

Simone Carati

La scrittura tra i frammenti. Lavagetto narratore

1. *La cassetta degli attrezzi: qualche premessa*

Sgombriamo subito il campo da un possibile equivoco: l'obiettivo non è quello di portare alla luce un ipotetico romanzo scritto e mai pubblicato, o lasciato incompiuto, da Mario Lavagetto. A questo proposito, ci faremo bastare le parole che lui stesso ha speso al riguardo, in una delle rare interviste che ha concesso, chiamando in causa il proprio maestro: «Mi viene in mente Debenedetti. A 22 anni si pensava narratore. Legge *Du côté de chez Swann* e capisce che tutto quello che avrebbe voluto scrivere era già stato scritto».¹ È invece un'altra la posta in gioco che cercheremo di inseguire in queste pagine, un'ambizione di altro tenore: l'idea che, ripercorrendo alcuni dei saggi critici di Lavagetto, si possa scorgere in contropunto la figura di un critico scrittore, che ricorre alla modalità narrativa come strumento di spiegazione e argomentazione. Non è un caso, d'altra parte, che in diversi dei suoi scritti Lavagetto sfrutti la propria inventiva per dare corpo, attraverso le parole, a un ipotetico lettore, una figura fantasmatica nascosta nell'ombra «in cui si tenevano i primi spettatori, stretti intorno al fuoco della narrazione, evocato da Forster e da Benjamin, ma [...] anche quella del lettore, in agguato sui margini del libro, dello spazio meraviglioso che si schiude davanti a lui e da cui ripullulano immagini folgoranti e vertiginose».² Proprio la collaborazione alla costruzione di una storia è l'invito che Lavagetto sembra rivolgere ai lettori dei suoi saggi, a coloro che accettano la sfida di seguirlo lungo l'itinerario che disegna una pagina dopo l'altra. Una sfida coerente con la sua stessa concezione del critico letterario, che, come affermava in un'altra intervista, non può essere sprovvisto di una caratteristica imprescindibile, ovvero «la capacità di mettere in scena le proprie argomentazioni, di far vedere cosa si sta cercando e come lo si sta cercando, di esporre i risultati che si sono raggiunti non come risultati acquisiti, ma come traguardi che si inseguono e che costituiscono ipotesi di lavoro, conclusioni provvisorie da cui il lettore potrà ripartire e trasformarsi in un complice».³ Il rischio di un simile approccio, se portato alle estreme conseguenze, è naturalmente quello della ridondanza, di privare il lettore, paradossalmente, proprio di quel piacere

¹ Antonio Gnoli, *Lavagetto: "Ho inseguito i fantasmi dei grandi scrittori ma la letteratura non ti salva se la vita va in pezzi"*, in «la Repubblica», 16 marzo 2014, https://www.repubblica.it/cultura/2014/03/16/news/lavagetto_ho_inseguito_i_fantasmi_dei_grandi_scrittori_ma_la_letteratura_non_ti_salva_se_la_vita_va_in_pezzi-81184869/ (ultimo accesso 31 maggio 2021).

² Mario Lavagetto, *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura* (1992), Torino, Einaudi, 2002, Nuova edizione riveduta e ampliata, p. 30.

³ Dorian Fasoli, *Eutanasia della critica. Conversazione con Mario Lavagetto*, gennaio 2006, https://www.riflessioni.it/conversazioni_fasoli/mario_lavagetto_2.htm (ultimo accesso 31 maggio 2021).

sottile che deriva dalla scoperta dei fantasmi di cui Lavagetto è andato in cerca infaticabilmente, e che si nascondono tra le righe ordinate della pagina scritta. Un rischio ampiamente scongiurato da chi ha saputo muoversi con straordinario equilibrio tra lo svelamento progressivo di quei retroscena e la capacità di tracciare un itinerario chiaro e persuasivo, conducendo il lettore nella bottega del critico e invitandolo a maneggiare a sua volta gli arnesi del mestiere, senza appesantire il testo, al contempo, con eccessive indicazioni di regia. C'è un'immagine ricorrente in Lavagetto, una metafora che è anche un'indicazione di metodo e che, io credo, deve essere tenuta bene a mente da chi si avventura nell'esplorazione dei suoi saggi. La troviamo, ad esempio, nelle pagine introduttive del suo ultimo libro, *Oltre le usate leggi*, dedicato al *Decameron* e nato da un ciclo di lezioni tenute presso l'Università di Basilea, in cui si rivolgeva ai destinatari delle sue letture con queste parole: «La strumentazione di cui ci serviremo sarà deliberatamente leggera e ogni volta andrà sottoposta a verifica, senza per questo rinunciare a possibili azzardi», all'«esercizio di una ragionevole e controllata eterodossia».⁴ Una cassetta degli attrezzi essenziale, adatta a inseguire con prontezza e con un'adeguata flessibilità le molteplici piste nascoste in un'opera letteraria, «che si aprono all'interno di un testo e lo solcano in tutte le direzioni», e che il critico, colui che non può essere in nessun caso «sprovvisto di fiuto»,⁵ ha il compito di esplorare pazientemente.

