

2007 Istituto di Filosofia Arturo Massolo

Università di Urbino

Isonomia



Maurice Blanchot

Scrittura, alterità e morte

Sara Mandozzi

Istituto di Filosofia Arturo Massolo, Università di Urbino

sylviaph@libero.it

Abstract

The aim of this article is to analyze the philosophical-literary production of Maurice Blanchot and his development through a careful analysis of his works. In particular I would like to point out the themes of “writing”, of “alterity” and of “death”. Writing in Blanchot is the eternal impersonal, the always being, the categorical imperative, and the writer can not get out from it. The writer can not stop this research as he is inhabited by the word’s demon, who force him to roam around the uninhabited desert of the word. For this reason the act of writing is strictly connected to the death: it is the “step beyond” who lead the author in “the night of authentic literary creation”. Another fundamental step in Blanchot’s productions is the issue of Alterity. The “Other” is the foreign being, a tangible and perceptible being who, at the same time can not be joined. The meeting that everyone wants to reach with the “Alterity” is tantamount to crash in front of the impossibility of encounter it. Another fundamental theme in Blanchot is Death. Man tries to make death possible and actual as erroneously he would like to place it in the time giving it a meaning; yet in this way he forget that on dying, (as Dying can’t be set in the time, but it happens in the impersonal ever). This is the deep meaning of writing: we can not postpone further the death as we have to accept it in its high and extreme easiness.

1. La scrittura

[...] scrivere è ora l'interminabile, l'incessante¹

Scrivere è quel “movimento” che non ha termine e che nel suo inesauribile e incessante fluire si avvicina e sembra quasi fondersi con un silenzio (ancora intriso di parole) che non può mai smettere di mormorare, è quella parola che invano tenta di pronunciarsi, di far sentire la propria voce, parola vuota e nuda, spogliata di ogni senso precedentemente attribuitale e scarnificata sino alla propria più intima e disarmante essenza.

Lo scrivere va a collocarsi in quello che si potrebbe definire il *tempo-senza-tempo* della scrittura, in cui l'unico elemento costante è l'assenza di ogni punto di riferimento e che, esonerando da ogni ubicazione cronologica, non è in-scrivibile al passato, al presente o al futuro, ma si pone nel “sempre-mai”, velandosi dei toni dell'universalità. Allo scrittore non appartiene la pagina sulla quale ha impresso i segni del proprio passaggio, egli non ha potere alcuno su questo «interminabile e incessante» che, nel momento stesso in cui viene messo per iscritto, fuoriesce dalla sua sfera d'azione e dal suo potere gestionale e agente, lasciandolo solo un vuoto involucro disarmato e impossibilitato a compiere qualsivoglia azione.

L'appagamento che prova è solo effimero e momentaneo, mai completamente acquietante, e, dopo aver esaurito ogni sua energia vitale e creativa, di lui non rimane altro che una sfocata immagine riflessa in uno specchio, non più uomo e forza creativa ma ombra inconsistente di un se stesso che ormai si è dissolto nella “sua” stessa creazione.

L'opera danneggia lo scrittore che, per quanto intimamente dilaniato da essa, non riesce mai a separarsene completamente e, pur sentendo il disperato bisogno di terminarla il più velocemente possibile per sopravvivere, non vuole né ha la capacità di mettere la parola fine sancendo così una drammatica e inesorabile separazione. Proprio per questa ragione, secondo Blanchot, la decisione di terminare un'opera è sempre legata e connessa a un'azione arbitraria, più a una necessità di aver salva la vita che al fatto che essa sia realmente e completamente terminata.

Kafka è uno degli scrittori maggiormente trattati da Blanchot e che a suo avviso meglio incarna questa impossibilità azzerante rappresentata dallo scrivere.

Egli ha inteso la scrittura come vocazione alla solitudine, ancorando l'intera sua vita alla paradossale ambivalenza del non saper vivere da solo, né con gli altri, pur

desiderando strenuamente entrambe le cose. Egli comprese che per essere completamente fedele alla propria opera era necessario escludersi dal mondo e dedicare ogni energia del suo corpo a scrivere, scrivere sempre e a dispetto di tutto, come se facendo ciò fosse ancora possibile una redenzione, ma al contempo una parte del suo io rimase dilaniato dalla necessità di condurre una vita normale, inserito nella quotidianità dettata dalle convenzioni etiche e sociali.

Col trascorrere degli anni si rese conto dell'inutilità di entrambe le scelte, lasciandosi trascinare in quel flusso interminabile e incessante che è lo scrivere, pur con la consapevolezza che non è possibile salvarsi dalla dannazione e che si è costretti a errare, in quel deserto che è la parola, per sempre escluso da Canaan. L'essenziale non è più, ormai raggiungere la terra promessa, ma l'errare continuo e costante nell'errore di un deserto in cui non ci sono più appigli né punti di riferimento, in un movimento vertiginoso e al contrario che fa dello scrittore un essere abitato dal demone della parola: non più un "io" narrante, ma un io che narra ciò che di se stesso non è più, dopo che è stata data voce alla dispersione e in-operosità del frammento.

È in questa azione-senza-azione che lo scrivere viene assimilato al morire, poiché come il morire lo scrivere è tendere e scoccare una freccia che mira verso il vuoto e la sua disarmante terribilità.

Secondo Blanchot è una necessità fondamentale riscoprire nell'opera il luogo in cui il linguaggio è ancora strumento di una relazione senza potere, rapporto nudo ed estraneo a ogni relazione basata sulla padronanza, sul possesso e la servitù: esso è lo spazio letterario, quello spazio che si colloca nel fuori, nel dispendio e nell'inutilità improduttiva della scrittura, nell'altra notte, quella in cui regnano l'oscurità e il non senso (in antitesi alla sfera diurna e programmatica del senso).

Esso sancisce il «passo al di là»:

[...]il "passo al di là" [...] non appartiene alla durata, e si ripete senza fine, allontanandoci [...] da ogni convenienza e da ogni rapporto con un Io, soggetto di una Legge. E allora possiamo capire veramente, e dire, che la parola silenziosa, quel mormorio infinito, si pronuncia anche in noi.²

Il linguaggio evoca la morte, ed evocandola è come se, a sua volta, compisse esso stesso un'operazione di morte. In ciò il primo Blanchot si avvicina ad alcune teorie ad argomentazioni filosofiche sostenute da Hegel, quando egli sostiene l'esistenza di una

negatività di fondo insita nell'opera e nel linguaggio. Il pensatore tedesco aveva infatti sostenuto che alla base del nostro parlare sta un'azione violenta e prevaricatrice e che il linguaggio, col suo imporre dei nomi annienta gli esseri, ma è proprio a partire da questa morte che si rende possibile per loro l'acquisizione di un nuovo e omnicomprensivo significato. Adamo ha costituito la propria signoria sugli animali nel momento in cui li ha dotati di un nome, cioè li ha negati come esseri indipendenti rendendoli di per sé ideali, compiendo su di loro prima un'operazione di spersonalizzazione e poi di sintesi unificante e generalizzante.

«Il primo atto mediante il quale Adamo ha costituito la sua signoria sugli animali è che egli diede loro un nome, cioè li negò come esseri indipendenti e li rese per sé ideali»³. Nel periodo più maturo Blanchot si allontana dal filosofo ponendosi quasi in attrito con lui: infatti pur concordando sull'idea di una negazione basilare all'origine del linguaggio, ne rifiuta il tentativo di rendere questa negazione una forza capace di condurre non alla frammentarietà e all'inoperosità, bensì alla progettualità, mutandolo così in elemento riunificante e portatore di una conciliazione nel discorso.

Alla base di ogni parola sta un'assenza d'opera ineludibile e inappianabile che permette il crearsi di una mediazione in virtù della quale voci opposte si riducono e si smembrano fino a pervenire alla loro essenza, per poi far posto a quella non-verità silenziosa che è alla base dello scrivere.

Questa parola silenziata dà voce al neutro e sta a testimoniarcì l'infinita distanza tra noi e l'alterità che abbiamo di fronte quando cerchiamo di instaurare una comunicazione con essa, mostrandoci impietosamente sia la pressante esigenza che noi abbiamo della sua presenza, sia l'infinita e illimitata distanza che da essa ci separa.

Nella parola l'*io* subisce una disgregazione, divenendo un *si* anonimo e impersonale, proprio in quest'istante ci diviene chiaro che il potere di parlare esercitato dall'*io* quando si pone come soggetto agente, deriva dalla sua mancanza d'essere.

Parlare, come scrivere, è essere in prossimità di una tomba aperta, al limite estremo di quella potenza devastatrice annunciata dal linguaggio, come sospesi in uno stato azzerante e nullificante in fondo al quale qualcosa continua a mormorare rivelandoci che la morte si rivela (o meglio, s-vela) sempre come incapacità a morire.

La parola poetica è l'interruzione fattasi voce, quel luogo in cui è la stessa interruzione a far-si voce di ciò che non può essere udito: qui ogni forma di potere è

stata ormai destituita e abbandonata lasciando spazio al poema, a quell'aperto non ingabbiabile né descrivibile che è il silenzio.

