



M. Blanchot, *Lo spazio letterario*

di

FEDERICA SABELLI

Quando *L'espace littéraire* viene pubblicato, nel 1955 (e ora fortunatamente riedito in traduzione italiana a cura di Fulvia Ardenghi per i tipi del Saggiatore), Blanchot è già autore di saggi di critica letteraria come *Comment la littérature est-elle possible?*, *Lautréamont et Sade*, *La littérature et le droit à la mort*; e del romanzo *Thomas l'obscur*. La filosofia, la letteratura, la critica hanno già iniziato a mescolarsi. Meglio: sono, per Blanchot, già sempre mescolate. Si tratta dell'impossibilità di scegliere che Blanchot riconosce al poeta, per cui dire è dire tutto, e non può sottrarsi a nulla, ma si vede consegnato all'estraneità e alla dismisura, senza difese. Riflettendo su questa impossibilità misteriosa di sottrarsi, scrive così a proposito di Rimbaud in *L'infinito intrattenimento* (M. Blanchot, *L'infinito intrattenimento. Scritti sull'«insensato gioco di scrivere»*, Einaudi, Torino 1977, p. 381): «La fine della letteratura è di nuovo tutta la letteratura [...] chi vuole sotterrare la propria memoria e le proprie doti trova, come terra e oblio, di nuovo la letteratura [...] Il poeta che rinuncia a se stesso è fedele una volta di più all'esigenza poetica, sia pure come traditore».

Ma ciò che preme a Maurice Blanchot non è solo l'interrogarsi su questo "destino di disperata fedeltà alla letteratura", quanto: *Com'è possibile la letteratura?* Cosa c'è in gioco per il fatto che esiste qualcosa come l'arte o la letteratura?

Lo spazio letterario non è un saggio di estetica. Non si pre-occupa dell'arte con le modalità dell'estetica, non fa dell'arte un oggetto di conoscenza; prima di tutto perché mette in discussione che l'arte sia già data, che si sappia in partenza «se l'arte esista e, nel caso, cosa sia» (p. 243) – piuttosto potremmo dire che Blanchot faccia una fenomenologia della parola poetica, della letteratura, del tempo e dello spazio letterario.

RECENSIONI

Syzthesis VI/2 (2019) 571-577

ISSN 1974-5044 - <http://www.syzthesis.it>

571

È significativo che cominci le sue riflessioni parlando della *solitudine essenziale*. Entrambi, opera e scrittore, sono soli. Questa solitudine dell'opera non è incomunicabilità, ma «assenza di esigenze che non permette mai di leggerla né come compiuta né come incompiuta» (p. 14): la fama, la verità, non la rendono reale o manifesta, l'opera semplicemente è. Così come la solitudine dell'autore non è isolamento, ipseità necessaria al compimento della sua arte, ma raccoglimento o congedo, quando chi scrive è messo da parte. Blanchot descrive questa separazione anche in *Après coup* (M. Blanchot, *Après coup*, Edizioni Cronopio, Napoli 1996, pp. 75-76) quando afferma: «Se l'opera scritta produce lo scrittore e ne dà prova, una volta realizzata, non ne testimonia che la dissoluzione, la scomparsa, la defezione e, per dirla più brutalmente, la morte [...]. Prima dell'opera lo scrittore non esiste ancora, dopo non esiste più». Lo scrittore è destinato allo scacco. Non può rimanere accanto a ciò che ha scritto, il solo contatto che ancora conserva con l'opera si mostra nell'impossibilità di leggerla, di convertirla in dimora. La parola è l'inafferrabile, e la padronanza dello scrittore «non sta nella mano che scrive», al contrario, l'autorità di cui sola può disporre è riposta nell'altra mano, quella che non scrive, capace ancora di interrompersi. Lo scrittore che accetta di consegnarsi alla scrittura non ha più il diritto di dire Io, non è più se stesso, è diventato nessuno. Keats aveva espresso questa condizione similmente, quando scriveva «Il poeta [...] non ha un'identità propria. Viene continuamente riempito da corpi diversi dal suo» (p. 189). È questa particolare solitudine che lo scrittore conosce nell'opera: alla prima persona si sostituisce la terza. Scrivere equivale a questo passaggio da Io a Egli. L'opera esige dallo scrittore un'affermazione impersonale. Questo è l'oblio che saggia – un colpo di dadi che «jamais n'abolira le hasard» come sapeva Mallarmé. Esposto, inoltre, al rischio dell'assenza di tempo, poiché la letteratura è lo spazio dell'assenza di tempo, in cui regna l'eterno ricominciare, «le ressassement éternel». La letteratura non inizia, bensì *ricomincia*.

