

# On Possible Worlds Threshold. Lavagetto and the Theory of Literature

---

Simone Carati

## Abstract

The aim of the paper is to underline the links between fictional worlds theory and Mario Lavagetto's critical work. Retracing Lavagetto's literary theory through some of his essays, the analysis focuses on some key aspects such as thresholds, lies, borders, and blanks, that allow drawing several connections with fictional worlds theory. A specific attention is given to the patterns Lavagetto, as a literary critic, explores in his books with the reader's help, interpreted as openings towards other possible worlds.

## Keywords

Mario Lavagetto; Thresholds; Possible Worlds; Lies; Fiction

# Sulla soglia dei mondi possibili. Lavagetto e la teoria della letteratura

Simone Carati

## 1. Tracce

Forse Jerry Levov aveva ragione. Nathan Zuckerman, ex compagno di classe al liceo e scrittore di professione, ha commesso una serie di errori clamorosi. Non solo ha mancato il bersaglio nel tentativo di dare voce, attraverso lo strumento della scrittura, a un'esistenza apparentemente piatta e senza faglie, priva di qualunque «substrato» (Roth 2013: 24), a un'«inespressiva maschera vichinga» (*ibid.*: 5) che risponde al nome di Seymour Levov. Anche gli altri personaggi – la moglie, la figlia, Levov padre – hanno subito, secondo il punto di vista di Jerry, la medesima, arbitraria distorsione. Dunque, se ci atteniamo a questo giudizio, dobbiamo riconoscere che non è stato sufficiente, come suggerisce Zuckerman, «pensare allo Svedese per sei, otto, a volte dieci ore di fila, scambiare la mia solitudine con la sua, abitare questa persona tanto diversa da me, sparire dentro di lui» (*ibid.*: 80-1), e che queste e altre precauzioni attentamente predisposte per immunizzarsi dal rischio di un clamoroso fallimento non sono risultate efficaci. E dovremmo anche, a rigor di logica, concordare con Jerry e in fondo con lo stesso narratore di *Pastorale americana*: «Scrivere ti trasforma in una persona che sbaglia sempre» (*ibid.*: 68).

Quello che è certo, in ogni caso, è il fatto che proprio grazie a una serie di errori di valutazione tanto evidenti quanto geniali, grazie al progressivo abbandono di quello che Calvino avrebbe chiamato il «mondo non scritto» per approdare nel regno altrettanto ambiguo e sfuggente dell'immaginazione e della scrittura, nel «mondo scritto» (1995: 1865) formato da una sfilza di righe nere che si accumulano su una pagina bianca, Zuckerman (e Roth alle sue spalle) è riuscito nell'impresa di trasformare la sua «cronaca realistica» (Roth 2013: 97) in una travolgente macchina narrativa, in una sorta di finzione al quadrato o in un'autobiografia del possibile, per usare un'espressione di Albert Thibaudet, di straordinaria efficacia. Si è servito

in modo esplicito della finzione per aprirsi una strada, per trovare un appiglio narrativo il cui esito è iscritto nel destino del romanzo stesso.

Ma c'è un'altra, forse più sottile implicazione nella strategia adottata da Zuckerman, che sfugge alla sentenza lapidaria di Jerry e che apre itinerari impreveduti. L'accanimento di cui Nathan dà prova nel ricostruire la storia dello Svedese, lavorando «sulle tracce» (*ibid.*: 83) e ricercando senza tregua i punti di frattura, gli sbilanciamenti e le violazioni della norma che, come insegnano tra gli altri Todorov (1995: 56) e Brooks (2004: 26-39), innescano l'irresistibile energia del racconto, lo avrebbe reso idoneo a una professione contigua eppure, allo stesso tempo, irriducibilmente diversa da quella dello scrittore: il critico letterario. Senza dubbio, avrebbe accomunato il suo destino a quello di chi, per mestiere, veste i panni di un «sommesso risolutore di enigmi», che esplora la superficie dei testi per identificarne, nel migliore dei casi, almeno «i punti oscuri». «Perché un critico letterario», ha scritto Mario Lavagetto tra le pagine di una suggestiva e preziosa *Autoricognizione*,

è per scelta, e quasi per vocazione, un perdente. Si siede al tavolo da gioco, si impegna allo spasimo, non bada a spese e alla fine viene sconfitto: in quella partita i pochi successi congiunturali che ottiene gli appaiono dovuti in buona parte all'*alea* e sa benissimo, senza bisogno di avere letto Poincaré, che «il caso non ha cuore né memoria». (2003a: 48)

Naturalmente, scrittura narrativa e critica letteraria appartengono a diverse giurisdizioni, dotate di un particolare statuto. Eppure, per quanto nel territorio vastissimo e polimorfo del romanzo siano ammesse le opzioni formali e le soluzioni retoriche più disparate, è altrettanto vero che la critica «non è (né può essere) una semplice constatazione, non può limitarsi a descrivere e catalogare: deve cercare qualcosa che c'è, che è nel testo e che ne determina – invisibile – il funzionamento. Bisogna partire da una traccia» (*ibid.*: 49), da un segno che, come nel caso di Zuckerman e auspicabilmente con maggiore fortuna, consenta di varcare una soglia e aprire lo sguardo su un panorama diverso, già presente in filigrana ma in qualche modo occultato. E nulla vieta, riconosce sempre Lavagetto ripercorrendo il suo itinerario critico, di ricorrere ad armi apparentemente improprie. Così, ricostruendo le tappe che avevano portato alla realizzazione del suo primo libro, *La gallina di Saba*, scrive:

In quel modo, e quasi senza accorgermene, avevo fissato una strategia (non un metodo) a cui avrei ripetutamente fatto ricorso negli

anni successivi e che [...] ha finito per consolidare un'idea di testo letterario. [...] Con un po' di pratica di montaggio, acquisita con gli anni, potevo mettere in scena non tanto delle conclusioni, ma dei *dénouements* che spesso finivano per coincidere con quello che, nei fatti, era stato il mio punto di partenza. Finzioni, dunque, ma sostenute dal convincimento che la pura e semplice accumulazione non costituisce un modo adeguato per presentare i risultati di un lavoro di ricerca e che la finzione, in quanto tale, può rivelarsi in determinate circostanze come un irrinunciabile strumento ermeneutico. (*Ibid.*: 51)

Sono parole sintomatiche, che condensano a loro modo il percorso di uno dei maggiori critici letterari italiani del secondo Novecento e che offrono un primo, forse labile – ma non per questo meno promettente – punto di contatto con alcuni assunti riconducibili alle teorie dei mondi possibili<sup>1</sup>. Proviamo a vedere dove conducono.

## 2. Confini

Per qualunque scrittore, diceva Calvino in un testo del 1985, poi confluito nelle *Lezioni americane*, esiste un «momento decisivo»: è un momento traumatico, che segna «il distacco dalla potenzialità illimitata e multiforme per incontrare qualcosa che ancora non esiste ma che potrà esistere solo accettando dei limiti e delle regole»:

Fino al momento precedente a quello in cui cominciamo a scrivere, abbiamo a nostra disposizione il mondo – quello che per ognuno di noi costituisce il mondo, una somma di informazioni, di esperienze, di valori – il mondo dato in blocco, senza un prima né un poi, il mondo come memoria individuale e come potenzialità implicita; e noi vogliamo estrarre da questo mondo un discorso, un racconto, un sentimento: o forse più esattamente vogliamo compiere un'operazione che ci permetta di situarci in questo mondo. [...]

Ogni volta l'inizio è questo momento di distacco dalla molteplicità dei possibili: per il narratore l'allontanare da sé la molteplicità delle storie possibili, in modo da isolare e rendere raccontabile la singola storia che ha deciso di raccontare questa sera; per il poeta l'allontanare da sé un sentimento del mondo indifferenziato per isolare e connettere

---

<sup>1</sup> Per una sintesi dei vari approcci teorici ai mondi possibili, e in generale per una ricognizione puntuale di un dibattito molto sfaccettato, impossibile da ripercorrere qui, cfr. Ryan 2012.

un accordo di parole in coincidenza con una sensazione o un pensiero.  
(1995: 734-735)

Chi scrive si trova, a tutti gli effetti, su una soglia, in bilico tra due mondi. Da una parte si apre un'opportunità: quella di sfuggire al magma dell'indistinto, che, nella visione di Calvino, simboleggia la stasi, l'impossibilità di azione, la sconfitta dell'intelletto e della *agency*; dall'altra, la consapevolezza che qualunque atto di scrittura implica un punto di non ritorno, «l'ingresso in un mondo completamente diverso: un mondo verbale [...], che può intrattenere col primo rapporti decisi volta per volta, o nessun rapporto» (*ibid.*: 735). È un momento delicato e in fondo ambivalente, che solo l'azione di un vero scrittore, «colui per il quale – diceva Barthes – il linguaggio costituisce un problema» (2002: 42), può dirigere nella giusta direzione.

Non c'è dubbio che una delle qualità più salienti dei saggi di Lavagetto sia proprio la capacità di sollecitare i confini tra mondi diversi, di lavorare sulle soglie e sui punti di frattura per aprire davanti agli occhi di chi legge scenari altrimenti invisibili. D'altra parte, come ha ricordato lui stesso in uno dei suoi scritti più marcatamente teorici, la letteratura è – prima di tutto e inderogabilmente – una «provincia dell'immaginario» (2003b: 69), «retta da leggi specifiche con frontiere non rigide e che possono essere sfondate dalle province limitrofe» (*ibid.*). Se l'inizio, allora, è «il luogo letterario per eccellenza» (Calvino 1995: 735), è proprio negli incipit che vanno ricercati i materiali da costruzione di quell'«asse stretta» (Woolf 1992: 73) che, secondo Virginia Woolf, gli scrittori sono chiamati a percorrere ostinatamente per tenersi aperta la possibilità di raccontare, a dispetto di qualunque interdizione, e magari al prezzo, come nel caso di Zuckerman, di una clamorosa sconfitta. Proviamo ad aprire uno dei testi di Lavagetto che più si prestano al rischio preventivato dello sconfinamento. È l'"autoritratto incompiuto" che inaugura l'introduzione al *Rosso e il nero* di Stendhal:

«Piove a rovescio», scrive Stendhal il 30 aprile del 1837, fra le 4 e le 6 del pomeriggio, in una stanza dell'Hôtel Favart, a Parigi. «Ricordo che Jules Janin mi diceva: "Ah! che bell'articolo faremmo su di voi, se foste morto!"».

