

Iser, Lacan e l'ermeneutica del testo letterario come riempimento degli spazi bianchi. Un'applicazione in Tommaso Landolfi e Georges Perec

Matteo Moca

Université Paris Nanterre, Università di Bologna

Abstract

Nella prima parte di questo articolo, l'autore propone un confronto tra i modi in cui Iser e Lacan intendono le forme assunte dalle parole in un'opera, in relazione al loro diretto fruitore, il lettore. In *L'atto della lettura*, Iser descrive il rapporto tra testo e lettore come un'interazione che assume una natura «reciprocamente limitativa e amplificante tra l'esplicito e l'implicito, tra rivelazione e nascondimento» (*L'atto della lettura*). Una visione simile è presente nella riflessione lacaniana sulle differenze tra la parola piena e la parola vuota. Il cuore dell'analisi per Lacan sta proprio nel riconoscimento di una alterità connaturata alla parola. Dunque, il lettore nel testo assume un ruolo che, forzando i termini del paragone, potremmo definire quasi di psicoanalista, in quanto si mette nella posizione di ascoltatore e interprete della parola. In alcuni casi, lo stesso atto della scrittura sarà un tentativo di far assumere alla parola quella intersoggettività che la rende piena, in altre invece spetterà al lettore-psicoanalista lo sforzo di riempire di significato i *blanks*, gli spazi vuoti della parola. Nella seconda parte dell'articolo, l'autore, con gli strumenti forniti da Iser e Lacan, tenta un'analisi comparata dei diari di Tommaso Landolfi e del romanzo pseudo-autobiografico *W ou le souvenir d'enfance* di Georges Perec. In queste due opere infatti i confini tra i ruoli di autore, personaggio e lettore sono sfumati e la scrittura è scissa in due parti: una più immediatamente indagabile, l'altra invece tentativo di narrare il bianco che accompagna memoria e scrittura e che, attraverso questo metodo, il critico può tentare di riempire.

In the first part of this article the compares the way in which Iser and Lacan conceive of the forms taken by the words of a work, specifically in relationship to its direct user, the reader. In describing the interaction between the text and the reader Iser writes that it's nature is «reciprocally limiting and amplifying between the explicit and the implicit, between revelation and concealment» (*The Act of Reading*). A similar vision of the reader's role is present also in Lacan's reflection on the differences between the «empty word» and «the full Word». The heart of his analysis is the identification that *you* and *I* are necessarily linked through the word: the latter establishes its value only allowing the former the possibility to answer. Therefore, the reader plays a role which could be defined as that of a psychoanalyst: he puts himself in the position of listener and interpreter of the word. In some cases, the act of writing is an attempt to make the word inter-personal, in other cases the psychoanalyst-reader has to fill the blanks of the word with meaning. Finally, in the second part of the article, using the instruments provided by Lacan and Iser, the author attempts a comparative analysis of Tommaso Landolfi's diaries and Georges Perec's pseudo-autobiographic novel *W out le souvenir d'enfance*. In these two works, the borders between the roles of author, character and reader are vague and the writing is divided into two parts: one is more direct; the other, instead, is an attempt of telling *the white* which accompanies the act of remembering and writing and which, through this method, the critic can try to fill.

Parole chiave

Blanks, silenzio, autobiografia, Iser, Lacan

Contatti

matteo.moca@gmail.com

1. Iser, Lacan e il riempimento degli spazi bianchi

Il punto centrale nell'analisi di un testo sta, secondo Wolfgang Iser, nell'interazione tra il testo e il ricevente, nel lettore: «Effetti e risposte non sono caratteristiche del testo, né del lettore; il testo rappresenta un effetto potenziale che viene realizzato nel corso del processo di lettura» (25). Inquadrati in questo paradigma, i poli del testo e del lettore formano il piano su cui si assesta la teoria della comunicazione letteraria: la risposta estetica ha bisogno di essere analizzata attraverso questo rapporto dialettico tra lettore, testo e loro interazione, che «sebbene sia causata dal testo, mette in gioco le facoltà immaginative e percettive del lettore» (26). È il lettore dunque ad essere investito del ruolo costruttivo di riempimento degli spazi bianchi, dei vuoti, definiti *blanks* da Iser, che sono i luoghi di indeterminazione di un testo letterario. Tutto questo porta a due conseguenze decisive per la corretta interpretazione di un testo letterario: innanzitutto il fatto che non esiste significato del testo in assenza di una lettura, dall'altro che i luoghi di indeterminazione non potranno mai essere del tutto colmati dal lettore. Ciò che qui più ci interessa è il secondo punto, che rappresenta un pensiero acquisito nell'ermeneutica letteraria. In una conversazione su Proust e la *Recherche* ad esempio, Roland Barthes in risposta a Gilles Deleuze si concentrò sulle modalità di interpretazione del testo per dire che la letteratura può indurre soltanto delle idee di ricerca e non delle ricerche vere e proprie; è in questa chiave che il testo diviene sostanza per il desiderio critico: «è un materiale inesauribile, non perché sia sempre nuovo, il che non significa molto, ma perché ritorna sempre fuori posto. [...] Tutto si esaurisce nel fantasma della ricerca» (Deleuze 18-19).

Iser, esaminando il racconto *La cifra nel tappeto* di Henry James, mostra come il significato di un'opera non sia qualcosa che possa essere estrapolato dalla sostanza del significato nascosto, ma invece dalle apparenze, la sostanza più tangibile del testo per il lettore, unico mezzo per portare alla luce «qualcosa che non è mai esistita prima» (Iser 37): questo è il luogo dell'interpretazione. Il testo presenta, attraverso le apparenze, le istruzioni che guidano l'immaginazione del lettore per costruire il significato che nasce, appunto, dalla loro interazione; così il critico è messo di fronte ad un vertiginoso spazio vuoto. Leggere un testo, interpretarlo, è prenderne parte, abitarlo, fino ad esserne coinvolti spiritualmente; utilizzando ciò che Merleau-Ponty scrive circa la visione dell'opera d'arte in *L'occhio e lo spirito*, e spostandoci dalla visione dell'opera alla lettura interpretativa e critica di un testo, si può dire che la lettura «è il mezzo che mi è dato per essere assente da me stesso, per assistere dall'interno alla fissione dell'Essere, al termine della quale soltanto mi richiudo su di me» (Merleau-Ponty 56). Si tratta quindi di uscire da se stessi per entrare nel testo e costruire l'interpretazione e solo dopo rientrare in sé, nella propria individualità, al termine della lettura: le opere letterarie allora non formulano dei significati, ma ne rendono possibili, invece, le *performances*. Nel corso della sua analisi, Iser introduce il concetto di lettore implicito, cioè colui che, non necessariamente definito, è previsto come ricevente della struttura testuale che «designa una rete di strutture di risposta-invito, che spinge il lettore ad afferrare il testo» (Iser 74). Al di là delle approfondite e proficue analisi di Iser sui tipi di lettore, ciò che più ci interessa ai fini di questo specifico risposto, è il ruolo di cui è investito il lettore.

