

GIUSEPPE ZUCCARINO

LA SCRITTURA IMPOSSIBILE



La Biblioteca di Rebstein (X) / *Graphos*, 2



Giuseppe ZUCCARINO



(Immagine: **Alberto Giacometti**, *Trois hommes qui marchent*, 1948)

(http://www2.2space.net/images/upl_newsImage/1226038223.jpg)

Giuseppe Zuccarino

La scrittura impossibile

Indice

Premessa

Risvolti manganelliani

Modi e nodi del trattato in Manganelli

Emilio Villa o la passione delle origini

Fénéon: l'opera assente

Puncta

Dallo speculativo allo speculare. Klossowski e la comunicazione

La scrittura della notte e del giorno in Maurice Blanchot

La lettura impossibile

Avvertenza

Alcuni dei testi compresi nel presente volume sono già apparsi su riviste, e precisamente: *Risvolti manganelliani* («Alfabetà», 57, 1984), *Emilio Villa o la passione delle origini* («Nuova Corrente», 104, 1989), *La scrittura della notte e del giorno in Maurice Blanchot* («Nuova Corrente», 110, 1992) e *La lettura impossibile* («Riga», 2, 1992). *Fénéon: l'opera assente* è stato pubblicato quale postfazione a F. Fénéon, *Scritti scelti*, Genova, Graphos, 1993. *Puncta* (1986), *Dallo speculativo allo speculare* (1993) e *Modi e nodi del trattato in Manganelli* (1994) sono inediti.

Premessa

In che senso è lecito parlare di una scrittura impossibile? In più sensi, si potrebbe rispondere. La letteratura di questo secolo, nelle sue punte più audaci, si è scontrata spesso e in vari modi con una autentica impossibilità, per colui che la pratica, di prendere la parola nella maniera voluta, oppure di trattenerla fino in fondo, per esempio concludendo l'opera intrapresa o mantenendo una fede indiscussa nel proprio ruolo di scrittore. È potuto accadere così che alcuni degli autori essenziali di questo secolo – da Kafka a Musil a Gadda – abbiano lasciato incompiuti i loro capolavori. Oppure che vi sia stato chi (Rimbaud, in tal senso, è solo il più noto ed emblematico dei precursori) a partire da un certo momento ha smesso di scrivere, non riuscendo più a riconoscersi in quel che aveva fatto o avrebbe potuto fare per il tramite della parola letteraria. E talvolta questa rinuncia ha coinciso con quella, precoce e volontaria, all'esistenza stessa.

Ma questi potrebbero ancora apparire come fenomeni isolati, se non vi fossero, ad affiancarli, i ben più numerosi casi di autori che hanno tentato di far entrare l'impossibilità all'interno dell'opera, senza quindi eluderla ma anche senza arrendersi ad essa. Sono in primo luogo coloro che si sono scontrati con un dilemma in apparenza insolubile, quello per cui «non c'è nulla da esprimere, nulla con cui esprimere, nulla da cui esprimere, nessun potere di esprimere, nessun desiderio di esprimere, insieme all'obbligo di esprimere» (Beckett); ad essi è spettato il difficile compito di cercare di ottenere, attraverso un inesausto sforzo inventivo, un prodotto verbale che tendesse idealmente ad approssimarsi alla propria negazione, vale a dire al silenzio. Ma vi sono stati anche quelli che hanno realizzato un'opera complessa e articolata, di una ricchezza immaginativa inconsueta, e tuttavia capace di negare, punto per punto, le basi su cui si regge l'idea tradizionale di letteratura. Nell'uno come nell'altro caso ne è risultato un testo «impossibile», dato che il suo funzionamento va contro ogni attesa, ma tale

pure in un'altra accezione dell'aggettivo, quella per cui si dice di qualcuno che si comporta in un modo «impossibile» quando si vuole intendere che il suo contegno è increscioso e provocatorio – una colpa di cui la ricerca letteraria, da parte sua, non ha mai temuto di macchiarsi.