Non dovrebbe meravigliare più di tanto che Lavagetto, che ha dedicato la propria vita di studioso a indagare le minuzie linguistiche, le spie lessicali, i frammenti, le tracce, le sviste, le cicatrici, i lapsus, l'insieme, in altre parole, di quegli elementi apparentemente trascurabili, dei *piccoli indizi* disseminati all'interno di migliaia e migliaia di pagine, ricorra all'immagine della leggerezza per fornire una dichiarazione di intenti che, rifacendosi senza forzature eccessive al metodo *regressivo* da lui stesso illustrato chiamando in causa Holmes e Freud, si può estendere retrospettivamente a molte delle sue opere precedenti. La rivendicazione della qualità aerea di cui sono provvisti alcuni dei personaggi, volatili e inafferrabili (come Alatiel, la figlia del sultano di Babilonia), a cui Lavagetto ha dato la caccia nelle sue indagini minuziose, non è affatto scontata ed è improntata, lo dicevamo, a un notevole equilibrio. In nessun caso, infatti, un simile modo di procedere può giustificare, ricorda Lavagetto, una mancanza di scrupolo metodologico o una deriva delle interpretazioni o, ancora peggio, può legittimare il critico a trascurare quella «*datità* originaria» che è il testo, e che «rappresenta una cornice di riferimento e un termine di paragone», un «“luogo di lavoro” [...] su cui vengono compiute molteplici operazioni».⁶ La proposta, dunque, è quella di coniugare la leggerezza dell'immaginazione e un certo rigore filologico, un'impresa tutt'altro che scontata e che forse è salutare ribadire in un'epoca – la nostra – in cui spesso la letteratura viene convocata come pretesto, come occasione «per

⁴ Mario Lavagetto, *Oltre le usate leggi. Una lettura del Decameron*, Torino, Einaudi, 2019, p. 8.

⁵ D. Fasoli, *Eutanasia della critica. Conversazione con Mario Lavagetto*, cit.

⁶ M. Lavagetto (a cura di), *Introduzione*, in *Il testo letterario: istruzioni per l'uso* (1996), Roma-Bari, Laterza, 2004, pp. XVIII-XIX.

parlare d'altro, per affacciarsi su universi contigui, ma talvolta anche lontanissimi, senza tenere conto di questa "cosa" che ho qui davanti a me»:⁷

Quello che vi chiedo – scrive sempre Lavagetto – è di avere l'audacia di rendere conto solo a quanto stiamo leggendo, solo a quanto è scritto, senza arretrare davanti alle ingiunzioni, agli sbarramenti e agli imperativi, senza mettere a tacere – per difendere le vostre, le nostre conclusioni – alcun segmento del testo.⁸

L'invito, lo dicevamo, è a mantenere uno «sguardo equilibrato»,⁹ a rendere conto delle proprie scelte e a verificarle di volta in volta, pronti a metterle in discussione ma senza rinunciare, allo stesso tempo, a qualche ragionevole azzardo. Non è un caso che un'indicazione analoga sia ribadita in due scritti introduttivi pubblicati a più di vent'anni di distanza come *Il testo letterario. Istruzioni per l'uso* (1996) e *Oltre le usate leggi* (2019). Vi si può scorgere il clima di un'epoca in cui, come registrerà lo stesso Lavagetto nei primi anni Duemila, la critica letteraria (e la facoltà critica in generale) è ormai sul punto di compiere la propria definitiva *eutanasia*, in cui i libri troneggiano sugli scaffali dei salotti borghesi, con le loro coste ordinate e i titoli dei classici in bella vista, mentre le pagine, mai sfogliate, si impolverano inesorabilmente. L'unico possibile antidoto è aprirli e (ri)cominciare finalmente a leggerli.

Ma è anche possibile, come anticipavamo, leggere in controluce, dietro queste parole, una sorta di bilancio, una rilettura a posteriori del suo percorso critico. D'altra parte, lo stesso Lavagetto si definiva, con grande *understatement*, un lettore, forse uno di quei lettori, impossibili da trovare nella realtà empirica ma su cui lui stesso ha modellato la propria figura di critico, il cui profilo è stato delineato a suo tempo da Nietzsche in *Ecce Homo*, secondo una definizione spesso ripresa dallo stesso Lavagetto: «Se mi figuro l'immagine di un lettore perfetto, ne viene fuori sempre un mostro di coraggio e di curiosità, con qualcosa di duttile, astuto, cauto, un avventuriero e uno scopritore nato».¹⁰ Forse un lettore simile è possibile solo nel mondo della finzione, in quella «particolare provincia», retta da leggi proprie e dotata di confini porosi, che è il letterario:¹¹ forse, in una certa misura, è proprio il lettore a cui Lavagetto, lo vedremo, darà ripetutamente la parola e di cui si servirà nella costruzione di quelle ingegnerie narrative che sono i suoi saggi.

Se mi sono soffermato così a lungo su queste indicazioni di metodo è perché tenterò in qualche modo di seguire il consiglio di Lavagetto e proverò a praticare, a mia volta, una «ragionevole e controllata eterodossia». Cercherò di dotarmi di una cassetta degli attrezzi leggera, che mi permetta di muovermi con flessibilità – ma senza mai rinunciare al riscontro del testo – nei meandri di alcuni saggi di Lavagetto, pagine da cui emerge il modo di procedere di un critico scrittore, prendendo sul serio l'idea, ribadita da lui stesso, che sia un errore «pensare alla scrittura critica come a un fine

⁷ M. Lavagetto, *Oltre le usate leggi*, cit., p. 8.

⁸ Ivi, p. 7.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo. Wie man wird, was man ist* (1886); trad. it. *Ecce Homo. Come si diventa ciò che si è*, Milano, Adelphi, 1970, p. 312.

¹¹ Cfr. M. Lavagetto, *Lavorare con piccoli indizi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, p. 69.

indipendente e ritenere che lo stile non influisca in modo determinante sul significato e sul peso delle singole argomentazioni». ¹² Sfrutterò soprattutto, con libertà ma non con arbitrio, alcune indicazioni contenute nelle illuminanti prefazioni che lo stesso critico ha scritto alle sue opere. Il tentativo, seguendo un metodo di lavoro che forse Lavagetto avrebbe incoraggiato, è quello di inseguire a mia volta i piccoli indizi disseminati sulla superficie dei suoi saggi, spie di quella modalità narrativa a cui ricorre nella costruzione dei propri edifici teorici, nella convinzione che chi legge possa a sua volta conoscere (o riconoscere), in un giro di frase, una metafora, un'immagine narrativa di un grande critico la voce di un vero scrittore.

