoe agisce

secondo questa tradizione ogni qual volta cerca di interpretare gli eventi della narrazione come indizi divini che possono aiutarlo a scoprire il suo posto nello schema eterno di salvezza e dannazione.

Spesso Defoe suggerisce che questo o quel fatto dipenda dalla divina provvidenza ma tali interpretazioni sono raramente confermate dai fatti del racconto e la discontinuità tra gli aspetti religiosi del libro e le azioni descritte da Defoe sottolineano che i suoi intenti spirituali probabilmente erano sinceri ma avevano la tipica debolezza di ogni religione esclusivamente "domenicale" che si manifesta tributi sporadici e poco convincenti.

Per riassumere il romanzo richiede una visione del mondo centrata sulle relazioni sociali tra persone individuali e ciò implica individualismo e fu attraverso il puritanesimo che Defoe trattò per la prima volta nel romanzo i meccanismi psicologici dell'individuo, fatto che costituì un enorme progresso.

Robinson Crusoe si colloca nella stessa categoria dei grandi miti della civiltà occidentale, come Faust, Don Juan e Don Quixote. Tutte queste opere hanno come intreccio di base la ricerca esclusiva da parte del protagonista di soddisfare uno dei desideri caratteristici dell'uomo occidentale; Crusoe per esempio possiede la caratteristica eccezionale di sapersela cavare benissimo da solo ed allo stesso tempo il suo egocentrismo senza limiti lo condanna all'isolamento ovunque egli si trovi.

#### **Cap. 4 Defoe come romanziere: Moll Flanders**

Il romanzo, considerato il maggiormente rappresentativo di quanto Defoe riuscì ad ottenere nel campo del romanzo, si impone come la sua migliore opera, soprattutto per lo studio dei metodi utilizzati. Moll Flanders è un prodotto caratteristico dell'individualismo moderno, specialmente nel suo ritenere che essa ha diritto di raggiungere i più alti risultati economici e sociali e nell'usare ogni metodo disponibile per attuare questi suoi propositi. Sebbene Moll Flanders abbia uno sfondo criminale, resta essenzialmente una espressione di forze ed atteggiamenti strettamente collegati a quelli analizzati nel Robinson Crusoe. Nell'opera sono alcuni passaggi che sembrano non curati o nei quali è possibile trovare qualche contraddizione, ma questo atteggiamento noncurante che Defoe ebbe verso tutti i suoi scritti spiega proprio buona parte delle incoerenze che si possono rilevare su alcuni dettagli e passaggi dei suoi romanzi, dando quasi per certo che questo suo atteggiamento sia volutamente caratteristico del suo metodo narrativo. Nell'opera la prosa di Defoe è notevolmente efficace nel mettere il lettore in condizione di penetrare nella coscienza di Moll mentre questa cerca di rendere chiaramente i suoi ricordi.

La storia si divide in due parti principali: la prima, più lunga, è dedicata alla "carriera" di Moll come moglie, costituita da cinque episodi principali ognuno dei quali termina con la morte o la partenza di un marito, mentre la seconda è dedicata alle sue attività criminali ed alle loro conseguenze.

L'unico nesso tra le due parti è costituito dal incontro nella prigione di Newgate dell'ex marito James ed alla successiva deportazione in Virginia, con la conseguente riunificazione familiare, dando luce ad una conclusione del racconto coerente con l'insieme di tutto il romanzo, con una continuità ed una coerenza strutturale che lo rende unico tra i romanzi di Defoe. Molte delle discrepanze apparenti del romanzo, riguardano alcuni aspetti della moralità individuale. Alcuni critici hanno visto in alcuni passaggi del racconto degli aspetti ironici a parer loro alcuni voluti ed altri casuali. In realtà bisogna considerare che si tratti solamente di una sorta di confusione concettuale che il nostro secolo è più preparato a rilevare rispetto a quello di Defoe. Se vi sono delle ironie, sono sicuramente ironie del disordine sociale, morale letterario del tempo e probabilmente sarebbe più opportuno considerarle non come volute dall'autore bensì come casualità dovuta all'applicazione non sistematica del metodo dell'autenticità narrativa riguardo ai conflitti sociali, morali e religiosi presenti nel mondo al tempo di Defoe.

Il pezzo forte di Defoe, maestro nel creare situazioni che trasmettano l'illusione della realtà, sta negli episodi brillanti che costituiscono affascinanti esempi di narrativa, e l'importanza di Moll Flanders sta forse non tanto nell'essere un grande romanzo, bensì nel rappresentare la più ricca antologia di Defoe da cui poter citare questi episodi.

Pubblicato nel 1722, per la protagonista del libro Defoe si è ispirato ad una storia vera, quella di una tale *Mary Frith*, detta *Moll la tagliaborse*, famosa ladra e prostituta che nel libro stesso compare in un episodio.

Nel romanzo Defoe riesce a cogliere con efficacia stilistica e acutezza psicologica la realtà umana della sua protagonista e della dura lotta in cui essa è impegnata per sopravvivere in una società basata solo su rapporti sociali mercificati. Il libro è presentato come un racconto in prima persona, modalità che permette al lettore di entrare subito in contatto con il personaggio. Scopo di fondo di questo volume, che mostra quelle che sono le idee dell'autore, è quello, come lui stesso scrive, di essere un'opera "da ogni parte della quale c'è qualcosa da imparare, e qualche buona considerazione religiosa da trarre, grazie alla quale il lettore potrà, se vorrà, migliorarsi se stesso".

La Moll Flanders di Defoe appare vittima dei suoi stessi errori. La sua colpevolezza sta nell'essere nata povera e come la vita di Moll descritta nel libro ci mostra, nella società contemporanea di Defoe, che chi nasce o si riduce povero è esposto a tutti i pericoli e per salvarsi da questi dovrà continuamente lottare.

C'è una giustificazione di fondo, però, al furto e alla prostituzione, in quanto atti del povero, che, se non vuole arrischiare ancora di più la sua situazione, lasciato a contare solo su se stesso, spinto dalla necessità, ha diritto a rubare ed a prostituirsi. L'idea che emerge è che posso peccare per salvarmi dal peccato, ma il castigo che eventualmente ne verrà, non potrò poi rifiutarlo. Moll Flanders, per salvarsi dalla prostituzione e dal furto, cui la povertà la condannerebbe, trova giusto ingannare, per assicurarsi la protezione di un matrimonio che la salvi definitivamente.