Fondamentale, nella poesia è quel momento-movimento che Blanchot denomina *Igitur*, mutuando il termine da un'opera di Mallarmé intitolata *Igitur o la follia d'Elbehnon*. *Igitur Déchet*⁴ appartiene alla famiglia degli Elbehnon⁵ che, scampata a un naufragio, riparò in un castello sul mare salvando dal sinistro una fiala di veleno; la sua missione, che si trasmette di generazione in generazione, è di abolire il tempo (il caso) e di realizzare l'eternità (l'assoluto). Loro attributi sono un libro (simbolo del passato) dove è scritta la profezia secondo la quale la missione della famiglia sarà compiuta dall'erede *Igitur* quando, attraverso una sua azione illuminata dalla luce di una candela (simbolo del futuro e del cammino verso l'eternità), nel momento della mezzanotte, il tempo si fermerà e ogni cosa sarà portata a compimento. *Igitur* vive solitario nel suo castello, combattuto fra l'esigenza di non rinunciare a se stesso e alla propria vita, e la volontà degli antenati che esige di essere portata a compimento. Egli incarna il momento della mezzanotte, in cui il tempo si ferma involgendosi su se stesso, è il rischio totale, necessario da compiere poiché senza di esso non avrebbe luogo l'opera, messa in questione radicale e perdita del proprio io che egli compie coricandosi sulla tomba dei propri avi dopo aver bevuto il veleno della fiala e abbandonandosi a un lungo e perpetuo sonno sulle loro ceneri.

Secondo Blanchot, *Igitur* è il soffocante pensiero dell'assenza, la radicale messa in questione dell'autore che, messosi a morte, avendo messo tutto a morte, è costretto a calarsi in un'oscurità dove non c'è più alcuna certezza né appiglio.

Qui, ora, a Mezzanotte, si è realizzata l'assenza e, facendo mancare al presente il presente stesso, ha avuto luogo l'ispirazione⁶. Essa è un salto nel vuoto e potere inesauribile poiché si (e ci) approssima al fluire dell'interrotto: per ciò non ha fine, poiché conduce alla fine e non è semplicemente silenzio, poiché è il silenzio a parlare in lei. È puro desiderio che ci avvicina alla sacralità dell'opera, movimento disastroso in cui l'opera stessa si perde poiché si è approssimata troppo all'origine della sua stessa passione.

[...] l'opera [...] non è né compiuta né incompiuta: essa è [...] la solitudine dell'opera ha come primo sfondo quest'assenza di esigenza che non permette mai di dirla né compiuta né

incompiuta [...] l'opera è solitaria: ciò non significa che essa rimanga incomunicabile, che il lettore le venga a mancare.⁷

L'opera non ha un inizio, né una fine: essa è l'origine stessa e nella propria inscindibile in-operosità⁸ e disimpegno essa muove da un centro assente, arretrando costantemente dal punto zero da cui sembra scaturire e in cui, ogni certezza sembra essere stata immolata di fronte alla disarmante impotenza di affermare o di negare qualsiasi cosa.

Ciò che ritiene Blanchot in merito alla creazione dell'opera d'arte, può essere accostata per le numerose somiglianze alla dottrina della creazione contenuta nella Cabala ebraica e in special modo alla lettura e reinterpretazione fattane da Isaac Lurian.

I primi cabalisti (tra cui anche Cordovero) adottarono una prima concezione inerente la modalità in cui si svolse la creazione del mondo, che li condusse a elaborare una teoria dell'emanazione vicina a quella platonica, anche se non del tutto identica a essa. La cabala lurianica (dal nome del suo fondatore Isaac Lurian) assunse invece una seconda posizione che descrive non soltanto un ritorno delle cose create alla loro fonte e origine, cioè a Dio, ma anche un ritorno (o *regressus*) di Dio nella profondità di se stesso prima della creazione: dunque un processo identificabile con quello dell'emanazione solo se interpretato come una figura del discorso.

Unico fattore comune a tutte le dottrine cabalistiche concernenti la teoria dell'emanazione e della creazione, prima di Lurian, era la fede in uno sviluppo interiore unidirezionale che, dai primi impulsi conduceva poi alla creazione per mezzo di fasi più o meno continue. La cosmologia lurianica invece, segna una svolta decisiva, per la propria concezione drammatica concernente l'idea di come si fosse svolta la creazione divina. La sua cabala era basata su tre dottrine fondamentali che ne descrivevano e determinavano il carattere: *zimzum* («contrazione»), la «rottura dei vasi» o (*shevirah*), il *tikkun*. La maggiore originalità di questa dottrina stava nella convinzione che il primo atto di *Ein-Sof*⁹ non era un atto di emanazione e di rivelazione, ma, al contrario, uno di limitazione e occultamento. Alla base di questa teoria sta l'idea che la stessa essenza di *Ein-Sof* non lasci spazio alcuno per la creazione, poiché ciò comporterebbe credere che ci sia un luogo che già non sia Dio e ciò costituirebbe anche una limitazione della sua infinità. Di conseguenza, un atto di creazione si rende possibile se e solo se il Dio «entra in se stesso», cioè tramite un atto di *zimzum* attraverso il quale egli si contrae rendendo

in tal modo possibile l'esistenza di qualcosa che non sia l'*Ein-Sof*. Questa contrazione ha un carattere molto particolare, poiché non è la contrazione di un Dio in un luogo preciso e ben definito, bensì è il suo ritrarsi da un luogo che è spazio primordiale; Lurian ritiene che prima dello *zimzum* tutte le forze di Dio fossero state raccolte e contenute in un costante equilibrio senza nessuna separazione tra di esse.

Blanchot sembra accostare la genesi dell'opera letteraria alla creazione del mondo avvenuta per mano di Dio, e così facendo viene a configurare il proprio discorso come una specie di teografia: come l'opera muove ed ha il suo punto di origine nel vuoto, così Dio (che si è sottratto al mondo nel momento stesso della creazione) per dare vita al mondo, si è reso vuoto nella sua essenza e, divenendo il Vuoto stesso, si è nascosto e spogliato di ogni sua parte annullandosi nella sua stessa scomparsa.

«[...] l'opera è essa stessa un'esperienza della morte di cui sembra che si debba disporre anzitutto per arrivare all'opera e, attraverso l'opera, alla morte»¹⁰. Così l'opera va a situarsi nello spazio dell'annullamento totale della morte: in entrambe, infatti, ogni forma di potere e di padronanza viene trasformata in estrema passività. All'opera non resta che muoversi instabilmente fra questi due opposti: o parlare volgendo le spalle alla morte, nel vano e disperato tentativo di padroneggiarla ricercando in essa un senso, o andarle incontro finendo così non più per scrivere, ma per essere scritta.

Lo scrittore appartiene al regno di questa morte, durante l'opera egli si annulla dando-si la morte ed è proprio in ciò che sta la sua condizione illusoria: egli ha un disperato e quasi morboso bisogno della propria opera per acquisire coscienza e consapevolezza di se stesso e delle proprie capacità, ma, paradossalmente, anche dopo averla terminata, egli rimane un semplice nulla, configurandosi così «un nulla che lavora nel nulla».

Enigmatica nella descrizione di tale condizione è la figura di Orfeo, cui il Nostro più volte ricorre.

Orfeo ci ricorda che il parlare poeticamente come lo sparire appartengono alla profondità di uno stesso movimento: chi canta deve mettersi interamente in gioco, e, alla fine, perire, poiché egli parla solo quando l'approssimazione anticipata alla morte, la separazione anticipata, l'addio formulato in anticipo, cancellano in lui la falsa certezza d'essere, dissipano ogni sicurezza protettrice, lo consegnano ad una illimitata incertezza.¹¹

Nello sguardo di Orfeo, Blanchot vede lo stato di tensione in cui vive l'arte e il suo essere puro dispendio e noncuranza che la porta a posizionarsi in un equilibrio precario sul baratro della fascinazione, in quel punto limite in cui non le rimane che perdersi poiché il suo destino è di non giungere a niente e di andare inevitabilmente verso un'inesorabile sconfitta.

Orfeo va incontro alla terribilità di questo fallimento, il suo canto gli consente di scendere in quella terra di nessuno che sono gli Inferi, nell'impossibile tentativo di ricongiungersi con la profondità e l'abisso, in quel punto estremo della notte (Mezzanotte) in cui la sua voce diviene la notte stessa.

La sua Euridice incarna l'estremo cui l'arte possa spingersi, è il punto zero, lo sprofondare assoluto in cui l'io poetico si annulla travolto dal desiderio di una morte fattasi notte eterna.

Compito di Orfeo è ricondurre Euridice nella terra dei vivi, rendendola nuovamente viva e reale, ma per far ciò le deve volgere le spalle fino all'uscita del regno dei morti: in caso contrario essa si tramuterà in una statua di sale scomparendo per sempre. Riportarla al regno dei vivi equivarrebbe però a rendere Euridice, (oscurità stessa del canto, fascinazione terribile che dissimula e divora l'io poetico), reale e appartenente alla sfera diurna, al regno del giorno: perciò Orfeo, dilaniato dal desiderio di osservare (qui, nell'accezione di penetrare) ancora una volta l'oscurità da cui scaturisce la potenza del proprio canto, dimentica ciò che "deve" compiere e rivolge lo sguardo verso di lei, annientandola per sempre.