2. Soglie

«Scrittore», ha detto Roland Barthes in una pagina famosa di *Critica e verità*, «è colui per il quale il linguaggio costituisce un problema, che ne sperimenta la profondità, non la strumentalità o la bellezza». ¹³ Se partiamo da questa minimale ma efficace definizione, è difficile resistere alla tentazione di attribuire a Mario Lavagetto la qualità di scrittore. In pochi, nella seconda metà del Novecento, hanno dedicato altrettante energie a inseguire la forza plasmante del linguaggio, sia quello dei testi analizzati sia quello utilizzato dal critico stesso, capace di portare alla luce interi paesaggi nascosti a partire da una serie di microscopie minuziosamente raccolte e rielaborate. Per comprendere meglio cosa intendiamo con la definizione di critico scrittore, tuttavia, è necessario ripartire dall'altro polo dell'indagine, il frammento, le minuzie linguistiche e testuali su cui Lavagetto, lo dicevamo, ha plasmato un vero e proprio modo di leggere e di rapportarsi ai testi. Se apriamo uno dei suoi saggi più marcatamente teorici, lo scritto che apre *Lavorare con piccoli indizi*, troviamo, a nominare la sezione in cui si inserisce, uno di quei titoli allusivi ed enigmatici, suggestivi e volutamente aperti con cui Lavagetto, «maestro di paratesto», ¹⁴ ha costellato sapientemente gli indici delle sue opere. D'altra parte, l'abilità primaria del narratore è quella di raccogliere un popolo di uditori (o di lettori) intorno a un fuoco, accendere la scintilla e generare l'incanto archetipico di una promessa, una narrazione in potenza, inizialmente solo accennata e che prenderà forma, una parola dopo l'altra, alla luce di quella «fiamma misurata» davanti alla quale, diceva Benjamin, il narratore «potrebbe lasciar consumare fino in fondo il lucignolo della propria vita». ¹⁵

Il titolo, emblematico, è *Frammenti di una teoria*, e il primo saggio è dedicato a diverse figure, personaggi e uomini in carne e ossa, «capaci di anteverde, di raccogliere indizi, di fissarli, di leggerli grazie alla competenza di cui dispongono»,

¹² D. Fasoli, *Eutanasia della critica. Conversazione con Mario Lavagetto*, cit.

¹³ Roland Barthes, *Critique et vérité* (1966); trad. it. *Critica e verità*, Torino, Einaudi, 2002, p. 42.

¹⁴ Massimo Fusillo, *Una grande casa, con molte moltissime stanze. In ricordo di Mario Lavagetto*, «Fata Morgana Web», 6 dicembre 2020, <https://www.fatamorganaweb.it/in-ricordo-di-mario-lavagetto/> (ultimo accesso 31 maggio 2021).

¹⁵ Walter Benjamin, *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolaj Leskows* (1936); trad. it. *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, Torino, Einaudi, 2011, p. 86.

«partendo dall'infinitamente piccolo e dall'apparentemente insignificante» per «ricostruire [...] uno scenario assente, invisibile [...] a chi si serve solo dei propri occhi». ¹⁶ Tra di loro troviamo Sherlock Holmes (e alle sue spalle Conan Doyle), Giovanni Morelli e Sigmund Freud, le figure che forniscono al paradigma indiziario attentamente studiato da Carlo Ginzburg, e verso cui Lavagetto dichiara il proprio debito, «una sorta di esemplare rappresentazione». ¹⁷ Ma ci sono anche alcuni critici letterari, convocati in questa suggestiva riunione: ci sono Gianfranco Contini e Leo Spitzer e c'è anche, naturalmente, Giacomo Debenedetti. Partendo da un brano estrapolato da uno dei suoi saggi su Alfieri, Lavagetto scrive:

Dal canto nostro, lettori di Debenedetti, abbiamo assistito a una sorta di cerimonia di secondo grado: il frammento, come un capello, un'unghia, un lembo di stoffa tra le mani di uno stregone, è servito per suscitare una presenza, per evocarla e convocarla e costringerla a cedere il segreto che, qui e altrove, sembra costituire l'oggetto ultimo e insieme il motore della ricerca. Scopo della critica, per Debenedetti, è raggiungere una rivelazione: che ha certo valore di epifania, di messa in luce di una verità altrimenti nascosta, ma che - dal punto di vista narrativo - ha anche la funzione di un *coup de théâtre*, preparato con cura non minore di quella impiegata da Holmes per far scattare le proprie chiavi o da Freud al momento di sottoporre la forma ultima della sua «costruzione» alla conferma del paziente. Il *puzzle* trova la propria imprevista e sorprendente leggibilità. I pezzi disseminati sul tavolo si incastreranno gli uni negli altri, la trama verrà alla luce e gli indizi, pazientemente raccolti, collaboreranno in un disegno alla fine riconoscibile. ¹⁸