Il lettore nell'interazione con il testo non ha a disposizione un contesto regolativo, attraverso il quale impostare la sua relazione, ma deve lui stesso definire un codice di riferimento che non potrà tralasciare in alcun modo l'intenzione dell'autore. Ovviamente è qui che si crea una mancanza, nella conoscenza dell'intenzione dell'autore, impossibile

da definire con certezza e quindi portatrice di uno squilibrio nel rapporto: «asimmetrie, contingenze, “nulla”: sono tutte forme diverse di un indeterminato e costitutivo spazio vuoto che sottende tutti i processi d’interazione» (246). Il ruolo del lettore è dunque un ruolo attivo nell’interpretazione e «parte del quadro generativo del testo stesso» (Eco 7). I luoghi dove interviene il lettore sono gli spazi vuoti, le lacune, che vengono riempite dalle sue proiezioni che, come detto, necessitano di essere veicolate dal testo, per evitare il fallimento interpretativo: «naturalmente la cooperazione testuale viene prevista e veicolata dalle mosse strategiche di chi ha generato il messaggio» (Bertoni 56). Il ruolo fondamentale viene quindi rivestito dalle implicazioni che trasmettono il significato: «la comunicazione in letteratura è dunque un processo avviato e regolato non da un dato codice ma da un’interazione reciprocamente limitativa e amplificante tra l’esplicito e l’implicito, tra rivelazione e nascondimento» (Iser 248). Questo paradigma poggia sulle possibilità della natura del linguaggio, dove l’assenza di un segno può essere essa stessa un segno:

Nella tradizione letteraria, non diversamente da quella pittorica, il bianco può assumere una valenza iniziatica, quale emblema di un’assenza che virtualmente contiene ogni possibile nascita, ogni attualizzazione. (Castoldi 15)

Il bianco è allora luogo delle aperture del testo: ci troviamo davanti ad un legame che unisce indissolubilmente l’opera, e quindi anche l’autore, al lettore, attraverso delle assenze, che sono appigli astratti da individuare e a cui attaccarsi:

Ma per una legge singolare [...], ai nostri occhi il termine finale della loro saggezza [quella degli autori] è soltanto l’inizio della nostra, e, di conseguenza, soltanto nel momento in cui ci hanno detto tutto quanto potevano dirci suscitano in noi la sensazione di non averci ancora detto nulla. (Proust 20)

Sta dunque nel non-detto, in ciò che non si manifesta in superficie ciò che deve essere carpito e attualizzato a livello di contenuto: «un testo postula il proprio destinatario come condizione indispensabile non solo della propria capacità comunicativa concreta ma anche della propria potenzialità significativa» (Eco 51). Queste lacune testuali esortano l’attività della lettura e costituiscono il cardine sul quale si muove la relazione tra il lettore e il testo, dal momento che lasciano aperte le connessioni tra le profondità testuali e investono il lettore del compito di coordinarle. Il significato che un’opera assume è, allora, ogni volta ricreato dalle facoltà immaginative del lettore. È come se le immagini delle pagine di un testo abbiano la capacità di «farci scorgere appena di sfuggita un luogo meraviglioso» (Eco 54); ma non si ha la visione completa, è compito del lettore completare il disegno di queste luoghi. L’attività interpretativa prende allora spunto da spazi bianchi, piccoli indizi, parti mute del testo e segue un itinerario che si basa su una precisa tecnica epistemologica ermeneutica, sull’attenzione al marginale, a ciò che non fuoriesce dalla superficie ma è comunque parte fondamentale del tessuto; se questo tessuto è opaco, esistono comunque «zone privilegiate – spie, indizi – che consentono di decifrarla» (Ginzburg 191). Nella Prefazione al suo *The act of reading*, Iser scrive che «il testo rappresenta un effetto potenziale che viene realizzato nel corso di processo di lettura» (25), conseguenza del fatto che «un testo è un prodotto la cui sorte interpretativa deve far parte del proprio meccanismo generativo» (Eco 54).

Il lettore allora assume un ruolo che, forzando un poco i termini di paragone ¹, potremmo definire quasi di psicoanalista, in quanto si mette nella posizione di ascoltatore (in un primo momento silenzioso) della parola.

Risiede infatti nel paradigma psicoanalitico lacaniano, un punto di vista che, come vedremo, ha molte contingenze con quello espresso da Iser; si tratta ovviamente di una teoria che nasce su basi differenti, non come tentativo di analisi del rapporto tra lettore e testo, ma sempre fondata su un rapporto a due, tra qualcuno che parla e un altro che ascolta. Ciò che qui più ci interessa è la distinzione dialettica espressa da Lacan attraverso l'opposizione tra parola piena e parola vuota. Per Lacan, la parola rappresenta l'unico strumento in mano alla psicoanalisi: nel fondamentale intervento *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi*, Lacan espone la tesi secondo la quale il linguaggio non è una proprietà dell'uomo, quanto invece una sovrastruttura che ne determina la vita. Partendo dalla fondamentale teorizzazione saussuriana sulla biplanarità del segno, Lacan modifica la relazione del linguista ginevrino che vedeva il dominio del significante sul significato, invertendo i termini e individuando quindi un incessante scivolamento del significato sotto il significante, effetto, come vedremo nell'analisi dei testi, della scissione del soggetto che provoca una significazione che diventa prodotto della concatenazione dei significati: «il soggetto è diviso per effetto dell'azione significante, perché il significato non può mai essere colto come un oggetto ma slitta, fluttua costantemente al di sotto della barra del significante» (Di Ciaccia, Recalcati 51).

Attraverso questo spostamento, Lacan mostra come l'inconscio funzioni con la parola e risponda a delle leggi che sono proprie della struttura del linguaggio. Ma, come si diceva poco sopra, l'insegnamento lacaniano si concentra sul linguaggio come necessaria legittimazione del rapporto con l'Altro: non v'è parola senza risposta, anche se non incontra che il silenzio, purché abbia un uditor (Lacan, *Écrits* 241). Questo significa che quello su cui il linguaggio vive, secondo Lacan, è una sorta di legittimazione del ricevente, in quanto è la parola l'unico *medium* della realizzazione del proprio Io. Stando così le cose, la parola viene dunque sezionata alla ricerca del suo funzionamento più vero e autentico. Gran parte dell'insegnamento lacaniano sta in un movimento reazionario verso Freud e anche la distinzione tra parola piena e parola vuota trova le sue basi in questo ritorno: la parola piena sarà dunque quella il cui funzionamento è stato espresso da Freud, come parola capace di risolvere le formazioni dell'inconscio; la parola vuota invece è quella svuotata di questo potere. I passi avanti dal punto di vista teorico rispetto alla definizione di Freud vengono espressi da Lacan attraverso una contrapposizione tra le caratteristiche di questo doppio tipo di parola. Innanzitutto la parola piena deve appoggiare la sua natura sull'anamnesi, nella capacità di tornare sulla storia del soggetto poiché «nell'anamnesi psicoanalitica non si tratta di realtà, ma di verità, giacché è effetto di una parola piena il riordinare le contingenze passate dando loro il senso delle necessità future» (Lacan, *Écrits* 247).

Definendola così, Lacan tratteggia la parola vuota in negativo, come quella basata sull'*hic et nunc*, con la conseguente impossibilità della realizzazione nell'Altro poiché «il soggetto sembra parlare invano a qualcuno che mai si unirà alla soddisfazione del suo desiderio» (Moca 18). Da qui la seconda caratteristica, quella della intersoggettività della parola piena, che è capace di essere messa in atto tra un soggetto e un altro, evitando di sfociare nel monologo interno. Infine, ed è questa una differenza fondamentale per

¹ Assai fruttuosi, oltre che il parallelo tra il lavoro dello psicoanalista e del lettore, sono i parallelismi tra psicoanalista e critico letterario. Per questo particolare aspetto si rimanda all'esauriente volume *L'orecchio dell'analista e l'occhio del critico. Ripensare psicoanalisi e letteratura* (Odgen 2013).