Ma quando, anche dopo aver ingannato vi arriva, c'è sempre una sorta di destino che incombe su di lei, perfino melodrammatico, che ritorna a punirla, per distruggerle anche quel poco di bene rimediato da quel tanto di male.

Allora Moll dovrà mentire, ingannare, liberarsi da ogni scrupolo per assicurarsi, un'altra volta, un'ulteriore aleatoria sicurezza. E così si viene a creare una progressione, concatenazione di eventi, di disgrazie umane, di cui Defoe ne elenca, ragiona, esemplifica, illustra, tutte le possibili combinazioni con minuzia e con fanatica precisione.

I personaggi da una parte sono colpevoli, dall'altra castigati. Il peccato materno, addirittura, peserà su Moll, che nel solo matrimonio felice della sua vita si scoprirà moglie del suo stesso fratello.

Il personaggio di Moll è sempre concreto, anche nell'erotismo, praticato o ammesso. Il suo racconto è moderno anche perché è ambiguo ed inquieto. Moll Flanders è un essere pratico, poiché ha dovuto imparare la praticità a sue spese. Ha imparato a diffidare di quanto non è concretamente provabile. L'ammirevole, nella storia, sta nel fatto che Moll, donna, arrivi a provvedere a se stessa come se fosse un uomo, percorrendo una progressione della vita, come un imparare a vivere, che appare anche come un ironico, disperato ed accusatorio rovescio della praticità borghese. Moll è la dimostrazione al contrario delle virtù d'intraprendenza ed applicazione della nuova, utilitaristica, classe media.

Defoe non fa moralismo, non accusa, ma la prostituta, la ladra, sono anche un riflesso, uno specchio della società. Gli inganni, le menzogne, i delitti e insomma i peccati di Moll sono studiati, pianificati e condotti non diversamente da come un onesto mercante conduce, pianifica e studia le sue operazioni commerciali. Ogni cosa ha il suo prezzo e valore. In questo modo, in questo sistema, Moll arriverà a comprarsi, anche se con il vizio, la finale libertà. La ladra Moll agisce con una specie di dignitoso, di coerente diritto. E' quindi un essere umano coraggioso, infaticabile, che non si arrende, che tenta sempre di salvarsi, che gioca secondo le regole, che non si getta via e non si abbandona.

La povertà la conduce a trasgredire le leggi morali ed umane, ma una volta assicuratosi un respiro, la paura della prossima ed inevitabile povertà la mantiene nella trasgressione. Se la Provvidenza permette che ella cada in pericolo nonostante se stessa, malgrado la sua fatica, la sua sofferenza, la Provvidenza deve anche permettere che Moll pecchi, fino a che le leggi di natura e le leggi degli uomini non coincideranno.

Ci sono due tipi di prostituzione, uno dei quali è molto diverso da quello dei giorni nostri, ma l'altro non si dissocia affatto. Nel primo tipo la prostituta è una donna che al giorno d'oggi noi definiamo più semplicemente con il termine di amante, ed è dunque legata e al suo uomo, di solito sposato, dal quale si faceva mantenere, senza andare alla ricerca di altri uomini. Nel secondo tipo, a differenza del primo, la donna non si concedeva solo ad un unico uomo, ma a tutti coloro che l'avrebbero pagata. Moll Flanders è il primo tipo prostituta. Sono inoltre due i tipi di donne che si prostituiscono: un tipo, come nel caso di Moll, lo fa per bisogno, l'altro, più criticato del primo, solamente per vizio. Le prostitute, poi, sono definite, con un'espressione colorita, "*vacche da monta*", alle quali non importa nulla dell'uomo, ma l'unica cosa che vogliono sono i soldi di colui che, mentre "*s'inebria nell'estasi del suo perverso piacere*", viene derubato "*nel momento della follia*" da quella, le cui mani "*son già nelle tasche di lui in cerca di tutto quel che trovano*"

Defoe non rinuncia a criticare, per bocca di una Moll pensierosa, il comportamento degli uomini che, "*ridotti al più basso livello della rovina, con famiglie che erano oggetto del loro spavento e della carità altrui*" e che, "*finché avevano un soldo, e anche quando non ne avevano più, facevano ogni sforzo per annegare il loro dolore nel vizio; [...] affaticandosi a trovare nuovi motivi di pentimento e continuando a commettere, come rimedio a i peccati di prima, altri peccati*", "*violentavano il proprio carattere per seppellire i pensieri a cui la loro condizione li conduceva di continuo*" e a cui "*a volte la verità usciva di bocca, quando avevano detto addio ai loro soldi in cambio di un lurido convegno o di un tristo abbraccio*". Ma ecco che nell'animo dell'uomo subentra sempre il pentimento, elemento importante di tutta la storia, e il brusco ritorno alla realtà: "*la mattina dopo sono di nuovo a far penitenza; e magari la povera moglie in lacrime viene a cercarlo, e gli dà notizia di [...] cose tremende*". L'uomo che va in cerca di tali compagnie, per Defoe, è "*senza principi che lo reggano e non ha nulla né dentro di lui né al disopra di lui che serva a confortarlo*" e per questo fugge di nuovo "*nel medesimo sollievo, cioè bere ed abbruttirsi; [...] e così ogni giorno compie un altro passo sulla strada che lo conduce alla sua perdizione*".

Spicca inoltre importante il ruolo della donna. Nella società del tempo per essere richiesta in moglie in una donna "*bellezza, intelligenza, maniere, spirito, portamento, educazione, virtù, devozione ed ogni altro pregio fisico e morale*" erano inutili, infatti "*solo i soldi rendevano desiderabile una donna; gli uomini si sceglievano l'amante a loro gusto e piacimento, e ad una puttana si chiedeva d'esser bella, ben fatta, di faccia graziosa e portamento garbato*". Il matrimonio era, quindi, visto come l'acquisizione di un patrimonio, la donna era secondaria, nella moglie infatti "*non c'era deformità che togliesse la voglia, non c'erano difetti capaci di far mutare la scelta. L'unica cosa era il denaro. La dote non era mai né storpia, né mostruosa, i soldi erano sempre belli, comunque fosse la moglie*". La donna dal canto suo, anche se si rendeva conto perfettamente di quel che cercano gli uomini, non si lasciava sfuggire l'occasione di sposarsi, poiché non c'è nulla di più vergognoso di essere zitella.

