

## LA MORTE E LA SUA IMMAGINE NELL'OPERA DI MAURICE BLANCHOT

Riccardo Rinaldi

Quando riguardo all'opera di Maurice Blanchot si parla di una *stratégie d'effacement*, ci si riferisce non solo alla dissoluzione del soggetto che ha elaborato nei suoi scritti ed incarnato in prima persona in quanto autore, di cui il riflesso è tangibile nella straziante nudità dei suoi personaggi narrativi. Si allude anche polemicamente alla sua attività giornalistica degli anni '30, all'interno di riviste o periodici facenti capo alla nascente Jeune Droite, la nuova generazione di dissidenti de l'Action Française, o in generale al *milieu* dell'estrema destra francese, fino a considerare la sua proverbiale riservatezza e distacco dalla cultura ufficiale come un tentativo di *camouflage*.

Per questo motivo<sup>1</sup> si tratta ancora di un autore largamente misconosciuto, anche in Francia, citato il più delle volte forzatamente per attribuirgli un'appartenenza politica che sminuisce la sua imprevedibile trasversalità intellettuale, capace di lasciarci una delle più originali riflessioni sulla letteratura di tutto il ventesimo secolo: «[L'] ascèse, le retrait absolu jusqu'au vide, se laissent reconnaître comme façons narcissiques, une manière assez veule pour un sujet déçu, ou incertain de son identité, de s'affirmer en s'annulant»<sup>2</sup>.

Sorvolando sui dettagli biografici, vorremmo cercare proprio nel nesso tra politica e letteratura la chiave per comprendere la reale portata di un'opera il cui confronto costante e ineluttabile con i temi massimi della filosofia non ha ancora ricevuto l'adeguata considerazione da parte dei suoi più noti interpreti.

La riflessione sul ruolo dello scrittore negli avvenimenti della sua epoca, sulla sua responsabilità civile, fu molto precoce negli articoli di Blanchot. Ancora giovane, egli avvertì la scomoda dualità, il *conflitto oscuro* tra la sua attività di giornalista e quella di critico. Se la letteratura deve conservare una totale autonomia dal suo tempo, per cui si ritrova la perfezione dei classici solo quando si avverte un *rifiuto* in seno all'opera stessa, una resistenza che l'autore ha dovuto opporre per realizzarla senza farne un atto d'accusa rivolto al mondo esterno, è pur vero che ogni silenzio, come rifiuto della politica, è a sua volta politico: proprio nella letteratura, in questa incapacità di uscire dallo scritto, un autore deve saper trovare delle *ragioni per agire*<sup>3</sup>.

### Il Terrore

Nel 1942, in *Comment la littérature est-elle possible?*<sup>4</sup>, Blanchot offre un commento a *Les Fleurs de Tarbes* di Jean Paulhan, «eminenza grigia» di Gallimard, la casa editrice che ha da poco pubblicato il suo primo romanzo. In questo saggio, che per Blanchot segna una tappa fondamentale nella critica letteraria dell'epoca, Paulhan definisce *terroristes* i critici letterari, e gli scrittori in genere, che si op-

<sup>1</sup> La polemica ebbe origine negli anni '80, tanto da impedire, tra le altre cose, la pubblicazione di un numero dei *Cahiers de L'Herne* interamente consacrato a Blanchot, la cui direzione fu proposta a Jean-Luc Nancy. Si veda l'introduzione a J.L. Nancy, *Maurice Blanchot – Passion politique*, Galilée, Paris 2011.

<sup>2</sup> M. Blanchot, *L'écriture du désastre*, Gallimard, Paris 1980, p. 192.

<sup>3</sup> Si legga l'interessante percorso tracciato nei primi capitoli di Y.S. Limet, *Maurice Blanchot Critique*, Éditions de la Différence, Paris 2010.

<sup>4</sup> M. Blanchot, *Comment la littérature est-elle possible?*, Corti, Paris 1942. Successivamente in M. Blanchot, *Faux pas*, Gallimard, Paris 1943.

pongono a tutte le forme del linguaggio che impediscano di esprimere i *contatti vergini* e sempre nuovi dell'esperienza del mondo. Un primo gruppo di essi si oppone alle opacità dei luoghi comuni, che non permettono al linguaggio di essere un veicolo neutrale e trasparente per la trasmissione di messaggi. I secondi, che considerano invece il linguaggio come la sostanza stessa dell'espressione, vorrebbero purificarlo dalla banalità di tutte le forme che, persa la loro freschezza originaria, si sono infiltrate nella lingua parlata di tutti i giorni. A ben vedere, questa sorta di opposizione complementare si riduce a un processo al linguaggio in quanto tale, costantemente esposto al pericolo dell'estinzione: soltanto una *doppia illusione*, quella di ergersi ognuno a modo proprio a strenuo difensore dell'arte contro l'imbarbarimento e la volgarizzazione del linguaggio, consente all'attività letteraria di rimanere in vita: «Il y a au cœur de tout écrivain un démon qui le pousse à frapper de mort toutes les formes littéraires, à prendre conscience de sa dignité d'écrivain dans la mesure où il rompt avec le langage»<sup>5</sup>.