L'utilizzo di tale paradigma nella critica testuale, la parola piena è quella che può essere interpretata. L'operazione che Lacan porta avanti in *Funzione e campo* non è nient'altro che un tentativo di sistematizzazione dell'esegesi del testo del soggetto. In conclusione allora, la parola piena «presuppone il riconoscimento di colui al quale è rivolta. È ciò che è – ossia una parola che lega, che unisce – soltanto quando è data a un altro, che non sono io» (Borch-Jacobsen 160). La parte più profonda dell'analisi risiede dunque in questo passaggio, che porta al riconoscimento di una alterità connaturata alla parola: non esiste una parola senza risposta dice Lacan, non esiste testo senza lettore scrive invece Iser. Una dimostrazione empirica di questa forma su cui, secondo Lacan, poggia tutto il linguaggio, sta nella forma in cui esso si esprime: «“Andrai per di qua, e quando vedrai questo, prenderai per di là”», esso si riferisce al discorso dell'altro ovvero, in termini lacaniani, nel tentativo di determinazione dell'Altro attraverso la parola. In questo senso il Soggetto è implicato nella più alta funzione della parola, «in quanto questa impegna il suo autore coll'investire il suo destinatario di una realtà nuova, per esempio quando con un “Tu sei la mia donna”, un soggetto si suggella come l'uomo del conjungo» (Lacan, *Écrits* 291). Così dice Lacan, riprendendo le analisi sul linguaggio portate avanti da Lévi-Strauss, solo nel ricevere il proprio messaggio in forma invertita il soggetto può istituirsi come tale, trasformandosi in altro rispetto a ciò che era prima di pronunciare la parola. È la persona a cui si rivolge la parola, il tu, fondamento della parola piena, a cui si lega necessariamente l'io in quanto è questo a istituire il suo valore investendo il primo della capacità di rispondere.

Sarà allora interessante indagare quale forme assumono le parole nelle opere che andremo ad analizzare, valutando quanto la parola scritta ricalchi o meno la parola piena, anche nel suo rapporto con il fruitore diretto, il lettore. È proprio attraverso la materia che viene consegnata al lettore che sarà possibile procedere in questo tipo di analisi: la parola piena è quella che consegnerà al lettore tutte le coordinate per essere compresa ed assimilata nella sua totalità, a differenza di quella vuota che aprirà dei varchi che solo lo sforzo del lettore riuscirà a riempire.

Alla luce dell'enucleazione dei fattori principali del paradigma di Iser e di Lacan, si tenterà di mostrare la proficuità dell'utilizzo dei due differenti punti di vista, che intrattengono, come si è provato a mostrare, contiguità e vicinanza, evidenti nel ruolo ermeneutico che spetta al lettore e allo psicoanalista nei confronti degli spazi bianchi del testo e dell'analisi della parola attraverso le categorie lacaniane di pieno e vuoto. E così come per lo psicoanalista, la funzione del lettore sarà quella di riempire i *blanks*, alla ricerca dell'interpretazione. In alcuni casi, lo stesso atto della scrittura sarà un tentativo di far assumere alla parola quella intersoggettività che la rende piena, in altre invece spetterà al lettore-psicoanalista lo sforzo di riempire di significato i *blanks*, gli spazi vuoti della parola perché, come suggerisce Roland Barthes, «tutta la moneta logica è negli interstizi» (Barthes 80).

2. Il genere autobiografico come luogo di indagine privilegiato

In *Je suis né* Perec scrive: «una confessione in iscritto è sempre menzognera», all'epoca mi nutrivo di Svevo» (12). In questa sottile autobiografia che prende il titolo dall'andamento anaforico della trama infittita di «sono nato», Perec dichiara apertamente il debito nei confronti dell'opera di Svevo e in particolare verso *La coscienza di Zeno*, romanzo come si sa fortemente impregnato di psicoanalisi nella trama e nel contenuto, a lungo letto e studiato da Perec, come lui stesso afferma, e da dove proviene peraltro la

citazione inserita nel testo. Si tratta di una citazione dal capitolo ottavo, quello più apertamente dedicato alla psicoanalisi che mette in scena il confronto tra il dottore e il paziente:

Il dottore presenta una fede troppo grande anche a quelle mie benedette confessioni che non vuole restituirmi perché le riveda. Dio mio! Egli non studiò che la medicina e perciò ignora che cosa significhi scrivere in italiano per noi che parliamo e non sappiamo scrivere il dialetto. Una confessione in iscritto è sempre menzognera. Con ogni nostra parola toscana noi mentiamo! Se egli sapesse come raccontiamo con predilezione tutte le cose per le quali abbiamo pronta la frase e come evitiamo quelle che ci obbligherebbero di ricorrere al vocabolario! E proprio così che scegliamo dalla nostra vita gli episodi da notarsi. Si capisce come la nostra vita avrebbe tutt'altro aspetto se fosse detta nel nostro dialetto. (1060-61)

Davanti all'accusa del dottore di aver falsificato il racconto della propria vita riportato nel diario, Zeno risponde che non si è trattato di una menzogna intenzionale. Se la confessione di Zeno è intessuta di elementi menzogneri, questo si deve proprio alla scrittura, che trasforma l'esperienza vissuta in parola. Da tutto questo non è escluso ovviamente il peso che le scoperte della psicoanalisi hanno finito per avere nel condizionare in maniera ineludibile l'uomo moderno; se si considerano infatti le autobiografie scritte nei secoli precedenti, più o meno veritiere, si nota chiaramente come il genere sia stato rivoluzionato proprio a causa della progressiva constatazione sull'impossibilità dell'uomo di conoscersi fino in fondo e del peso che l'inconscio riveste nella psiche.

Lo stesso Lacan darà a queste riflessioni ulteriore spinta con la teorizzazione dello stadio dello specchio come momento formatore della nascita dell'io. Lo specchio è infatti, oltre che un simbolo di questa nascita, anche un momento decisivo del sorgere della consapevolezza del soggetto di non essere costituito da un Io unitario. Infatti resterà sempre nella coscienza dell'individuo un divario incolmabile tra ciò che egli è e ciò che egli vede riflesso e crede essere se stesso. Questa immagine porta ad uno sdoppiamento dell'individuo, ulteriore arricchimento delle teorizzazioni sulla molteplicità dell'io e del loro difficile statuto.