Quando Orfeo scende verso Euridice, l'arte è la potenza per cui si apre la notte [...] Euridice è, per lui, l'estremo che l'arte possa raggiungere [...] il punto profondamente oscuro verso cui l'arte, il desiderio, la morte, la notte sembrano tendere.¹²

Con questa azione, egli tradisce così Euridice e la sua stessa opera, ma il non volgersi verso di lei, sarebbe equivalso ugualmente a un tradimento, sarebbe stato come essere infedele a quell'impulso che non può accettare che Euridice acceda alla sfera diurna; egli la vuole vedere non nel momento in cui si sarà resa visibile, illuminata dai raggi del sole, ma quando è ancora invisibile e nel far ciò sacrificherà la propria arte, la propria opera, il proprio amore.

Dismisura e impazienza sono le caratteristiche fondamentali di Orfeo che non si accontenta solo di poter cantare Euridice: egli la vuole anche e soprattutto possedere,

vuol farla sua e per questo si getta completamente nello spazio dell'arte compiendo il gesto proibito, dimenticando l'opera e dilaniandola così per sempre.

Nel volgersi verso di lei, egli non vede nulla ma fa la tragica esperienza dell'impossibilità dell'immediato, il vuoto assoluto, l'assenza, l'inafferrabilità del volto, del viso. In quest'attimo estremo in cui ogni cosa appare sospesa, l'ispirazione è puro desiderio, completa noncuranza e l'opera si fa specchio di se stessa, ponendoci in prossimità del sacro.

Blanchot utilizza diversamente la figura di Orfeo, dando così connotazioni differenti a questo personaggio e rivestendo di molteplici significati e sfumature il suo agire, il suo comportarsi.

Ne *Lo spazio letterario*, opera del 1955, il fallimento dell'impresa orfica viene eletto a metafora dell'esperienza letteraria: essa aspira alla propria origine come Orfeo a Euridice, ma proprio nell'istante in cui crede di coglierla, compie la tragica esperienza della sua intrinseca inoperosità e impossibilità, andando così incontro alla dissoluzione. Qui il suo sguardo sta a indicare l'urgenza incontenibile del desiderio oltre i limiti smisurati del canto; egli si è spinto sino al punto estremo fissato dalla legge divina, è disposto a sacrificare tutto pur di poter penetrare l'origine oscura verso la quale tende ogni opera autentica.

Ne *L'infinito intrattenimento*, opera del 1969, lo sguardo di Orfeo non testimonia più l'estrema fedeltà alla «passione del fuori», ma è anzi sguardo violento e di possesso, occhio sanguinario di chi, nell'incontro con l'Altro, ha scelto di ucciderlo (non potendolo, ormai, più possedere). Qui il dileguarsi di Euridice è eletto a metafora dell'impossibilità di percepire attraverso l'altro se stessi, il proprio io, sfuggendo così a qualunque contatto con l'alterità e con l'immediato.

Figura diametralmente opposta a Orfeo è quella dell' "eroe" (o meglio, in questo frangente, forse "antieroe") greco Ulisse. Il primo incarna il desiderio portato all'estremo livello del sacrificio totale, mentre il secondo si fa solamente portavoce di quella padronanza dell'arte che priva di significato e annulla la capacità mortifera dell'impazienza.

Orfeo è colpevole d'impazienza. Il suo errore è di esaurire l'infinito, di mettere un termine all'interminabile [...] L'impazienza è lo sbaglio di chi vuole sottrarsi all'assenza di tempo [...] ma [...] tutto avviene come se, [...] guardando Euridice, Orfeo non avesse fatto altro

che obbedire all'esigenza profonda dell'opera [...]. Guardare Euridice, senza preoccuparsi del canto, nell'impazienza e nell'imprudenza [...] è l'**ispirazione**.¹³

Quando invece Ulisse si approssima all'incontro con le Sirene, lo fa con prudenza, egli non è pronto a correre un rischio che lo induca ad azzersarsi e non vuole subire le conseguenze delle sue azioni. Le Sirene rappresentano l'annuncio di un canto disumano e intollerabile proveniente e conducente alla notte dell'arte, sono la potenza di quel canto capace di precipitare l'ascoltatore nell'abisso.

Ulisse non è disposto a spingersi così oltre: egli vuole fruire e godere del canto senza però subirne la fascinazione, senza votarsi a quel sacrificio senza il quale non enterebbe in contatto con l'Opera: per ciò agisce d'astuzia facendosi legare all'albero maestro della sua nave. In tal modo egli evita una morte certa, ma, così facendo restituisce l'opera alla sfera del giorno rendendola insincera e inautentica e sottraendole il suo reale e intrinseco valore.

Ulisse è simbolo di quell'opera che, ormai riconciliata col mondo, ha perso la propria poeticità e si è dissolta in quanto arte, cosa che invece non fa Orfeo che, facendosi pura perdita, realizza la vera natura dell'arte.

2. L'alterità

Secondo Blanchot, uno degli aspetti più terribili di fronte al quale tutte le filosofie occidentali (eccezion fatta, forse per Nietzsche) sono indietreggiate atterrite è lo spettro del Fuori, di ciò che è totalmente Altro.

Egli non ha intenzione di renderlo presente o conoscibile, operando un'azione di dominio mirante a comprenderlo nella sua totale essenza, ma si pone anzi il problema di instaurare con esso un rapporto non-dialettico (cioè non discorsivo), pur pervenendo alla dimensione di un incontro, in cui possa venir conservata e preservata la sua assoluta e radicale estraneità.

Nel rapporto di **me ad Altri**, Altri è ciò che io non posso raggiungere, il Separato, l'Altissimo, ciò che sfugge al mio potere ed anche il senza-potere, lo straniero, lo spodestato.¹⁴

In questo frangente, il termine incontrare assume il significato di uno scontrarsi con l'impossibilità di un incontro, divenendo così uno spingersi al limite, un muoversi verso un evento che mai sarà comprensibile e che ci chiede con forza di preservare la propria incomprendibilità.

L'incontro avviene in quel tempo-senza-tempo dell'alterità, in cui il soggetto rinuncia alla propria contemporaneità e alla propria presenza, rifiutando ogni forma di azione che lo faccia essere elemento produttivo e decisionale, e si va così a inscrivere in una condizione di non-quiete in cui ogni temporalità è stata cancellata lasciando spazio a una totale e assoluta discontinuità.

L'essere umano, pur nutrendosi del desiderio e dell'illusione di poter realizzare questo incontro, è e sarà sempre votato e condannato a un'estrema solitudine e «mancanza dell'altro». Nonostante ciò egli continua a impiegare gran parte delle proprie energie per compiere l'esperienza del Volto, del Viso: il Viso ci dice, ci descrive il nostro presentarci a un incontro, nell'estrema e totale lontananza degli e dagli altri; il Viso è l'esperienza che dell'Altro facciamo quando cerchiamo di avvicinarci a esso, scontrandoci con la sua inafferrabilità e impossibilità. Nel viso dell'ipotetico interlocutore che io ho di fronte, l'altro mi si ri-vela¹⁵ come ciò che si sottrae costantemente e che, nel suo sottrarsi, mi pone in procinto della scoperta della sua sottrazione e della sua lontananza.

Levinas aveva già sostenuto la purezza dell'esperienza del volto, ribadendo la sua precipua accezione di porsi nell'«al di qua da ogni discorso», anteriormente alla costruzione di ogni forma di alterità. Era così giunto a teorizzare una somiglianza del volto dell'altro con quello di Dio, sostenendo che, se gli altri sono l'Altissimo, ciò è in virtù del fatto che il loro volto comporta un appello a una fuoriuscita la quale, alla fine, conduce alla creazione di un collegamento con l'assoluta trascendenza di Dio.

Blanchot, pur condividendo le critiche mosse da Levinas a quella parte della filosofia occidentale che, nel pensare l'alterità, ha cercato di comprenderne l'elemento incomprensibile (facendosi così solo violenta azione di dominio il cui unico fine è la brutale e indebita appropriazione), non ritiene tuttavia che sia possibile elaborare una concezione positiva dell'altro.

La forza del Nostro invece, sta proprio nell'aver compreso che la letteratura apre le porte alla trascendenza dell'etica. Egli ritiene che, rischio fondamentale dell'etica stia

nella possibilità, da lei ipotizzata, di far ridiventare soggetto il soggetto; proprio per ciò egli accetta e fa suo un appello etico alla responsabilità (ma solo nel caso in cui esso venga inteso come risposta all'impossibile), fondendo e fondando così le basi di un'etica folle¹⁶, che non permetta più la ricostruzione del soggetto.

Strettamente connessa alla tematica dell'alterità è, in Blanchot, la figura dell'Altissimo (le *Très Haut*)¹⁷: egli è l'uomo qualunque, il senza qualità, la cui esistenza verte su toni anonimi e banali, che tenta di confondersi il più possibile amalgamandosi in quella che è la vita di ogni giorno. Ne *L'infinito intrattenimento*, il Nostro osserva che l'Altissimo è da intendere come l'altro che si pone come il totalmente altro nella sua estrema trascendenza, l'estraneo, lo straniero, il supplice, colui che è preda dell'immensa frammentazione e non sottostà alle leggi dell'unità e della logica, rimanendo da noi diviso a causa di una distanza infinita e di una mancanza di misura comune.