E a questo punto non poteva il pensiero del moralista Defoe che vuol "*mettere in guardia le donne dal collocarsi al di sotto del normale stato di moglie*".

Il furto di Moll nasce dal bisogno di soldi, ma è interessante notare come emerge in questo punto il pensiero religioso di Defoe: la tentazione, il desiderio di rubare non nasce spontaneo dall'animo di Moll, è estraneo alla sua volontà, ma anzi, le è istigato dal diavolo, "*ostinato, che aveva deciso di farla restare al suo servizio*" e continuava a spingerla "*ad uscire di casa per fare quattro passi*", per vedere se le si presentava qualche occasione di furto. E' il diavolo che

le “faceva venire in mente qualche idea; e per la verità non era affatto avaro di idee”. Ed è sempre il diavolo, “che per spingerla al male aveva incominciato servendosi di un insopportabile povertà”, la “portò avanti fino a raggiungere livelli molto superiori alla media, anche quando i suoi bisogni non furono più così grandi, né le sue prospettive di povertà così terribili”.

Il primo furto è descritto come se Moll, persona, fosse distaccata dal corpo che, spinto dalla tentazione maligna, fece la rapina, per cui era “diventata una ladra, senza averne nessuna intenzione”. Il secondo è già differente: non si nota più il distacco dell’anima di Moll dal corpo, fino poi a giungere, in seguito, ad un punto in cui le rimane difficile di smettere, anche se la sua situazione era completamente ribaltata. Ma il sentimento che sconvolge l’animo di Moll Flanders dopo il primo dei furti, prima che il pentimento, è la paura profonda di essere scoperta ed arrestata.

In seguito il suo cuore andò indurendosi ai sentimenti, al rimorso, sempre minore, ma la paura non per questo diminuiva. Ma quando Moll diviene senza scrupoli, ecco che pensando ad un suo furto meschino torna a pentirsi nuovamente delle sue azioni scorrette, anche se per breve tempo, restando “commossa fino in fondo all’anima [...] al pensiero di quella povera signora che oltretutto aveva perduto tante cose nell’incendio, e che, di certo credeva di aver salvato [...] le sue cose più belle”.

Il diavolo, dopo questa presa di coscienza delle proprie azioni, era usato solo come capro espiatorio delle proprie colpe fin quando a fermare la ricca e fortunata carriera di Moll fu però uno sventurato arresto, con successiva carcerazione a negate, così che l’intero libro sembra svolgersi come un componimento anulare: la storia di Moll inizia a Newgate, per poi tornarvi alla fine.

I sentimenti nell’animo della donna dapprima erano di “rimorso, non di pentimento”; poi non provò più né rimorso né pentimento. Tutte le sue “terribili paure erano passate, gli orrori di quel luogo” le “erano divenuti familiari” e si adattò presto al clima del carcere, diventando il “tipico animale di Newgate, cattiva e imbestialita”. Ma questa situazione di durezza d’animo non poteva durare nell’animo di Moll, per poterla far poi riabbracciare con Dio. La vista del suo più povero marito in carcere che le fece ritornare sentimenti di pena e di paura da tempo persi, facendole recuperare i lumi della ragione, strappandola dalla strada del peccato. E il ricongiungersi con Dio, dopo aver riacquisito consapevolezza di sé, la salverà dalla forca, insieme al marito, e la porterà a condurre una vita felice.

Il matrimonio è un capitolo importante nella vita di Moll Flanders. Il primo matrimonio fu anche il più disprezzato da lei, che non vedeva in suo marito un uomo, ma il fratello del suo amante, e l’amore che provava per lui non era di tipo erotico, ma di natura affettiva. A questo matrimonio fu anche costretta: lei, adottata, orfana, da una famiglia benestante, pur avendo intrecciato una relazione erotica, nascosta e contorta, col figlio maggiore della casa, dovette cedere alla proposta di matrimonio del figlio minore della casa, per non gettare infamia sul suo primo amante e non aggravare la sua precaria situazione familiare. Non fu così un matrimonio di amore, ma un matrimonio di interesse per il suo amante, che, abbandonatola, rimase nell’ombra e non mutò la sua posizione privilegiata di erede in famiglia, e per lei stessa, che acquistò un ottimo nome dal marito, nonché un ingente patrimonio. Cinque anni dopo il marito morì, senza turbare minimamente Moll, ma il vecchio amante ormai era sposato e a lei non restò che andarsene, cacciata dalla famiglia, abbandonando i suoi due figli.

Il secondo matrimonio fu con un mercante, “che era in una sola volta avventuriero, gentiluomo, bottegaio e pezzente”, frutto di una lunga ricerca di Moll. Il matrimonio fu molto felice, almeno finché lei aveva soldi da spendere, poi lui l’abbandonò, ricercato dai creditori, lasciandole qualche stoffa da vendere, e alla povera donna non rimase che fuggire. E’ però importante dal punto di vista socio-politico, poiché si comprende la natura del matrimonio, inteso come contratto tra due persone, che si scioglie con il consenso di entrambi.

Il terzo matrimonio, il più triste e sofferto degli altri, nacque come una truffa da parte sua, con la complicità di una sua amica, a danni del marito. Durante quel matrimonio fu molto felice ed aveva un’armonia perfetta col marito, che si ruppe alla scoperta, da parte della donna, di essere fratello e sorella, e per questo motivo fu molto sofferto e creò una confusione di sentimenti in Moll, l’amore coniugale si confondeva con l’amore fraterno, fino a farla soffrire profondamente. La sua più grande pena stava nel constatare che era madre e sorella dei suoi figli e che il suo stesso marito era padre e fratello dei suoi figli. Anche questo matrimonio dovette finire con il consenso di entrambi e con grande sofferenza di lui, che desiderava che ella rimanesse con lui come moglie e non come sorella, e la cui sanità mentale ne rimase profondamente provata.