Per sottrarmi alle frasi di circostanza, mi è venuto il capriccio di scrivere io stesso quell'articolo. (2005: vii)

È chiaro che da qui in poi il testo, direbbe John Searle, «finge di fare un'asserzione», e chi scrive istituisce, attraverso l'espedito retorico del *come se*, un particolare patto comunicativo con il lettore, invitato a compiere quella che Eco ha chiamato «cooperazione interpretativa» (1979: 27 sgg.). Ed è altrettanto chiaro che Lavagetto ricorre consapevolmente a questa strategia come strumento di argomentazione, moltiplicando i livelli del testo e lavorando, appunto, sul confine tra mondi diversi: quello di Henry Beyle, il personaggio storico di cui si è incaricato di scrivere, seguendo un itinerario non convenzionale, la notizia autobiografica; quello di Stendhal romanziere, che nel suo diario evoca un articolo potenziale, destinato – nella realtà empirica – a esistere solo al condizionale; e infine il mondo possibile del testo di Lavagetto, in bilico tra funzione referenziale e *pseudo-referenziale*, quel particolare uso del linguaggio per cui, secondo Karlheinz Stierle, «le condizioni di referenza non si trovano al di fuori del testo, ma sono prodotte dal testo stesso» (1980: 89).

Naturalmente, questa azione di sconfinamento è amplificata dal tipo di testo che il lettore si trova di fronte, una nota biografica dal taglio saggistico e dal tono narrativo, che ripercorre la vita di un personaggio realmente esistito ricorrendo alle strategie retoriche e agli espedienti formali della *fiction*<sup>2</sup>. C'è sicuramente un altro libro di Lavagetto in cui questo modo di procedere funziona in modo esemplare, sfruttando uno di quegli ingressi laterali che il critico letterario – come lo scrittore – deve sempre tenere aperti, per smarcarsi dalle strettoie che possono imporsi inaspettatamente sul suo percorso. Così, nel suo ultimo libro su Proust, l'attacco del primo capitolo sfugge di nuovo a qualunque rischio di circostanza:

Marcel Proust è il primo a sinistra in seconda fila: tiene il capo reclinato e guarda con intensità l'obiettivo. Ha il viso ovale; i capelli scuri pettinati in avanti; la frangia sulla fronte; la bocca socchiusa; le palpebre abbassate sugli occhi sensuali e ostinati. (Lavagetto 2011: 7)

Anche in questo caso, la tipologia testuale davanti a cui ci troviamo gioca a favore di un programmatico sconfinamento. I frammenti che emergono dalla vita di Proust e che si trovano disseminati nella *Recherche*

---

<sup>2</sup> Il termine *fiction* viene usato qui in senso lato, nel senso di narrazione. È chiaro che Lavagetto, più che “finzionalizzare”, “narrativizza”, anche se, come sottolinea nell'*Autoricognizione* citata nel primo paragrafo, considera la finzione non solo una strategia legittima per il critico letterario, ma anche un importante strumento ermeneutico.

permettono a Lavagetto di sfruttare l'impianto biografico del saggio per imprimere alla scrittura un andamento narrativo, introducendo Marcel (e con lui una serie di questioni cruciali affrontate nel saggio) come un personaggio. In altre parole, gioca con quella distanza tra mondo attuale e corrispettivi immaginari illustrata da Doležel (1999: 56), e la usa come strumento teorico in senso etimologico, come un supporto ottico grazie al quale può mostrare a chi legge qualcosa che altrimenti sfuggirebbe, e guidarlo negli anfratti della letteratura seguendo una rotta in parte analoga a quella percorsa da un altro dei suoi autori, Saba. Perché il critico e il poeta, al di là dei diversi ambiti di pertinenza, possono condividere un territorio comune. Entrambi, infatti, hanno ricevuto

in sorte uno spazio, ma questo spazio è, in origine, buio: è abitato da una vita imprecisabile, vi pullulano contraddizioni, possibilità, eventi [...]. Il suo lavoro deve svolgersi qui, in questo ambito determinato, a illuminare le pieghe e i risvolti, gli angoli più segreti: ogni parola, ogni verso, ogni immagine deve muoversi come un occhio cauto e fosforescente alla ricerca di un mondo sommerso e che pian piano si lascia riconoscere e denominare. (Lavagetto 1974: 18-9)

### 3. Bugie

A questo punto potrebbe nascere una legittima obiezione. Qualunque testo, in fondo, segna dei confini, una frontiera tra la realtà empirica e il mondo che disegna attraverso la sequenza delle frasi. Possono variare la tipologia, lo statuto, i codici di riferimento, il particolare tipo di patto che viene sottoscritto con il lettore, ma in ogni caso il mondo scritto è, per definizione, diverso da quello non scritto, se non altro perché le parole non assomigliano, di per sé, alle cose. A maggior ragione nel campo della letteratura, da cui nascono idee che, come ricordava Northrop Frye, «non sono proposizioni reali, ma formule verbali che imitano le proposizioni reali» (1969: 112).