Dunque il critico scrittore è, in una certa misura, colui che ricorre a tecniche e modalità proprie della narrazione (il *coup de théâtre* preparato con cura, nel caso di Debenedetti) per guidare il lettore tra i corridoi del proprio edificio argomentativo, ma anche per risolvere una serie di enigmi costruttivi che si presentano non solo al romanziere, ma anche allo scrittore di saggi, e che costituiscono, per dirla ancora con Barthes, un problema. Lavagetto ricorre a sua volta alla modalità narrativa, soprattutto quando si tratta di affrontare il passaggio attraverso una zona liminale e decisiva del testo, la soglia tra quelli che Calvino chiamava il mondo scritto e il mondo non scritto, cioè l'inizio. E non importa che a cominciare sia una conferenza, un saggio oppure un romanzo: «questo è il momento della scelta: ci è offerta la possibilità di dire tutto, in tutti i modi possibili; e dobbiamo arrivare a dire una cosa, in un modo particolare». ¹⁹ Il momento del «distacco», ribadisce Calvino, è sempre delicato, se non addirittura traumatico:

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 distacco dalla molteplicità dei possibili: per il narratore l'allontanare da sé la molteplicità delle

¹⁶ M. Lavagetto, *Lavorare con piccoli indizi*, cit., pp. 18, 20, 17.

¹⁷ Ivi, p. 22.

¹⁸ Ivi, pp. 31-32.

¹⁹ Italo Calvino, «Cominciare e finire», appendice a Id., *Lezioni americane* (1988), Milano, Mondadori, 2015, p. 123.

storie possibili, in modo da isolare e rendere raccontabile la singola storia che ha deciso di raccontare questa sera.²⁰

Possiamo avere un assaggio di quello che dice Calvino prendendo proprio un inizio, «luogo letterario per eccellenza»,²¹ in cui Lavagetto sancisce il distacco rispetto al mondo non scritto con una strategia emblematica. Il taglio dell'incipit è legato in parte, probabilmente, anche all'argomento del saggio in questione, che per intenti e contenuto si presta più di altri a uno sviluppo di carattere narrativo. È vero infatti che *Quel Marcel! Frammenti dalla biografia di Proust*, afferma il suo autore nella breve introduzione, «è tutto meno che una biografia», anche se si serve «di frammenti biografici utilizzati liberamente come strumenti di lettura»; ma è vero anche, allo stesso tempo, che Lavagetto riconosce nei suoi sette capitoli la trama di un disegno più ampio, in divenire e sostanzialmente incompiuto, di un percorso che gli appare «a posteriori come le tappe di un lungo, e in parte fallimentare, inseguimento iniziato alla fine dell'adolescenza e alimentato da successive letture, da provvisorie rivisitazioni, da approcci ripetuti e, più tardi, da investigazioni minuziose e settoriali compiute in anni diversi e alla presenza (e con l'aiuto) di diversi pubblici di studenti».²²

Se ci spostiamo da quella che Genette considerava una soglia vera e propria come la prefazione alle prime righe del primo capitolo, vediamo che Lavagetto, nel ricondurre gli infiniti mondi possibili del testo a un mondo fatto di righe nere su una pagina bianca, utilizza uno stratagemma da scrittore, partendo con una descrizione che potrebbe a tutti gli effetti figurare in un romanzo:

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. In prima fila, il secondo a destra, magro, sealigno, molto basso di statura, con la barba curata, la fronte alta, le mani dietro la schiena della sua lunga redingote è Alphonse Darlu, professore di filosofia.²³

Sarebbe quantomeno un azzardo fare di questo breve frammento testuale un garante di quello stile narrativo a cui ci siamo appellati, eppure non vi è dubbio che, un po' come era stato per il *coup de théâtre* di Debenedetti, Lavagetto risolva, con la strategia dell'album di famiglia di Proust sfogliato da un ipotetico lettore, un problema di ordine narrativo: le foto che si susseguono, oltre a Marcel e a Darlu, consentiranno a chi scrive di presentare una serie di personaggi (o meglio di persone trasformate in un gruppo di parole) che giocheranno un ruolo di primo piano nei successivi sviluppi del saggio, che, per quanto non sia una biografia, ne conserva almeno in parte l'impianto, cominciando dagli anni di apprendistato per arrivare alla conclusione della *Recherche* (e alla conclusione della vita dello scrittore). Scopriamo allora che il padre, Adrien Proust, è «professore di Igiene alla Sorbonne e investito di importanti incarichi

²⁰ Ivi, pp. 123-124.

²¹ Ivi, p. 124.

²² M. Lavagetto, *Quel Marcel! Frammenti dalla biografia di Proust*, Torino, Einaudi, 2011, p. 3.

²³ Ivi, p. 7.

governativi: un uomo tarchiato, apparentemente sicuro di sé e consapevole del ruolo che occupa, vestito con sobria eleganza e con un tangibile rispetto di codici e prescrizioni non scritte»; che la madre, «Jeanne Weil, nel cui volto non è difficile all'osservatore rintracciare alcuni tratti del figlio, è una donna non bella, con i lineamenti pesanti, ebrea di nascita e fedele fino all'ultimo alla religione delle sue origini». Mano a mano che prosegue in questa iniziale ricognizione di «figuranti (i principali e i comprimari)», il lettore ha la sensazione che provengano «da un romanzo d'epoca, magari da un interno dei *Rougon-Macquart* descritto dal quell'eccellente fotografo e annotatore che era Émile Zola». ²⁴ Se non fosse che, sebbene il loro sguardo e la loro fisionomia siano catturati una volta per sempre dall'obiettivo della macchina fotografica, a un'analisi ravvicinata il quadro si rivela enigmatico, disarticolato, bidimensionale; c'è bisogno di un nuovo documento che rilanci la narrazione, permettendo a chi scrive di non impantanarsi proprio dopo un avvio tanto promettente. Ed ecco che Lavagetto, con l'abilità del regista che ha preparato scrupolosamente la messa in scena, tira fuori un trattato scritto dal padre di Proust, *Hygiène du neurasthénique*, un oggetto opaco che, come le cianfrusaglie che Stevenson guardava ammaliato mentre venivano estratte da un misterioso baule, ²⁵ si carica di una nuova energia narrativa e può essere a sua volta interrogato, rilanciando il racconto.