L'uomo senza qualità [...] è [...] un essere particolare che progressivamente scopre la propria particolarità che è di esserne privo, che cerca di assumere quell'assenza, elevandola ad una ricerca che fa di lui un essere nuovo, l'uomo dell'avvenire [...] che cessa [...] di essere per essere autenticamente ciò che è: un essere puramente possibile ma aperto a tutte le possibilità.¹⁸

L'Altissimo finisce così per essere l'uomo qualunque, il senza particolarità, un impersonale *si* senza nome e senza caratteristiche atte a descriverlo per il semplice fatto di non avere caratteristiche.

Altra figura fondamentale nella descrizione della tematica dell'alterità (nonché profondamente affine con quella dell'Altissimo) è quella del Supplice, cioè di colui che, in preda all'immensa frammentazione, non sottostà alle leggi dell'unità e della sfera del senso, ma *si* lascia essere così come è nella sua essenza.

Egli si presenta in una condizione di smisurata e inappianabile dissimmetria nei confronti dei potenti verso i quali rivolge la propria supplica: da una parte c'è il potere, l'autorità, la forza e dall'altra il supplice portatore di una mancanza assoluta e ancestrale, senza nessun diritto che possa difenderlo o tutelarlo. In questo rapporto-senza-rapporto non esistono misure comuni, ma è proprio in virtù di questa dismisura in cui non esiste legge capace di livellare le condizioni dei due interlocutori, che il

supplice può fuoriuscire da ogni giudizio compiendo così un'azione di disturbo volta a minare le certezze anche dell'uomo più potente.

Attraverso l'azione con cui si umilia, il supplice compie una manovra psicologica che ha il fine di placare, lasciando venire a galla in trasparenza, il suo non appartenere ad alcuna giurisdizione o forma di potere e diviene così l'uomo del venire, un essere per sempre in cammino verso e da un altrove, il parlante per eccellenza.

Proprio per il suo essere al di fuori di ogni regolamentazione, alla stregua di un senza legge, egli cade sotto una nuova giurisdizione che rende lo straniero, da un lato portatore del sacro e dall'altro lo fa coincidere con l'alterità stessa.

Altro punto cardine nella filosofia di Blanchot e strettamente connesso con le "figure" fino a ora esaminate è il neutro.

Il neutro non è quanto di più vicino ci sia all'Altro? Sì, e anche quanto di più lontano. Anche se si rivolge a noi come agli Altri, l'Altro è al neutro, e quindi parla per l'estraneità che lo rende insituabile e sempre esterno a ciò che potrebbe identificarlo.¹⁹

Il neutro non rientra in alcun genere, poiché è il non generico per eccellenza, il non particolare: esso non può esser oggetto di nessuna definizione, è la lontananza assoluta, l'infinitamente separato, che parla per un'estraneità non situabile in alcun tempo, ma è anche e paradossalmente, l'infinitamente vicino, quell'elemento con la cui presenza-assenza ci scontriamo ogni giorno.

Il neutro ci trascende costantemente, andando oltre lo spazio del senso dominato dall'incontrovertibile *alétheia* portatrice del logos della sfera del giorno, e va a situarsi in una zona d'ombra che precede ogni significato comunemente inteso e accettato per vero.

Il linguaggio è portatore del neutro, è il neutro stesso fattosi opera ogni volta da venire, sospensione di ogni progetto creativo di *oeuvrement*, portatore di una mancanza ancestrale. La parola anonima del quotidiano è quella che più si avvicina a esso nella sua infinita ripetizione e negligenza; il quotidiano è infatti ciò che sfugge a ogni ripresa dialettica, è l'obliquo capace di sottrarsi alle leggi e a ogni inquadrata e predisposta forma di sapere, è la dissimulazione in cui nulla si mostra o realizza completamente poiché nulla, in realtà, vi accade.

Il quotidiano viene così ad assumere i tratti di un'esperienza limite:

L'esperienza-limite è per l'uomo la risposta alla decisione di mettersi radicalmente in questione. Tale decisione [...] esprime l'impossibilità di arrestarsi [...] alle certezze del sapere e della fede.²⁰

Blanchot dà all'esperienza limite un tono neutro e, mantenendola nel disastro (o forse, meglio, facendola essere voce del disastro) ci fa chiamare a compierla direttamente e immediatamente, proprio nell'istante in cui ne sembriamo impossibilitati, conducendoci a porre una domanda radicale inerente la nostra stessa esistenza. L'esperienza limite è esperienza dell'immediato, in cui ormai, il soggetto non è più in grado di operare poiché si è trovato schiantato, annullato, nella più totale impossibilità di salvezza.

Il neutro, in Blanchot, ha molti elementi in comune con l'*il y a*²¹ di Levinas: entrambi hanno come elementi costitutivi l'impersonalità, l'anonimato e la mancanza di soggetto, ma, mentre in Levinas il *c'è* è l'essere nella sua massima astrazione, cioè l'essere senza esistente, in Blanchot, invece, l'essere è anteriore alla distinzione tra l'essere e il nulla: è neutro proprio perché non è né l'uno né l'altro.

In ciò sta appunto il significato del termine "neutro": esso deriva dal termine latino *ne-uter*, cioè "né l'uno né l'altro" e va così a porsi come elemento non dialettizzabile del negativo che non può essere enunciato che nella formula "né questo né quello", ma che, malgrado la sua accezione negativa simulata all'interno della forma grammaticale (neutro: né-né), travalica la propria negatività legandosi piuttosto a un'unica forma recante in sé tutte le possibilità dell'Assoluto (positivo e negativo).

L'arte, lungi dall'illuminare il mondo rendendolo più chiaro e comprensibile, ci dona solamente la capacità di percepire l'esistenza di un sottosuolo oscuro e magmatico in cui regnano oscurità e desolazione, aprendoci a uno spazio notturno le cui caratteristiche si avvicinano molto a quelle dell'esilio.

Blanchot vede bene incarnata la situazione dell'esilio in quell'esperienza dell'inafferrabilità e dell'immensa distanza dall'altro, che sono stati i campi di concentramento. Qui il recluso è dominato incondizionatamente e deve sottostare a qualsiasi arbitraria decisione del padrone, venendo ridotto a una situazione in cui non è nulla più che una vuota e anonima presenza. Egli si rivela così un essere completamente in balia di eventi che non può gestire né organizzare e sui quali non può operare cambiamenti ed è costretto a subire ogni angheria in uno stato di totale passività. Egli riceve e sconta sulla propria pelle qualsiasi punizione e tortura inflittagli dal "suo"

carnefice, fino a quel punto estremo che comporta la scomparsa del “suo” io come soggetto agente, e rimane disumanizzato sino all’eccesso in uno sforzo cieco, nel compiere un lavoro assurdo, di cui non è più né produttore né prodotto, ma semplice azione insensata, fino a essere privato della propria stessa vita.

Nel campo di sterminio:

[...] il lavoro diventa la punizione estrema [...] in cui ogni valore è venuto meno e il “produttore” [...] non è più neppure il produttore della propria vita, poiché il lavoro cessa di essere il suo modo di vivere e diventa il suo modo di morire. Lavoro e morte sono equivalenti.²²

Varcato questo punto estremo di non ritorno, l’uomo, ridotto a nulla più che a carne da macello, viene messo a morte, spogliato di ogni diritto e, addirittura della capacità di dire “io”, “io muoio”, giunge all’inevitabile e necessaria affermazione che “si muore”. Tuttavia, quasi paradossalmente, proprio in questa neutralità che lo investe, in questo suo render-si presenza-assenza privata di ogni identità e umanità, il recluso²³ diviene più potente del carnefice, che scade invece a una condizione di totale e disarmante incapacità e non riesce più a far agire la propria azione violenta e prevaricatrice. In questo momento, ogni senso, cambiando direzione, muta nel suo opposto, e ciò che fino a poco prima era stato un nulla macellato su cui infierire senza tregua, si riveste di una potenza superiore di quella del suo aguzzino che, ora, da carceriere, diviene recluso. In questa radicale inversione, l’uomo, giunto (o meglio spinto) al culmine della sua massima sofferenza, si muta in potere totale, indistruttibile e non più sottoponibile a ingerenze esterne.

A questo punto il carnefice, percepita la propria condizione di inferiorità, cerca di far fronte a essa con quell’azione violenta e criminale che è l’omicidio (e che, nel suo caso estremo giunge all’olocausto), ma, ormai, non riesce più a elevarsi a un’assoluta posizione di dominio poiché, una volta che il morire ha assunto in sé i toni dell’impersonalità, non può più essere operato da un uomo su un altro uomo.

Perciò Blanchot vede nella parola pronunciata dopo il campo di sterminio (che qui, per lui, rappresenta l’impossibilità d’instaurare un dialogo), una nuova e differente parola, non più voce flebile e incolore di un io oppresso, ma di un’alterità che si apre alla possibilità di una differente e più ampia forma di comunicazione.

