

Roberto Gilodi

*Alterità e identità nella teoria letteraria:
il problema della mimesis*

ABSTRACT: *The concept of verisimilitude is central to Aristotle's Poetics. It entails the representation of the universal in the narration of possible events. During the Renaissance, and particularly in Torquato Tasso's theory of epic poetry, the verisimile was to be allied with the meraviglioso. Lastly, in the modern novel verisimilitude is that which is based on natural truth. In these three concepts of verisimilitude we note the equivalence of mimesis and poiesis, and in this light, despite the obvious differences, the essential continuity, from this point of view, between the classical and realistic poetics.*

KEYWORDS: *verisimilitude, Ancient and Modern from the perspective of narration, realism and the marvellous.*

A partire dal Romanticismo il destino delle poetiche classicistiche sembrava irrimediabilmente segnato: apparivano come testimonianze di un tempo passato, reperti di una cultura polverosa, anacronistica, lontana dalle esigenze del contemporaneo che rivendicava, già con Friedrich Schlegel sulle colonne dell' "Athenäum", l'esigenza di una 'mitologia moderna'. In una parola quell'idea di poesia era in senso enfatico 'antimoderna'.

Una diagnosi che non risparmiò il testo incipitario di quella tradizione, la *Poetica* di Aristotele, alla quale si assegnava il ruolo di antesignana di una concezione della *poiesis* come ipostasi del mondo reale, quindi costitutivamente estranea alla complessità e contraddittorietà delle vicende umane e delle esistenze reali.

Il percorso che intendo proporre nelle pagine che seguono vuole analizzare, sia pure in modo cursorio, alcuni aspetti della presunta inattualità della teoria poetica di ispirazione classicistica; molte delle osservazioni che saranno fatte si misureranno quindi necessariamente con la *Poetica* di Aristotele. Mi soffermerò poi su due momenti cruciali della ricezione cinquecentesca del testo aristotelico: la traduzione e il commento di Lodovico Castelvetro e l'interpretazione di alcuni suoi nodi teorici ad opera di Torquato Tasso; infine analizzerò i nuclei concettuali fondamentali della *Poetica* alla luce della prospettiva della legittimazione del romanzo.

Chi si occupa di teoria letteraria osserverà subito che tra i tre autori citati esiste un legame abbastanza evidente ma si chiederà cosa c'entri il romanzo con essi.

Aristotele è stato notoriamente il referente di ogni discussione di carattere poetologico, a partire dai primi studi della *Poetica* in area tardo-umanistica, dopo

la pubblicazione della traduzione latina di Giorgio Valla nel 1498, fino alla fine del XVIII secolo; Castelvetro è l'autore della fondamentale traduzione di cui sopra, pubblicata in prima edizione a Vienna nel 1570 e successivamente a Basilea nel 1576 con il titolo *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*; Tasso, e la cosa è altrettanto nota, si è occupato di problemi che oggi definiremmo di teoria della letteratura, in particolare di teoria dell'epica, in un quadro di riferimenti di matrice aristotelica¹.

Ma il romanzo? Cosa c'entra il romanzo? Aristotele, come si sa, lo ignora, perché nella Grecia del suo tempo questo genere letterario non esisteva, Castelvetro e Tasso lo conoscono entrambi ma ne hanno un'idea assai diversa da quella che si è successivamente imposta nel XVII secolo: il romanzo, per giunta in prosa, è un genere non annoverato, se non molto tardivamente², nel sistema dei generi letterari. Eppure un legame esiste, e si tratta di un legame nient'affatto secondario.

Il romanzo, per quanto ignorato per secoli dalle poetiche di matrice aristotelica, è il genere letterario in cui il confronto con i fondamenti della *Poetica* è stato più esplicitamente tematizzato. Mi riferisco al problema della *mimesis* su cui gravita la tessitura argomentativa del testo aristotelico.

A uno sguardo analitico, che abbia dinanzi lo sviluppo del romanzo moderno, appare evidente come in questo genere negletto la 'filosoficità' della letteratura – per usare la definizione aristotelica – trovi una delle sue declinazioni più potenti.