Questa impossibilità della scrittura di sé che Perec riprende dallo scrittore triestino, mostra il suo peso in *W ou le souvenir d'enfance* sia da un punto di vista strutturale – con la divisione della storia in due filoni, su cui ci concentreremo in seguito – sia da quello linguistico, con l'incrociarsi della prima e della terza persona nelle due narrazioni, simbolo ancora una volta della mancanza di unità del soggetto di cui si parlava. Si tratta, in definitiva, di un nuovo modo di raccontarsi che non può che fermarsi allo stato di potenzialità infinita, senza mai raggiungere una pienezza completa. Questa constatazione è alla base delle analisi anche sulla produzione diaristica di Tommaso Landolfi che supera i confini che caratterizzano la forma-diario attraverso l'inserimento di storie fantastiche. Per le caratteristiche che questo diario assume, è possibile prendere a prestito la categoria di Philippe Lejeune, di romanzo obliquamente autobiografico, per definirlo. Questo tipo di racconto dunque muta le sue caratteristiche a causa di molteplici fattori, uno su tutti la scoperta dell'inconscio di Freud, una teoria che viene assimilata dagli scrittori e che ne influenza la produzione. Lacan, riflettendo sul peso che la teoria freudiana ha portato nello studio dell'uomo, parla in questi termini:

La scoperta freudiana ha esattamente lo stesso significato di decentramento che comporta la scoperta di Copernico. Essa può esprimersi abbastanza bene con la folgorante formula

di Rimbaud – i poeti, che non sanno ciò che dicono, è ben noto tuttavia dicono sempre le cose prima degli altri – Je est un autre. (*Seminaire II* 16)

La folgorante formula di Rimbaud ripresa da Lacan è emblema della difficoltà ineludibile di raccontare il proprio Io, mosso da forze che lo stesso soggetto non riesce a conoscere. Lacan ritorna sull'argomento nel seminario del 1971, intitolato *Di un discorso che dovrebbe essere del semblante*, sottolineando ancora la portata di questa rivoluzione:

In altre parole, Io so quel che dico è ciò che non posso dire. E questo precisamente da quando c'è Freud, e l'inconscio da lui introdotto. L'inconscio non vuole dire niente se non vuol dire questo: che qualunque cosa io dica e in qualunque posto mi sostenga, anche se mi sostengo bene, non so quel che dico, e che nessuno dei discorsi così come li ho definiti l'anno scorso lascia speranza, permette a chicchessia di pretendere, di sperare in un qualche modo di sapere quel che dice. (*Seminaire XV/III* 37-38)

Un simile ragionamento è rintracciabile anche nelle riflessioni di Lavagetto, quando riprende l'analisi di Robbe-Grillet, sul rapporto tra scrittura e impianto della psicoanalisi scrive:

Il mescolarsi di narrazione tematica e narrazione cronologica, il disintegrarsi di ogni legame fondato sulla complementarità immediata tra successione e causa: lo svolgimento lineare risulta disgregato dal principio di sovradeterminazione, dall'espandersi reticolare di ogni segmento. (204)

Quello che ci si trova davanti è un racconto personale che perde le caratteristiche che aveva in parte posseduto precedentemente, sia nell'ordinazione dei materiali, sia nella loro esposizione, e che si configura ora come un difficile coacervo di parole in cui non è semplice isolare fatti realmente accaduti e fatti di finzione: confessarsi significa mentire, come ha riassunto Lavagetto parafrasando Kafka.² Si aprono allora all'interno dei romanzi autobiografici delle finestre dal dubbio statuto, dove l'interpretazione e l'ingresso del lettore assumono un ruolo fondamentale: lo scrittore che non riesce a raccontare la sua storia e la sua vita, affida al fruitore dell'opera il difficile ruolo di ricostruire il puzzle narrativo, investendolo di una funzione interpretativa.

Una delle opere teoriche di maggior riferimento per quanto riguarda la scrittura diaristica è indubbiamente *Il patto autobiografico* di Philippe Lejeune. All'interno delle pagine di questo saggio vengono delineate le caratteristiche di cui un simile racconto deve essere dotato, insistendo sul patto tra narratore e lettore. Si tratta di un patto implicito che l'autore stringerebbe con il lettore, assicurandogli la scrittura della propria vita vissuta. Questo patto implica delle decisioni e delle responsabilità che coinvolgono sia lo scrittore che il lettore. Nel momento infatti in cui viene presentato uno scritto autobiografico, per esempio un diario come nel caso di Landolfi, lo scrittore si pone sulla scia di una certa tradizione e assume un determinato ruolo all'interno della storia letteraria. La conseguenza principale di una simile scelta è però quella che investe il lettore: in base al suo orientamento l'opera assumerà un diverso orizzonte di attesa. È da questo preciso punto di vista che diviene interessante una teoria della ricezione che ha il

² Questo ovviamente non vuole significare che non esistono autobiografie, o testi più in generale, in cui non si sente l'influenza degli elementi psichici a cui si fa qui riferimento. Le caratteristiche circa la frammentazione del soggetto, del linguaggio come inconscio ad esempio esistevano anche prima dell'avvento della psicoanalisi, ma non esistevano invece le griglie teoriche interpretative.

compito di interpretare quanto è narrato e creare così un inventario delle prospettive mutevoli attraverso cui può essere letto un testo, anche, e soprattutto, alla luce delle dichiarazioni dell'autore: tale riflessione si accorda con i meccanismi di ricezione del testo letterario di Iser, esposti nel capitolo precedente, in relazione al ruolo della relazione che regola i rapporti tra l'opera, l'autore e il lettore. La grande difficoltà che si crea nell'interpretazione di questo nuovo tipo di autobiografia risiede chiaramente nella presenza di parti inventate o adattate all'interno del racconto. Il rischio ermeneutico risiede nel trovarsi davanti ad un racconto in cui è impossibile distinguere tra autobiografia e finzione letteraria in rapporto alla realtà esterna: saranno solo i *blanks*, gli spazi vuoti, che riusciranno a premettere al lettore di costruire l'interpretazione del testo. Importante è tenere presente che le rigide categorie in cui Lejeune racchiude le caratteristiche che dovrebbero appartenere all'autobiografia, non sono valide per le due opere di cui andremo a parlare, che anzi rappresentano un superamento di suddette categorie e un tradimento del patto teorizzato. Valutata appunto la difficile inclusione di lettore ed autore all'interno di un patto autobiografico che viene continuamente, e astutamente, tradito, la produzione diaristica di Landolfi e i romanzi di Perec andranno inquadrati in un rapporto diverso che, pur non identificandosene pienamente, può essere raffigurato in quello che Lejeune definisce «patto fantasmatico» e nella successiva descrizione delle parti in gioco:

Il romanzo è giudicato più vero quando c'è autobiografia, se così si può dire. Il lettore è invitato a leggere i romanzi non soltanto come finzione che si riferisce a una verità della «natura umana», ma anche come fantasticheria rivelatrice di un individuo. Chiamerò patto fantasmatico questa forma indiretta di patto autobiografico. (45)

Il racconto assume una nuova natura e nuovi devono essere anche i mezzi interpretativi, alla luce di una spinta al cambiamento dei parametri che prima rendevano conoscibile con certezza la realtà.

3. I diari impossibili di Tommaso Landolfi

I diari di Tommaso Landolfi come accennato non corrispondono pienamente alle definizioni del genere date da Philippe Lejeune in *Il patto autobiografico*. Cercando di riassumere questa discrepanza tra la definizione di un genere e la sua messa in opera, si può dire che, nella produzione diaristica di Landolfi, non è sempre presente quell'identità tra l'autore, il narratore e il personaggio che con puntuale normatività Lejeune ha dichiarato indispensabile per definire lo statuto autobiografico. Pesa inoltre, tra le infrazioni alle regole teorizzate da Lejeune, anche la datazione delle giornate, che mantengono un loro ordine percettibile nelle date soprattutto in *Rien Va*, ma che altrove assumono la forma di «giornate» o addirittura di mesi senza nessun'altra indicazione temporale. Maurice Blanchot scrive riguardo alla scrittura del diario intimo e del suo rapporto con la scansione temporale:

Il diario intimo, che pare così sciolto dalle forme, così docile ai moti della vita e capace di tutte le libertà, perché pensieri, sogni, finzioni, commenti interni, eventi importanti e insignificanti, tutto vi si adatta, nell'ordine o nel disordine voluto, è soggetto a una clausola apparentemente lieve, ma temibile: deve rispettare il calendario. Questo è il suo patto. Il calendario è il suo demone, l'ispiratore, il compositore, il provocatore e il guardiano. (Blanchot 187)

Queste forme del «differire autobiografico» (Dolfi 517) di Landolfi trovano ovviamente nel diario una lettura più compiuta e diretta; ma anche nella prosa, nei racconti precedenti e contemporanei ai diari, negli elzeviri poi raccolti in *Un paniere di chioccioline* si può individuare le forme di un simile racconto di sé, emblema circa quell'ambiguità di cui parla Calvino dicendo che il vero Landolfi è in queste pagine, cioè in quelle in cui lo scrittore «preferisce lasciare nell'opera qualcosa di non risolto, un margine d'ombra e di rischio» (Landolfi, *Le più belle* 555). Questi sono i luoghi dell'interpretazione come definiti precedentemente, i passaggi che non hanno una conformazione totalmente compiuta e che si stabilizzano solo attraverso l'ingresso cooperativo del lettore.