A pochi anni di distanza, nel 1949, dopo essere precedentemente apparso sulla rivista *Critique* in due parti separate, viene pubblicato, come saggio di chiusura de *La part du feu* (in corsivo, come a sottolineare una funzione di guida alla lettura dell'intera raccolta), *La littérature et le droit à la mort*<sup>6</sup>, testo capitale nell'arco dell'intera produzione blanchotiana, in cui la questione del *Terrore*, declinata in senso strettamente politico, permette ancora una volta di riprendere il filo della riflessione sulla propria attività di scrittore, scissa ora tra quella di romanziere e quella di critico.

Il confine è davvero sottile, spesso difficile da riconoscere. Più che illegittima, in quanto necessariamente illusoria e mistificatrice, la letteratura diviene radicale messa in questione del ruolo e dei fini dell'arte solo quando si confessa *nulle*, vuota. Essa è «l'élément de vide, présent dans toutes ces choses graves [il romanzo, la poesia], et sur lequel la réflexion, avec sa propre gravité, ne peut se retourner sans perdre son sérieux»<sup>7</sup>. L'inutilità del lavoro del critico, costretto a leggere per poter scrivere, a dire sempre quella parola di troppo che lo porta a tradire il segreto della letteratura nel momento stesso in cui cade vittima del suo potere attrattivo, è forse solo apparente: «Il y a peut-être dans toutes les formes de la littérature un mystère et que ce mystère, le moyen de le cerner, de le provoquer, de le circonvenir, ne consiste pas nécessairement à le faire disparaître: plutôt à le laisser tel qu'il est»<sup>8</sup>.

Ma non è certo merito delle avanguardie l'aver risvegliato questa voracità interrogativa nel cuore stesso della letteratura e della riflessione sulla letteratura. Già un secolo e mezzo prima, Hegel aveva espresso in maniera semplice e incisiva il paradosso dello scrittore: solo un'opera può dimostrarne il talento, ma il talento è ciò di cui ha bisogno per sedersi al tavolo e scriverla. Supponiamola scritta. Una volta resa pubblica e riconoscibile da tutti, eccolo esposto a un'*épreuve déconcertante*: persa tra i commenti degli esperti, le aspettative dei lettori, il riflesso degli altri libri che riempiono gli scaffali e le «pagine della cultura», non la riconosce più, non vi si riconosce più. Nasconderla, renderla inaccessibile? Perché averla scritta con le parole che sono di tutti? Nascondersi, eclissare il

<sup>5</sup> M. Blanchot, *Faux pas*, cit., p. 97.

<sup>6</sup> M. Blanchot, *La part du feu*, Gallimard, Paris 1949.

<sup>7</sup> Ivi, p. 295.

<sup>8</sup> M. Blanchot, *L'énigme de la critique*, in «Carrefour», n° 75, 24 janvier 1946, p. 6.

proprio ruolo di autore per votarsi esclusivamente alla causa dei lettori? Ma chi scrive per qualcuno non scrive affatto<sup>9</sup>!

«La littérature, par son mouvement, nie en fin de compte la substance de ce qu'elle représente»<sup>10</sup>. Appare essenziale alla natura dell'opera il fatto che essa continuamente *sparisca*: contribuire al suo inganno perpetuo è l'unica onestà concessa allo scrittore. Egli non può che accettare di essere *un néant qui travaille dans le néant*. Ma la sua tentazione più grande rimane quella di bucare la membrana dell'immaginario che lo divide dal mondo restituendoglielo come un tutto, un *recul* che lo fa *maître de l'infini*, impedendogli tuttavia di influire sulla realtà:

C'est alors qu'il rencontre dans l'histoire ces moments décisifs [...]. L'homme sait qu'il n'a pas quitté l'histoire, mais l'histoire est maintenant le vide, elle est le vide qui se réalise, elle est la liberté *absolue* devenue événement. De telles époques, on les appelle Révolution. A cet instant, la liberté prétend se réaliser sous la forme *immédiate* du *tout* est possible, tout peut se faire. [...] Qu'ils tentent l'écrivain, rien de plus justifié. L'action révolutionnaire est en tous points analogue à l'action telle que l'incarne la littérature : passage du rien à tout, affirmation de l'absolu comme événement et de chaque événement comme absolu<sup>11</sup>.