Eppure, esiste un territorio, esplorato magistralmente da Lavagetto, in cui il rapporto tra il suo itinerario critico e la teoria dei mondi possibili diventa più specifico e stringente, legittimando il parallelo finora abbozzato. D'altra parte, qualunque lettore di Lavagetto sa bene quante energie abbia dedicato, nelle sue indagini minuziose, ai lapsus, ai frammenti, alle cicatrici, e in generale a quel repertorio di *piccoli indizi* grazie ai quali è possibile scorgere ciò che si nasconde «nell'ombra dei testi» (Lavagetto 2002: 247).

La bugia, in particolare, costituisce un viatico, un ingresso privilegiato nei mondi possibili della letteratura a partire da questioni che sono, prima di tutto e inderogabilmente, di tipo formale. Infatti, la bugia pone anzitutto

un problema strettamente «tecnico»: perché [...] sia circoscritta e riconosciuta in un testo letterario, è indispensabile che il mentitore si contraddica o venga contraddetto; che inciampi nelle proprie parole o nelle parole del narratore che gli sta alle spalle o, ancora, in quelle di un testimone oculare che ha il compito di dire la «verità». (*Ibid.*: 8)

Il problema tecnico, in fondo, sta tutto nella natura della bugia, che è «la più povera, la più quotidiana, la meno protetta, la più circostanziale forma della *fiction*», ma al tempo stesso costituisce «il banco di prova di ogni possibile narrazione, perché anche il più “veritiero”, il più fedele dei racconti nasce da una deformazione preliminare, è costruito e articolato in base a parametri di coerenza interna, alle norme di una retorica territoriale» (*ibid.*: IX). Su questo terreno accidentato e ingannevole si gioca la sfida di qualunque narratore, una sorta di comune denominatore, secondo John Fowles, di tutto il genere umano:

Una sola ragione è comune a tutti noi: *vogliamo creare mondi reali quanto quello che esiste, ma diversi*. [...] L'invenzione, come disse un greco circa duemilacinquecento anni fa, è intrecciata in tutte le cose. Io ritengo che questa nuova realtà (o irrealtà) sia più valida, e vorrei che voi pure condivideste la mia convinzione di non poter controllare del tutto queste creature della mia mente [...].

Dite che questo è assurdo? Che un personaggio o è “reale” o “immaginario”? Se tu la pensi così, *hypocrite lecteur*, posso soltanto ridere. Tu non consideri del tutto reale neanche il tuo passato; lo agghindi, lo indori, lo diffami, lo censuri, lo rattoppi... in una parola lo romanzi [*fictionalize it*] e lo metti su uno scaffale, è il tuo libro, la tua autobiografia romanzata. Tutti noi non facciamo che sfuggire alla realtà reale. È questa una definizione fondamentale dell'*homo sapiens*. (2021: 97-9)

Il rischio del cortocircuito, allora, è sempre in agguato. Perché se è vero – ce lo siamo fatti dire da Fowles – che il mondo finzionale è un mondo diverso da quello delle tre dimensioni e dei cinque sensi in cui si svolge l'esperienza quotidiana, è altrettanto vero che, dati due o più racconti, fittizi o fattuali che siano, per ricorrere alla terminologia di Genette, non c'è «alcuna possibilità di distinguere un enunciato falso da un enunciato vero



sulla base di elementi soltanto linguistici o formali», e che «non c'è limite alle possibilità mimetiche del racconto fittizio, che può assumere in tutto e per tutto l'aspetto di un racconto fattuale» (Lavagetto 2003b: 77). Con una conseguenza ancora più problematica e imbarazzante, cioè che «un racconto, vero ma mal costruito, può apparire falso e, viceversa, un racconto falso, ma ben costruito, coerente e senza smagliature, può apparire vero» (*ibid.*). Proprio in questo paradosso, in questo potenziale vicolo cieco va situato il contributo più esplicito e illuminante di Lavagetto alla teoria dei mondi possibili. Se «tra la scrittura e la vita resta uno scarto ontologico incolmabile», dal momento che «un enunciato verbale non può *imitare* né *assomigliare* a nessun oggetto empirico» (Bertoni 2022: 261); e se di conseguenza, come intuiva già Aristotele, la letteratura opera in un regime di verità diverso, dotato di una sua particolare giurisdizione e non sottoposto alle stesse leggi che regolano il mondo empirico, allora l'unico modo per determinare la falsità di un enunciato è osservare e catalogare scrupolosamente le incrinature, i punti di frattura, le faglie che possono aprirsi all'improvviso sulla superficie compatta di un testo. Solo in questo modo il critico può trasformarsi in un «archeologo che riporta alla luce città sepolte e che integra con congetture scrupolosamente segnalate i vuoti e le lacune» (Lavagetto 2003b: 87-88).