Posto che, come leggiamo nel nono capitolo della *Poetica*, "la poesia è cosa di maggiore fondamento teorico e più importante della storia perché la poesia dice piuttosto gli universali, la storia i particolari"³, il romanzo, e in particolare il romanzo moderno, ossia il romanzo a partire dal Settecento, ha esplicitato questa vocazione filosofica più d'ogni altro genere letterario.

L'argomento fondamentale a conforto di questa tesi chiama in causa un altro concetto fondamentale della *Poetica*: il *verisimile*. Il romanzo (ma un discorso non molto diverso si potrebbe fare a proposito del dramma moderno) è il genere letterario in cui il trattamento della verisimiglianza ha assunto un carattere esplicito e programmatico. L'emancipazione poetica del romanzo in prosa, il suo riconoscimento in sede estetica, si sono realizzati nel diciottesimo secolo attraverso una radicale messa in questione del suo statuto epistemologico, ossia del suo grado di verisimiglianza.

Ciò ha comportato una contestuale modificazione semantica della nozione stessa di verisimiglianza, che ha perso progressivamente la sua valenza di verità *ideale* per assumere quella di verità *naturale*.

1 T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e in particolare sopra il poema eroico*, pubblicati a Venezia nel 1587 ma letti all'Accademia Ferrarese probabilmente non oltre il 1570.

2 Una delle prime attestazioni si trova in J. C. Gottsched, considerato nella Germania del Settecento come il massimo interprete di una visione sistematica della letteratura ispirata ai criteri del classicismo, che ne parla in relazione all'epos e alla favola esopica nel capitolo *Delle favole milesie, libri cavallereschi e romanzi*, aggiunto però soltanto nella quarta edizione della sua *Critische Dichtkunst*, apparsa a Lipsia nel 1751 (ed. anast. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1962, p. 154).

3 Aristotele, *Poetica*, 51b 5-7; tr. it e curatela di D. Lanza, Milano, Rizzoli, 1994⁵, p. 147.

Vale la pena di ricordare che al più tardi a partire da Boileau fino alla seconda metà del Settecento l'accusa fondamentale mossa alla finzione romanzesca in prosa è stata quella di non essere verisimile. Il paradigma narrativo incriminato era fondamentalmente quello del romanzo eroico-galante, che conobbe peraltro una straordinaria fioritura europea in età barocca.

L'acquisizione in sede estetica della 'verità naturale' ha reso possibile la legittimazione poetica dei nuovi paradigmi narrativi che, a cominciare dall'Inghilterra, si sono affacciati sulla scena letteraria.

L'aspetto paradossale di questa vicenda – qui necessariamente solo accennato – è che mentre altri generi letterari, tradizionalmente soggetti ad una rigida codificazione di derivazione aristotelica, come ad esempio il poema epico e la tragedia, si sono dissolti con la fine delle poetiche normative di ispirazione classicistica, il romanzo, ossia il genere meno codificabile in termini aristotelici, si è rivelato in realtà come il più coerente interprete dell'essenza *mimetica* della letteratura.

In questa vocazione alla *mimesis* e nei suoi innumerevoli rovesciamenti, nel realismo come nelle forme antirealiste è all'opera, coscientemente o meno, il confronto con la definizione aristotelica dell'essenza della poesia.

Una definizione tutt'altro che univoca e che, proprio per questo, lascia aperto il campo alle più diverse sperimentazioni nel rapporto conflittuale con la realtà.

Un fatto è certo: se, come ha dichiarato una volta Mario Lavagetto con disarmante ironia, "la realtà non è un racconto ben fatto", spetta alla narrazione letteraria, a prescindere dalla sua particolare declinazione mimetica, di dare forma al reale. Il suo autentico contenuto, come sapeva bene Flaubert, è la sua forma, in essa è racchiuso il suo nucleo di conoscenza. Da questa prospettiva ogni romanzo è un romanzo potenzialmente filosofico.