Lo scrittore si riconosce nella rivoluzione. Non esistono rivoluzioni letterarie come non esiste una letteratura della rivoluzione: la letteratura tutta, nella sua essenza, si riflette nella rivoluzione, vi trova una giustificazione e si fa storia.

L'action révolutionnaire se déchaîne avec la même puissance et la même facilité que l'écrivain qui pour changer le monde n'a besoin que d'aligner quelques mots. Elle a aussi la même exigence de pureté et cette certitude que tout ce qu'elle fait vaut absolument, n'est pas une action quelconque se rapportant à quelque fin désirable et estimable, mais est la fin dernière, le Dernier Acte. Ce dernier acte est la liberté, et il n'y a pas plus de choix qu'entre la liberté et rien. C'est pourquoi, alors, la seule parole supportable est: la liberté ou la mort. Ainsi apparaît la Terreur<sup>12</sup>.

La rivoluzione francese viene elevata a paradigma come per una sorta di comodità didattica: il *Terrore* rappresenta ciò che in essa è implicato logicamente. Nessuno ha più diritto a una vita privata. Il quotidiano perde ogni valore in senso individuale poiché ognuno diviene responsabile del destino di tutti, della storia intera. «Chaque citoyen a pour ainsi dire droit à la mort: la mort n'est pas sa condamnation, c'est l'essence de son droit»<sup>13</sup>. Terroristi sono coloro che, volendo la libertà assoluta, vogliono perciò stesso la propria morte –

---

<sup>9</sup> A questo proposito sono celebri le pagine de *L'espace littéraire* che vanno sotto il titolo di *Noli me legere*, che Blanchot dedica all'impossibilità per ogni scrittore di leggere la propria opera.

<sup>10</sup> M. Blanchot, *La part du feu*, p. 301.

<sup>11</sup> Ivi, p. 309.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

sono pronti ad accettare il diritto di uccidere, uccidersi e venire uccisi – per potervi accedere e superarne i limiti. «L'événement même de la mort n'a plus d'importance. Dans la Terreur, les individus meurent et c'est insignifiant»<sup>14</sup>.

A queste intuizioni straordinarie, che torneranno a tormentare Blanchot lungo tutta la sua attività letteraria, segue un ritratto di Sade commovente nella misura in cui, emblema di un'epoca di *perversion radicale*, svela il dissidio irrisolvibile dell'autore che da soggetto della sua opera ne diviene oggetto, modello a cui il critico e romanziere ambisce, spinto dal confronto col proprio vissuto e le sue differenti forme di *engagement*.

Sade est l'écrivain par excellence, il en a réuni toutes les contradictions. Seul, de tous les hommes le plus seul, et toutefois personnage public et homme politique important. [...] Inconnu, mais ce qu'il représente a pour tous une signification immédiate. Rien de plus qu'un écrivain, et il figure la vie élevée jusqu'à la passion, la passion devenue cruauté et folie. Du sentiment le plus singulier, le plus caché et le plus privé de sens commun, il fait une affirmation universelle, la réalité d'une parole publique qui, livrée à l'histoire, devient une explication légitime de la condition de l'homme dans son ensemble<sup>15</sup>.

L'angoscia dello scrittore di fronte al suo lavoro, alla sua opera, deriva dall'impossibilità di trasformare il mondo senza trasformare se stesso. In questo senso la rivoluzione rappresenta perfettamente la tentazione costitutiva del progetto letterario: entrambe implicano una riflessione sulla morte come *centro vuoto della libertà assoluta* che porti all'accettazione, o alla scoperta, della propria morte come evento banale.

### La morte come impossibilità di morire

Come ha fatto giustamente notare Jacques Derrida, l'argomentazione di Blanchot ricostruisce il nocciolo di quella filosofia del diritto che, da Kant a Hegel, si mostra favorevole alla pena di morte per affermare la sovranità del soggetto cosciente, segno dell'elevarsi della natura umana al di sopra della semplice esistenza biologica. «L'idée même du droit implique que quelque chose vaut plus que la vie. La vie doit ne pas être sacrée comme telle, elle doit pouvoir être sacrifiée pour qu'il y ait du droit. [...] Il n'y a pas de droit qui ne soit ou n'implique un droit à la mort»<sup>16</sup>. (È tuttavia interessante notare che, diversi anni dopo, commentando *Surveiller et punir* come il testo in cui il politico emerge nell'opera del Foucault, Blanchot definisce il passaggio dalla «société de sang» alla «société de savoir» come un *assujettissement au sujet*: le migliorazioni del sistema carcerario e l'introduzione di sempre maggiori libertà per i detenuti ci fanno credere di essere menti illuminate, soggetti appunto, che hanno saputo sostituire all'ingannevole legge divina un potere basato sulla conoscenza, a misura d'uomo. Le esecuzioni capitali invece, per esempio, potrebbero essere state abolite in quanto simbolo della sospensione delle leggi e delle abitudini, in

<sup>14</sup> Ivi, p. 310.