Il quarto matrimonio fu invece una truffa a suoi danni. Ella, che si spacciava per una ricca vedova, già promessa in sposa ad un altro pretendente, fu corteggiata da un uomo, che dall’aspetto si sarebbe detto un vero signore benestante, che di lei desiderava i soldi, e che sposò su pressione della complice di lui, che ne ricevette un buon guadagno, mentre i due sposi, rimasero delusi dalle loro aspettative: lui credeva che Moll fosse esageratamente ricca, e lei vedeva in lui la risoluzione di tutti i suoi problemi finanziari. Anche questo matrimonio fu travagliato dai sentimenti, infatti, anche se non nasceva con amore, lentamente un forte affetto reciproco li unì. Il matrimonio fu spezzato di comune accordo, poiché i soldi non bastavano a vivere per entrambi. Così le loro strade si divisero, fino ad un ricongiungimento, felice, sebbene in una triste situazione, a Newgate dopo l’ultimo matrimonio.

Il quinto, ed ultimo, fu un matrimonio molto felice, anche se breve. Moll, lasciato il suo ultimo marito, partorito di nascosto suo figlio, sposò quest’ultimo uomo, un banchiere che amministrava il suo patrimonio, tenendolo allo scuro del matrimonio precedente, per giunta ancora valido. Con lui trovò la stabilità finanziaria che cercava e l’amore che voleva. Ma l’uomo morì di malattia in seguito ad un investimento poco azzecato, che tornò ad aggravare la situazione

finanziaria di Moll, che si buttò nei furti, per cercare di non morire di fame, che la portarono in prigione dove, caso volle, che ritrovò il suo quarto marito col quale, usciti di galera, visse felice in ricchezza.

Moll comunque non rimase un personaggio passivo degli eventi. In qualche modo lei ne è sempre la causa e l'origine. Inoltre il suo comportamento ed animo non rimane immutato col tempo, ma si modifica con le situazioni, le sofferenze e il tempo. La sua storia è tratta da Defoe come esempio e monito per i lettori, e punta il dito sull'importanza di Dio e sulle punizioni che vengono dal cielo se s'infrangono le leggi della morale divina e le leggi umane con disonestà ed intenzione.

Il *lieto fine* nella storia di Moll ha una grande importanza per Defoe, poiché nasce dal perdono divino che le salvò la vita, scaturito da una presa di coscienza e da un pentimento profondo. Ne implica quindi un insegnamento di carattere morale-religioso: l'uomo non può vivere in disaccordo con Dio, poiché da questo allontanamento non può nascere che male. Dio, in cambio al pentimento, perdona ed elargisce bene e felicità.

### **L'amore ed il romanzo: Pamela**

Gli antichi non avevano prodotto romanzi a causa della inferiorità sociale della donna e quindi della scarsa importanza data al mondo classico delle relazioni emotive tra uomini e donne. L'idea che l'amore tra i sessi debba essere considerato il valore supremo della vita terrena ha avuto origine nell'undicesimo secolo in Provenza con "l'amor cortese", risultato del passaggio da un atteggiamento di adorazione religiosa di un oggetto divino ad uno terreno, dalla Vergine Maria alla dama adorata; dunque in qualche modo l'amore romantico ha profonde radici nella tradizione cristiana. Tuttavia, l'amor cortese non poteva fornire il tema strutturale richiesto dal romanzo. Gradualmente col tempo, il codice dell'amore romantico cominciò ad adattarsi alla realtà religiosa, sociale e psicologica, soprattutto a quella del matrimonio e della famiglia. Vi sono segni di questa riconciliazione già in opere come *Franklin's Tales di Chaucer* o *The Faerie Queen di Spenser*.

Richardson scrisse in tempo in cui un gran numero di mutamenti economici e sociali si combinavano per rendere il matrimonio assai più importante di prima per le donne ed al tempo stesso, più difficile da conquistare. Poté tranquillamente riflettere la vita reale dei suoi tempi e contemporaneamente espandere un singolo intrigo fino a fargli raggiungere le dimensioni di un romanzo senza dover ricorrere necessariamente ad elementi estranei di complicazione. In Pamela, i rapporti tra gli amanti posseggono tutte le qualità dell'amor romantico e tuttavia, vi si possono inserire realisticamente molti dei problemi fondamentali della vita quotidiana.

Il sorgere del romanzo sembra dunque collegato alla maggior libertà da parte delle donne nella società moderna. La libertà maggiore delle donne inglesi aumentò solo nel 18esimo secolo grazie ad alcuni aspetti del sorgere dell'individualismo, che tra le altre cose tendeva ad indebolire il rapporto genitori figli. Prese forma la c.d. idea di "famiglia coniugale", termine usato per identificare un sistema in cui già una semplice coppia viene identificata come famiglia, i legami di parentela non costituiscono alcun obbligo e la famiglia coniugale diviene una unità autonoma dal punto di vista economico e sociale.

Il passaggio ad un ordine sociale ed economico individualistico portò con sé una crisi del matrimonio che fu sentita in modo particolarmente drammatico soprattutto dalle donne. L'urgenza di questo problema spiega molto l'enorme successo contemporaneo di Pamela. Le domestiche costituivano un settore importante del pubblico dei lettori e trovavano particolarmente difficile sposarsi; è probabile che l'eroina di Richardson simboleggiasse le aspirazioni di tutte le donne lettrici che si trovavano a fronteggiare queste difficoltà. Nel romanzo, la narrazione non termina con il matrimonio, ma prosegue per circa duecento pagine in cui i dettagli della cerimonia matrimoniale e la conseguente vita coniugale si svolgono in conformità con le esemplari specificazioni di Richardson. [Nel 1753 il Cancelliere Hardwick introdusse il Marriage Bill (Progetto di legge sul matrimonio) che affermava che un matrimonio per essere valido, doveva essere celebrato da un ministro della Chiesa d'Inghilterra e con il rilascio di una licenza ufficiale.]