3. Ingranaggi

«Non c'è effetto più smagante per l'uomo», diceva sempre Stevenson, «del mettere a nudo le molle e i meccanismi di qualunque arte», salvo poi addentrarsi, nello stesso saggio, in quella «rude congerie di funi e di pulegge» ²⁶ che si nasconde sotto la superficie levigata dell'opera letteraria. È una citazione particolarmente cara a Lavagetto, che l'ha utilizzata a più riprese, compresa l'annotazione in seconda di copertina che è comparsa su diversi volumi pubblicati, tra la fine degli anni Novanta e i primi anni Duemila, dalla casa editrice La Nuova Italia, in una collana da lui curata. Ripartiamo proprio da qui, dall'ingegneria nascosta dietro la scrittura cristallina dei suoi saggi, facendo nostro il presupposto fondamentale di qualunque teoria: la convinzione che, perlustrando i meccanismi compositivi del testo, provando a smontarlo e a rimontarlo per osservare ciò che altrimenti rischierebbe di sfuggire al nostro sguardo, il piacere della lettura non viene affatto compromesso, ma, al contrario, risulta notevolmente incrementato, diventa più sottile e più stratificato.

²⁴ Ivi, pp. 9-10.

²⁵ L'aneddoto è riportato in Clotilde De Stasio, *Introduzione a Stevenson*, Roma-Bari, Laterza, 1991, p. 24. Vale la pena di ricordare che è proprio l'elenco dei materiali che il naufrago Robinson recupera dal relitto a stregare il fabbro gallese che, come racconta Stevenson in un bellissimo saggio, si sobbarca la doppia fatica di imparare a leggere e poi di imparare l'inglese in età adulta proprio per potersi avventurare tra le pagine del romanzo di Defoe, che aveva sentito leggere ad alta voce. Cfr. Robert Louis Stevenson, *A Gossip on Romance* (1882); trad. it. *Una chiacchierata sul romanzesco*, in Id., *Romanzi, racconti e saggi*, a cura di Attilio Brilli, Milano, Mondadori, 2012, p. 1861.

²⁶ R.L. Stevenson, *On Style in Literature: Its Technical Elements* (1884); trad. it. *Alcuni elementi tecnici dello stile nella letteratura*, in Id., *Romanzi, racconti e saggi*, cit., pp. 1879-1902.

Proviamo allora ad aprire una piccola parentesi e a sfogliare un altro testo, verso cui Lavagetto non ha mai nascosto la propria ammirazione. È stato scritto, raccogliendo e sviluppando un suggerimento di Hayden White, che *Mimesis* di Eric Auerbach è strutturato come una grande narrazione: è un libro che «provoca sul lettore un *effetto narrativo* ben preciso: ordisce una trama, racconta una storia; e questa storia sfocia nella realizzazione finale (benché non definitiva) di qualcosa che era latente e previsto fin dall'inizio». ²⁷ Un disegno, scrive Federico Bertoni, la cui «trama maestra» comincia «a emergere con chiarezza» nel secondo capitolo di *Mimesis*, lasciando intravedere i cardini su cui poggia la poderosa esplorazione di Auerbach: «la dialettica tra separazione e mescolanza degli stili (*Stiltrennung* e *Stilmischung*)» e quel «nesso organico tra vicende particolari e grandi forze storiche che connota i testi autenticamente realisti», ²⁸ e che Guido Mazzoni ha definito il «problema dello sfondo». ²⁹

Ora, sarebbe certamente un'operazione spericolata cercare di stabilire delle affinità, o addirittura un calibrato e puntuale sistema di connessioni, tra il modo di procedere di Auerbach e quello di Lavagetto sulla base di una traccia così labile come l'ammirazione che, lo dicevamo, il secondo ha dichiarato nei confronti del primo. Eppure, i lettori avveduti della *Cicatrice di Montaigne*, come Gian Carlo Roscioni e Guido Almansi, non avevano potuto fare a meno, aprendo il libro e imbattendosi in Ulisse, di cogliere immediatamente «una freccia direzionale che – dice Lavagetto – io avevo messo sotto gli occhi di tutti riprendendo il titolo del primo saggio di *Mimesis*». ³⁰

La struttura e lo sviluppo della *Cicatrice di Montaigne*, d'altra parte, autorizzano se non altro un'osservazione: Lavagetto, nel congegnare il libro, è consapevole, come lo era stato Auerbach, che anche un saggio critico (o una raccolta di saggi tenuti insieme da un disegno prestabilito e da uno sviluppo attentamente calibrato) può funzionare, al netto di una serie di macroscopiche differenze, come un romanzo: può avere un impianto narrativo, essere dotato di quel famoso gomitolo o «filo del racconto» che, diceva Musil, è stato perso forse irrimediabilmente nei primi decenni del Novecento, ma che è ancora capace di rivelare l'appetito fondamentale di «quasi tutti gli uomini», che, «nella relazione fondamentale con se stessi», sono pur sempre «dei narratori». ³¹ Ancora una volta la premessa al testo dello stesso Lavagetto ci viene in aiuto: sarebbe un clamoroso errore, afferma, sostenere che io abbia voluto

scrivere delle piccole monografie: leggere i capitoli di questo libro come saggi sull'*Odissea*, su *Una storia vera*, su una novella del *Decameron*, sul *Bugiardo* di Goldoni, sulle *Confessions* ecc. sarebbe travisarne le

²⁷ Federico Bertoni, «*Mimesis*: una grande narrazione», in Aa. Vv., *Libri di realtà. La funzione mimetica della letteratura e i suoi paradossi*, Bologna, La Bottega dell'Elefante, 2008, p. 42.