<sup>15</sup> Ivi, p. 311.

<sup>16</sup> J. Derrida, *Maurice Blanchot est mort*, in AA.VV., *Maurice Blanchot, Récits critiques*, a cura di C. Bident e P. Vilar, Éditions Léo Scheer - Farrago, Tours 2003, pp. 603-604.

grado di risvegliare nel popolo il suo diritto alla ribellione. «Ce n'est donc pas par bonté qu'on rend plus discret le sort de condamnées»<sup>17</sup>).

Com'è possibile, dunque, la letteratura? Essa è possibile, sembra dirci Blanchot, proprio in quanto impossibile. La letteratura nasce nel momento in cui inizia a porsi in quanto questione e la questione che essa pone è proprio quella del diritto alla morte. La letteratura ha per ideale la rivoluzione come momento storico in cui «la vie porte la mort et se maintient dans la mort même» pour obtenir d'elle la possibilité et la vérité de la parole<sup>18</sup>.

Tuttavia, la questione che pone la letteratura è ovviamente una questione di linguaggio ed il linguaggio letterario è contraddittorio, rassicurante e al tempo stesso spaventoso. «Tous ceux dont la poésie a pour thème l'essence de la poésie ont vu dans l'acte de nommer une merveille inquiétante»<sup>19</sup>: quando parliamo, è la morte stessa che parla. Per darci ciò che significa, la parola deve prima poterlo sopprimere, privarlo dal punto di vista dell'esistenza di tutto ciò che gli restituirà sul piano ideale, astratto, dell'essere. Questa «immense hécatombe» è la condizione necessaria per poter instaurare il regno del giorno, la distanza che, separandoci, rende possibile la nostra intesa come soggetti logici che hanno a che fare con significati universali, uguali per tutti. «Dans la parole meurt ce qui donne vie à la parole; la parole est la vie de cette morte»<sup>20</sup>.

Ma il potere di morte proprio del linguaggio non si limita a questa possibilità di annientamento insita in tutto ciò che, tramite la sua nominazione e significazione, vuole lasciare l'*existence* per diventare un *existant*. La letteratura è la ricerca del momento che precede la sua nascita: «Quelque chose était là, qui n'y est plus. Quelque chose a disparu. Comment le retrouver, comment me retourner vers ce qui est avant, si tout mon pouvoir consiste à en faire ce qui est après?»<sup>21</sup>. Come non pensare qui allo sguardo di Orfeo, che Blanchot stesso ha indicato come il centro d'attrazione, foss'anche mobile, verso cui tende ogni pagina del suo *spazio letterario*? Fisso nella profondità delle tenebre, esso vuole cogliere Euridice nella sua invisibilità notturna, al di fuori di ogni familiare intimità. Questo significa, per Orfeo, cantarla:

Où réside donc mon espoir d'atteindre ce que je repousse? Dans la matérialité du langage, dans ce fait que les mots aussi sont des choses, une nature, ce qui m'est donné et me donne plus que je n'en comprends. Tout à l'heure, la réalité des mots était un obstacle. Maintenant, elle est ma seule chance<sup>22</sup>.

Quando scriviamo, dice Blanchot, non ci interessiamo al Lazzaro resuscitato, salvato e riportato alla luce, ma a quello della tomba che già emana cattivo odore. La fisicità delle parole (*le rythme, le poids, la masse*) viene a galla ed il linguaggio si rifugia in se stesso, si rifiuta di voler dire: « [La littérature] est la présence des choses, avant que le monde ne soit, leur persévérance après que le monde a disparu»<sup>23</sup>. Il destino della letteratura è quello di un'ossessione. Essa

<sup>17</sup> M. Blanchot, *Une voix venue d'ailleurs*, Gallimard, Paris 2002, p. 133.

<sup>18</sup> M. Blanchot, *La part du feu*, cit., p. 311. La citazione è una celebre frase di Hegel.

<sup>19</sup> Ivi, p. 312.