La sua intima vocazione conoscitiva e la sua rivendicazione di uno spazio autonomo di costruzione del senso, fondamentalmente antagonistica rispetto all'opacità e alla barbarie della Storia, è ad esempio, per citare un testimone recente, un motivo ricorrente nelle osservazioni di Milan Kundera sull'arte del romanzo⁴.

Ma torniamo ad Aristotele. Nella *Poetica* la nozione di verisimiglianza (*eikos*) è strettamente correlata con quella di *mimesis* che Aristotele definisce all'inizio del suo trattato come l'essenza della poesia. "L'epica, così come la poesia tragica, nonché la commedia, la composizione di ditirambi e la maggior parte dell'auletica e della citaristica nel complesso sono tutte imitazioni"⁵.

E l'oggetto dell'imitazione è un'azione significativa, vale a dire la costruzione razionale di un insieme di singole azioni compiute dal protagonista e dagli altri personaggi della composizione poetica; l'attributo fondamentale di questa costruzione è la verisimiglianza.

Ma che cosa significa *verisimiglianza* o *verisimile*?

4 M. Kundera, *L'art du roman. Essai*, Paris, Gallimard, 1986; tr. it. di E. Narchi e A. Ravano, *L'arte del romanzo. Saggio*, Milano, Adelphi, 1988.

5 Aristotele, *op. cit.*, 47a 14-16; tr. it. cit., p. 117.

La questione è di fondamentale importanza non soltanto da un punto di vista storico-critico ma anche da un punto di vista sistematico poiché riguarda il fondamento gnoseologico del romanzo come genere letterario.

Nel già ricordato nono capitolo della *Poetica*, ove Aristotele opera un confronto fra i modi diversi in cui si stabilisce la relazione con il reale nella poesia e nella storia (intesa come storiografia), egli aggiunge una precisazione fondamentale circa l'universalità della letteratura rispetto alla particolarità della storia: "è universale il fatto che a una persona di una certa qualità capiti di dire o di fare cose di una certa qualità, secondo verisimiglianza o necessità"⁶. Qui è dichiarato lo statuto epistemologico dell'attività poetica in relazione al trattamento delle *dramatis personae*. Perché la poesia sia un veicolo di conoscenza è necessario che tra i personaggi e le loro azioni vi sia una relazione in cui operi la categoria dell'*universale* che è propria dell'esercizio cognitivo. In altri termini il poeta effettua una selezione dei dati di realtà scegliendo quelle azioni il cui significato trascende la contingenza del qui ed ora per assumere al contrario le fattezze di una verità atemporale. Lo storico invece si attiene alla catena degli eventi, al *particolare* dell'empiria e alla sua intrinseca opacità concettuale. Fra le enunciazioni esplicative di questo operare del poetico nel trattamento del personaggio una delle più efficaci l'ha offerta Charles Batteaux:

quando Molière volle dipingere la misantropia, non cercò a Parigi un originale, di cui la sua opera teatrale fosse una copia esatta: egli ne avrebbe fatto solo una storia, un ritratto; avrebbe istruito solo a metà. Ma egli raccolse tutti i tratti di umore nero che poteva avere riscontrato negli uomini, vi aggiunse tutto quello che la forza del suo genio poteva fornirgli nello stesso genere, e da tutti quei tratti riuniti e assortiti figurò un carattere unico, che non fu la rappresentazione del vero, bensì quella del verisimile. La sua commedia non fu affatto la storia di Alceste ma la pittura di Alceste fu la storia della misantropia presa in generale. E così egli ha istruito molto di più di quanto avrebbe fatto uno storico scrupoloso che avesse raccontato alcuni tratti veri di un misantropo reale⁷.

Qui si esprime con la massima evidenza l'idea classica di matrice aristotelica, secondo la quale la poesia è una sottrazione di accidentalità materiale e una costruzione di forme ordinate, di armonie, di azioni conseguenti. Detto altrimenti: *ethos* e azione si saldano in un legame coerente, tra essi non può esserci disaccordo.