Ma in Blanchot non troviamo un elogio indolente, con slancio romantico, dell'opera e del suo Creatore: «che l'arte si glorifichi nell'artista creatore significa una grande alterazione dell'arte» (p. 226); non una celebrazione di una qualche idea astratta di letteratura, celebrazione spesso mascherata da encomio della sua gravità, ma una comprensione dell'arte come presenza essenziale, trattenendosi soprattutto sulle esperienze di Mallarmé, Kafka, Rilke e Hölderlin.

La seconda parte, *Approccio allo spazio letterario*, è dedicata a Mallarmé. Il poeta che «scavando il verso» ha incontrato l'assenza degli dèi.

Frase esemplare, in un senso etimologico. Il poeta, colui che scava il verso, deve rinunciare agli idoli, alla verità, alla speranza. Ciò porta di conseguenza Blanchot a chiedersi se la parola poetica abbia la capacità di rinviare al mondo, di renderlo presente, o al contrario se il mondo non si ritragga attraverso di essa. Se la parola abbia la capacità di dar voce a colui che la rende manifesta o se non sia, piuttosto, una parola in cui nessuno parla, dove soltanto essa stessa può parlare. Per Mallarmé il lavoro poetico, «questo insensato gioco di scrivere», minaccia l'abitudinale fruizione del mondo; la parola ha l'attitudine di suscitare le cose nella loro assenza. A questo proposito è significativo ricordare che tra i molteplici testi citati da Blanchot vi è *Lettera di Lord Chandos* di Hugo von Hofmannsthal, lettera immaginaria di uno scrittore colpito da un'angoscia, una repulsione nei confronti delle parole – sentite come qualcosa che imputridisce. Lo scrittore, interrogandosi sui limiti del linguaggio, afferma infine che non scriverà più.

Per quanto riguarda Mallarmé è soprattutto a *Igitur* che Blanchot dedica spazio nelle sue riflessioni. *Igitur* che ricerca quel “dunque” indicato dal suo nome, quella «conclusione di sé che egli vorrebbe trarre da se stesso» (p. 118) e da cui anche Mallarmé sente che dipende molto («Se lo concludo [il racconto] sarò guarito»). Mallarmé cerca una risposta decisiva, ultima, nell'opera; *Igitur* la ricerca nella morte. Ma il racconto rimane incompiuto (per Bonnefoy *Igitur* era «essenzialmente non-terminabile»), la morte impossibile. Ed è proprio dall'impossibilità della morte che Blanchot crea lo spazio letterario.

Nella terza parte, *Lo spazio e l'esigenza dell'opera*, Blanchot procede nella sua analisi seguendo l'itinerario di Kafka, fin dalle prime angosce evocate dalla letteratura, che alimenta quanto annienta la sua preoccupazione di salvezza (de *La metamorfosi*, ebbe a dire, nel 1914: «Grande avversione [...] Finale illeggibile. Quasi radicalmente imperfetto»). Kafka vorrebbe più tempo da sacrificare all'opera, vorrebbe circostanze più favorevoli per scrivere, meno mondo; ma allontanarsi dalla felicità terrena significa allontanarsi da una vita giusta, dalla salvezza: porsi fuori della legge e anzi, mettere in questione la legge stessa. Kafka, come Hölderlin, ha conosciuto *l'eterna questione di Abramo*. Da questo punto di vista, scrivere è «la più grande delle violenze, in quanto trasgredisce la Legge, ogni legge e la sua stessa legge», afferma Blanchot in *L'infinito intrattenimento*. L'opera è qualcosa di estremo, qualcosa di mortale che, come scrive Kafka in una nota del 6 agosto 1914, «sfortunatamente non è la morte» ma è l'eterno tormento del morire. Questo passaggio fondamentale sconvolge l'idea della scrittura salvifica, la