Proprio in questa paziente e potenzialmente infinita operazione ermeneutica risiede il senso ultimo, secondo Lavagetto, della teoria letteraria. Una consapevolezza che lo ha spinto a vestire ripetutamente i panni di quell'archeologo e a intuire, da vero critico, che nel particolare regime logico dei mondi di invenzione l'unico criterio per distinguere la verità dalla menzogna è un criterio *interno* al testo, che risiede nella sua costruzione formale e nell'«insieme di pertinenze» (*ibid.*: 79) che lo costituiscono. Un'esplorazione che restituisce a chi legge quelli che Pavel ha chiamato i «piaceri del viaggio» (1992: 110), in un'azione di (ri)orientamento continuo tra mondi dal diverso statuto, una vera e propria avventura intellettuale fatta di svelamenti e scoperte progressive. Può accadere, allora, che da una minuscola cicatrice, una distorsione tanto piccola quanto determinante rintracciata su un testo (ad esempio le *Lezioni americane*), possa nascere un percorso del tutto imprevisto, che porta alla ricostruzione di un mondo sommerso: un lapsus, un pertugio che può funzionare come una specie di serratura dalla quale spiare, e cogliere «qualcosa di fondamentale sull'universo di Calvino» (Lavagetto 2001: 93). D'altro canto, suggerisce lo stesso Calvino, per poter scrivere, per tenersi costantemente aperta la possibilità di dare corpo a un mondo e a una storia, «è indispensabile pensare a un libro che si vorrebbe leggere e che non esiste» (*ibid.*: 112), trasformarsi clan-

destinamente in una controfigura del narratore e, come Edmond Dantès, provare a immaginare una prigione perfetta, diversa da quella reale, e da lì cercare uno scarto, una possibile via d'uscita. Con il rischio, come insegna la vicenda di un mentitore del calibro di Odisseo, di doversi limitare a riconoscere le interferenze o le cicatrici, senza mai essere in grado di stabilire con certezza quali ferite nascondano:

I confini del mondo reale si dissolvono nell'universo tortuoso della bugia, che si presenta come un labirinto costruito con pareti aeree e incessantemente mobili. Riconoscerne l'essenza illusoria non significa in alcun modo avere trovato la via d'uscita. (Lavagetto 2002: 24)

#### 4. Ellissi

Se le cose stanno così, allora davvero il lavoro del critico è destinato allo scacco: «la preda non viene mai raggiunta, è solo un'ombra che viene inseguita e che tuttavia è parte integrante di un gioco senza esito e senza possibile vittoria» (Lavagetto 2003a: 49). Il teorico della letteratura può raccogliere indizi, catalogare i materiali da costruzione, riconoscere «punti critici» e vie «d'attacco» (*ibid.*: 51), ma il rischio di mancare il bersaglio è sempre in agguato. A meno che la questione non venga spostata su un altro piano, con conseguenze apparentemente paradossali, arrivando addirittura ad affermare, con Nelson Goodman, che nel mondo possibile creato da un manufatto verbale come il testo letterario «la verità è irrilevante» (1975: 69). Perché chi si muove nel territorio molteplice e sfuggente dei mondi di invenzione gode di libertà impensabili in qualunque altro campo del sapere: può «dividere e combinare, enfatizzare, ordinare, cancellare, riempire e svuotare, persino distorcere» (*ibid.*: 68) i materiali con cui viene a contatto. La verità in quanto tale non è un criterio indicativo in questo ambito, e il giuramento solenne del testimone che assicura di dire «"la verità, tutta la verità, nient'altro che la verità"» risulterebbe di conseguenza un'abitudine perversa e paralizzante per un creatore di mondi» (*ibid.*: 70).

L'alternativa che si profila, dunque, sembra essere un potenziale nichilismo, una sorta di relativismo estremo che, più che un salutare esercizio di resistenza a ogni assolutizzazione, rischia di trasformarsi nella totale mancanza di appigli e di riferimenti. Per sfuggire alle strettoie delle opzioni disgiuntive, si può tuttavia ipotizzare che la posta in gioco sia un'altra, e che il fallimento non risulti, in ultima analisi, un criterio invalidante ma una clausola inscritta fin dall'inizio nel patto che il critico suggella con il

lettore. In altre parole, sottolinea Lavagetto, l'«epistemologia» della critica letteraria, al di là dei miraggi e delle utopie che ne hanno guidato una delle stagioni più vitali e feconde, rimane diversa da quella delle «scienze naturali», e «il fatto che nei due campi ci si debba misurare con oggetti radicalmente inassimilabili rende illusorio ogni tentativo di adottare statuti e controlli identici»; in nessun modo, di conseguenza, si potrà «attribuire carattere di leggi alle generalizzazioni a cui il critico deve fare ricorso per estendere [...] l'applicabilità dei propri enunciati»:

La critica appare così da un lato depauperata di certezze e di paradigmi, dall'altro restituita alle modalità e ai limiti di una scienza eminentemente *dialogica*: con i rischi, i dubbi, le avventure, le approssimazioni che le sono proprie. Se accettiamo un suggerimento di Henry James in uno dei suoi splendidi racconti, *The Figure in the Carpet*, possiamo pensare a una partita a scacchi: dove non si gioca se non si conoscono i pezzi e i movimenti che ad essi sono consentiti, ma nemmeno se si ignorano le aperture, se non si dispone di un'adeguata enciclopedia di partite e se non si hanno prontezza e flessibilità per adattare le proprie strategie alla contingenza di ogni singola situazione. (2004: XII)