È quindi probabile che una delle ragioni del successo di Pamela sia stato il modo in cui questo romanzo permetteva ai lettori di godere i piaceri sia della letteratura fantastica che di quella devota nella stessa opera e nello stesso momento. Richardson si compiaceva soprattutto della compagnia femminile affermando che per lui non vi era nulla di più piacevole come la compagnia di donne intelligenti, ed in riflesso di questa sua affinità con la mentalità femminile si può trovare per esempio nella ricchezza dei dettagli domestici descritti in Pamela, e se gli uomini ridevano per questi dettagli numerosi e precisi, sicuramente la maggior parte delle lettrici li apprezzano particolarmente. Il matrimonio di Pamela con un uomo così al di sopra di lei socialmente ed economicamente è una vittoria senza precedenti per il suo sesso; in questo senso in Pamela si presenta per la prima volta una caratteristica piuttosto costante della tradizione del romanzo. Il matrimonio dei protagonisti conduce normalmente ad una elevazione della condizione economica e sociale della sposa e non dello sposo.

L'importanza di ciò è sottolineata anche dall'importanza data al matrimonio ed al comportamento da tenere prima di esso, con il rifiuto da parte della protagonista a qualsiasi avance o rapporto prima del matrimonio, attribuendo così una importanza spirituale suprema tra moglie e marito, come se la virtù si identificasse con la soppressione degli istinti naturali. La resistenza ai desideri della carne divenne lo scopo principale della moralità secolare e la castità, invece di essere considerata una virtù tra le tante, divenne la virtù suprema e fu applicata agli uomini ed alle donne; così, il diciottesimo secolo vide un impressionante restringersi dei valori etici ed una ridefinizione della virtù soprattutto in termini sessuali.

Durante la vita di Richardson, molti mutamenti riguardo al modo in cui i sessi si orientavano verso i loro ruoli erano in fase di avanzata maturazione. Questi mutamenti sociali e psicologici spiegano in gran parte due delle più importanti qualità di Pamela, la sua unità formale e quella particolare combinazione di purezza e corruzione. Nei romanzi di Defoe, le relazioni sessuali, coniugali ed extraconiugali, sono sempre trattate come episodi minori all'interno più ampio della ricerca della sicurezza economica, mentre nel mondo di Pamela, una tale trascuratezza è inconcepibile; il romanzo nasce perché Pamela approva un'epica resistenza ad "ad un destino peggiore della morte". Non vi è nulla di nuovo nel far considerare ad un'eroina la propria castità come il valore supremo; l'elemento veramente nuovo fu che Richardson attribuì questi sentimenti ad una cameriera. Questo romanzo rappresenta la prima completa confluenza di due tradizioni narrative fino ad allora opposte: il cavaliere libertino contro la fanciulla umile ma virtuosa. L'uso del conflitto tra le classi sociali è tipico del romanzo in generale e raggiunge universalità di significato rendendo personaggi ed azioni individuali rappresentativi di più ampie questioni sociali. Le barriere che i due protagonisti devono abbattere non sono esteriori ed artificiali, ma interiori e reali e per questa ragione, combinata col fatto che queste barriere si fondano sulle differenze tra le diverse mentalità di classe, il dialogo tra gli amanti non è, come nei romances, un convenzionale esercizio di retorica ma una esplorazione delle forze che li hanno resi ciò che sono.

La teoria morale di Richardson si opponeva al culto dell'amore, dell'espansività e dell'emotività in generale e, come romanziera, egli rappresentò una gamma assai più vasta di sentimenti di quella a cui si limitavano i veri sentimentali. Tipico dei romanzi di Richardson non è tanto il tipo o l'intensità delle emozioni quanto l'autenticità della loro rappresentazione. Il forte impatto che le opere di Richardson hanno sul pubblico è dato dalla sua capacità di mettere in luce le dinamiche dell'intimità domestica dei personaggi ed è questo che consente una forte immedesimazione e partecipazione a livello personale.

Nel diciottesimo secolo Londra aveva un'importanza senza pari nella vita nazionale, ed era a Londra che viveva il maggior numero del pubblico dei lettori.

La crescita della popolazione fu sufficiente a rendere il contrasto tra il modo di vita rurale e quello urbano più profondo ed accentuato: al posto dell'immutabile paesaggio della campagna il cittadino della Londra settecentesca possedeva un orizzonte per molti aspetti simile a quello del moderno uomo urbanizzato. Questa combinazione di vicinanza fisica e di grandi distanze sociali è un aspetto tipico dell'urbanesimo. In molti dei nuovi centri non vi era più neanche una chiesa, e questo declino dei valori religiosi nella città aprì la via alla supremazia dei valori materiali. Pochi parteciparono più intensamente di Defoe alle glorie ed alle miserie della vita di Londra, ed i suoi romanzi esprimono molti degli aspetti positivi dell'urbanizzazione.

Il quadro di Londra presentato da Richardson è completamente diverso; le sue opere non esprimono la vita di una intera comunità ma una profonda sfiducia personale e perfino paura per l'ambiente urbano.

Specialmente in Clarissa, pura giovane di campagna la cui caduta è causata dal fatto che, com'essa stessa dice, "non conoscevo nulla del città e dei suoi usi", ed alla fine morirà proprio perché un cuore puro non può sopravvivere alla brutalità immorale della "grande città dannata." Non vi sono dubbi che alcune delle differenze tra gli atteggiamenti di Defoe e di Richardson verso la vita urbana siano dovute ai considerevoli mutamenti avvenuti verso la metà del secolo. La ragione più importante della grande differenza tra i loro ritratti della vita urbana consiste indubbiamente nel fatto che fisicamente e psicologicamente essi erano completamente opposti. Defoe possedeva tutto il vigore del commerciante tessile mentre Richardson offriva più l'immagine del futuro uomo di affari.

L'urbanizzazione provvedeva un antidoto a se stessa, il quartiere suburbano, che offriva una fuga dalle strade affollate e il cui modo di vita così diverso simboleggiava la diversità tra le relazioni molteplici ma casuali rappresentate nei romanzi di Defoe e le relazioni meno numerose ma più intense ed introverse che si ritrovano nei romanzi di Richardson. Il sobborgo è probabilmente l'aspetto più significativo della segregazione delle classi nel nuovo modello urbano. I molto ricchi ed i molto poveri ne sono esclusi, e la classe media può così sviluppare i suoi modi di vita indisturbata e libera dalla immoralità delle parti più alla moda della città come dalla ugualmente oltraggiosa miserie ed inettitudine dei poveri. Il contrasto tra il vecchio modo di vita urbano ed il nuovo modello sociale è indicato bene dalle diverse implicazioni delle parole urbano e suburbano. La prima esprime una idea del Rinascimento, l'altra è tipicamente vittoriana. Urbanità denota quelle qualità di educazione e comprensione che risultano dalle più ampie esperienze sociali che solo la vita di città rende possibili.