<sup>20</sup> Ivi, p. 316.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> Ivi, p. 317.

non può superarsi, andare oltre se stessa, ma è costretta a un'incessante metamorfosi tra il movimento di negazione che le consegna le cose come conoscibili, comunicabili, e la passione per la realtà opaca delle parole prese fuori dal loro senso, quando il senso stesso si fa cosa: «En niant le jour, la littérature reconstruit le jour comme fatalité»<sup>24</sup>. Impossibilità di perdere coscienza, la morte mi si annuncia non solo come la fine con cui ha inizio ogni comprensione, ma come l'eterno ritorno del tormento in seno all'apparenza addomesticata delle cose, come la perdita quindi, oltre che dell'esistenza, della mortalità stessa: *morte come impossibilità di morire*.

Questa è la straordinaria rivelazione di cui ci fa dono la letteratura in quanto linguaggio che, accogliendo l'ambiguità, si fa contraddizione irrisolvibile, possibilità perpetua di cambiare di senso e di segno alle parole:

La mort aboutit à l'être: [...] par l'homme la mort vient à l'être et par l'homme le sens repose sur le néant; nous ne comprenons qu'en nous privant d'exister, en rendant la mort possible, en infectant ce que nous comprenons du néant de la mort, de sorte que, si nous sortons de l'être, nous tombons hors de la possibilité de la mort, et l'issue devient la disparition de toute issue.

Dans ce double sens initial, [...] la littérature trouve son origine, car elle est la forme qu'il a choisie pour se manifester derrière le sens et la valeur des mots, et la question qu'il pose est la question que pose la littérature<sup>25</sup>.

### **L'immagine della morte**

Con *L'espace littéraire* si apre la serie di testi più noti di Blanchot, in cui i saggi sono scelti con criteri più stretti, rivisitati e riordinati al fine di dare all'opera una profondità concettuale più salda e articolata. La raccolta si apre con la riflessione teoricamente più compiuta del rapporto tra lo scrittore e la sua opera tramite cui, ancora una volta, viene affrontato quello tra la vita di ogni uomo e la sua morte.

C'è una *solitudine essenziale*, dice Blanchot, che sola può permetterci di capire qualcosa sull'arte, sulla scrittura, a patto che non la si confonda con il dramma esistenziale di un soggetto, né con gli sforzi da lui compiuti per raccogliersi in una dimensione psicologica creativa. Avvertire che le cose vengono all'essere quando l'essere si ritrae, che esistono ed entrano in relazione solo in quanto *separate*, è sperimentare l'angoscia al livello del mondo. Scrivere significa invece ritrovare l'essere nel fondo della sua assenza, ovvero ciò che si era dovuto dissimulare per essere un «sé».

La solitudine è anzitutto dell'opera stessa, non incomunicabile ma priva di scopo e di esigenze: «ni achevée ni inachevée: elle est»<sup>26</sup>. Essa congeda colui che la scrive, impossibilitato a leggerla, a soggiornarvi accanto, «dans l'impression d'un désœuvrement des plus étranges»<sup>27</sup>. Lo scrittore è consegnato all'*incessante*, l'*interminabile*, un mondo in cui le parole hanno rotto ogni legame con la costruzione cosciente di un'intesa tra i parlanti, dove regnano indecisio-

<sup>24</sup> Ivi, p. 318.

<sup>25</sup> Ivi, p. 331.

<sup>26</sup> M. Blanchot, *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris 1955, p. 14.

<sup>27</sup> Ivi, p. 16.

ne e ricominciamento. L'unica risorsa, l'unica forma di controllo che gli rimane persino su se stesso, è appunto la parola letteraria, l'unica in grado di imporre un silenzio a questo silenzio che parla, a questo mormorio senza principio né fine. «Là où je suis seul, le jour n'est plus que la perte du séjour, l'intimité avec le dehors sans lieu et sans repos»<sup>28</sup>.

I toni sono quelli che abbiamo già incontrato ne *La littérature et le droit à la mort*, ora scissi dalla riflessione sul risvolto politico dell'impegno letterario. Ma improvvisamente Blanchot vira verso un nuovo universo semantico-concettuale, che egli stesso ci invita a ritrovare nelle pagine aggiunte in appendice al testo: quello dell'immagine. La *fascinazione* in cui è preso lo scrittore è la percezione paralizzante della distanza che è necessario porre per instaurare un contesto comunicativo. Ancora una volta la materialità dello scritto ci rivela la possibilità di una visione come *contatto a distanza*. «Le regard trouve ainsi dans ce qui le rend possible la puissance qui le neutralise» e si fa «impossibilité de ne pas voir»<sup>29</sup>.