pericolosa illusione che la scrittura elevi a vita infinita ciò che è destinato a svanire. Sogni legati, chiarisce Blanchot, allo sviluppo di un'arte umanistica in cui l'uomo tenta di rendersi eterno. E tuttavia, così facendo, l'arte diventa un mezzo per unirsi alla storia. L'opera è ridotta a una morte resa vana. Blanchot si sofferma in molte pagine su questa forma di individualismo insoddisfacente, e sulla necessità di agire e scomparire senza nome, piuttosto che essere un «puro nome ozioso»: «I sogni di sopravvivenza degli artisti appaiono non solo meschini, ma anche errati» (p. 93). Anche Levinas approfondisce, in alcuni saggi (E. Levinas, *Su Maurice Blanchot. Mondo e spazio letterario*, CaratteriMobili, Bari 2015), il rapporto che «opera» e «morte» intessono nelle sue riflessioni: «L'opera letteraria ci avvicina alla morte, perché la morte è questo brusio interminabile dell'essere che l'opera fa mormorare. Nella morte come nell'opera, l'ordine regolare si rovescia». Non è un caso che Blanchot riservi molte pagine al confronto fra morte ed esperienza artistica, interrogandosi sulla morte e sulla possibilità di morire, sulla capacità di *farsi* mortale e sul compito, che hanno in comune arte e morte, di plasmare il nostro nulla (si veda la quarta parte del libro, *L'opera e lo spazio della morte*). Esplicativo è anche il paragrafo *L'arte, il suicidio*, in cui Blanchot sottolinea come l'artista sia legato all'opera così come è legato alla morte l'uomo che la eleva a fine: «Entrambi progettano quel che si sottrae a ogni progetto [...] In entrambi i casi, si tratta di un potere che vuole essere tale anche di fronte all'inafferrabile». Fin dall'inizio, morte ed esperienza artistica, sono in relazione. Da entrambe giunge un richiamo lontano, come se avessimo un compito che tuttavia è irrealizzabile e di cui non siamo padroni, ma da cui neppure dipendiamo, perché è qualcosa di vago e sfuggente. Entrambe sono, come osserva Mallarmé, inaccessibili. Si comprende, perciò, come per lo stesso Mallarmé l'idea del suicidio si sia confusa con quella dell'opera, ed egli si sia tanto preoccupato di far distruggere i suoi testi, poiché «non esiste eredità letteraria».

Arte, quindi, che non è salvifica, arte che non è compensazione, perché manca di consistenza. Ma arte, almeno per Kafka, che ha il merito di illuminare la miseria, portando a prendere coscienza della solitudine, dell'infelicità, della distanza con il mondo. L'arte esprime quell'estraneità irriducibile; la separazione incomprensibile nella quale si è costretti a vivere, di chi non può dire Io, né dire il mondo, ma appartiene all'esilio, al *tempo della miseria*. Quantomeno, precisa Blanchot, in questo spazio vi è la possibilità di errare, di spingersi nell'errore, avvicinarsi all'estremità, abbandonarsi all'incessante, allo

scorrere eterno del “di fuori” dal mondo. L’arte è l’esperienza del mondo rovesciato, e la letteratura lavora per rompere limiti e distinzioni, forme e generi, lavora per far parlare il linguaggio stesso. «È precisamente a questo anonimato del linguaggio liberato e aperto sulla sua stessa assenza di limite che conducono le esperienze di cui Blanchot ci narra», scrive Foucault (M. Foucault, *Il pensiero del fuori*, SE, Milano 1986, p. 56). Ma il fatto che cerchi di affermarsi nella sua essenza non implica un potere: l’opera è senza potere.