Le eroine di Richardson riflettono un culto che è una delle caratteristiche più tipiche della storia letteraria del diciottesimo secolo. Base di questo culto fu il grande aumento di tempo libero e di alfabetizzazione delle donne di classe media. Esso fu inoltre facilitato da un grande miglioramento del servizio postale. Richardson considerò la corrispondenza familiare estremamente soddisfacente come forma di rapporto personale più adatta al modo di vita rappresentato dai sobborghi. Solamente in questo tipo di relazioni Richardson riusciva a soprafare le profonde inibizioni che lo rendevano silenzioso ed imbarazzato in compagnia. Solo scrivendo riusciva ad esprimersi al meglio.

I vantaggi e gli svantaggi letterari della forma epistolare nella narrativa sono evidenti. Il vantaggio maggiore è senz'altro il fatto che le lettere sono le prove mentali più dirette della vita interiore degli scrittori mentre tra gli svantaggi spicca la ripetitività e la prolissità imposte da tale metodo.

L'esperienza quotidiana dell'individuo si compone di un flusso ininterrotto di pensieri, ma la maggior parte delle forme letterarie tendono a lasciare sfuggire "l'attualità". L'uso della forma epistolare permette (e costringe) lo scrittore

a produrre qualcosa che possa passare come una trascrizione spontanea delle reazioni, nel momento in cui queste avvengono.

Nei romanzi, l'uso del linguaggio di Richardson riconcentra su quelle espressioni che i suoi personaggi avrebbero potuto plausibilmente scrivere in quelle circostanze. Questo è evidente, per esempio, nel suo uso di parole e giri di frasi popolari. Fondamentale per Richardson fu il suo interesse per le più private delle esperienze personali, quelle sessuali. Il palcoscenico non era mai andato molto in là nella descrizione del comportamento sessuale. I romanzi di Richardson riuscirono a presentare molte cose che in qualunque altra forma non sarebbero state accettate dai lettori contemporanei il cui contegno era severamente controllato dai rigidi tabù della moralità puritana.

I paradossi sullo sviluppo del romanzo sono:

- che la massima identificazione sentimentale con i personaggi fu raggiunta grazie ed attraverso la stampa che è il mezzo di comunicazione più impersonale che esista,
- che l'urbanizzazione, invece di incentivare i rapporti sociali, produsse nei sobborghi uno modo di vita più chiuso, contribuendo al sorgere di una forma letteraria legata alla sfera privata.

### **Cap. 8 Fielding e la teoria epica del romanzo**

Le opere di Fielding sollevano problemi del tutto diversi che hanno le proprie radici non tanto nel mutamento sociale quanto nella tradizione letteraria neoclassica. La famosa formula di Fielding della "epica in prosa" avvalorava l'opinione che il romanzo è essenzialmente la continuazione di una tradizione narrativa vecchia e rispettabile. Ma l'epica è un genere orale e poetico che tratta le vicende pubbliche e normalmente degne di nota di personaggi storici o leggendari impegnati in vicende più collettive che individuali, e nulla di tutto questo è applicabile allo stile del romanzo.

L'atteggiamento di Defoe verso l'epica era di disistima tanto che, per citare un esempio, egli stesso definì la causa dell'assedio di Troia come la "riconquista di una puttana".

Da un temperamento prudente come quello di Richardson non ci si aspetterebbe affermazioni come questa, tuttavia una ostilità simile nei confronti dell'epica si ritrova nei suoi romanzi e nelle sue lettere. La ragione principale di questa sua antipatia per il genere eroico era basata sui costumi e sulla morale che vi erano espressi (per esempio il guerreggiare che è nell'epica un elemento essenziale). Il falso codice d'onore dell'epica, come quello della tragedia eroica, era virile, bellicoso aristocratico e pagano: quindi totalmente inaccettabile per Richardson che scrisse romanzi ampiamente dedicati a combattere questa ideologia ed a sostituirla con una radicalmente diversa in cui l'onore era interiore, spirituale e raggiungibile senza distinzione di classe sociale o di sesso da tutti coloro che avevano la volontà di agire moralmente. La dimostrazione più completa che Richardson dà in questo nuovo tipo di eroismo si ha nel Sir Charles Grandison, opera che "illustra pubblicamente il carattere e le azioni di un vero uomo d'onore" ed in cui, sebbene Grandison sia un ammirevole spadaccino, si oppone così radicalmente a questa barbarie da rifiutarsi di accettare un sfida.

Altra differenza con lo stile epico è anche nel fatto che Omero, per esempio, parli di sesso senza alcuna remora, cosa che per Richardson costituiva una volgarità assoluta.

L'originalità che assicurò l'immortalità di Richardson dipese dal suo aver trascurato modelli letterari affermati in favore della sua vivida coscienza della vita reale e dei metodi non convenzionali.

Diversamente da Defoe e Richardson, Fielding era immerso nella tradizione classica e sentiva che la crescente anarchia in fatto di gusto letterario richiedeva misure drastiche. Una buona erudizione, scrisse Fielding in Tom Jones, era un requisito essenziale per chi desiderava scrivere "storie come questa" e questa erudizione doveva certamente comprendere il greco ed il latino.

Un romance comico è un poema epico comico in prosa e differisce dalla commedia nello stesso modo in cui l'epica differisce dalla tragedia: la sua azione è più estesa e completa, contiene un numero maggiore di incidenti e presenta una maggiore varietà di personaggi. Inoltre è diverso dal romance serio quanto a trama ed azione ed è diverso nei sentimenti e nella dizione perché sostituisce il comico al sublime.

Fielding voleva creare una variante comica dell'epica e di conseguenza non poteva imitare almeno due degli elementi della prima: personaggi e sentimenti.

Alcuni aspetti del suo intreccio epico tuttavia potevano essere adattati ai suoi intenti ed il linguaggio epico poteva essere usato in forma burlesca.