La letteratura è nei confronti del linguaggio corrente ciò che l'immagine è in rapporto alla cosa che rappresenta: linguaggio che nessuno parla, linguaggio immaginario non perché ricco di metafore ma perché le parole stesse vi si fanno immagine. È il rimosso del nostro vissuto, lo scarto, la zona d'ombra necessaria per edificare un'esperienza di senso, che ritorna e non può non ritornare. Esperienza dell'assenza di esperienza, *esperienza limite*.

Écrire, c'est disposer le langage sous la fascination et, par lui, en lui, demeurer en contact avec le milieu absolu, là où la chose redevient image, où l'image, d'allusion à une figure, devient allusion à ce qui est sans figure et, de forme dessinée sur l'absence, devient l'informe présence de cette absence, l'ouverture opaque et vide sur ce qui est quand il n'y a plus de monde, quand il n'y a pas encore de monde<sup>30</sup>.

L'intera avventura del sapere occidentale è fondata su un paradigma ottico, che fa della visione la facoltà in grado di fornire all'uomo una mediazione tra l'esperienza e il suo senso, la sua verità. Proprio per questo motivo esso ha costruito il suo *logos* come una struttura di rimando che facesse dell'opposizione e della distanza la condizione di possibilità di ogni relazione conoscitiva. Ma nella solitudine della scrittura «la dissimulation tend à apparaître»<sup>31</sup>: legate a una passività originaria, una cosalità materiale e informe, le parole sono svincolate dall'obbligo di significare, come le immagini da quello di somigliare a qualcosa.

L'immagine che Blanchot sceglie di proporre come emblematica di questa situazione straniante non può sorprenderci del tutto: si tratta dell'immagine della morte. Di fronte alla spoglia cadaverica, alla sua fredda rigidità, proviamo disagio per chi, deposta la sua identità, è ora esposto affinché gli si porti l'estremo saluto, nell'attesa che possa accedere alla nostra memoria per ritrovare una nuova (sempre la stessa) evidenza. Ma la presenza del defunto

---

<sup>28</sup> Ivi, p. 28.

<sup>29</sup> Ivi, p. 29.

<sup>30</sup> Ivi, p. 31.

<sup>31</sup> Ivi, p. 340.

sospende le relazioni spaziali, entrati nella sua stanza capiamo di non potergli stare accanto.

*Fixe et sans repos* il morto resta inchiodato qui, in mezzo ai vivi, non come promessa di un avvenire ma come «la possibilité d'un arrière-monde, d'un retour en arrière, d'une subsistance indéfinie, indéterminée, indifférente, dont on sait seulement que la réalité humaine, lorsqu'elle finit, reconstitue la présence et la proximité»<sup>32</sup>. In questo momento in cui *le corps* è insituabile e si attarda a prendere congedo, esso smette di ricordarci chi era da vivo ed inizia a *somigliare a se stesso*: «Il est plus beau, plus imposant, déjà monumental et si absolument lui-même qu'il est comme *doublé* par soi, uni à la solennelle impersonnalité de soi par la ressemblance et par l'image»<sup>33</sup>. È «le reflet se rendant maître de la vie reflétée», «semblable à un degré absolu», «la ressemblance par excellence»<sup>34</sup>.

Il nesso che lega l'immagine al *disastro* verrà del resto ripreso da Blanchot nella lettura del «mito fragile» di Narciso:

Penché sur la source, [il] ne se reconnaît pas en l'image fluide que lui renvoient les eaux. [...] C'est que ce qu'il voit est une image, que la similitude d'une image ne renvoi à personne, ayant pour caractère de ne ressembler à rien, mais qu'il en tombe "amoureux", parce que l'image – toute image – est attirante, attrait du vide même et de la mort en son leurre<sup>35</sup>.

Il destino infelice riservato al soggetto-autore non è dunque dovuto unicamente alla sua sfrenata *hybris*, ma al fatto che l'uomo «s'il peut se faire selon l'image, est plus certainement exposé au risque de se défaire selon son image»<sup>36</sup>.

Il percorso di Blanchot attorno all'immagine, si conclude con parole praticamente identiche a quelle che, ne *La littérature et le droit à la mort*, aveva utilizzato per dare voce alla contraddizione inestricabile che implica l'impegno letterario in quanto impegno autenticamente politico, rivoluzionario: «L'ambiguïté, quoiqu'elle seule rende le choix possible, reste toujours présente dans le choix même. [...] Cette duplicité renvoie elle-même à un double sens toujours plus initial»<sup>37</sup>.