Nel primo dei tre diari landolfiani, *La bière du pêcheur*, che è forse quello che più si mantiene vicino alle coordinate di genere, già si intravedono i germi di una scrittura autobiografica che viene divorata dal suo interno, simboleggiata da una instabilità delle forme narrative:

Mascherandosi in tal modo da romanzo, la *Bière* denuncia pur sempre l'irrevocabile decisione di procedere alla vanificazione dell'intreccio romanzesco, un intreccio continuamente posto a confronto con l'annotazione intima che disarticola gli eventi in un arco di costanti richiami ad una condizione di insufficienza, che è appunto la constatazione con la quale si apre questo splendido diario presentato come pseudo romanzo. (Luti 2)

Dieci anni dopo, nel 1963, appare *Rien va* che con *Des mois* (1967), magnificamente e precisamente definito da Giorgio Manganelli «simulato e veritiero», costituisce il culmine e la fine della parabola più direttamente autobiografico-diaristica di Landolfi. Tra questi due libri esiste un rapporto molto più stretto che quello con *La bière du pêcheur*: innanzitutto il motivo della spinta alla confessione, fondamentale come necessità vitale, come igiene del corpo e dell'anima per lo scrittore, poi nei temi trattati che oltrepassano il racconto delle storie d'amore riportate in precedenza e si concentrano più direttamente su temi esistenziali come la morte, la vita, la famiglia, il lavoro e la casa. In particolare nel diario del 1967, si nota una maggiore adesione al reale, testimoniata dall'attenzione ai gesti e alle parole del piccolo figlio neonato, chiamato Minimus.

La sincerità della confessione che si trova all'interno dei diari e delle poesie è però continuamente messa in discussione dallo stesso autore:

Invero queste due ultime giornate sono inventate di sana pianta. D'altronde è appena necessario avvertirlo, né c'è lettore un po' fine che non se ne avvedrebbe. [...] Io devo ormai essere sincero: non so neppure materialmente, se queste siano invenzioni. (Landolfi, *Bière* 130)

Questa è solo una delle confessioni contenute in *La bière du pêcheur*, confessioni che pongono il lettore in una sorta di impasse da cui è difficile uscire. Basta mostrare due esempi che contribuiscono a creare questo cortocircuito tra lettore e testo, dovuto al tentativo dello scrittore di minare le verità del lettore. Si prenda il momento in cui Landolfi, parlando della sua scrittura e di come la critica lo individui all'interno di una scelta di genere, scrive:

Su una rivista italiana, a nessun proposito, giudizio sommamente lusinghiero sulla mia «opera»; e tra l'altro vi son definito, con lodi da fare il viso rosso, «autore di racconti fantastici». Sommamente lusinghiero, cioè inteso come tale: come mi dispiace, al contrario,

e come è anacronistico. Ma se avessi voluto essere uno scrittore di racconti fantastici...
(*Rien* 78)

Dopo una simile dichiarazione, come si fa a credere a quello che Landolfi scrive? Come si fa a credere al «creatore del più articolato insieme di narrazioni fantastiche della letteratura italiana del Novecento» (Amigoni, *Fantasmî* 66) che precisa di non essere uno scrittore fantastico, di non essere lo scrittore che è? Eppure, già nella stessa dichiarazione, ci sono quei puntini di sospensione e quel «mi dispiace» che mettono in luce quanto questa stessa affermazione non possa essere considerata del tutto sincera, ma necessiti di essere indagata in ogni suo dettaglio, come d'altra parte tutte le parole che Landolfi scrive. Una simile visione, insufficiente per sua stessa natura, va ad investire ovviamente anche il racconto autobiografico, e lo fa all'inizio del primo diario, nelle prime pagine di *Des mois*:

Alcune opere dannunziane, per esempio *Il secondo amante di Lucrezia Buti*, ci fornirebbero, se non fossero sostenute da un potente ingegno, la pittura più esatta di ciò che si chiama stato di sufficienza. Solo a rovesciarne i termini, io darei una pittura altrettanto esatta del mio proprio stato, che pertanto, con definizione quasi clinica, dovrei chiamare stato di insufficienza. Tutto si potrà trovare nelle passate opere e in me, fuorché... la vita.
(Landolfi, *Bière* 16)

È lo stesso Landolfi a designare il suo stato come uno stato di insufficienza, a definire la sua scrittura come inadeguata a tradurre la propria interiorità, essendo parte di un luogo inattingibile dalla parola. Ed è proprio all'interno di questo rapporto impossibile che si annida la grandezza della scrittura diaristica di Landolfi, continuamente oscillante tra una sincerità, in alcuni tratti anche verificabile, e una finzione romanzesca spesso mimetizzata, nel continuo offrire al lettore squarci di vita personale anche imbarazzanti e poi corrompere quelle stesse storie attraverso la finzione. Il ruolo del lettore, è quello di indagare questi interstizi, questi spazi bianchi che si creano tra la realtà e la finzione e di fondare in questi luoghi la sua interpretazione, perché si tratta di quei momenti dove la parola va oltre l'apparenza della scrittura e in cui può annidarsi la chiave interpretativa nascosta. Riguardo al rapporto tra la vita e la trasformazione di essa in letteratura, Landolfi è molto preciso in *Rien va*, e sottolinea ancora la sua situazione di inadeguatezza:

Basta! Non sarebbe meglio abbandonare questo dannato diario e cercare un mezzo più onorevole di digestione, un digestivo o aperitivo meno amaro, e meno avverso alla mia fondamentale indifferenza? Tutto mi sforza, e io stesso, il più accanito violentatore di me, perfino in queste pagine mi incalzo. [...] No, di qui non esce e non può uscire nulla; se non questo, che poi qualche mio discendente leggerà senza a sua volta cavarne nulla e senza, al solito, neppure capire di che si tratta. E per codesti posteri s'avrebbe a sudare e rappresentare una condizione etc.? No davvero: la letteratura è sempre una diversione e un divertimento. Non serve a nessuno, quella scritta; e l'altra, che sarà forse la vera, è fumo che si addensa un attimo e subito si disperde, e non si può acchiappare. La letteratura non è vita (semplice constatazione, del resto, senza giudizio). (94-95)

Ma di quale letteratura parla Landolfi, definendola «diversione» e «divertimento», che è «fumo» e che «non è vita»? E soprattutto, come è applicabile questa teorizzazione sulla letteratura in una scrittura come quella dei diari, autobiografica? Ci troviamo davanti a quella che lo stesso Landolfi definisce una «inadeguatezza» della sua parola nel descrivere il mondo fenomenico, perché la sua scrittura è un tentativo di allargare il cerchio del dicibile, è il tentativo che Andrea Cortellessa individua «nell'eterno corteggiamento

dell'ineffabile» ma che si configura nell'inevitabile scacco alla «ricerca ermeneutica del senso ultimo di un testo interiore dalla consistenza fantasmatica» (91).