L'esempio migliore è probabilmente Tom Jones, la cui azione ha carattere epico almeno nel senso di presentare un vasto panorama di un'intera società, al contrario del quadro dettagliato che Richardson offre di un gruppo sociale ristretto. Vi sono altri due modi in cui Fielding trasferì caratteristiche dell'intreccio epico in un contesto comico: il suo uso della sorpresa e l'introduzione di battaglie eroiche in forma burlesca.

Per Fielding gli autori epici e storici erano capaci di presentare eventi improbabili in modo assai più plausibile dei romanzieri poiché essi riferivano "transazioni pubbliche" già conosciute mentre "noi che trattiamo cose private non abbiamo notorietà o testimonianze parallele che sostengano quello che scriviamo".

L'ultimo romanzo di Fielding, Amelia (1751) è di indiscutibile serietà sia per quanto riguarda i fini morali che si propone, che per il modo narrativo; la sua fedeltà al modello epico è però di tipo assai diverso. Non vi sono più riferimenti alla formula dell'epica comica in prosa e sono stati abbandonati sia gli incidenti scherzoso-ironici sia la

dizione epica. Dopo Amelia, Fielding continuò a discostarsi alla sue prime idee letterarie e mutò anche il suo atteggiamento verso l'epica, mutamento visibile soprattutto in *Journal of a Voyage to Lisbon*.

Fielding si avvicina molto alla posizione di Defoe quando parla del modo in cui Omero e gli altri "poeti originali" hanno corrotto la verità storica. La spiegazione che egli dà di questo loro comportamento è interessante: "trovarono i limiti della natura troppo ristretti per l'immensità del loro genio ch'essi non potevano esercitare se non sviluppando i fatti in finzione".

In seguito Fielding giunse a vedere che la sua società offriva varietà ed interessi sufficienti per rendere possibile un genere letterario esclusivamente votato ad impegnare l'attenzione del lettore in un esame della natura e dei costumi moderni più minuzioso di quanto fosse stato tentato precedentemente.

Quando nel 1742 il genere romanzo godeva di una cattiva reputazione Fielding probabilmente pensò che appoggiarsi al prestigio dell'epica avrebbe potuto aiutare il suo primo tentativo ad ottenere un'attenzione meno gravata di pregiudizi, ma tutto ciò che ottenne fu di sentirsi incoraggiato ad applicarsi in modo serio ed impegnato ad un genere che si riteneva non richiedesse tale applicazione in quanto inferiore.

Quella tra Fielding e Richardson non è solo l'opposizione tra due tipi di romanzo, ma anche tra due tipi di costituzione fisica e psicologica e tra due diversi punti di vista sociali, morali e filosofici.

Si riteneva che tutta la differenza tra i personaggi di Fielding e quelli di Richardson fosse nei "personaggi di maniera" ed i "personaggi di costume". I personaggi di maniera erano meno apprezzati sulla base che sebbene fossero molto divertenti potevano essere capiti da un osservatore più superficiale di quello che può comprendere i personaggi di costume, per i quali è necessario tuffarsi nei recessi del cuore umano.

Tom Jones e Clarissa mostrano tematicamente somiglianze sufficienti per fornire numerose scene simili che ci permettono di esaminare in concreto le differenze di metodo tra i due romanzieri.

Vi sono in ambedue scene in cui l'eroina è costretta ad ascoltare le profferte di un corteggiatore odiato scelto dai suoi genitori ed in ambedue viene rappresentato il successivo conflitto tra padre e figlia, provo dal rifiuto di quest'ultima a sposare il corteggiato indesiderato.

Strutturalmente la scena si basa su un meccanismo tipico della commedia, la completa ignoranza da parte di un personaggio delle intenzioni dell'altro come risultato di incomprensioni tra terze parti: Western è stato indotto dall'ineffabile signora Western a credere che Sophia ami Blifil e non Tom Jones. L'incomprensione da parte di Blifil di ciò che significa il silenzio di Sophia produce la successiva complicazione comica, perché induce Squire Western a credere che la corte di Blifil abbia successo.

È probabilmente condizione essenziale per la realizzazione degli scopi comici di Fielding che la scena non sia resa in tutti i suoi dettagli fisici e psicologici. L'approccio dall'esterno di Fielding ai suoi personaggi, sembra quindi essere condizione necessaria per la realizzazione del suo principale scopo, quello comico.

Richardson e Fielding ritraggono anche la crudeltà di due padri in maniera molto diversa: la crudeltà di Squire Western appare involontaria ed esagerata, mentre quella del signor Harlowe è reale.

Il modo in cui Fielding conduce l'azione mostra un controllo eccezionale di una struttura complicatissima. Le trame di opere come *Oedipus Tyrannus*, *The Alchemist* e *Tom Jones* tendono ad un ritorno alla norma e sono fondamentalmente statiche, riflettono cioè il conservatorismo che nel caso di Fielding dipende dal fatto che egli apparteneva alla nobiltà terriera e non alla classe mercantile come Richardson e Defoe i cui romanzi rispecchiavano proprio alcune tendenze dinamiche tipiche della visione del mondo della loro classe (il denaro in *Moll Flanders*)

Il conservatorismo di Fielding spiega anche un'altra e più generale differenza tra la trama di *Tom Jones* e quella di *Clarissa*: ove Richardson dipinge il martirio dell'individuo ad opera della società, Fielding descrive l'adattamento dell'individuo alla società e ciò comporta una relazione molto differente fra trama e personaggio. In *Clarissa* all'individuo deve essere data la priorità nella struttura totale. In *Tom Jones* invece la società e l'ordine più ampio che questa rappresenta, hanno una priorità assoluta.

Gli obiettivi principali di Fielding nel ritrarre un personaggio sono chiari ma limitati: egli vuole porlo nella "giusta" categoria fornendo le caratteristiche necessarie ed essenziali per catalogarlo.

Una volta che un individuo era stato etichettato appropriatamente, l'autore doveva soltanto prendersi cura che egli continuasse a parlare ed agire in modo coerente con questa etichetta.

L'obiettivo letterario non è tanto il carattere, quanto la personalità: Richardson non analizza *Clarissa* ma ci presenta un rapporto completo e dettagliato del suo comportamento che coinvolge ogni aspetto della sua personalità. Fielding al contrario non si interessa dei vari motivi presenti nella mente di una certa persona in un momento particolare, ma solo di quelle caratteristiche dell'individuo necessarie per assegnarlo alla sua specie sociale e morale.