La passione per la notte che Blanchot ha costantemente inseguito nella scrittura dei suoi romanzi e dei suoi testi critici, come un unico e indeclinabile mistero, ha dunque il suo perno nella riflessione sulla morte come *altra morte*, non la morte propria ma *l'impossibilità di morire*.

## Conclusione

Nel 1958, dopo vent'anni esatti d'intensa produzione narrativa e critica, Blanchot ritorna a scrivere di politica. «Quelque chose c'est passé»<sup>38</sup>, dice nella lette-

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> Ivi, p. 346.

<sup>34</sup> Ivi, p. 347.

<sup>35</sup> M. Blanchot, *L'écriture du désastre*, cit., p. 192-193.

<sup>36</sup> Ivi, p. 194.

<sup>37</sup> M. Blanchot, *L'espace littéraire*, cit., p. 353.

<sup>38</sup> M. Blanchot, *Écrits politiques 1953-1993*, a cura di E. Hoppenot, *Les cahiers de la Nrf*, Gallimard, Paris 2008, p. 27.



ra con cui aderisce all'appello de *Le 14 juillet* contro il nuovo governo dell'«usurpatore» De Gaulle, insediatosi in seguito all'insurrezione dei generali di Algeri; «une rupture s'est produite».

Proponendosi come l'unico, l'uomo della provvidenza, De Gaulle ha trasformato il potere politico in una «puissance de salut»; egli incarna il destino stesso della sua nazione in un momento di pericolo. Mentre la spettacolare e insistita ostentazione del comando fa di un dittatore un bersaglio facilmente identificabile, la passività accomodante e sorniona del generale priva l'opinione pubblica di ogni facoltà di giudizio. Non solo quindi passa per opportuno l'appoggio a un governo che, apparentemente unito ed efficace, legittima affarismi e interessi di parte, ma il silenzio complice di coloro i quali dovrebbero costituire la coscienza critica della società francese consente ad un individuo – in questo caso De Gaulle – di attuare fino in fondo la *perversion essentielle*<sup>39</sup> tramite cui, proiettando l'ombra delle proprie ambizioni personali sulla storia, egli giunge a credersene l'artefice.

Pur nella consueta discrezione mediatica, saranno numerose d'ora in avanti le prese di posizione esplicite e perentorie di Blanchot, di orientamento decisamente opposto a quello degli anni '30, come suggeriscono il riferimento alla Convenzione e l'opinione tutt'altro che favorevole riservata a quella che egli considera una vera e propria sospensione della vita democratica. In realtà, e su questo si deve focalizzare la nostra attenzione, è la sua riflessione sulle responsabilità politiche dello scrittore a non essersi mai interrotta e a conoscere anzi forme sempre nuove di approfondimento.

Proprio quando viene tolta loro la possibilità di un'affermazione propositiva comune, gli intellettuali dovrebbero riconoscersi nella ferma solidarietà del *rifiuto*. Ma chi sono oggi gli intellettuali ed hanno ancora un ruolo nel secolo in cui tramonta il sogno di una ragione universale?

Intellectuel? [...] Il semble qu'on ne le soit pas tout le temps pas plus qu'on ne puisse l'être tout entier. C'est une part de nous-mêmes qui, non seulement nous détourne momentanément de notre tâche, mais nous retourne vers ce qui se fait dans le monde pour juger ou apprécier ce qui s'y fait. Autrement dit, l'intellectuel est d'autant plus proche de l'action en général et du pouvoir qu'il ne se mêle pas d'agir et qu'il n'exerce pas de pouvoir politique<sup>40</sup>.

Poco più che un semplice cittadino, l'intellettuale è colui che è in grado di «smettere di essere chi era prima», scavarsi una nicchia in cui, sospendendo l'azione, rimanere vigile. La sua brama di giustizia è un'esigenza semplice, semplicemente umana. «Spécialiste de la non-spécialité», quella dell'intellettuale non è una professione: egli non è l'uomo dell'*engagement*.

Ci sono delle *esigenze morali*, dice Blanchot, «à la fois obscures et impérieuses», che spingono uno scrittore a venire allo scoperto. Quando si accorge di essere responsabile verso qualcun altro che nemmeno conosce, egli avverte l'urgenza di scendere tra «le grida e i rumori» della strada, di sottrarsi alla sua «solitudine creatrice»: è anzi «au nom de l'exigence à laquelle il ne renonce que

<sup>39</sup> Questo il titolo del secondo intervento di Blanchot su *Le 14 juillet*, che non a caso richiama quello che già abbiamo incontrato ne *L'espace littéraire*.