L'immagine, che Lavagetto costruisce a partire dal racconto di James, è contenuta nell'introduzione a un libro cruciale per comprendere alcuni presupposti e punti fermi della teoria e della sua idea di letteratura: *Il testo letterario. Istruzioni per l'uso*. Nella stessa introduzione, vengono fissati alcuni cardini, «tre assunti [...] di cui il curatore – dice Lavagetto – si assume la piena responsabilità» (2004: VII). Nella prima di queste prese di posizione è iscritto un possibile antidoto al relativismo sfrenato e alla deriva delle interpretazioni a cui una lettura distorta o superficiale delle parole di Godman, lo abbiamo visto, rischiano di condurci. È l'affermazione del testo come «*datità* originaria», qualcosa che «esiste *prima* di ogni lettura e che continua a esserci anche *dopo*: che rappresenta una cornice di riferimento e insieme un termine di paragone» (*ibid.*: VIII). Qualcosa che *c'è*, in altre parole, costituito da segni verbali che si accumulano sulla pagina e che funzionano come dispositivi di controllo su cui mettere alla prova le proprie ipotesi e congetture. Ogni mondo possibile tracciato dal critico letterario deve, di conseguenza, rendere conto a quanto esiste sul testo, deve essere giustificato e legittimato da ciò che è lì, visibile davanti ai suoi occhi, e in nome del quale è possibile praticare «una ragionevole e controllata eterodossia» (Lavagetto 2019: 8).

Ma, anche fissato una volta per tutte un simile assunto, rimangono lo stesso, ammette Lavagetto, una serie di spazi bianchi, di scuciture, di domande senza risposta. Può accadere, ad esempio, che un paziente e instancabile lettore, mettiamo, di un racconto di Balzac, disposto a percorrerlo e ripercorrerlo con infaticabile attenzione, dopo avere scrupolosamente vagliato le fonti, allineato le ipotesi e confrontato le diverse congetture si ritrovi davanti agli stessi punti interrogativi formulati in partenza. «Alla fine il montaggio e l' "assimilazione" dei diversi materiali mettono il lettore davanti a un ibrido fantastico, a qualcosa che sfugge e che, più leggero del pallone di Idner, sventa ogni tentativo di ancorarlo con piccole zavorre»; allora, «ad assumere decisiva importanza, sono proprio le caselle vuote» (Lavagetto 1996: 79). C'è un'immagine, ricorrente nelle teorie dei mondi possibili, impiegata tra gli altri da Thomas Pavel per illustrare la propria definizione di mondo di invenzione: un universo, ci viene detto, «è composto da una base – un mondo reale – circondato da una costellazione di mondi alternativi», e a partire da questi mondi è possibile ipotizzare una serie di linee immaginarie, di corrispondenze non problematiche, secondo Plantinga, che collegano ciascuno a «un libro nel quale si suppone siano contenute tutte le frasi relative a esso» (Pavel 1992: 95). Lavagetto, nell'introduzione a *Il testo letterario*, chiama in causa una metafora che presenta un'analogia sintomatica con questa ipotesi:

Nella premessa a *Il testo moltiplicato* mi è accaduto di ricorrere a una metafora, che continua ad apparirmi dotata di valore esemplificativo. Alla tradizionale immagine del circolo ermeneutico [...] suggerivo di sostituire quella di un'ellisse, dove uno dei due fuochi sarebbe stato occupato dalla «seconda coscienza» di cui parla Bachtin. Forse, tenendo conto delle diverse moltiplicazioni a cui un testo può essere sottoposto, si potrebbe pensare non a una sola, ma a numerose ellissi, intersecantesi le une con le altre e il cui asse minore – un po' come nella rappresentazione del modello atomico di Rutherford – coincidesse con il diametro di un cerchio in esse inscritto. (Lavagetto 2004: x)

In questo modo, prosegue Lavagetto, «si potrebbe rappresentare da un lato il rifiuto di ogni anacronistica ipotesi del testo; dall'altro conservargli – in quanto "dato primario" e area comune a tutte le possibili ellissi – il valore, a cui si accennava, di dispositivo di verifica» (*ibid.*). È un'immagine che può offrire, ancora una volta, un ancoraggio tra la teoria della letteratura proposta da Lavagetto e quella dei mondi possibili; a ogni incrocio e intersezione che le ellissi producono corrisponde una strada che si apre

davanti al critico e che, come un cartello segnaletico, indica una direzione possibile – non l'unica, non la “verità assoluta” del testo, ma un itinerario legittimato proprio da quest'ultimo. Poco importa, poi, se, arrivato a questo punto, il critico si troverà la strada sbarrata e sarà costretto, come il lettore della *Grande Bretèche* immaginato nella *Macchina dell'errore*, a tornare sui propri passi e imboccare un sentiero alternativo. La vera e irrinunciabile qualità di un saggista letterario, infatti – ricorda sempre Lavagetto in un'intervista con Dorian Fasoli – non è quella di trovare a colpo sicuro la strada corretta, ma proprio quella di riconoscere e antivedere l'esistenza di una varietà di percorsi possibili, di fiutare «le molteplici piste che si aprono all'interno di un testo e lo solcano in tutte le direzioni» (Fasoli 2006). Un po' come lo schiavo acquistato dall'Ateniese recatosi a Gerusalemme per raggiungere la salvezza, nel brano che apre il saggio introduttivo di *Lavorare con piccoli indizi*, che è capace di «ricostruire», a partire da alcune tracce, «uno scenario assente, invisibile [...] a chi si serve soltanto dei propri occhi» (Lavagetto 2003b: 17).