Se nella realtà le azioni degli uomini sono confuse, casuali, alla vana ricerca di una finalità, che appare sempre fatalmente al di là delle migliori intenzioni razionali, nello spazio del poetico esse si ordinano, grazie alla sapiente costruzione dell'artista della parola, in un organismo perfettamente coerente, dove le cose che accadono hanno tutte una ragione, e sono legate da rapporti di causa ed effetto. La letteratura è dunque lontananza dal mondo e prossimità all'ideale mantenendo

⁶ Ivi, 51b 7-10; tr. it. cit., p. 147.

⁷ C. Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris, Durand, 1746; tr. it. di E. Migliorini, I. Torrigiani e F. Vianovi, *Le Belle Arti ricondotte ad un unico principio*, a cura di E. Migliorini, Bologna, il Mulino, 1983, p. 49.

però intatte le prerogative del mondo: in primo luogo la dimensione del sensibile. E la sensibilità significa vedere, riconoscere, provare emozioni: pietà, paura, amore, odio, coraggio, tristezza.

Ora è chiaro che una concezione di questo genere è possibile perché esiste una metafisica, perché esistono degli universali e un'idea di significato e di significatività che da essi discende. La parola poetica, nella prospettiva aristotelica, è strumento di conoscenza perché è espressione del *logos* e il poeta è colui che sa rinvenire nella frammentata realtà le tracce dell'universale.

Alla luce di queste premesse il verisimile non è riproduzione del reale ma ricerca della verità che in esso si cela e come tale è appunto individuazione dell'universale. Come ha indicato Diego Lanza, nell'ampio saggio introduttivo alla sua traduzione del testo aristotelico, "l'analogia di universale e verisimile viene chiaramente definita in un passo della *Retorica*: 'Il verisimile è ciò che avviene per lo più, non però così semplicemente, come alcuni definiscono, ma nel campo delle cose che possono essere altrimenti sta nello stesso rapporto con ciò di cui è verisimile nel quale sta l'universale col particolare' (1357a 34-b1)"⁸.

"Il campo delle cose che possono essere altrimenti" è il campo del possibile da cui la poesia trae i suoi modelli: "compito del poeta" – dice Aristotele nel nono capitolo – "non è dire le cose avvenute, ma quali possono avvenire, cioè quelle possibili secondo verisimiglianza o necessità"⁹.

Il passo della *Retorica* illumina l'esatta natura del possibile poetico: fra tutte le cose possibili il poeta sceglie quelle che consentono l'individuazione dell'universale mediante il particolare.

Dal confronto di questi due passi si evince in definitiva che il verisimile si fonda su un criterio di probabilità: una rappresentazione verisimile è la rappresentazione di eventi, personaggi, azioni che non sono realmente accaduti ma che potrebbero accadere perché è probabile che accadano.

Ma su che cosa si fonda il probabile? E, data la stretta correlazione di probabile e verisimile, su cosa si fonda il verisimile?

La risposta di Aristotele è che il fondamento del verisimile in quanto probabile è l'universale. In altri termini esistono leggi che regolano il corso del mondo e leggi che presiedono alla natura dell'uomo (Aristotele parla in questo caso di caratteri che sono dei tipi e delle marche ideali). Il compito del poeta è di dare veste sensibile a questa legalità universale attraverso la creazione di un *mythos*, cioè di un intreccio di singole sequenze di azioni, e attraverso la creazione di personaggi.

Ciò che Aristotele rifiuta di Platone – e questo è un punto decisivo per il destino della poesia occidentale – è la concezione oppositiva tra visibile (falso) e invisibile (vero). La poesia si muove nell'ambito dell'apparenza ma non per questo essa è necessariamente menzogna perché la chiave teorica che rende possibile l'unione di verità e apparenza sta proprio nell'accezione di verisimile come *eikos*, cioè come unione di universale e particolare.