I saggi raccolti in questo volume, scritti in forme e occasioni diverse, non pretendono di affrontare direttamente una tematica così ardua e rilevante, ma si limitano ad evocarla in maniera più allusiva. Gli autori di cui si tratta – narratori, poeti, critici, filosofi, ma tutti capaci di assumere ad un tempo più d'uno di questi ruoli – hanno in comune il fatto di aver saputo mettere in discussione le basi stesse del proprio lavoro, e di essersi scontrati in tal modo con l'impossibilità di scrivere, o di scrivere nel linguaggio che era loro abituale, vedendosi obbligati a tacere o ad andare alla ricerca di forme di espressione nuove ed insolite, ma ai loro occhi necessarie. Sembra dunque che proprio il fatto di essersi trovati di fronte ad un muro a prima vista invalicabile li abbia aiutati a comprendere fino in fondo il carattere costitutivamente paradossale della scrittura, quel carattere che fa sì che essa sia costretta ad affermarsi negandosi, o a negarsi in una maniera che – lo si voglia o no – è anche affermativa. È proprio questo che ha spinto uno di essi ad osservare, lapidariamente, che «scrivere è un compito impossibile, ma deve essere eseguito» (Manganelli).

Risvolti manganelliani

Chiamiamo risvolto, in senso lato, quella nota di presentazione del libro che figura sul retro della copertina o della sovraccoperta, o sui risvolti veri e propri di quest'ultima, e che in casi più rari può anche insinuarsi nelle prime pagine del volume, pur restando distinta, anche graficamente, dall'introduzione o prefazione. Tale nota può presentarsi anonima, siglata o firmata, ed essere compilazione di oscuro redattore o autorevole avallo di scrittore o critico illustre nonché, ovviamente, dichiarazione dell'autore medesimo. Diverso è anche il ruolo che essa può assumere in tutti questi casi, ruolo che può andare dalla mera didascalia all'elogio (o autoelogio) celebrativo o pubblicitario al pronunciamento più sottilmente critico-interpretativo. Trattandosi di un risvolto d'autore, è importante distinguere se esso tenda, anche indipendentemente dalla presenza di contrassegni esteriori, all'impersonalità o alla riconoscibilità. Vi sono infatti autori che dispongono di un idioletto così caratteristico da poter far circolare i loro risvolti nel più completo anonimato, pur restando certi di essere riconosciuti dai più.

Manganelli rappresenta appunto un caso eminente di quest'ultimo genere di autori, ma non un caso isolato (basti pensare ad un altro scrittore che si è trovato a operare nell'ambito della neoavanguardia, vale a dire Arbasino). Tuttavia conserva una sua specificità, che consiste nell'aver coltivato in modo estremamente originale e sistematico questa abitudine del risvolto, fino a farne una sorta di genere autonomo e tutto personale. Così, su quattordici volumi finora pubblicati¹, solo

¹ *Hilarotragoedia*, Milano, Feltrinelli, 1964 e 1972; *La letteratura come menzogna*, ivi, 1967; *Nuovo commento*, Torino, Einaudi, 1969; *Agli dèi ulteriori*, ivi, 1972; *Lunario dell'orfano sannita*, ivi, 1973; *Cina e altri Orienti*, Milano, Bompiani, 1974; *A e B*, Milano, Rizzoli, 1975; *Sconclusioni*, ivi, 1976; *Cassio governa a Cipro*, ivi, 1977; *Pinocchio: un libro parallelo*, Torino, Einaudi, 1977; *Centuria*, Milano, Rizzoli, 1979; *Amore*, ivi, 1981; *Angosce di stile*, ivi, 1981; *Discorso dell'ombra e dello stemma*, ivi, 1982.

uno, *La letteratura come menzogna*, può dirsi sprovvisto di questa particolare nota, mentre in compenso un altro, *Hilarotragoedia*, ne offre due, una per ciascuna edizione. Inoltre, già al quinto libro, *Lunario dell'orfano sannita*, il genere trova una sua istituzionalizzazione nelle parole di un presentatore anonimo: «Quanto al titolo, è lo stesso Manganelli a spiegarcelo nei “risvolti” della sovracoperta con un pezzo di bravura funambolica che, come è già accaduto per *Nuovo commento* e *Agli dèi ulteriori*, diventa parte integrante del libro»².