Il Nostro individua la massima incarnazione della verità dell'esilio nell'ebraismo: esso si pone infatti come quell'esperienza che mette radicalmente in questione la tradizione del pensiero occidentale che mira a ricercare l'unità e la mediazione tra gli opposti. Il popolo ebraico si fa portatore dell'esigenza di un distacco totale e di una verità nomade che non ha più il senso di una mancanza ancestrale (intesa come privazione di una sede e di un luogo in cui sostare), ma che anzi afferma la necessità di un nuovo e più autentico modo di risiedere, ora legato alla separazione e al distacco. La parola proferita da questa gente non tende a colmare l'abisso della separazione, ma piuttosto a nutrirsi di esso, nel puro allontanamento dell'uomo dall'altro uomo, sancendo così un nuovo e più autentico modo di risiedere.

L'esodo compiuto dagli ebrei sancisce la necessità di un rapporto che non si riduce né conclude con il possesso e l'acquisizione forzata dell'alterità, e tende a preservare l'altro in una posizione di irriducibile e intoccabile differenza, aprendolo alla ricerca di un più giusto ed equo rapporto con il Fuori.

Nel tempo-senza-tempo dell'alterità, il soggetto compie un radicale atto di rinuncia e smette di essere contemporaneo a ciò che produce scegliendo di porsi al di là della propria temporalità.

Fondamentale in Blanchot è la distinzione fra tempo del giorno e tempo della notte.

Nella sfera del giorno la temporalità è intesa in senso antropogenico, nella dimensione della chiarezza e del senso improntato sulle rigide leggi del mondo del lavoro, della produttività e dell'operosità. La sfera diurna ha un carattere omnicomprensivo e inglobante e tende a raccogliere e catalogare ogni frammentarietà e differenza del molteplice che gli si presenta di fronte. Qui ha sede, e di esso si nutre la ragione occidentale che però, in realtà, reca in sé una mancanza causata da un eccesso di luce, finendo così per rendersi cieca e insensibile a qualsiasi differente modalità di percepire il reale.

Nel territorio del giorno regnano la luce, il divieto che essa pronuncia, il possibile la parola che giustifica. Nello spazio notturno ci sono le colpe contro la legge, la violenza che spezza il divieto, il non-possibile, il silenzio che rifiuta ciò che è giusto.²⁴

Il tempo della notte è quello in cui ha sede lo stesso neutro, esclude ogni sintesi, ogni unità, legge e operosità, è il tempo dell'assenza di tempo in cui vige la legge del

frammento. Qui risiede l'opera d'arte, in un «sempre, ora» non più collocabile al passato, al presente o al futuro, ma nel luogo della colpa irrevocabile, della violenza che spezza ogni divieto, nello spazio della trasgressione in cui all'uomo è stata sottratta ogni certezza ed è stato privato addirittura di se stesso.

In *Passi falsi*, Blanchot parla del mito di Fedra proprio in riferimento all'attrazione operata dallo spazio notturno. Figlia di Pasifae e come lei soggetta a furori e deliri, e di Minosse, da cui eredita lo stesso amore per la giustizia e l'equità, si consuma in una fiamma incestuosa a causa della sua passione non corrisposta per Ippolito.

Al rimpianto ossessionante che lei prova per la sfera del giorno, della legge e della giustizia si contrappone bruscamente la passione della notte, nodo e vincolo emotivo in cui non può evitare di rimanere invischiata; Fedra è un essere notturno, non più soggetto alla legge del giorno e che, in ogni fibra del suo essere proviene e perviene alla notte. E sarà proprio questa sua passione che la condurrà alla dannazione nutrendola dell'oscuro bisogno di scivolare rovinosamente nell'abisso delle tenebre per consumarsi, per consumare e annullare attraverso la morte della sua stessa carne ogni residuo di luminosità e possibilità di salvezza. Ella non vuole esser salvata poiché la salvezza non sarebbe un giusto compimento e la consegnerebbe alla prigionia tra le sbarre di un limbo intermedio senza più luce né ombra. «Sentire che ci si perde poiché si è legati a ciò che dà la vita, è il più antico dei presentimenti notturni. La passione di Fedra è una passione che è nata dalla notte»²⁵. Solo attraverso la propria messa a morte Fedra²⁶ potrà spersonalizzarsi dal suo io carnefice, velandosi di un'eterea impersonalità in cui si sarà resa voce afona e incorporea del *si muore*.

Nella scrittura, nell'opera d'arte si rivela (o meglio si s-vela) la *follia del giorno*²⁷, un particolare tipo di follia inenarrabile svincolata da ogni limitazione o determinazione temporale che si apre a una nuova e particolare forma di verità che lascia trapelare la trasparenza del vuoto. Questa follia sta a indicare un'essenziale e originaria privazione del senso, in cui la denominazione «del giorno» sta a racchiudere il più ampio spazio del sempre, di quel giorno che è l'ogni giorno.

3. La morte

Con la morte che ha già sempre avuto luogo **non c'è nulla da fare**: opera dell'inoperosità, non rapporto con un passato (o un avvenire) senza presente.²⁸

La morte si pone come un diritto inalienabile, eppure inattuabile, attuando-si sempre come assenza necessaria e non eludibile di cui ogni individuo ha bisogno per affermarsi come essere. Così egli si annulla come persona vivente, dotata della facoltà di agire, si rende un puro nessuno e una pura astrazione. A tale scopo l'uomo cerca strenuamente, ma vanamente, di pensare la morte, al fine di renderla possibile e attuale (cioè di situarla nel preciso tempo del "qui" e "ora"), inquadrandola nella sfera del senso. Questo è per ogni individuo il compito supremo del pensiero, cioè tentare di rendere la morte possibile, un evento di cui sia consentito attingere il significato, ma proprio in ciò appare l'impossibilità di questo sforzo, che rimane vano e incompatibile all'estremo dell'agire umano.

Unica possibilità di entrare in contatto con la morte, rimane dunque il momento in cui essa si mostra (anche se solo s-velando-si in una sua piccola parte) a ogni essere attraverso il volto dell'altro che di fronte a noi sta morendo. Ma proprio in ciò si rivela l'impossibilità della morte: attraverso il suo apparire come perdita irreparabile di ogni possibilità di rapporto. Essa si rivela, per chi la "prova", sempre la prima, poiché è come se la perdita dell'altro accadesse ogni volta per la prima volta, lasciando disarmati e senza punti di riferimento in una situazione scandalosa e ambigua. Questa ambiguità si rende ancor più maggiormente palese quando l'uomo giunge alla consapevolezza che la disgrazia maggiore non è la morte in sé (cioè il suo accadere, il suo rendersi presente), ma il fatto che con essa giunge anche l'impossibilità di morire, impossibilità che, a sua volta, reca con sé l'impossibilità di vivere ancora e mostra così impietosamente il carattere vano e illusorio della vita che si è compiuta. In questo istante l'uomo comprende che sarà per sempre e nel-sempre condannato a sopravvivere in una condizione di perenne e inestinguibile angoscia, nel sospetto che persino in fondo al nulla rimanga ancora (e sempre) una parte di essere.

Perciò l'uomo, per approssimarsi alla "vera" morte (quella che si confonde con il morire), avrà da compiere un percorso al contrario in cui non dovrà più partire dalle

cose per avvicinarsi alla morte, ma bensì dalla profondità della morte per poi rivolgersi, solo in seguito, a quella che è l'intimità delle cose.

La morte è potere e potenza-dunque limitata-, stabilisce un termine [...], pur rinviando ad un giorno non stabilito. Ma il morire²⁹ è non potere, strappa dal presente, è sempre superamento della soglia, esclude ogni termine [...]. Nella morte ci si può illusoriamente rifugiare [...]. Morire è qualcosa di sfuggente che trascina indefinitamente, impassibilmente e intensamente nella fuga.³⁰

C'è qualcosa di più forte della morte, qualcosa capace di trascenderla e scavalcarla, posizionandosi in quello spazio senza nome e senza tempo dell'oltre che è il morire.

La morte³¹, essendo ancora potere e potenza, va a situarsi in quella sfera del giorno in cui c'è progettualità, operosità, in cui si cerca nell' "ora" e nel "sempre" di agire secondo i rigidi dettami del mondo della logica e del senso, inquadrando queste azioni in un tempo limitato e predefinito, cercando nulla più che un rifugio illusorio al riparo da ogni fuggevole incertezza.

Il *morire* invece travalica l'orizzonte della progettualità e della programmaticità, è esonerato da ogni determinazione temporale (non avendo né un inizio né una fine) e, nel suo sempre-mai, rifiuta qualsiasi forma di potere e di volontà, lascia senza risposte e punti di riferimento, trascinandosi (e ci) indefinitamente nello slittare della sua fuga.

Dunque la morte, in quanto evento, è piuttosto un *arrêt de mort*³² nel duplice significato insito nella parola *arrêt*, cioè "decreto", "sentenza" e "arresto", "cessazione", e implica dunque l'idea di un compimento solo parziale e limitativo che esclude l'essere umano dalla "capacità" di morire, mostrando paradossalmente che il morire non può mai aver termine né esaurirsi, foss'anche nella morte.