8 D. Lanza, *Come leggere oggi la "Poetica"?*, in Aristotele, *op. cit.*; tr. it. cit., p. 59.

9 Aristotele, *op. cit.*, 51a 36-51b 1; tr. it. cit., p. 147.

Ora questa risposta – vale a dire il verisimile è l’universale nel particolare – non è l’unica che troviamo nella *Poetica*. Aristotele ci fornisce altre due risposte alla domanda di che cosa sia il verisimile, risposte, come vedremo, non necessariamente coerenti tra di loro.

Le riassumo schematicamente in questo modo:

1. Verisimile è ciò che si accorda con l’opinione della maggioranza;
2. Verisimile è ciò che è improbabile che accada.

La prima definizione viene formulata nel capitolo 25 della *Poetica* laddove il riferimento è alla critica di Senofane ad Omero e ad Esiodo, secondo la quale essi avrebbero rappresentato gli dei con sembianze umane. Se l’*opinio communis* ritiene queste rappresentazioni veritiere, Aristotele ritiene che il poeta faccia bene ad attenersi ad esse¹⁰.

Da questo punto di vista la credibilità di un evento, la sua verisimiglianza si fonda su di una certezza condivisa, anche se questa contrasta con le leggi della razionalità. Questo passaggio del ragionamento aristotelico sulla verisimiglianza è di grande interesse perché scardina *ipso facto* l’idea di uno statuto di verità univoco della letteratura.

C’è poi una terza accezione di verisimiglianza che è strettamente correlata ad una nozione che trova una trattazione esigua nella *Poetica* ma che si rivelerà poi centrale nelle discussioni cinquecentesche: quella di meraviglioso. Essa compare nel capitolo 18 della *Poetica* in un passo in cui viene analizzato l’effetto di sorpresa dovuto ai rovesciamenti che nelle tragedie compaiono e in cui si spezza la normale attesa del pubblico. Dice Aristotele:

questo accade quando chi è abile ma non privo di malvagità viene ingannato, come Sisifo, e l’audace ingiusto viene sconfitto. Ciò è anche verisimile, perché, come dice Agatone, è verisimile che accadano molte cose inverosimili¹¹.

Questa nuova accezione della verisimiglianza appare in aperto contrasto con la prima: non solo ciò che è probabile ma anche ciò che è improbabile è verisimile.

La nozione di verisimiglianza qui esposta si è rivelata centrale ad esempio nelle considerazioni di Torquato Tasso sul poema eroico: la poesia viene in tal modo riconosciuta e legittimata come lo spazio della rappresentazione dell’imprevedibile, come il luogo dell’eccezione e dell’eccezionale.

Nel processo di legittimazione del romanzo la conciliabilità del meraviglioso con il verisimile ha avuto un ruolo fondamentale, di cui si colgono ancora gli echi nella nostalgia di Kundera per quello che egli chiama “il primo tempo della storia del romanzo”.

La nozione di meraviglioso appartiene alla sfera del *delectare* e sottolinea una modalità particolare della ricezione: il gusto, e il piacere che ne deriva, per la sorpresa, ossia per la rottura dell’orizzonte d’attese del lettore rispetto al normale

10 Cfr. *ivi*, 60b 32-61a 9; tr. it. cit., p. 213.

11 *Ivi*, 56a 22-24; tr. it. cit., p. 183.

corso del mondo. Lodovico Castelvetro nella sua *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta* così riassume la posizione aristotelica sul verisimile:

sono due maniere di verisimili: l'una di quelli che rappresentano le verità le quali avvengono per lo più secondo certo corso; come è verisimile che uno astuto malvagio inganni e non sia ingannato, e che un possente vinca e non sia vinto, perciòché veramente noi veggiamo per lo più avvenire così; e è ancora verisimile che uno astuto volendo ingannare sia ingannato alcuna volta, e che un possente volendo vincere sia vinto alcuna volta. Sì che l'un verisimile riguarda l'assai volte della verità, e l'altro le poche volte della verità; e così l'uno come l'altro è verisimile¹².

Che è come dire che tanto la regola quanto l'eccezione sono vere.