Quel che ci pare opportuno evidenziare non è tanto l'indubbio pregio stilistico di questi «pezzi», quanto piuttosto la logica che ne regola la costruzione, nell'ipotesi che in essi agiscano, su scala ridotta, meccanismi non dissimili da quelli operanti nelle più complesse, e talora tendenzialmente labirintiche, elaborazioni letterarie dello scrittore.

I risvolti manganelliani contestano, in primo luogo, il loro rapporto con i libri cui dovrebbero riferirsi. Si rifiutano, pertanto, di «presentarli», se non in forma parodica, e perlopiù preferiscono presentare se stessi nella veste di *excursus* paranarrativi o pseudodidascalici. Qualora sembrano cedere all'esigenza di illustrare il contenuto del libro, proprio allora si può essere quasi certi che si sta parlando di tutt'altro. Così, si cercherebbero invano, in *Centuria*, quelle «minute descrizioni di case della Georgia dove sorelle destinate a diventare rivali hanno trascorso una adolescenza prima ignara poi torbida; ambagi sessuali, passionali e carnali, minutamente dialogate; memorabili conversioni di anime travagliate; virili addii, femminea costanza, inflazioni, tumulti plebei, balenanti apparizioni di eroi dal sorriso mite e terribile», ecc., che l'autore assicura trovarvisi, e che rappresentano uno spassoso inventario dei *tópoi* maggiormente aborriti da Manganelli.

² Quest'ultima osservazione, come vedremo, è a dir poco opinabile. Ma il fatto che l'editore abbia deciso di affiancare un secondo e tradizionale risvolto a quello dell'autore dà subito la misura della «perversione» delle consuetudini operata da Manganelli.

Se non del libro, il risvolto può porsi però come chiosa del titolo, di cui può anzi diventare l'unica giustificazione (come, tipicamente, nel *Lunario*), di cui fornisce varianti (*Sconclusione*) o plausibili esegesi. Più caratteristico ancora è il rapporto che il risvolto stabilisce sovente con l'immagine riprodotta sulla copertina del libro³. Questo rapporto, che raggiunge forse il massimo livello di efficacia in *Nuovo commento*, con effetti di duplicazione *en abyme* dell'intero volume, è tanto rilevante che può essere tematizzato anche in negativo, come in *A e B*: «Nel momento in cui scrivo queste righe, questa etichetta da incollare ad un recipiente, un container di anonimi, pseudonimi e defunti, io ignoro quale sarà la copertina del container; è una situazione imbarazzante, giacché, fino a che non esisterà una sia pure putativa copertina, io non potrò essere certo che questo oggetto impreciso, informe, deforme [...], insomma, ignoro se “questo” riuscirà mai a conseguire i caratteri contrattualmente impegnativi di un libro. Il fatto che tuttora non abbia copertina mi conforta nella sensazione che esso non uscirà da una condizione gelatinosa, che non procederà oltre la consistenza della muffa letteraria». Parlare della copertina, foss'anche una copertina assente, è, per il risvolto (e per il suo estensore), un'altra strategia centrifuga, un modo per tenersi fuori dal libro.