²⁸ Ivi, p. 36.

²⁹ Guido Mazzoni, *Auerbach: una filosofia della storia*, in «Allegoria», n. 56, lug.-dic. 2007, p. 95.

³⁰ D. Fasoli, *Eutanasia della critica. Conversazione con Mario Lavagetto*, cit. Sull'ammirazione dichiarata da Lavagetto per il libro di Auerbach, cfr. la stessa intervista, poco oltre.

³¹ Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930-33); trad. it. *L'uomo senza qualità*, Torino, Einaudi, 1957, pp. 756-757.

intenzioni. Ogni capitolo non è altro che la tappa di un viaggio – discontinuo e arbitrario – compiuto tenendo gli occhi costantemente fissi sulla bugia, che costituisce la stella polare di tutto il libro.³²

Il lettore che seguirà l'itinerario, o un viaggio di certo discontinuo e frastagliato ma incontestabilmente guidato da una «stella polare» che rimane sempre ben visibile e luminosa all'orizzonte, familiarizzando una pagina dopo l'altra con «il passo» del libro, nato da «un corso universitario di Teoria della letteratura»,³³ potrà smentire o più probabilmente confermare questa indicazione. Di certo potrà scorgere, se non è del tutto in malafede, la «volontà di allineare una serie di ricognizioni non sistematiche» con l'ausilio di un «filo conduttore»,³⁴ e vedere nell'ossatura del libro di Lavagetto, un libro nato come progetto «empirico»,³⁵ lo sviluppo di una mobile ed elastica struttura narrativa, che, anche se ha il proprio perno nella modernità, non rinuncia a slanciarsi, come era stato nel caso di Auerbach, attraverso diversi secoli di letteratura.

Ma c'è anche un altro modo attraverso cui Lavagetto imprime ai suoi saggi un andamento narrativo, dotandoli di quella spina dorsale - o di quella tenia - che cattura il lettore e lo trascina nell'inseguimento di quel «e poi... e poi» che, diceva Forster, costituisce la ragione principale per cui si legge un romanzo. La strategia è annunciata ancora una volta in una prefazione, questa volta alla *Macchina dell'errore*, scritta nell'anno (1996) di pubblicazione di un libro che in realtà era stato costruito e in gran parte realizzato circa dieci anni prima: «l'idea», leggiamo, è quella di creare

una controfigura, [...] un capro espiatorio a cui concedere il più ampio mandato e su cui scaricare ogni responsabilità, in modo da non lasciarmi sfuggire le occasioni di spiegare quanto altrimenti avrebbe rischiato di risultare inspiegabile: un lettore fittizio, che doveva assomigliare il meno possibile a un personaggio, essere libero di abbandonarsi a ogni intemperanza e tuttavia scrupoloso nel rispettare le prescrizioni che gli venivano da Balzac.³⁶

Basta sfogliare poche pagine e anche noi, lettori alla seconda, facciamo la conoscenza di questo misterioso individuo di parole, non asservito, come tanti di noi, a quella «bassa espressione atavica»³⁷ che rivela il nostro ancestrale bisogno di storie, ma «un lettore paziente e quindi ligio alle disposizioni di chi sta seduto davanti a lui e sgomitola il filo della narrazione».³⁸ Troveremo alcune indicazioni che suoneranno familiari:

Immaginiamo un lettore qualsiasi, ma paziente e non incline ad accantonare tutto quanto sfugge alla linea degli «e poi... e poi». Una volta che gli abbiamo attribuito simili prerogative, non è necessario spingersi oltre, né stabilire in quali circostanze abbia preso in mano il romanzo. Non sarà neppure necessario mettergli a

³² M. Lavagetto, *La cicatrice di Montaigne*, cit., p. X.

³³ Ivi, p. IX.

³⁴ D. Fasoli, *Eutanasia della critica. Conversazione con Mario Lavagetto*, cit.

³⁵ M. Lavagetto, *Lavorare con piccoli indizi*, cit., p. 70.

³⁶ M. Lavagetto, *La macchina dell'errore. Storia di una lettura*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 5-6.

³⁷ E.M. Forster, *Aspects of the Novel* (1927); trad. it. *Aspetti del romanzo*, Milano, Garzanti, 1991, p. 40.

³⁸ M. Lavagetto, *La macchina dell'errore*, cit., p. 12.

disposizione una scatola di arnesi molto ricca; basterà supporre che il fascino della narrativa non sia per lui disperso.³⁹

È vero che questo lettore non è un personaggio, ma è altrettanto vero che il critico lo proietta nel mondo programmaticamente fittizio creato da Balzac, tra gli altri personaggi, «alle cinque del mattino», «nelle terre del castello di Anzy, vasta proprietà di boschi e di terre che il minuscolo M. de la Baudraye ha messo a disposizione dei suoi ospiti per una partita di caccia».⁴⁰ Ed è altrettanto vero che, grazie alla creazione di questa ipotetica figura, il critico potrà condurre i lettori in carne e ossa (noi), nella trama delle sue ricognizioni all'interno di un meccanismo imperfetto, alla caccia dei frammenti, dei residui, «di qualcosa che non si voleva scrivere, che tuttavia si è scritto e che appartiene al testo così come a noi lettori è dato di leggerlo».⁴¹ Non credo sia arbitrario scorgere, dietro a questo modo di procedere, forse il clima di un'epoca, gli anni Ottanta, in cui, anche in Italia, le molle e i congegni del romanzo iniziano a essere mostrati con una certa sistematicità dagli scrittori; e non è un caso che proprio in quegli anni Calvino, a cui Lavagetto ha dedicato una serie di saggi che confluiranno poi in un libro pubblicato nel 2001, affidi alle avventure di un lettore fittizio le peregrinazioni e il compito di tenere insieme i molteplici fili narrativi del *Viaggiatore*. Certo, sono lettori diversi: quello di Lavagetto rimane sempre saldamente in pugno a un critico narratore che, alle sue spalle, lo convoca soltanto alla terza persona; non gli dà mai, come fa invece Calvino, del tu. Ma è proprio grazie a questa invenzione che, ancora una volta, Lavagetto risolve un problema narrativo e argomentativo insieme, e si può concedere una maggiore libertà rispetto a quella riservata solitamente al critico letterario: la libertà di immaginare un viaggio possibile, e soprattutto di ricorrere a un metodo, l'*emplotment*, apparentemente poco ortodosso per un critico, ma che, come Lavagetto sapeva, può vantare quantomeno un garante d'eccezione:

Dati due fatti, x e y, solo una idea errata della scientificità può suggerire, secondo Freud, di arrestarsi alla semplice constatazione della loro esistenza; prenderne atto e rinunciare a cercare le connessioni, anche non evidenti, che li inseriscono all'interno di una medesima serie significativa, equivale a dimettere qualsiasi pretesa di «spiegare il mondo» e a ridurre il lavoro dello scienziato a una piatta registrazione. Freud, nella sua attività di psicoterapeuta, adotta dalle origini – e in modo deciso – le tecniche della letteratura: ricorre all'*emplotment*, alla messa in intreccio.⁴²

4. «Little is left to tell»

La messa in intreccio, la tessitura di una trama e, dunque, il ricorso a uno strumento narrativo consentono dunque a Lavagetto, come era stato per Freud, di evidenziare quelle «connessioni non evidenti», di svelare (o quantomeno di andare a vedere) cosa si nasconde dietro alle molteplici tracce, ai «sassolini»⁴³ pazientemente disseminati dal

³⁹ Ivi, p. 9.

⁴⁰ Ivi, p. 11.

⁴¹ Ivi, p. 4.

⁴² M. Lavagetto, *Freud, la letteratura e altro*, Torino, Einaudi, 1985, p. 214.

⁴³ L'immagine è usata nella quarta di copertina di M. Lavagetto, *La macchina dell'errore*, cit.

critico nel corso delle sue perlustrazioni, alla luce delle quali potrà provare a ricostruire un disegno più organico e complesso che altrimenti sarebbe risultato irrimediabilmente perduto.

Ma non è soltanto attraverso l'elaborazione di una storia o alla configurazione dell'*emplotment* che Lavagetto si affida alla narrazione. Si potrebbe dire che, in una certa misura, la sua operazione critica si giochi su tutti e tre i fronti del racconto individuati da Genette nella sua classificazione chiarificatrice: quello della *storia*, cioè «il significato o contenuto narrativo», quello del «racconto propriamente detto il significante, enunciato, discorso» e quello della *narrazione*, ovvero «l'atto narrativo produttore».⁴⁴ Certamente lo scrittore (e a maggior ragione lo scrittore di saggi) non può affidarsi senza riserve al potere ammaliante del racconto, specialmente quando scrive nella seconda metà di un secolo all'inizio del quale in molti hanno dovuto fare i conti con un «sistema di coordinate»⁴⁵ profondamente mutato, muovendosi in delicato equilibrio tra la necessità di narrare ancora e la consapevolezza di dovere trovare una nuova grammatica per farlo. All'inizio del XX secolo «è come se», ha rilevato lo stesso Lavagetto,

lungo un arco molto ampio – che va dalla musica alla filosofia, dalla fisica al romanzo – fossero stati piazzati in sequenza dei detonatori che, in rapida sequenza, innescheranno rapide esplosioni destinate a rivoluzionare i presupposti, i riferimenti e le condizioni stesse di lavoro; a trasformare il modo in cui i singoli pensano se stessi e il mondo che li circonda.⁴⁶

Per questo chi scrive dopo questa soglia ha la piena coscienza che, per continuare a farlo, deve mobilitare una serie di sotterfugi e servirsi di un buon numero di ingressi laterali; deve sfruttare strategicamente oggetti e documenti in grado di innescare la narrazione; deve mettere a nudo «l'atto narrativo produttore» (come fa ad esempio quando Bianchon si appresta a raccontare *La Grande Bretèche*)⁴⁷ e convocare sulla scena un lettore di fantasia; deve dare la parola, con abile inventiva, a critici e studiosi da cui riprendere le argomentazioni, per servirsene o confutarle, come se fossero i protagonisti di un dialogo romanzesco; deve accettare di potersi ritrovare, talvolta, «nel ruolo di un semplice copista»,⁴⁸ o di un nobile parassita che riprende, parafrasa, scompone e ricomponne, aggiunge altre parole a quelle usate dagli scrittori, per mostrarne in controluce la pluralità delle implicazioni semantiche senza tuttavia allontanarsi mai, se non per seguire momentaneamente una traiettoria periferica, dalla lettera del testo. Deve, in altre parole, tentare di obbligare «il lettore», come aveva fatto Marcel Proust, «a un radicale straniamento»:

⁴⁴ Gérard Genette, *Figures III* (1972); trad. it. *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1986, p. 75.

⁴⁵ Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento* (1971), Milano, Garzanti, 1987, p. 4.

⁴⁶ M. Lavagetto, *Svevo e la crisi del romanzo europeo*, in Alberto Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, Torino, Einaudi, 2000, p. 251.

⁴⁷ Cfr. M. Lavagetto, *La macchina dell'errore*, cit., p. 13.