Uno dei poeti che secondo Blanchot, meglio ha incarnato questa fedeltà estrema all'ambiguità del morire è stato Rilke: egli, sia nella propria opera che nella sua stessa vita, cercò sempre di rendere la morte un evento intimo e interiore (non è un caso che rifiutò di sapere di cosa stesse morendo, poiché era sua intenzione non interporre nessuna mediazione fra se stesso e la propria fine). A tal fine decise di spogliarsi del proprio ruolo di soggetto agente nella morte, facendone il momento di massima autenticità, e comprendendo che se essa si è resa estranea e nemica agli uomini, ciò è solo perché essi hanno indietreggiato di fronte alla sua parte oscura e temibile.

Gran parte della cultura occidentale ha creduto a lungo che scrivere potesse servire a preservare dalla morte aggirando la sua potenza azzerrante e nullificatrice, e che l'autore potesse scavalcarla, salvandosi e divenendo immortale grazie alla sua opera. Secondo Blanchot, invece, lo scrivere non serve a preservarsi dalla fine, ma anzi pone in comunicazione con essa, e si fonde col morire in un luogo in cui lo stesso autore deve necessariamente mettersi a morte facendo sì che l'opera possa aver vita.

Scrivere è metter-si a morte-, è rinunciare a se stessi scivolando nel silenzioso e impersonale anonimato del morire, è rendersi impossibilità della possibilità, lasciando che la parola ci avvicini e ci ponga in prossimità del brusio interminabile e incessante di ciò che non può avere termine.

Nel morire, come nello scrivere, l'ordine regolare del mondo, del giorno, della logica e razionalità viene stravolto e rovesciato, lasciando lo scrittore disarmato, senza più certezze né punti di riferimento in una *no man's land* in cui non gli rimane altra chance che sacrificarsi:

Scrivere significa non rinviare più al futuro la morte sempre già passata, ma accettare di subirla senza renderla presente e senza rendersi presenti ad essa, sapere che, per quanto non sia stata provata, ha avuto luogo, e riconoscerla nell'oblio che lascia dietro di sé [...].³³

Lo scrivere, come il morire, pongono in prossimità della vivifica potenza dell'immaginario³⁴, quello spazio dove ha sede l'immagine e la sua irresistibile forza ammaliante, ubicabile nell'interminabile e incessante assenza di tempo e in cui nulla è mai iniziato poiché a ogni istante tutto ricomincia e la cui espressione più significativa è la fascinazione.

La fascinazione è "passione per l'immagine", dunque entrare nello spazio dell'immaginario significa per prima cosa entrare nello spazio della fascinazione, lasciando che essa faccia da tramite, da collegamento attraverso il quale l'immagine ci appare e ci parla. La fascinazione fa diventare lo scrittore da soggetto agente e scrivente a soggetto (o meglio oggetto) scritto e, così facendo lo priva del suo ruolo e delle sue facoltà.

Ne *Il libro a venire*, Blanchot analizza gli effetti esercitati dalla fascinazione quando descrive l'incontro di Ulisse con le Sirene. Il loro canto, umano e dis-umano insieme, apre a quell'abisso in prossimità del quale giace il morire. Come è impossibile udire la Sirene, scotto da pagare l'impazzire e il perdersi per sempre, così è impossibile riuscire

ad attingere l'essenza dell'opera che, scaturendo dal vuoto e in esso, alla fine, tornando, resta per sempre incomunicabile. Nonostante ciò lo scrittore, a prescindere dai rischi che correrà e le rinunce che dovrà affrontare, non può tirarsi indietro di fronte all'opera e deve necessariamente accettar di cader vittima dell'immenso potere della fascinazione.

C'è una violenza di fondo nel momento in cui lo scrittore, dopo aver accettato la propria spersonalizzazione, ridotto a nulla più che afona e anonima voce, si pone nudo, di fronte alla pagina nuda, decidendo di sacrificarsi.

Secondo Blanchot, uno degli scrittori che nel corso della sua esistenza, maggiormente ha reso la scrittura un incontro violento con l'essenza intoccabile dell'alterità, è stato De Sade. Egli, partendo dal presupposto che tutto sia eccesso, ha ritenuto non necessario giustificare la sua condotta dissoluta, proprio poiché essa gli sembrava del tutto normale e sia eticamente che moralmente ineccepibile. Nelle sue teorizzazioni, egli basa la sovranità dell'essere umano sul presupposto che esista un trascendente e incontestabile potere di negazione, finendo così per annullare in un solo colpo le idee di natura, di uomo, di Dio³⁵ per affermare l' «uomo integrale»³⁶, cioè colui che lascia venire a galla il proprio intrinseco modo di essere, nella più estrema libertà e violenza, senza alcun freno.

Il Nostro ha compreso che la follia di Sade sta nello scrivere, cioè nel compiere il gesto estremo di sacrificio di se stesso, ardendo vivo ogni barlume e residuo di interiorità e soggettività e auto infliggendosi una morte consapevole e volontaria.

Nella solitudine della sua cella, quella che era una solitaria clausura intrisa di orrore, muta in oscura seduzione dell'innominabile, fino a portare alla nascita dell'esigenza e poi alla necessità impietosa di scrivere: questa è la più terribile delle violenze, proprio in virtù della sua semplicità.

Sade ha compreso il senso recondito del terrore: cioè che dietro a ogni arbitraria forma di libertà sta invece un infinito potere di negazione; egli è riuscito a esprimere il silenzio assordante della violenza comprendendo che ogni uomo deve privarsi del suo essere uomo per compier quell'autentica azione di morte che è lo scrivere.

È necessario però evitare il fondamentale errore di identificare il «mettersi a morte» nella pagina bianca con qualsiasi altra forma volontaria di privazione della vita.

Il *suicidio* si pone infatti, secondo Blanchot, come atto di rinuncia assoluta che nel suo essere costante rifiuto, tuttavia non rinuncia mai completamente, pregiudicando così ogni possibilità di dar-si all'altro, facendo-si dono.

Il suicidio non è suprema manifestazione della libertà umana e si nutre della vana illusione di poter controllare la morte dandole un nome e ponendosi come potere sovrano e agente di fronte a essa. Toglier-si la vita significherebbe avere l'ambizione di far propria la padronanza assoluta di una morte che, in realtà smentisce impietosamente il suo appartenere a qualcuno, e che rivela la propria impossibilità e il suo essere sempre "altra-da-sé". Il suicidio non può dunque essere progettato, poiché esula dalla sfera della progettualità e della programmaticità, e finisce così per situarsi nel luogo della perenne clandestinità, dove il morire (passività neutra della passività stessa) mostra la propria impossibilità a essere messo in pratica.

Il suicidio come movimento mortale dello stesso non può mai essere progettato, perché l'evento del suicidio si compie all'interno di un cerchio lontano da ogni progetto, forse da ogni pensiero, o da ogni verità [...]. Uccidersi significa situarsi nello spazio interdetto a tutti, ossia a se stessi: la **clandestinità, il non fenomenico** del rapporto umano, è l'essenza del "suicidio", sempre nascosto, non tanto perché la morte vi è in gioco, quanto piuttosto perché il morire-la passività stessa-vi diviene azione e si mostra nell'atto di sottrarsi, fuori fenomeno.³⁷

Il suicida, in prossimità del gesto estremo, moltiplica l'attenzione e la cura per le minuzie e inezie che lo circondano, bada a tutti gli oggetti, anche a quelli più insignificanti, rivolgendo il suo sguardo al mondo e alla vita proprio perché non riesce a guardare in faccia la morte ed è costretto a distogliere gli occhi da essa. Egli si rende così una figura ridicola nella propria tragedia che, ormai, ha perso il proprio lato tragico e potente, riducendosi a nulla più che a mera e vana farsa.

Togliendosi la vita non si sfugge al mondo, ma nel mondo si rientra a forza e si viene inglobati senza pietà nell'universo del senso e della ragione; il suicida non riesce mai a incontrare veramente la morte ma può porsi solo in prossimità di essa, finendo per morire sempre e solo rivolgendo il suo sguardo al mondo e non alla "vera" morte. L'altra morte, quella originaria e autentica che ha sede nel morire, continua a sfuggire inevitabilmente di fronte ai disperati tentativi di comprenderla e di gestirla operati da

chi si toglie la vita, rimanendo un evento che non si compie mai una volta per tutte e al quale non si può mai accedere perché ha già e sempre avuto luogo nello spazio del sempre. «La morte volontaria è rifiuto di vedere l'altra morte, quella che non si afferra, che non si raggiunge mai [...]»³⁸

Emblematica e ricorrente in Blanchot è la figura di Kirillov, personaggio dei *Demoni* di Dostoevskij. Egli vorrebbe portare al compimento estremo l'esperienza della morte, facendo di essa un'azione sovrana e rendendola il più grande atto di libertà compibile da un individuo. Secondo Kirillov, la "sua" morte si affermerebbe come propria (come una proprietà di cui usufruire) nel suicidio, che così si rivelerebbe chiave di volta per uscire dall'ibrida condizione umana, andando contro quella morte naturale, per lui spregevole e umiliante che è incollocabile e senza controllo perché non si conosce mai il momento preciso in cui avverrà. Egli ha così l'illusione di sentire la morte accanto a sé e di esercitare su di essa un potere: da qui nasce il suo erroneo convincimento che gli sarà possibile possedere sino in fondo anche la propria vita, di cui la morte non è che una possibilità.