Riformulando gli esiti dell'analisi aristotelica del verisimile possiamo dunque dire che tre sono le accezioni di questo concetto che emergono dalla *Poetica*:

1. Il verisimile è la rappresentazione del probabile nella sua valenza ideale;
2. Il verisimile è ciò che l'opinione comune accetta come credibile;
3. Il verisimile è ciò che contrasta con il normale corso del mondo, dunque come ciò che è improbabile.

Il Cinquecento italiano, erede della lunga tradizione delle narrazioni epico-cavalleresche medievali, accentua la seconda e la terza di queste accezioni.

Torquato Tasso nei suoi *Discorsi dell'arte poetica e in particolare sopra il poema eroico* ritorna con insistenza sulla nozione di verisimiglianza e la collega strettamente a quella di meraviglioso. Si tratta di un'operazione ardita, in contrasto con l'opinione dominante degli aristotelici, come ad esempio con quella di Robortello con cui Tasso polemizza, che ritenevano viceversa inconciliabili i due concetti.

Il meraviglioso è fondamentalmente l'intervento del soprannaturale che modifica inaspettatamente il corso delle umane vicende. Nell'argomentare questa conciliazione tra verisimile e meraviglioso Tasso si serve della strumentazione aristotelica del capitolo 25 della *Poetica*. È l'*opinio communis* il punto d'ancoraggio di questa correlazione. Leggiamo il seguente passo tratto dal *Discorso primo*:

ma bench'io stringa il poeta epico ad un obbligo perpetuo di servare il verisimile, non però escludo da lui l'altra parte, cioè il meraviglioso; anzi giudico ch'un'azione medesima possa essere e meravigliosa e verisimile, e molti credo che siano i modi di congiungere insieme queste qualità così discordanti¹³.

Scavando nello stesso solco che Aristotele delinea nel capitolo 25 della *Poetica* Tasso separa "l'esatta verità delle cose", ossia la verità come oggetto della ricerca del filosofo e degli uomini di scienza, dalla verità come credenza della *moltitudine*. In queste due "verità" della poesia è possibile leggere un destino che ha segnato, con accentuazioni di volta in volta diverse, l'universo delle finzioni occidentali.

12 L. Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta* (ed. or. 1570), a cura di W. Romani, vol. I, Bari, Laterza, 1979, p. 520.

13 T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e in particolare sopra il poema eroico*, Discorso primo, in Idem, *Scritti sull'arte poetica*, a cura di E. Mazzali, tomo primo, Torino, Einaudi, 1977², p. 9.

Per concludere queste osservazioni sui concetti aristotelici della poesia può essere utile tornare al libro di Charles Batteux, intitolato significativamente e programmaticamente: *Le belle arti ricondotte ad un unico principio*.

A proposito del poema epico, l'autore riprende il problema, già analizzato da Tasso, della compatibilità del verisimile con il meraviglioso ribadendone la stretta correlazione nella sua definizione del poema eroico: "una narrazione in versi di un'azione verisimile, eroica e meravigliosa". Fermo restando il principio d'imitazione, che per Batteux, come per Aristotele, deve stare a fondamento di qualsiasi opera poetica, egli così osserva: "il meraviglioso, che sembra il più lontano da questo principio, consiste nello svelare tutte le molle sconosciute delle grandi operazioni. Il poeta non ha per questo altro mezzo che il verosimile". E più avanti aggiunge:

l'epica deve dunque essere meravigliosa, poiché i modelli della poesia epica ci hanno commosso mediante questa molla. Ma siccome questo meraviglioso deve al tempo stesso essere verisimile e, in questa parte come nelle altre, il verisimile e il possibile non sono affatto sempre la stessa cosa, bisogna che questo meraviglioso sia situato in azioni e in tempi in cui sia per così dire naturale.