Altre ragioni che giustificano l'approccio esterno di Fielding ai suoi personaggi dipendono intanto dal fatto che un eventuale approccio interno ed intimo sarebbe stato contrario con l'intera tradizione classica e naturalmente l'intento comico di Fielding sarebbe irrealizzabile senza un approccio esterno, perché se ci si identifica troppo coi personaggi non si riesce a cogliere l'umorismo della commedia di cui essi sono partecipanti. L'uso di frasi fatte per esprimere l'intensità delle emozioni dei personaggi mostra che Fielding paga un prezzo per il suo approccio comico: gli è negato un accesso continuo e convincente alle vite interiori dei personaggi ed ogni qualvolta egli deve rappresentare la loro vita emotiva, può farlo solo in modo indiretto attribuendo le reazioni fisiche esagerate.

L'estrema diversificazione della tessitura narrativa rafforza la tendenza di Fielding a non adattarsi troppo su una particolare scena o un particolare personaggio. I commenti dell'autore non nascondono che il suo intento non è quello di immergere totalmente il lettore nel suo mondo fittizio ma di mostrare la ricchezza della sua immaginazione elaborando un divertente contrappunto di scene e personaggi. Mutamenti rapidi sono l'essenza del mondo comico di Fielding ed ogni nuovo capitolo espone una situazione nuova per i personaggi presenta diversi personaggi in scene simili per creare un contrasto ironico.

Tom Jones sembra così esemplificare un principio di notevole importanza e significato per la forma del romanzo in generale e cioè che l'importanza dell'intreccio è inversamente proporzionale a quella dei personaggi.

Questo è il modello della maggior parte dei romanzi comici con intrecci elaborati da Fielding fino a Dickens; l'enfasi creativa è posta su personaggi che sono minori almeno nel senso che non hanno grosse responsabilità nello sviluppo dell'intreccio.

Richardson si concentra sull'individuo e ogni virtù o vizio di cui tratta appare molto grande e vede realizzare tutte le sue implicazioni; Fielding invece tratta personaggi troppo numerosi ed intrecci troppo complicati per dare una tale importanza ad una singola virtù o ad un singolo vizio.

Il punto di partenza della gran parte dell'humour di Fielding è che lo spirito di tolleranza nel suo significato moderno, che tipicamente rende a riferirsi a questioni sessuali, fa parte di quel generale sentimento di simpatia a cui ci invitano tutti i suoi romanzi: un certo gusto per la licenziosità è parte necessaria dell'educazione morale di una umanità ossessionata dal sesso.

Per i lettori moderni non è la moralità di Fielding quanto il suo atteggiamento letterario ad essere criticabile. La sua concezione del suo ruolo di autore-guida che sente di doverci spiegare tutto ciò che vi troviamo, appare come un'intrusione autoritaria e tende a diminuire l'autenticità della narrazione.

Dopo Richardson e Fielding, il romanzo ebbe un ruolo sempre più importante sulla scena letteraria. Aumentò notevolmente la produzione letteraria ma a quello che fu un notevole aumento quantitativo non si accompagnò un altrettanto miglioramento a livello qualitativo. Con poche eccezioni infatti, la narrativa della seconda metà del diciottesimo secolo ha ben pochi meriti. Gran parte rivela in modo fin troppo evidente le pressioni che i librai e le librerie circolanti esercitavano per soddisfare le richieste che un pubblico criticamente poco esigente voleva per abbandonarsi al facile piacere di situazioni sentimentali e romanzesche.

Vi furono però diversi romanzieri che si elevarono al di sopra della mediocrità, come Smollet, Sterne e *Funny Burney*. Smollet ebbe molti meriti come cronista sociale e come umorista ma ebbe anche evidenti difetti nelle situazioni centrali e nella struttura generale di tutti i suoi romanzi, tranne *Humphry Clinker*.

Per quanto riguarda Sterne, sebbene la notevole originalità letteraria renda la sua opera del tutto personale, il suo unico romanzo *Tristram Shandy* propone soluzioni provocatorie riguardo a problemi formali sollevati dai suoi predecessori: da un lato riuscì a conciliare il realismo di presentazione di Richardson con il realismo di valutazione di Fielding, dall'altro mostrò che non vi era necessariamente antagonismo tra i due modi di approccio (interno ed esterno) ai personaggi.

Il risultato è che molte scene di *Tristram Shandy* giungono ad un livello di autenticità vivente che combina la brillante economia di suggerimenti di Defoe e la più minuziosa presentazione di pensieri momentanei di Richardson. *Tristram Shandy* non è tanto un romanzo, quanto una parodia di romanzo. Sterne vi volge la propria ironia contro molti dei metodi narrativi che il nuovo genere aveva da poco sviluppato, tendenza all'ironia che si focalizza particolarmente sull'eroe stesso.

Nella narrazione Sterne va troppo di fretta e non coglie quello che è probabilmente il problema più importante del realismo formale, cioè il trattamento della dimensione temporale narrativa. La sequenza temporale primaria del racconto è basata sul flusso delle associazioni nella coscienza del narratore. Poiché tutto ciò che passa per la mente avviene al presente, Sterne può ritrarre alcune delle sue scene con tutta la vivacità del "presente" di Richardson, ma poiché *Tristram Shandy* sta raccontando la storia della sua vita, l'autore può anche sfruttare le prospettive temporali della memoria autobiografica alla Defoe. Inoltre Sterne riesce a far sua l'innovazione di Fielding di trattare il tempo collegando le azioni narrative con uno schema esterno.

L'autore si propone inoltre di costruire un'equivalenza temporale assoluta tra il suo romanzo e l'esperienza del lettore, fornendo un'ora di letture per ogni ora di vita del suo autore. Si tratta ovviamente di una impresa disperata perché a *Tristram* sarà sempre necessario un tempo ben più lungo di un'ora per raccontare un'ora della sua esperienza.

Il modo in cui Sterne tratta la dimensione temporale è d'importanza cruciale anche perché fornisce la base tecnica della sua combinazione di realismo di presentazione e realismo di valutazione.