Attraverso il proprio suicidio, Kirillov non vuole solamente ergersi contro Dio, ma vuole anche dimostrare l'inesistenza e l'inessenzialità di questo Dio onnipotente, eppure intangibile. Egli sente la necessità di toccare con mano il nulla di questo essere sommo creato dall'uomo per giustificare le proprie paure e proprio per ciò giunge a togliersi la vita, poiché, se sarà capace di morire liberamente, darà prova della propria libertà nella (e dalla) morte, raggiungendo così l'assoluto, rendendosi assoluto e uomo al tempo stesso. Egli s'illude di aver avuto la capacità di smascherare la paura della morte che è all'origine dell'idea di Dio, rovesciando così la sua stessa essenza e rendendo libera la morte. S'illude di aver reso la morte una possibilità sua e di nessun altro, un fatto meramente umano, e pensa di essere acceduto a un livello di consapevolezza tale da donare agli altri uomini la libertà, dopo averla egli stesso raggiunta.

In tal modo il suo suicidio diventa la morte di Dio, azione consapevole e potente attraverso la quale viene smascherata l'assurda menzogna che l'uomo si era costruito sull'assoluto, e attraverso quest'azione egli crede di poter dar inizio a una nuova era in cui non sarà mai più necessario togliersi la vita.

Ma, proprio nell'avvicinarsi al momento supremo, Kirillov perde ogni padronanza della "sua" morte che, anzi, non solo non si mostra come affermazione radicale ed estrema di padronanza, ma si trasforma in un completo pasticcio.

In realtà egli muore non con gli occhi rivolti verso la morte, ma verso il mondo e si riduce così a essere nulla più che coscienza che scompare, nella totale e passiva incapacità di esercitare una qualsivoglia forma di padronanza e di libertà.

Secondo Blanchot, non è mai un "io" a morire come soggetto agente e cosciente della propria contemporaneità: ciò che l'uomo vorrebbe conquistare sospendendo l'essere è la possibilità della morte, ma ciò è solo una pura follia. All'essere umano non rimane dunque che accettare di perdere paradossalmente e inevitabilmente la propria «capacità di morte», una volta precipitato nella regione neutra e incolore del morire.

Bibliografia

Testi di Maurice Blanchot

- Blanchot, M., 1955, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, (*Lo Spazio Letterario*, Einaudi, Torino 1967)
- 1959, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, (*Il libro a venire*, Einaudi, Torino 1969)
- 1963, *Lautréamont et Sade*, Paris, Les Edition de Minuit, (*Lautréamont e Sade*, Dedalo, Bari 1974)
- 1965, *Faux-pas*, Paris, Gallimard, (*Passi falsi*, Garzanti, Milano 1976)
- 1969, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, (*L'infinito intrattenimento*, Torino 1977)
- 1973, *La folie du jour*, Fata Morgana, (*La follia del giorno-la letteratura e il diritto alla morte*, Elitropia, Reggio Emilia 1982)
- 1983, *La Communauté inavouable*, Les Edition de Minuit, (*La comunità inconfessabile*, Feltrinelli, Milano 1984)
- 1973, *Le pas au-delà*, Paris, Gallimard, (*Il passo al di là*, Marietti, Genova 1989)

- 1980, *Le dernier à parler*, (*L'ultimo a parlare*, Il Melangolo, Genova 1990)
- 1980, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, (*La scrittura del disastro*, SE, Milano 1990)
- 1982, *De Kafka a Kafka*, Paris, Gallimard, (*Da Kafka a Kafka*, Feltrinelli 1992)
- 1983, *Après coup*, Les Edition de Minuit, (*L'eterna ripetizione e "Après coup"*, Cronopio, Napoli 1996)

Testi di riferimento su Maurice Blanchot

- Colangelo, C., 1998, *Limite e melanconia-Kant, Heidegger, Blanchot*, Napoli, Loffredo
- Derrida, J., 2000, *Paraggi-studi su Maurice Blanchot*, Milano, Jaka Book
- 1982, *Sopra-vivere*, Milano, Feltrinelli
- Levinas, E., 1994, *Su Blanchot*, Bari, Palomar
- Marcon, G., 1985, *Cerchi di sabbia-Sui passi di Maurice Blanchot*, Bologna, L'inchiostrò
- Nancy, J.-L., 1992, *La comunità inoperosa*, Napoli, Cronopio
- Ronchi, R., 1985, *Bataille, Levinas, Blanchot-un sapere passionale*, Milano, Spirali
- Sarte, J.-P., 1987, *Che cos'è la letteratura?*, Il Saggiatore
- Tommasi, W., 1984, *Maurice Blanchot: la parola errante*, Verona, Bertani

Articoli su Maurice Blanchot

- Piana, G., Ottobre-Dicembre 1995, «La questione della morte nell'opera di Maurice Blanchot», in *Rivista di filosofia neo-scolastica*, 87/4, 596-622
- Tommasi, W., 1982, «Tecnica e scrittura. Il mito della fine in Maurice Blanchot», in *Il centauro*, 6, 153-163

Zampieri, S., May 1989, «Morte, estremo rapporto», in *L'indice*, IV, 5

— January-June 1995, «L'arte, l'opera, l'origine. Maurice Blanchot», in *Verifiche*, XXIV, 2, 198-210

AA.VV., Gennaio-Giugno 1985, «Blanchot», in *La nuova corrente*, XXXII., 95

Testi di riferimento parte generale

Bataille, G. 1978, *L'Esperienza interiore*, Bari, Dedalo

— 1989, *Il colpevole, l'Alleluia*, Bari, Dedalo

— 1992, *Tutti i romanzi*, Torino, Bollati Boringhieri

— 1992, *La parte maledetta*, Torino, Bollati Boringhieri

Bellan, A., 2002, *La logica e il "suo" altro*, Padova, Il Poligrafo

Derrida, J., 1969, *Della grammatologia*, Milano, Jaka Book

De Sade, 1976, *Opere*, Milano, Mondadori

Dostoevskij, F., 1987, *I Demoni*, Milano, Mondadori

Hesse, H., 1947, *Il lupo della steppa*, Milano, Mondadori

— 1996, *Siddharta*, Perugia, Adelphi

Heidegger, M., 1953, *Essere e tempo*, Milano Roma, Fratelli Bocca Editori

Kafka, F., 1948, *Il castello*, Milano, Mondadori

— 1965, *I Racconti*, Milano, Longanesi

— 1966, *Le metamorfosi*, Milano, Garzanti

— 1995, *Il processo*, Torino Einaudi

Mallarmé, S., 1944, *Igitur o la follia d'Elbehnon*, Roma, Libreria Fratelli Bocca

Ponzio, A., 1994, *Scrittura dialogo alterità-tra Bachtin e Levinas*_, Firenze, La Nuova Italia

Scholem, G., 1980, *La Kabbalah e il suo simbolismo*, Torino, Einaudi

— 1988, *La cabala*, Roma, Mediterranee

Tolstoi, L., 1961, *Poliuska e altri racconti*, Milano, Rizzoli

Vattimo, G., 2001, *Introduzione ad Heidegger*, Bari, Laterza

Note

¹ Blanchot (1967, 11).

² Blanchot (1989, 83).

³ Tommasi (1984, 70).

⁴ *Igitur*, parola latina traducibile con “dunque”, qui ci introduce a un momento di cesura e taglio con ciò che precedentemente è stato. *Déchet*, traducibile con “calo”, “diminuzione”, ma anche con “cascame”, “rifiuto”, “avanzo”, è una parola usata in quest’ultimo senso da Mallarmé a indicare “rimasugli, frammenti” di lavori già compiuti e conservati in vista di ulteriori riutilizzazioni.

⁵ *Elbhenon* è un termine arabo-ebraico, composto di “al” e “benomi”, equivalente a “figlio del mio dolore” o a “figlio degli angeli”, ma in Mallarmé è utilizzato con un ulteriore significato: la *folie d’Elbehnon* è quella di chi vuole abolire il caso, ponendosi al di fuori di qualsiasi schema e progettualità.

⁶ Il termine *inspirazione* sta qui a indicare l’azione attraverso il quale lo scrittore incamera dentro di sé la totalità del mondo circostante, (come se stesse riempiendo di aria i polmoni), questo è il primo movimento della fase creativa. Solo in seguito, dopo aver rielaborato il tutto, assumendo il ruolo necessario di filtro del reale, egli sarà capace di scriverlo attraverso un movimento che potrebbe essere paragonato a una sorta di “espirazione”

⁷ Blanchot (1967, 8).

⁸ Parlando dell’“in-operosità” essenziale dell’opera si può tracciare una linea di demarcazione e di differenziazione tra Blanchot ed Heidegger: secondo quest’ultimo, infatti, il linguaggio dell’opera d’arte è operoso, creatore e portatore di senso. Blanchot invece ritiene che sia esattamente il contrario e che l’opera, anziché operosa e foriera di senso, sia rivelatrice della «follia del giorno»: da qui scaturirebbe il potere impersonale della letteratura capace di esistere anche senza lo scrittore.