Ci sono poi degli squarci evidenti nella scrittura autobiografica landolfiana dove i dubbi che lo stesso scrittore esprime, non possono che divenire centro di interesse per il lettore. Si tratta di quelle che Landolfi definisce «parole-viticcio», parole che apparentemente non intrattengono rapporti con la realtà del dizionario, quindi prive di connessione con il reale, che hanno il compito di creare, nella storia che le scorre intorno, un cortocircuito, facendo girare il pensiero a vuoto e rendendo la perturbazione linguistica più immediatamente fisica e spaventosa. Una in particolare tra queste parole, si impone come particolare punto focale di ricerca: si tratta del «porrovio» che appare sia nel racconto del 1950 *Cancroregina* sia nel diario del 1963 *Rien va*, assumendo addirittura nei due testi, due nature differenti. In *Rien va*, il «porrovio» è così presentato:

Dallo studio per raggiungere il piano inferiore
si deve attraversare...
Stanotte ho incontrato la bestia folgorosa.
Era lì nell'ombra.
Un tempo la chiamai Porrovio e la definii una parola.
Mentivo. È la mia bestia...
BESTIA FOLGOROSA. (95)

A tredici anni dalla stesura di *Cancroregina*, nella sua seconda opera diaristica dopo *La bière du pécheur*, il «porrovio» torna ad ossessionare la mente di Landolfi e offre al narratore autodiegetico che si confessa, l'occasione per svelare di aver mentito nel suo racconto precedente. Con la sua seconda apparizione in *Rien va*, il significante «porrovio» cambia la sua natura di parola e diventa così nello stesso tempo una «parola» e una «bestia folgorosa». Landolfi coinvolge il lettore in un meccanismo narrativo che trova la sua ragion d'essere nel dubbio verso ciò che viene rappresentato. Questa seconda trattazione del «porrovio» rappresenta in ogni caso il tentativo di Landolfi di dare una descrizione ad un oggetto sconosciuto, un oggetto fantastico, forse inesistente, uno dei mostri landolfiani come la «cania» e la «verania», «vicinissimi al linguaggio, interamente fatti di linguaggio» (Amigoni, *Fantasm* 73). Eppure, ciò che la razionalità tenderebbe a rinchiudere nel mondo fantastico e inesistente, cioè l'esistenza di questo strano oggetto, consegue un effetto diverso proprio per le conseguenze che esso provoca nello scrittore che si confessa.

Un fantasma come il «porrovio» sortisce sullo scrittore un effetto simile a quello che provoca di solito un evento o un fatto del mondo fenomenico: lo scrittore Landolfi è terrorizzato da un fantasma linguistico a cui dà tutti i connotati di un essere esistente. A consegnare ancora più forza a questa suggestione, è il fatto che questa seconda apparizione della «bestia folgorosa» avvenga proprio in *Rien va*, cioè all'interno di un genere che dovrebbe rispondere a determinate caratteristiche riassumibili nel racconto di tutta o di una parte della propria vita reale. La presenza del «porrovio» all'interno della narrazione diaristica, e lo spavento di chi scrive la storia, hanno il compito di aumentare quel sentimento di «esitazione» di cui parlano Maupassant e Todorov. Il «porrovio», nella sua essenza di «parola» o di «bestia folgorosa», simboleggia i tentativi di dare un nome al mondo di ombre a partire dal quale, secondo Freud, il mondo è edificato, ed è allora, utilizzando invece la terminologia lacaniana, la manifestazione lampante dei «luoghi in cui la logica si sconcerta per la disgiunzione che esplode fra l'immaginario e il simbolico»

(Lacan, *Écrits* 824). Tra i *blanks* del testo, ma anche nello spazio tra immaginario e simbolico risiede il posto del lettore.

Connotandosi attraverso queste caratteristiche, l'esperimento di scrittura diaristica non può che configurarsi in questa maniera: impossibile portatore di una precisa descrizione di sé e del mondo, emblema della perdita di armonia dell'uomo con se stesso e con il mondo attorno a lui e testimone di un conflitto interno al linguaggio e all'uomo. Questo andamento è lo specchio di una crisi in cui lo scrittore non può fornire tutte le coordinate interpretative perché neanche lui più le possiede, aprendo varchi che richiedono di essere riempiti. Ma è solo attraverso questi spazi dove nasce l'impossibilità che il lettore ha il margine di intervento, perché è solo utilizzando le lacune della narrazione che può indagare i luoghi di nascita delle insufficienze strutturali di cui parla Landolfi.

4. I vuoti di Perec

Se nei diari di Landolfi lo spazio interpretativo lasciato al lettore è mai esplicito, ma sempre immerso tra le righe della scrittura, in Perec invece, il bianco è anche tipografico, esplicitato attraverso pagine vuote o capitoli senza contenuto. Per Perec inoltre la narrazione autobiografica non si riduce ad una parte della sua opera, ma ne è anzi il motore più grande e le sue vicende personali affiorano, o sono la base, dei suoi romanzi in quanto «non esiste riga, parola e forse neppure sillaba pubblicata da Perec che non sia il nodo di connessioni innumerevoli che rimandano alla totalità dell'opera di Perec stesso» (Amigoni, *Un mucchio* 333). Nell'«assenza di storia» di cui parla Perec in *W ou le souvenir d'enfance* è rintracciabile la spinta autobiografica alla ricerca del proprio io, lacerato dalla scomparsa di entrambi i genitori ebrei durante le persecuzioni naziste, evento che costituisce un luogo di indagine privilegiato per l'interpretazione. Nascendo da simile presupposti, anche il romanzo di Perec non rispetta le regole del racconto autobiografico, in quanto il racconto della sua vita di bambino è alternato, nello scorrere dei capitoli, con una storia di finzione. Il modo in cui queste due modalità di reminiscenza si uniscono e vivono all'interno del romanzo, è scandito dall'alternarsi regolare dei due racconti; un procedimento che nella sua apparente rigidità sembra non dare spazio al fluttuare incerto e mutevole della memoria, ma che invece acquisisce nella scrittura di Perec una forma originale, tanto da non rendere semplice dividere in maniera netta le due diverse parti, che finiscono per formare quasi un unicum narrativo:

Il y a dans ce livre deux textes simplement alternés; il pourrait presque sembler qu'ils n'ont rien en commun, mais ils sont pourtant inextricablement enchevêtrés, comme si aucun des deux ne pouvait exister seul, comme si de leur rencontre seul, de cette lumière lointaine qu'ils jettent l'un sur l'autre, pouvait se révéler ce qui n'est jamais tout à fait dit dans l'un, jamais tout à fait dit dans l'autre, mais seulement dans leur fragile intersection. L'un de ces textes appartient tout entier à l'imaginaire : c'est un roman d'aventures, la reconstruction, arbitraire mai minutieuse, d'un fantasma enfantin évoquant une cité régie par l'idéal olympique. L'autre texte est une autobiographie: le récit fragmentaire d'une vie d'enfant pendant la guerre, un récit pauvre d'exploits et de souvenirs, fait de bribes éparses, d'absences, d'oublis, de soutes, d'hypothèses, d'anecdotes maigres. Le récit d'aventures, à côté, a quelque chose de grandiose, ou peut-être de suspect. Car il commence par raconter une histoire et, d'un seul coup, se lance dans une autre: dans cette rupture, cette cassure qui suspend le récit autour d'on ne sait quelle attente, se trouve le lieu initial d'où est sorti ce livre, ces points de suspension auxquels se sont accrochés les fils rompus de l'enfance et la trame de l'écriture. (*W* 1)