Le pagine finali della quarta parte e l’inizio della quinta, *L’ispirazione*, sono dedicate a Rilke; Blanchot si sofferma inizialmente sul *Weltinnenraum* del poeta, ovvero quello che Rilke chiamava lo spazio interiore del mondo, affermando che «lo spazio [interiore] ci oltrepassa e traduce le cose». Ossia, vi è un passaggio da un linguaggio esterno a uno interiore, una metamorfosi del visibile nell’invisibile. È lo spazio della poesia e il traduttore altri non è che il poeta. La metamorfosi, questa trasformazione del visibile nell’invisibile, avviene nella parola. Rilke vuole salvare il visibile creando il linguaggio dell’invisibile, dell’assenza. Ciò che assume importanza è il “vedere”. Ancora una volta ritornano le analogie con la morte: l’esperienza del poeta è un’esperienza di morte e *vedere* significa morire. Così come Hofmannsthal, in *Il poeta e il nostro tempo*, diceva del poeta: «È come se i suoi occhi fossero privi di palpebre» (p. 159). Un essere, come dicevamo all’inizio, che deve accogliere tutto, non escludere niente. In questi capitoli sono soprattutto *I sonetti a Orfeo* e le *Elegie duinesi* di Rilke che vengono presi in considerazione. «Quando c’è canto, è Orfeo. Viene e va» dice Rilke, non volendo alludere a una qualche eternità della sfera poetica, quanto invece rappresentare una smisurata necessità della poesia di scomparire, voltandosi verso la morte. L’opera assomiglia a Euridice. Per Orfeo, Euridice è il punto ultimo, estremo, da raggiungere. Non per avvicinarvisi, nella profondità, quanto per riportarlo alla luce e assicurargli realtà. Voltandosi Orfeo non tradisce Euridice, al contrario, voltarsi è l’unico modo per rimanerle fedele, accanto: «L’esigenza ultima del suo movimento non è che ci sia un’opera, ma che qualcuno si mantenga di fronte a quel “punto”, ne colga l’essenza» (p. 179). Euridice, l’opera, deve mantenersi nella sua oscurità, estranea e invisibile. Guardarla, trasgredendo perciò la legge, è quella che Blanchot definisce *l’ispirazione*. È l’ispirazione che fa voltare Orfeo, e il suo sguardo a Euridice il «massimo dono che egli offre all’opera» (p. 182), poiché in quel momento si realizza la massima libertà, in cui l’opera è slegata dalla sua preoccupazione.

L'ispirazione, per Blanchot, non è qualcosa che può venire a mancare; piuttosto individua un punto in cui la mancanza d'ispirazione e l'ispirazione si congiungono e in cui l'ispirazione «prende il nome di aridità», ovvero «quell'impossibilità che l'artista interroga invano» (p. 191). L'ispirazione non è un dono offerto a chi già esiste, ma è il dono dell'esistenza stessa.

Nella sesta parte, *L'opera e la comunicazione*, Blanchot sembra abbandonare per alcune pagine la figura dello scrittore per porsi dal lato del lettore. Questa urgenza ci mostra una volta di più quanto Blanchot potesse essere preoccupato di sottrarre la letteratura a un puro gesto individuale. Ma l'assenza dello scrittore in queste pagine è ancora una volta presenza. Il lettore, afferma Blanchot, è «coinvolto in una profonda lotta con l'autore» (p. 201): la lettura sottrae lo scrittore, lo destituisce, lo esonera dalla sua stessa opera, per ricondurre l'opera a se stessa, alla sua impersonalità. Il nome del poeta si perde, la poesia non è più la sua origine e guarda al poeta con indifferenza. L'opera celebra solo se stessa e non è possibile per lo scrittore spodestato leggerla, ridirla. È attraverso il lettore che l'opera diviene opera priva di autore, al di là dell'autore. La lettura, pur non producendo nulla, è più creativa della creazione, in quanto vi partecipa con leggerezza e innocenza: per Kafka l'angoscioso pensiero che *La metamorfosi* sia illeggibile; per il lettore, il rapimento. Grazie al lettore l'opera è detta daccapo, ridiventa parola iniziale. Sotto questa luce si chiarisce la premessa che Mallarmé fa al suo *Igitur* (S. Mallarmé, *Igitur*, Vallecchi, Firenze 1978): «Questo Racconto s'indirizza all'Intelligenza del lettore che mette in scena le cose, da sé». Leggere è «fare in modo che l'opera», essa stessa sempre comunicazione, «si comunichi» (p. 207).