I pagani avevano un vantaggio: i loro eroi erano figli degli dei, e si poteva supporre che fossero in relazione continua con quelli cui dovevano la nascita. La religione cristiana proibisce ai poeti moderni tutte queste risorse. Non c'è che Milton, ad aver saputo sostituire il meraviglioso della favola mediante il meraviglioso della religione cristiana. La scena del suo poema è spesso fuori dal mondo e prima dei tempi. La rivelazione gli è servita da punto di appoggio e di lì si è elevato in queste finzioni magnifiche, che riuniscono il tono enfatico degli oracoli e il sublime delle verità cristiane¹⁴.

Dal *Paradise Lost* al romanzo moderno il meraviglioso va incontro a un trattamento di progressiva domesticazione, che potremmo anche definire di secolarizzazione, dal momento che il fantastico che gli è sotteso perde il suo carattere di lontananza dal mondo per assumere un connotato più reale, più decifrabile in base alle cognizioni che rendono possibile la conoscenza nel campo delle esperienze umane.

Quando nella finzione realistica del manoscritto ritrovato l'editore del Robinson Crusoe raccomanda ai suoi lettori la storia del famoso naufrago su un'isola ignota nei Mari del Sud dichiara esplicitamente che si tratta di *true history of facts*. Una precisazione necessaria ma per certi aspetti anche paradossale se si pensa al titolo completo del romanzo: *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe*, dove si nota il tentativo di mescolare il piano dell'avventura, tipico della tradizione del *romance*, con quello dell'esistenza reale del protagonista.

La vita dell'eroe nel romanzo moderno può dunque essere avventurosa, insolita, sorprendente ma deve pur sempre essere una vita reale, ossia riconducibile ad un orizzonte di plausibilità, di 'improbabilità possibile'.

Le due vite di Robinson, quella avventurosa di cui narrano le prime pagine del libro e quella sull'isola in cui l'eroe trascorre quasi trent'anni della sua vita, rap-

14 C. Batteux, *op. cit.*, pp. 125, 127.

presentano dunque i due tempi della narrazione romanzesca, quella del *romance* e quella del *novel*.

Quando l'avventura incrocia il soggetto moderno il verisimile non dipende più dall'artificio del poeta, dalla sua capacità di disporre i fatti narrati in una successione razionale, ma si affida al vero della storia che è latore di un significato, che per Defoe e per molti autori di romanzi nel Settecento è di natura eminentemente morale.

Il processo di legittimazione del romanzo moderno ha al suo centro la fragilità cognitiva dell'eroe protagonista: non essendo più eterodiretto da una *ratio* poetica che assegna alla sua vita un senso preciso nell'economia della narrazione egli deve assumere su di sé l'onere di scoprire la *ratio* che ne guida l'esistenza e che presiede alle sue piccole o grandi avventure.

Il naufrago Robinson Crusoe, una volta raggiunta a nuoto l'isola, si accorge ben presto che se vuole dare un senso a ciò che gli è accaduto dovrà farsi esploratore di se stesso e capire se la sua salvezza fisica contiene l'annuncio di quella spirituale.

Da lì in avanti saranno i fatti minimi, la minuta empiria della sua quotidianità a fornirgli gli indizi della sua salvezza morale.

La prossimità della sua vita a quella dei suoi lettori, ancorché risparmiati dalle condizioni estreme in cui egli vive la sua, crea le condizioni di una verisimiglianza come condivisione di un analogo destino: quello della scoperta del vero a partire dalla precarietà estrema del vivere.

Il rovesciamento dei paradigmi poetici tradizionali che si compie in questa *new province of writing*, secondo la celebre definizione di Fielding, trasforma la certezza della *mimesis* governata dal poeta nella precarietà di un soggetto fallibile che esplora il mondo senza garanzie conoscitive né certezze etiche. L'opacità della sua storia non trova un contraltare nella luminosa razionalità del poeta: l'universale, se esiste, è per lui il senso a posteriori di una vita come somma infinita di particolari da sottoporre a un processo indiziario su cui domina il dubbio. La *ratio* è per lui sempre una scoperta tardiva, lontana dai fatti accaduti, talmente lontana da lasciare il sospetto che sia un'illusione.