Il romanzo di Perec si muove dunque, come detto, su un territorio che confina solamente con la narrazione autobiografica; la divisione del libro in due storie apparentemente estranee, la dichiarazione iniziale della mancanza di ricordi e le rimembranze che assumono contorni sbiaditi fanno convergere il discorso verso le impossibilità della scrittura autobiografica. C'è in particolare un passaggio all'interno dell'opera che sembra, come ha notato Luigi Marfé, una confessione del mancato rispetto delle classiche coordinate della scrittura autobiografica. Si tratta del brano in cui viene espresso forse il ricordo più antico dello scrittore, ovvero quando il bambino avrebbe disegnato una lettera dell'alfabeto ebraico mandando in estasi i familiari. A questo ricordo è legata un'immagine ben precisa: «La scène tout entière, par son thème, sa douceur, sa lumière, ressemble pour moi à un tableau, peut-être un Rembrandt ou peut-être inventé, qui se nommerait “Jésus en face des Docteurs”» (Perec, *W* 16-17). Il quadro di Rembrandt è in realtà la *Presentazione al tempio* e anche la lettera disegnata non è quella creduta; in questo equivoco artistico c'è una mancata presentazione davanti ai dottori della legge che «in chiave metatestuale rimanda alla mancata presentazione dell'autobiografo davanti ad altre leggi, quelle della memoria» (Marfé 4).

Tutto il discorso che Perec sostiene in *W ou le souvenir d'enfance* è saturo di assenza e di mancanza, quella dei ricordi e quella dei genitori: è questo il vortice e il motore primo della scrittura che trova la sua nascita nel luogo dell'incertezza e nel tentativo di risolverla. Il risultato di una simile ricerca non può che essere nella collezione di frammenti senza continuità: sembra quasi che Perec consegna al lettore il ruolo specifico di ricomporre questi pezzi per cercare di immaginare ciò che lui non sa. Solo attraverso questo gioco a due Perec può pensare di lasciar fuoriuscire dal testo ciò che lui non riesce a cogliere direttamente, affidandolo al lettore: solo così la parola può raggiungere la sua intersoggettività e provare a risolvere le formazioni dell'inconscio del soggetto.

Questa necessità del lavoro di coppia, di qualcuno che parla e di un altro che interpreta, è alla base anche del rapporto a due, tra paziente ed analista, analogo a quello instauratosi tra il paziente Perec e il suo analista Pontalis. È importante sottolineare come anche la relazione tra protagonista e deuteragonista in *La vie mode d'emploi*, legame che coinvolge Percival Bartlebooth e Gaspard Winckler, può essere ricondotto ad uno schema simile. Tutto il discorso trova riscontro in ambito psicoanalitico, e la tesi che qui ci interessa mostrare è come possa essere rintracciato uno dei luoghi di nascita del romanzo nella necessità intrinseca di riempire la parola, di trovare qualcuno che ascolti l'indicibile, i frammenti sconnessi che compongono i ricordi. Il prodotto più scontato dell'assenza di storia è proprio questo indicibile di cui parla anche Perec nel suo romanzo:

Je ne sais pas si je n'ai rien à dire, je sais que je ne dis rien; je ne sais pas si ce que j'aurais à dire n'est pas dit parce qu'il est l'indicible (l'indicible n'est pas tapi dans l'écriture, il est ce qui l'a bien avant déclanchée); je sais que ce que je dis est blanc, est neutre, est signe une fois pour toutes d'un anéantissement une fois pour toutes. (*W* 63)

Partendo da questi presupposti, dall'indicibile che «n'est pas tapi dans l'écriture, il est ce qui l'a bien avant déclanchée», dal bianco come motore della macchina autobiografica, si arriva forse a comprendere con maggior forza l'inevitabilità di un'autobiografia così strutturata, e anche la necessità di una sua parte, quella di finzione, che raccoglie in sé, sublimati, tratti personali dell'autore. In un passo molto bello di *Tra il sogno e il dolore*, parlando del rapporto reciso con i suoi genitori, Jean-Bertrand Pontalis, parlando delle sedute con Perec, riassume la necessità dello scrittore di trovare nel vuoto il motore della sua scrittura e ne individua anche le cause:

I genitori sono morti durante i suoi primi anni di vita: deportati, dispersi. Vede in questa doppia sparizione la causa della sua «amnesia infantile». Vi farà spesso ritorno: «Non posso avere ricordi d'infanzia perché sono stato così presto orfano». In altre parole i genitori hanno trascinato nella morte il bambino vivo. Non gli resta che sopravvivere. E ciò che sopravvive nelle sedute è una straordinaria macchina per produrre sogni (non per sognare), per giocare con le parole (più che per lasciarle giocare), per registrare la vita quotidiana (a condizione che resti rappresa). (251)

Oltre che in *W ou le souvenir d'enfance*, la scelta di lasciare un capitolo vuoto, bianco, si trova anche in *La Disparition*, dove nel momento in cui l'investigatore si avvicina ad una visione più nitida e distinta del caso su cui sta lavorando, la scomparsa della lettera «e», allora svanisce insieme ad essa: la ricerca sulla lettera impronunciabile conduce al bianco della pagina, ad un linguaggio reciso.

In *W ou le souvenir d'enfance* invece, la narrazione procede lineare invece fino al capitolo XI, dopo il quale si trova una pagina bianca con la semplice iscrizione «(...)», che segna, tra l'altro, la fine della prima parte del romanzo. La parte successiva al bianco tipografico mantiene sempre la sua divisione tra racconto d'infanzia e storia d'invenzione, ma ne muta radicalmente le caratteristiche: la più importante è che non si parla più della madre. Come ne *La Disparition*, il vuoto arriva quando la ricerca si avvicina alla meta, come un simbolo di impossibilità nel proseguire che costringe a deviare dalla via principale. È per questo motivo allora che gli spazi vuoti, gli interstizi, devono essere indagati non fermandosi all'evidenza del vuoto grafico, ma invece investigando il luogo di nascita di questo vuoto. Attorno a questi punti di sospensione, si crea un campo magnetico che indica il non detto, il limite del linguaggio nell'afferrare ciò che non conosce pienamente, dove «non può esservi accesso diretto al significato» (Banon 31). Perec certamente era a conoscenza di come anche gli spazi bianchi, nella tradizione ebraica del Midrash, fossero luoghi di un'urgenza ermeneutica:

Lo spazio bianco non è una semplice distanza immediatamente percepibile. [...] Gioca un ruolo implicito estremamente importante. Non solo per la poesia in cui fornisce il ritmo, ma anche come portatore di non-detto. Lo spazio bianco [...] è ciò che permette al linguaggio di essere totalmente decifrabile. [...] Lo spazio bianco è come il luogo di una riserva di senso che il testo nasconde. Esso permette le aperture in cui si introducono le trasformazioni. Lo spazio bianco è un invito all'interpretazione attraverso il non-detto che suggerisce. (Banon 203-204)