Similmente nella settima parte, *La letteratura e l'esperienza originale*, Blanchot assume l'angolatura dell'opera. È quando l'opera è *depersonalizzata* che si avvicina di più a se stessa e indica la sua reale direzione. Da questo punto di vista vi è una parità tra autore e lettore, entrambi «esistono solo grazie all'opera e a partire da essa» (p. 236).

Nell'ottava e ultima parte, *Appendici*, Blanchot segue «L'itinerario di Hölderlin». Rivolgendosi all'epoca greca e riflettendo sull'Occidente e la sua storia, Hölderlin fa succedere periodi di presenza e periodi di assenza degli dèi; ovvero periodi in cui gli dèi sono *infedeli* verso gli uomini e gli uomini verso di loro – poiché, scrive Hölderlin, Dio e gli uomini «entrano in comunicazione sotto la forma dell'infedeltà» (p. 286). Blanchot ritorna al concetto di ispirazione: a differenza di quanto detto per Rilke, l'ispirazione qui non è, per l'uomo,

il trattenersi di fronte al Dio, al mondo degli dèi (e quindi al mondo dei morti, com'era per Orfeo); bensì il trattenersi di fronte all'assenza di Dio. Il poeta ha perso il suo privilegio di intermediario fra gli dèi e l'uomo, ma «deve mantenersi alla doppia infedeltà [...] e mantenere così distinte le due sfere, vivendo puramente la separazione» (p. 288).

Riecheggiano le parole di Mallarmé, il quale scavando il verso aveva incontrato l'assenza degli dèi. Ma Mallarmé e Hölderlin sono esemplari e attigui, nella riflessione di Blanchot, soprattutto per il comune rapporto di sperimentazione e indagine del linguaggio, fondamentale nelle pagine di *Lo spazio letterario* e su cui lo stesso Blanchot si sofferma lungamente, per esempio in *Celui qui ne m'accompagnait pas*: «Dire che intendo queste parole non significherebbe spiegarmi la pericolosa estraneità delle mie relazioni con esse... Esse non parlano, esse non sono interiori, esse sono, al contrario, prive di intimità, stando totalmente al di fuori, e quel che designano mi coinvolge in questo fuori di ogni parola». Restare nel linguaggio è già sempre esserne fuori. Spazio esteriore e al tempo stesso esteriorità che è già intimità. «L'Aperto è la poesia» scrive Blanchot (p. 147), suggerendoci che non possiamo mai rendere immanente l'opera, che l'opera esiste al di fuori di noi e noi siamo, a nostra volta, fuori di lei. Come scrive Foucault: «Si, aujourd'hui, nous avons découvert que nous devons sortir de la littérature, que nous ne devons pas considérer son "dedans" comme ce lieu plutôt agréable où nous communiquons et nous reconnaissons [...] c'est Blanchot qui nous a indiqué la voie» (M. Foucault, *Dits et écrits, 1954-1988*, Éditions Gallimard, Paris 2001, p. 972).

È per questo motivo che l'interrogativo *Come è possibile la letteratura?* – e, quindi, potremmo avere l'opera? Avremmo l'arte? – non trova risposta in *Lo spazio letterario*. «La poesia è assenza di risposta. Il poeta è colui che, con il suo sacrificio, mantiene aperta la questione nella sua opera» (p. 257).

Sapienza Università di Roma
federica.aleida.sabelli@gmail.com

Blanchot, Maurice, *Lo spazio letterario*, Trad. it. di F. Ardenghi, il Saggiatore, Milano 2018, 303 pp., € 29,00.