<sup>40</sup> M. Blanchot, *La condition critique*, cit., p. 393.

pour mieux l'accomplir, qu'il se prête à l'autre vocation, à l'autre appel»<sup>41</sup>, come dice bene Bident. La sua massima aspirazione è ora quella dell'anonimato, di essere uno come tutti gli altri.

L'ossessione conoscitiva di Blanchot per *l'inconnu* e *l'étrangeté* rimane quindi costante e diviene sempre più marcata, a partire dalla seconda metà degli anni '50, l'attenzione per il risvolto pubblico, o se vogliamo pratico, della scrittura che, nella sua forma più autentica, è comunque essenzialmente letteraria. Tuttavia la scelta di esporsi «sans mépris, sans exaltation»<sup>42</sup>, che non appartiene a nessuno in particolare, ma è resa possibile proprio dal fatto che esista qualcuno a cui viene impedito di esprimersi, sottolinea innegabilmente anche l'intento, da parte di Blanchot, di prendere distacco dalla retorica vuota del nazionalismo di destra cui aveva aderito. Il rischio di cedere alla propria volontà soggettiva e cadere in una personale, psicologica *solitude dans le monde*, è forte per tutti: la sentenza pronunciata contro Valery per la sua condotta al tempo dell'*affaire Dreyfus* vale come un monito che, per tutta la vita, Blanchot rivolgerà anche a se stesso: «Il y aurait donc dans toute vie un moment où l'injustifiable l'emporte et où l'incompréhensible reçoit son dû»<sup>43</sup>.

Ma come si diceva in apertura, non è nella coerenza tra la biografia di Blanchot e la sua opera che vanno cercati i suoi meriti o i suoi demeriti. Il tratto *eversivo* della sua scrittura, come dice bene Ronchi, *l'esigenza anarchica* della sua esperienza letteraria non solo sono sufficienti a indicare il livello di profondità a cui egli ha saputo vivere la contraddizione insita nella letteratura, intesa necessariamente come azione politica; ma spiegano altrettanto bene il perché dei suoi reiterati tentativi, nelle opere più mature, di annettersi il territorio dell'etica levinasiana, tutti inesorabilmente destinati a fallire. Se *Autrui* è il tutt'Altro, l'esteriorità assoluta, ciò che ci unisce è una distanza infinita, incolmabile, allora il dialogo rende immediatamente presente l'inattingibile, senza intaccare la sua separatezza. Ma il *viso* di *Autrui*, di fronte al quale «non posso più potere» perché mi scontro con «la resistenza di ciò che non oppone nessuna resistenza», è pur sempre il viso di un soggetto.

Blanchot è uno scrittore, in quanto tale votato allo scacco, «ayant pris conscience qu'il n'y aurait désœuvrement que dans la poursuite infinie des œuvres»<sup>44</sup>. L'insuccesso, che corona puntualmente le iniziative politiche cui prende parte, in un certo senso non le riguarda, non avendo esse alcun autore; diviene anzi conferma delle motivazioni che le avevano messe in moto ed impulso a concepirne di nuove. Non stupisce quindi che Blanchot «ne semble jamais dupe de l'échec qui guette l'écriture de l'intellectuel»<sup>45</sup>, l'obbligo cioè – a cui la notorietà costringe – di avere un'opinione su ogni cosa.

Politiquement, Maurice Blanchot ne peut aller que de déception en déception, c'est-à-dire de courage en courage, car il n'a pas la mobilité oublieuse de la plupart des grands écrivains contemporains. Blanchot est fixé à la profondeur que la détresse entrave, celle aussi que la révolte

<sup>41</sup> C. Bident, *Maurice Blanchot partenaire invisible*, Éditions Champ Vallon, Seyssel 1998, p. 378.

<sup>42</sup> M. Blanchot, *Écrits politiques 1953-1993*, cit., p. 29.

<sup>43</sup> M. Blanchot, *Les intellectuels en question*, in *La condition critique. Articles 1945-1998*, a cura di C. Bident, *Les cahiers de la Nrf*, Gallimard, Paris 2010, p. 400.

<sup>44</sup> Ivi, p. 391.

<sup>45</sup> Così E. Hoppenot nella nota introduttiva a M. Blanchot, *Écrits politiques 1953-1993*, cit., p. 10.

Riccardo Rinaldi, *La morte e la sua immagine nell'opera di Maurice Blanchot*

électrise mais ne toque pas, seule profondeur qui comptera lorsque tout sera cendre ou sable<sup>46</sup>.

---

<sup>46</sup> R. Char, *Recherche de la base et du sommet*, Gallimard, Paris 1971, pp. 124-125 (citato in C. Bident, *op.cit.*, p. 386).