«Percepire il movimento», ha ribadito Nelson Goodman nello stesso articolo in cui ci siamo già imbattuti sulla teoria dei mondi possibili, «spesso consiste nel produrlo. Scoprire leggi implica il redigerle. Riconoscere modelli è in gran parte una questione di inventarli e imporli. Comprensione e creazione procedono insieme» (1975: 72). Poco importa, allora, se il critico sarà costretto a fare retromarcia e a ritornare, come in un labirinto, all'incrocio o intersezione precedente. Nell'individuazione e nell'apertura di una molteplicità di strade possibili si gioca già la ragion d'essere di un'autentica teoria, e tornare sui propri passi potrà significare, in alcuni casi, metterla alla prova e rafforzarla. A testimoniare, tra le altre cose, è la parabola del protagonista di uno splendido apologo ripreso in *Eutanasia della critica*. Abû Nuwâs, recatosi dal suo maestro per chiedergli l'autorizzazione a scrivere versi, ottiene una risposta singolare:

«Te lo permetterò soltanto quando avrai imparato a memoria mille poemi antichi». Abû Nuwâs allora si eclissa per qualche tempo fino a quando non è in grado di tornare dal maestro e di annunciargli che ha imparato a memoria quanto gli era stato richiesto. A dimostrazione comincia a recitarglieli e continua a farlo per diversi giorni. Dopo di che, reiterò al maestro la sua prima domanda. Khalaf fece allora comprendere al suo allievo che non l'avrebbe autorizzato a scrivere versi finché non avesse dimenticato completamente i poemi che aveva imparato. «È molto difficile, disse Abû Nuwâs: ho fatto tanta fatica ad impararli». Ma il maestro restò della sua opinione. Abû Nuwâs si vide

allora costretto a ritirarsi per un certo tempo in un convento dove si occupò di tutto tranne che di poesia. Quando ebbe dimenticato i poemi, venne a farne certo il maestro che infine l'autorizzò a cominciare la sua carriera di poeta. (Lavagetto 2005: 76-77)

In questo movimento paziente e vitale, nella continua disponibilità a verificare l'itinerario seguito, su cui si sono accumulate, una dopo l'altra, le tracce passate in rassegna dal critico, ed eventualmente a fare uno o più passi indietro e a cambiare strada, risiede il senso stesso, secondo Lavagetto, della teoria letteraria. È una scommessa rischiosa, che forse davvero, come ricordava nella sua *Autoricognizione*, può condurre a un traguardo diverso da quello che ci si era prefissati inizialmente, o addirittura a mancare il bersaglio. Ma in questo modo lo stesso critico avrà scoperto forse qualcosa di più prezioso e, in fin dei conti, più fecondo di qualunque risultato finale: avrà costruito una serie di itinerari possibili, legittimati dal testo e dai segni che avrà pazientemente interrogato, e si troverà forse nella stessa situazione che accomuna, secondo un'intuizione di Jacques Rivière, due degli autori a cui Lavagetto ha dedicato più tempo ed energie in assoluto. Come Freud e Proust, avrà compreso che «la verità deve essere cercata partendo da una posizione di confine tra il mondo esterno che funge da necessario detonatore e il mondo interno dove qualcosa, a grande profondità, sembra "trasalire"» (Lavagetto 2011: 363). La soluzione allora non si troverà «nel sapore del tè e del dolce che vi è stato immerso, ma solo quel sapore», in fin dei conti, «è capace di evocarla, di determinare l'indispensabile *choc*, l'urto che potrà disancorarla e portarla alla luce» (*ibid.*). Rimarranno, allora, delle ellissi, intese in questo caso come spazi vuoti o ancora sconosciuti, aperture verso altri mondi possibili che il critico letterario ha individuato e segnalato e che un nuovo lettore, se è disposto a sobbarcarsi i rischi – ma anche ad assicurarsi i piaceri – di una simile impresa, potrà cercare di esplorare.