⁴⁸ Ivi, p. 5.

Ogni scrittore deve [costruirsi una nuova lingua] rompendo il sonno delle convenzioni e interrompendo l'uno dopo l'altro i circuiti consolidati in modo da rendere più lento e problematico il processo di decodificazione da parte dei destinatari. L'originalità comincia facendo deflagrare le consuetudini e imponendo un nuovo modo di vedere e un nuovo mondo in misura così radicale da rendere obbligatoria la creazione di un'altra lingua che nessuno conosce o che nessuno conosce più.⁴⁹

C'è una parola che ricorre frequentemente nei saggi di Lavagetto, ed è *obliquo*: vi si può scorgere, io credo, la traccia di un'indicazione di metodo, quella di chi ha saputo scegliere «di volta in volta delle vie d'ingresso poco frequentate».⁵⁰ Forse, anche per evitare il rischio di rimanere schiacciati nell'impatto frontale, compromettendo irrimediabilmente il «piacere di raccontare»,⁵¹ è necessario armarsi ancora una volta della leggerezza di cui parla Calvino, dotarsi di una cassetta degli attrezzi essenziale ma non per questo sprovvista degli arnesi più importanti, dando la caccia ai frammenti senza rimanere invischiati tra le macerie, per sorprendere la scrittura alle spalle e afferrarla nuovamente, magari individuando, come aveva fatto Edmond Dantès nel *Conte di Montecristo* riscritto da Calvino, una via percorribile per la fuga attraverso un eterodosso – ma non per questo scorretto – esercizio di immaginazione. Perché a volte, come sapeva bene Lavagetto, un'adeguata «strategia della conoscenza» deve «basarsi su un instancabile e implacabile esercizio di spionaggio. La verità deve essere sorpresa, stanata, estorta [...], perforando i gusci che la occultano e la proteggono e che, tuttavia, rivelano a un esame attento e ripetuto delle imperfezioni, delle linee di cedimento».⁵² Non credo che, sfruttando una modalità di argomentazione che spesso si trasforma, clandestinamente, in una narrazione al quadrato, Lavagetto metta al bando la forma saggio, finendo per scrivere surrettiziamente qualcos'altro. Ritengo, al contrario, che proprio in questo modo aderisca profondamente proprio alla natura intima del saggio, quella di cui ha parlato Lukács nell'*Anima e le forme*: perché «il saggio tende alla verità, esattamente, ma come Saul, il quale era partito per cercare le asine di suo padre e trovò un regno».⁵³ È proprio per mettersi in cammino lungo questo itinerario, pronti eventualmente a fare retromarcia o a cambiare direzione, che, ci insegna Lavagetto, è necessario procedere per sottrazione, alleggerire il proprio bagaglio, aprirsi vie inattese attraverso la frequentazione dei piccoli indizi: in questo modo è ancora possibile riconoscere il «ritmo vitale» della letteratura (e della critica), che non a caso viene esemplificato, in quello che è a tutti gli effetti un libro di critica culturale e una dichiarazione d'amore per il proprio mestiere, ricorrendo ancora una volta a una storia, alla narrazione di un bellissimo aneddoto «riferito da Abdelfattah Kilito in *L'autore e i suoi doppi*». «È il racconto», scrive Lavagetto,

di come un giovane poeta, Abû Nuwâs, vada dal suo maestro, Khalaf al-Ahmar, e gli chieda l'autorizzazione a scrivere versi ottenendo questa risposta: «Te lo permetterò soltanto quando avrai imparato a memoria mille

⁴⁹ M. Lavagetto, *Quel Marcel!*, cit., p. 55.

⁵⁰ D. Fasoli, *Eutanasia della critica. Conversazione con Mario Lavagetto*, cit.

⁵¹ M. Lavagetto, *Dovuto a Calvino*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001, p. 99.

⁵² M. Lavagetto, *Quel Marcel!*, cit., p. 77.

⁵³ György Lukács, *Die Seele und die Formen* (1910); trad. it. *L'anima e le forme*, Milano, SE, 1991, p. 29.

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, reitèro 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».⁵⁴

Certo, l'itinerario è faticoso; viaggiare con una cassetta degli attrezzi leggera non implica l'assenza di un rigoroso percorso di apprendistato, ma l'acquisizione, progressiva e sempre più autonoma, degli strumenti del mestiere con le relative istruzioni per l'uso. Lo scrittore, ci diceva Stevenson indirettamente, proprio lui che spesso e volentieri è stato additato come autore “facile” e “spontaneo”, deve sapere padroneggiare quegli attrezzi, grazie ai quali è in grado di vedere (e di mostrare) «qualcosa che è sotto gli occhi di tutti, che è letteralmente nascosto nelle superfici, tra una frase e l'altra, tra una parola e l'altra».⁵⁵ Qualcosa che, forse con l'ottimismo della volontà di Calvino, condensato in un lapsus che un lettore del calibro di Lavagetto non si è lasciato sfuggire, potremmo definire «uno spiraglio anche sottilissimo, anche impercettibile», che il critico può ancora, nonostante tutto, assumersi la responsabilità di narrare. Perché è ciò che permette di interrogare ancora i testi e dare loro una voce, o quantomeno di liberare quella, racchiusa al suo interno, di uno scrittore: «permette di non chiudere il libro, di non chiuderlo ancora, perché, in ogni caso, resta qualcosa (magari poco) da raccontare».⁵⁶

⁵⁴ M. Lavagetto, *Eutanasia della critica*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 76-77.

⁵⁵ Ivi, p. 96.

⁵⁶ M. Lavagetto, *Dovuto a Calvino*, cit., p. 116.