Le note manganelliane, come si comincia a vedere, si sottraggono sistematicamente al loro ruolo convenzionale, che contribuiscono anzi a ridicolizzare. Ma questo è nulla rispetto all'azione di sabotaggio che compiono, mirando assai più in alto, contro le categorie essenziali della pratica letteraria tradizionalmente intesa, pur assumendo quale apparente e complice bersaglio gli

³ Anche sulle scelte iconografiche testimoniate dalle copertine manganelliane ci sarebbe da fare un lungo discorso. In genere, si può solo deplorare il disinteresse, in sede critica, per l'oggetto-libro, il cui aspetto, sia esso in tutto o in parte rispondente alle intenzioni dell'autore, è comunque sotto molti aspetti significativo, e sovente tale da richiedere una attenta considerazione.

stessi testi di Manganelli. Tale insidiosa operazione di svuotamento e rovesciamento parodico si esercita così su nozioni capitali come quelle di autore, opera e lettore.

Può accadere pertanto che, al posto che spetterebbe all'autore, si trovino insediati, di volta in volta, un «foob» monologante (*Hilarotragoedia*, 1° ed.), un «umile pedagogo» (*Hilarotragoedia*, 2° ed.), un «filologo analfabeta» (*Cina e altri Orientali*) e, nel libro più recente, *Discorso dell'ombra e dello stemma*, ancora un «fool», ridotto però al ruolo di semplice trascrittore, ossia di «vago, vacuo, vagellante anche vile amanuense». Del resto, «“Manganelli non è che una *brioche*”» (*Cassio governa a Cipro*) e in definitiva dovrà essere il testo stesso a rammentare «di essere stato messo per iscritto in condizione di umida nebulosità cimberia, spente le ultime braci del rogo dell'io» (*Sconclusioni*).

Anche l'idea di opera subisce tutta una serie di decurtazioni e impoverimenti. Da un lato, Manganelli nega ai propri libri ogni carattere letterario, indicandone i parenti prossimi in «un Dizionarietto del vinattiere di Borgogna» o in «un Manuale del floricultore» (*Hilarotragoedia*, 2° ed.) e dichiarando che essi aspirano, «come a proprio ideale, alla concisa emblematicità di un orario ferroviario» (*Nuovo commento*), anzi di «un orario ferroviario che all'incirca a questo modo descriva l'itinerario di un treno accelerato: partenza da Copenhagen alle 4.31 del mattino, dopo otto minuti arrivo a Pavia, sosta di due ore, dopo ventun ore viene segnalato nei pressi di Minsk, sosta a giorni alterni a Caravaggio e al Divino Amore, arrivo nei pressi di Bucarest trentotto minuti prima della partenza da Copenhagen» (*Sconclusioni*). D'altra parte, lo scrittore sostiene che i libri stessi sono al tutto privi di originalità – si tratta infatti di «trascrizioni o traduzioni da lingue variamente estranee» – e mancano altresì di ogni sia pur minima compattezza testuale, presentandosi ora nella forma di un mero «agglomerato di lettere alfabetiche di varia e forse anche ignobile estrazione» (*Agli dèi ulteriori*), ora addirittura in quella di «un tenero e morbido e inetto muschio che, a raschiarlo,

produce sommessi soffi, e fiati, e lagni; e, a seviziarlo tra pollice e indice, dà fuori una vischiosa materia vocalica che, intiepidita col fiato o col sudore, si raggruma in brevi momenti sintattici, poco più che sillabe» (*A e B*).