## Bibliografia

- Barthes, Roland, *Critique et vérité* (1966), trad. it. *Critica e verità*, Eds. Clara Lusignoli - Andrea Bonomi, Torino, Einaudi, 2002.
- Bertoni, Federico, "Il problema del realismo", *Teoria della letteratura. Campi, problemi, strumenti*, Eds. Laura Neri e Giuseppe Carrara, Roma, Carocci, 2022: 255-75.
- Brooks, Peter, *Reading for the Plot* (1984), trad. it. *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Ed. Daniela Fink, Torino, Einaudi, 2004.
- Calvino, Italo, "Mondo scritto e mondo non scritto", *Saggi*, vol. II, Ed. Mario Barenghi, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1995: 1865-75.
- Calvino, Italo, "Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio", *Saggi*, vol. I, Ed. Mario Barenghi, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1995: 627-754.
- Doležel, Lubomír, *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds* (1998), trad. it. *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, Ed. Margherita Botto, Milano, Bompiani, 1999.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979.
- Fasoli, Dorian, "Eutanasia della critica. Conversazione con Mario Lavagetto", *Riflessioni.it*, gennaio 2006, [https://www.riflessioni.it/conversazioni\\_fasoli/mario\\_lavagetto\\_2.htm](https://www.riflessioni.it/conversazioni_fasoli/mario_lavagetto_2.htm), web (ultimo accesso 1/03/2024).
- Fowles, John, *The French Lieutenant's Woman* (1969), trad. it. *La donna del tenente francese*, Ed. Ettore Capriolo, Milano, Mondadori, 2021.
- Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism* (1957), trad. it. *Anatomia della critica*, Eds. Paola Rosa-Clot - Sandro Stratta, Torino, Einaudi, 1969.
- Goodman, Nelson, "Words, Works, Worlds", *Erkenntnis*, 9.1 (1975): 57-73.
- Lavagetto, Mario, *La gallina di Saba*, Torino, Einaudi, 1974.
- Lavagetto, Mario, *La macchina dell'errore. Storia di una lettura*, Torino, Einaudi, 1996.
- Lavagetto, Mario, Introduzione a Stendhal, *Le Rouge et le Noir* (1830), trad. it. *Il rosso e il nero. Cronaca del XIX secolo*, Ed. Mario Lavagetto, Milano, Garzanti, 1998: VII-XII.
- Lavagetto, Mario, *Dovuto a Calvino*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001.
- Lavagetto, Mario, *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura* (1992), Torino, Einaudi, 2002. Nuova edizione riveduta e ampliata.
- Lavagetto, Mario, "Autoricognizione 2000", *Immagini della critica. Conversazioni di teoria letteraria*, Ed. Ugo M. Olivieri, Torino, Bollati Boringhieri, 2003a: 47-69.

- Lavagetto, Mario, *Lavorare con piccoli indizi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003b.
- Lavagetto, Mario, "Introduzione. Il testo e le sue moltiplicazioni", *Il testo letterario. Istruzioni per l'uso* (1996), Ed. Mario Lavagetto, Roma-Bari, Laterza, 2004: VII-XII.
- Lavagetto, Mario, *Eutanasia della critica*, Torino, Einaudi, 2005.
- Lavagetto, Mario, *Quel Marcel! Frammenti dalla biografia di Proust*, Torino, Einaudi, 2011
- Lavagetto, Mario, *Oltre le usate leggi. Una lettura del Decameron*, Torino, Einaudi, 2019.
- Pavel, Thomas, *Fictional Worlds* (1986), trad. it. *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, Ed. Andrea Carosso, Torino, Einaudi, 1992.
- Roth, Philip, *American Pastoral* (1997), trad. it. *Pastorale americana*, Ed. Vincenzo Mantovani, Torino, Einaudi, 2013.
- Ryan, Marie-Laure, "Possible Worlds", *The Living Handbook of Narratology*, 2 marzo 2012, <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/54.html>, web (ultimo accesso 1/03/2024).
- Searle, John, "The Logical Status of Fictional Discourse", *On Narrative and Narratives*, 6.2 (1975): 319-32.
- Stierle, Kerlhein, "The Reading of Fictional Texts", *The Reader in the Text*, Eds. Susan Robin Suleiman - Inge Crosman, Princeton, Princeton University Press, 1980: 83-105.
- Todorov, Tzvetan, *Poétique de la prose* (1971), trad. it. *Poetica della prosa*, Ed. Elisabetta Ceciarelli, Milano, Bompiani, 1995.
- Woolf, Virginia, *To the Lighthouse* (1927), trad. it. *Al faro*, Ed. Nadia Fusini, Milano, Feltrinelli, 1992.

## The Author

### Simone Carati

Simone Carati is PhD in Modern languages, literatures and cultures at the Universities of Bologna and L'Aquila. Formerly contrast lecturer in Comparative literatures, he is currently research fellow at the University of Padua where he teaches History of critique. His research fields are comparative literature and the relationship between narration and experience. He published several works on these topics, among others the book *Il mondo là fuori. Narrazione, esperienza, scrittura* (Ledizioni 2023).

Email: [simone.carati@unipd.it](mailto:simone.carati@unipd.it)



## **The Article**

Date sent: 30/06/2023

Date accepted: 28/02/2024

Date published: 30/05/2024

## **How to cite this article**

Carati, Simone, "Sulla soglia dei mondi possibili. Lavagetto e la teoria della letteratura", *Other possible worlds (theory, narration, thought)*, Eds. A. Cifariello - E. De Blasio - P. Del Zoppo - G. Fiordaliso, *Between*, XIV.27 (2024): 237-253, <http://www.between-journal.it/>