Perec è stato costretto a edificare la sua opera su questa assenza, mettendo in campo tutte le forze per costruire un'impalcatura da affidare al lettore per il completamento della costruzione. Italo Calvino ha scritto, a proposito di un altro romanzo di Perec, *La vie mode d'emploi*, nelle *Lezioni americane*:

Il disegno sterminato e insieme compiuto, la novità della resa letteraria, il compendio d'una tradizione narrativa e la summa enciclopedica di saperi che questo libro convoglia in un'immagine del mondo, il senso dell'oggi che trasmette come accumulazione di passato e come vertigine di vuoto, la compresenza continua d'ironia e d'angoscia, insomma il modo in cui il perseguimento d'un progetto strutturale e l'imponderabilità della poesia diventano una cosa sola. (1393)

Sembra di particolare interesse il passo in cui Calvino parla di «senso dell'oggi che trasmette come accumulazione di passato e come vertigine del vuoto»; la scrittura di Perec nasce, secondo Calvino, dal binomio che caratterizza la sua vita, ovvero

l'accumulazione di un passato che si scontra con la sua forma di ricostruzione che non può che richiamare il vuoto e quindi la necessità, come nelle lunghe analisi che hanno costellato la sua vita, di un rapporto duale con un Altro che possa realizzarne la parola.

5. Conclusione

Ciò che attraverso questo saggio si è tentato di mostrare è come possa essere fruttuoso il legame tra la definizione di *blank* di Iser e la psicoanalisi del linguaggio di Lacan nell'operazione dell'analisi letteraria. Il punto comune tra queste teorie risiede proprio nel ruolo attivo che il lettore e lo psicoanalista assumono nell'ermeneutica di un testo: è proprio attraverso questo sforzo interpretativo che i testi possono mostrare i loro più reconditi significati. La disseminazione di spazi vuoti da interpretare assume aspetti diversi nelle opere degli autori trattati, Tommaso Landolfi e Georges Perec. In Landolfi l'intervento del lettore è necessario per tentare di superare quello stato di «insufficienza» di cui parla lo stesso scrittore, che non gli permette di trasferire sulla pagina la sua vita. Anche Perec lascia volontariamente aperti degli spazi, lui scrittore post-freudiano e lacaniano, affinché sia il lettore a partecipare con lui alla spiegazione di eventi inspiegabili e a ricostruire, insieme, la sua storia.

Bibliografia

- Amigoni, Ferdinando. "Un mucchio di reliquie. Perec e Pontalis: dall'assenza di memoria alla memoria dell'assenza." *Psicoterapia e scienze umane* XLV.3 (2011): 333-54. Stampa.
- . *Fantasmî del Novecento*. Torino: Bollati Boringhieri, 2004. Stampa.
- Banon David. *La Lecture infinie: les voies de l'interprétation midrachique*. Trad. Giuseppe Regalzi. Milano: Jaca Book, 2009. Stampa.
- Barthes Roland. *Le plaisir du texte précédé de Variations sur l'écriture*. Trad. Lidia Lonzi e Carlo Ossola. Torino: Einaudi, 1999. Stampa.
- Bertoni Federico, *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*. Milano: Ledizioni, 2010. Stampa.
- Blanchot, Maurice. *Le livre à venir*. Trad. Guido Ceronetti e Guido Neri. Torino: Einaudi, 1969. Stampa.
- Borch-Jacobsen, Mikel. *Lacan. The absolute master*. Trad. Davide Tarizzo, Torino: Einaudi, 1999. Stampa.
- Castoldi, Alberto. *Bianco*. Firenze: La Nuova Italia, 1998. Stampa.
- Calvino, Italo. *Saggi*. Ed. Mario Barenghi. Milano: Mondadori: 1995. Meridiani.
- Cortellessa, Andrea. "Caetera desiderantur: L'autobiografismo fluido nei diari landolfiani." *Le lunazioni del cuore. Saggi su Tommasi Landolfi*. Ed. Idolina Landolfi. Firenze: La Nuova Italia, 1996. Stampa.
- Deleuze, Gilles. *Deux régimes de fou. Textes et entretiens 1975-1995*. Trad. Deborah Borca, Torino: Einaudi, 2010. Stampa.
- Di Ciaccia, Antonio e Massimo Recalcati. *Jacques Lacan. Un insegnamento sul sapere dell'inconscio*. Milano: Bruno Mondadori, 2000. Stampa.

- Dolfi, Anna. "Malinconia e nevrosi: in prosa e in versi il differire autobiografico di Landolfi." *Nevrosi e follia nella letteratura moderna. Atti di seminario. Trento maggio 1992*. Ed. Anna Dolfi. Roma: Bulzoni, 1993. 515-27. Stampa.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. 1979. Milano: Bompiani, 2010. Stampa.
- Ginzburg, Carlo. *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*. Torino: Einaudi, 2012. Stampa.
- Iser, Wolfgang. *Der Akt des Lessens. Theorie ästhetischer Wirkung*. Trad. Chiara Dini e Rodolfo Granafei. Bologna: il Mulino, 1987. Stampa.
- Lacan, Jacques. *Ecrits*. Trad. Giacomo B. Contri. Torino: Einaudi, 2012. Stampa.
- . *Seminaire XVIII: D'un discours qui ne serait pas du semblant*. Trad. Antonio Di Ciaccia. Torino: Einaudi, 2010. Stampa.
- . *Seminaire II: Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse, 1954-1955*. Trad. Antonio Di Ciaccia. Torino: Einaudi, 2006. Stampa.
- Landolfi, Tommaso. *Le più belle pagine. Scelte da Italo Calvino*. Ed. Italo Calvino. Milano: Adelphi, 2001. Stampa.
- . *La bière du Pêcheur*. Milano: Adelphi, 1999. Stampa.
- . *Rien va*. Milano: Adelphi, 1998. Stampa.
- Lavagetto, Mario. *Freud. La letteratura e altro*. Torino: Einaudi, 2001. Stampa.
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Trad. Franca Santini. Bologna: il Mulino, 1986. Stampa.
- Luti, Giorgio. "La stagione del diario". *Le lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*. Ed. Idolina Landolfi. Firenze: La Nuova Italia, 1996. Stampa.
- Marfé, Luigi. "Le leggi di W. Georges Perec, utopia e memoria." *Between 2* (2012): 1-17. Web.
- Merleau-Ponty, Maurice. *L'Œil e l'Esprit*. Trad. Anna Sordini. Milano: SE, 1989. Stampa.
- Moca, Matteo. *Tra parola e silenzio. Landolfi, Perec, Beckett*. Napoli: La scuola di Pitagora, 2017. Stampa.
- Perec, Georges. *La vie mode d'emploi*. Trad. Daniella Selvatico Estense. Milano: BUR, 2014.
- . *W ou le souvenir d'enfance*. Trad. Henri Cinoc. Torino: Einaudi, 2005. Stampa.
- . *Je suis né*. Trad. Roberta Delbono. Torino: Bollati Boringhieri, 1993. Stampa.
- Pontalis, Jean-Bertrand. *Entre le rêve et la douleur*. Trad. Céline Menghi. Borla: Roma, 1988. Stampa.
- Proust, Marcel. *Journées de lecture*. Trad. Luciano De Maria e Giovanni Raboni. Milano: Mondadori, 2010. Stampa.
- Svevo, Italo. *Romanzi e continuazioni*. Eds. Mario Lavagetto, Nunzia Plamieri, Fabio Vittorini. Milano: Mondadori, 2004. Stampa.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Trad. Elina Klersky Imberciadori. Milano: Garzanti: 1988. Stampa.
-