⁹ *Ein-Sof*: termine coniato dai cabalisti della Provenza e della Spagna per descrivere l’aspetto inconoscibile del Divino. I cabalisti, pur essendo consapevoli dell’origine del termine, non usarono con esso l’articolo determinativo, ma lo trattarono alla stregua di un nome proprio. Solo dal 1300 in poi, iniziarono ad attribuire l’*Ein-Sof* al Divino identificandolo con altri suoi comuni attributi. *Ein Sof* divenne così la “perfezione assoluta” in cui non sono presenti né distinzioni né differenziazioni, esso non rende possibile conoscer la propria natura e non è accessibile neanche per il pensiero del contemplativo. Solo attraverso la natura finita di ogni cosa esistente e attraverso l’esistenza della stessa creazione è possibile dedurre e considerare l’esistenza di *Ein-Sof* quale causa prima ed infinita.

¹⁰ Blanchot (1967, 75).

¹¹ *Ib.* p.134

¹² *Ib.* p.147

¹³ *Ib.* p.149

¹⁴ Blanchot (1990, 32)

¹⁵ Il termine “ri-velare” assume qui un duplice e opposto significato. Se infatti in un senso esso ci indica un’apparizione, una spiegazione di un qualcosa che ci troviamo dinnanzi, dall’altro assume il significato di uno sparire, di un velare nuovamente e quindi di un sottrarre alla vista dell’osservatore un elemento che non può diventare noto perché è appunto in conoscibile.

¹⁶ La “follia” di quest’etica sta proprio nell’intendere la responsabilità come risposta all’irrealizzabile e nel dichiarare l’appello etico impossibile pur sostenendone la sua necessità. L’etica qui, non ha più il compito di disporre e di creare nuovi valori, ma deve anzi compiere un’opera di decostruzione, abbattendo i valori già esistenti.

¹⁷ Non è un caso che *Le Très Haut* sia il titolo di un romanzo di Blanchot: qui il “protagonista” è Henri Sorge, uomo comune, che svolge un lavoro comune e dalla vita piatta e banale totalmente immersa nel quotidiano. Verso la fine dell’opera egli diverrà l’Altissimo proprio nel momento in cui, pur tentando di porsi in contatto con l’alterità, scoprirà l’impossibilità di qualunque autentico rapporto con essa.

¹⁸ Blanchot (1969, 145).

¹⁹ Blanchot (1977, 414).

²⁰ *Ib.* p.275

²¹ L’*il y a* è uno spazio chiuso e senza via di fuga, che ha la capacità di condurre a una forma d’arte che, anziché consentirci un avvicinamento alla verità, lascia intravedere un oltre vuoto e desolato nella sua

scarna nudità, una terra desertica e di nessuno in cui non si può far altro che votarsi a un perenne e solitario errare.

²² Blanchot (1990, 99).

²³ Profondamente affine è la condizione del supplice e del recluso. Entrambi, infatti, sembrano partire da una condizione di smisurato dislivello in cui sembrano privi di qualsiasi autorità e capacità agente: sono entrambi succubi di ciò che può essere considerato un potere superiore. Ma il loro potere d'azione sta proprio in questo dislivello in appianabile, poiché fuoriuscendo da ogni legge di dominio, essi vanno a porsi nello spazio del "fuori", al riparo da ogni ingerenza esterna e finiscono così per assumere sulla loro persona un potere superiore di quello appartenuto ai loro giudici.

²⁴ Blanchot (1989, 84).

²⁵ Blanchot (1976, 79).

²⁶ Interessante è l'analogia tra due miti che Blanchot tira in causa nelle sue opere: quello di Orfeo e quello di Fedra. Questi due personaggi, pur essendo come storia e *modus vivendi* completamente all'opposto, trovano la loro somma realizzazione nello spazio della notte: entrambi sono disposti a calarsi nel regno degli inferi, e, mettendosi in uno stato di disarmante nudità (che si mostrerà poi essere una differita forma di potere) rischiano tutto, persino sé stessi pur di rimanere fedeli a quella che è la potenza ed ineluttabilità del loro destino. E nel far ciò tutto perdono: il primo la "sua" Euridice, la seconda la propria vita, ma questa perdita assurge a una nuova modalità di realizzazione, che è quella inerente alla sfera della mancanza assoluta, in cui essi si ri-trovavano legati a una differente e radicale forma di fedeltà e appartenenza: quella alla sfera notturna e mortifera dell'opera d'arte.

²⁷ Non è un caso che Blanchot intitolò una delle sue opere *La follia del giorno*: qui l'io narrante corre il rischio di rimanere cieco e ciò lo fa piombare in una nuova condizione, in cui, in uno stato di oscurità, non può più attingere a quello che era il senso, la legge, la chiarezza inerente alla sfera del giorno. È come se egli, per aprirsi a una nuova verità, avesse prima dovuto ferire la retina (cioè il suo precedente modo di vedere) con un vetro frantumato negli occhi (simbolo dell'interruzione del tempo), divenendo qui, ora, un anonimo ed impersonale "si", ma proprio grazie a questa radicale impersonalità, egli può accedere a un altro spazio, quello del tempo fuori dal tempo.

²⁸ Blanchot (1990, 138).

²⁹ Se la morte si rivela quella potenza operosa che lavora con (e attraverso) l'uomo nel mondo, non può essere che ubicata nel mondo e proprio in esso si mostra a ogni individuo rendendolo morte in divenire, il morire invece, sancisce una definitiva rottura con il mondo, ponendosi come potenza inestinguibile ed in continuo mutamento, è per l'uomo assoluta (ma necessaria) perdita di sé stesso.

³⁰ Blanchot (1990, 64).

³¹ Diametralmente opposta alla visione di Blanchot è quella di Heidegger che aveva invece visto nella morte una possibilità esistenziale, ritenendo che essa, ponendosi come fine dell'Esserci, fosse la possibilità che gli è più propria, incondizionata e certa. In questo senso la morte va a rivestire un livello superiore: mostrandosi come "possibilità dell'impossibilità di ogni rapporto, di ogni esistere", essa ci rivela che, potendo essere compresa solo come possibilità, non ha senso né attenderla né fuggirla, ma bisogna invece anticiparla emotivamente. Anticipare emotivamente la morte dopo aver compreso che essa è ineludibile, costitutiva e autenticamente propria di ciascun essere umano, significa assumerla consapevolmente come possibilità, non realizzabile morendo, bensì aprendo l'esistenza a vivere autenticamente tutte le altre possibilità che sono al di là di essa.

³² *L'arrêt de mort* è anche il titolo di un romanzo di Blanchot in cui egli si sforza di narrare un'impossibilità a raccontare, un tentativo di raccontare l'impossibile. Qui il "soggetto" (un *il* neutro ed imprecisato) estraneo, eppure narrante infligge la morte dopo averla annunciata, averle dato un senso, e averla, infine, sospesa; il tutto in un'atmosfera di fatale trasgressione, alla quale, tuttavia, non si può che obbedire ciecamente, e in cui si rende la morte un crimine, pur affermando contemporaneamente, la necessità di compierlo.

Enigmatica è la spiegazione di Derrida, che sostiene la duplice interpretazione di "arrêt de mort": traducibile sia con "decreto, sentenza di morte" che con "arresto, sospensione della morte", descrive perfettamente la situazione dei personaggi che, in uno stato d'incertezza in cui non è chiaro se la morte gli sia già stata resa presente con la pesantezza di una condanna o se, all'ultimo istante sia stata sospesa, in preda alla vertigine, vengono precipitati in un limbo in cui non si è né vivi né morti. Essi, condannati da una sentenza di morte, sono già morti pur continuando a vivere, avendo sul loro capo il peso dell'ineluttabilità del loro destino. In ciò sta l'ambiguità: nel farci credere che in fondo al suo nulla non ci sia cosa più definitiva, quando invece c'è ancora l'essere per sempre di questo nulla.

³³ Blanchot (1990, 84).

³⁴ L'«immaginario» è da intendersi come una sorta di non- mondo (proprio perché è al di là di esso), come lo spazio in cui le immagini parlano e che in esse si fa voce. Noi non sappiamo come comportarci di fronte a esso poiché di un'immagine non possiamo fare nulla a causa del fatto che capovolge il rapporto che possiamo instaurare con l'oggetto che abbiamo davanti e, quindi, lungi dall'esserne in possesso, ne siamo posseduti.

³⁵ L'uomo postulato da Sade, nega la natura a causa del suo intrinseco potere di distruzione attraverso il quale essa si rivela forza non vera e potere azzerante foriero del caos, nega gli uomini per porsi con violenza e crudeltà al di sopra di essi, e nel far ciò si rende momentaneamente Dio in modo tale che, di fronte ad lui, essi si annullino completamente e, dopo aver fatto ciò, non gli rimane che negare Dio stesso per annullarlo.

³⁶ Sade, credendo che tutto ciò che sia eccessivo sia anche buono, apre alla venuta dell' «uomo sovrano», quell'individuo che non può essere raggiunto dal male poiché, essendo egli stesso il male, non può più subirne. Per ciò è necessario provare tutto per non essere più in balia di nulla, in un'esigenza di sovranità che si fonde con la consapevolezza che il mondo che verrà in futuro sarà assolutamente e totalmente privo di valori, diventando così il mondo della negazione.

³⁷ Blanchot (1990, 46).

³⁸ Blanchot (1967, 87).