Quanto ai lettori, quelli che i libri manganelliani, per il tramite dei risvolti, si augurano, sono i «capziosi delibatori», i «visionari botanici», i «rari ma costanti cultori della levitazione discenditiva» (*Hilarotragoedia*, 2° ed.); o ancora: «Il presente volumetto, timido e schivo, vuol proporsi all'attenzione dei lettori mentalmente perplessi, cui dan di gomito incarognite allucinazioni, solleticati da incubi cui danno effimero sollievo con badiali ululati notturni. Non esige, con razzistico divismo, unicamente lettori psicotici; trascinandosi lungo il suo marciapiede periferico, adesca i sommessi fòbici, i cerimoniosi delicati, i nevrotici altamente depressi, coloro che vantano cecità e afasia isterica» (*Sconclusionione*). E infine: «Se mi si consente un suggerimento, il modo ottimo per leggere questo libercolo, ma costoso, sarebbe: acquistare diritto d'uso d'un grattacielo che abbia il medesimo numero di piani delle righe del testo da leggere; a ciascun piano collocare un lettore con il libro in mano; a ciascun lettore si dia una riga; ad un segnale, il Lettore Supremo comincerà a precipitare dal sommo dell'edificio, e man mano che transiterà di fronte alle finestre, il lettore di ciascun piano leggerà la riga destinatagli, a voce forte e chiara. È necessario che il numero dei piani corrisponda a quello delle righe, e non vi siano equivoci tra ammezzato e primo piano, che potrebbero causare un imbarazzante silenzio prima dello schianto» (*Centuria*).

Dopo un tale apologo, luttuoso e ghignante, non resta che concludere, osservando che i sondaggi minimi fin qui condotti sui risvolti al livello delle opzioni costruttive preminenti, potrebbero facilmente essere estesi ad altri livelli (stilistico, tematico, ecc.). Ne risulterebbe probabilmente rafforzata l'idea che queste brevi note manganelliane siano davvero dei modelli, autonomi e miniaturizzati, dei libri dell'autore, e in tal modo svolgano davvero compiti didascalici, sia pure nell'ambito di una pedagogia tutta negativa, in ordine a quella

pratica infida, menzognera, capziosamente e splendidamente retorica che è, per Manganelli, la letteratura.

Modi e nodi del trattato in Manganelli

Antiromanzi

Remoto e spaesato all'interno del sistema letterario contemporaneo: tale deve necessariamente apparire un testo narrativo che assuma in questo secolo la forma desueta del trattato. È il caso di due tra le opere più singolari e rilevanti di Manganelli, vale a dire *Hilarotragoedia* e *Nuovo commento*¹. In questa provocatoria riesumazione di un genere che in ambito letterario può dirsi senz'altro defunto (mentre sopravvive semmai, in modi diversi, nella pratica del discorso scientifico) si può agevolmente sospettare un'intenzione ironica o polemica. E nel gesto manganelliano sono riscontrabili, in effetti, entrambe queste componenti.

Il risvolto di copertina anonimo (ma attribuibile all'autore) che accompagna la prima edizione di *Hilarotragoedia*, ammette che quest'opera mal si presta ad una etichetta definitoria: «Non è un romanzo, sebbene includa vaste parti narrative; non è un saggio, sebbene simuli la struttura saggistica, ed anzi ambisca all'articolazione capziosa del trattato; potremmo dirla un monologo – non una confessione – ma il monologo di un *foob*». Trattato sì, dunque, ma quale potrebbe essere redatto da un giullare in vena di loquacità. L'ironia è ancor più evidente nel risvolto dell'edizione 1972, in cui, parodiando le introduzioni ai manuali scientifici o scolastici, l'autore elogia il suo libro per «taluni modesti pregi [...] che forse lo differenziano da altri consimili trattati, anche più solenni: la definizione di concetti dati troppo spesso per noti, come balistica interna ed esterna, angosciastico, adediretto; l'aver proposto una nuova, e a nostro avviso, pratica e maneggevole

¹ G. Manganelli, *Hilarotragoedia*, Milano, Feltrinelli, 1964 e 1972; *Nuovo commento*, Torino, Einaudi, 1969. Entrambe le opere sono state riproposte in anni più recenti (rispettivamente nel 1987 e nel 1993) dalle edizioni Adelphi.

classificazione delle angosce; arricchita, inoltre, di un *Inserito sugli addii*, che a noi pare non infima novità dell'opericciuola». Il tono si fa poi sarcastico – almeno per chi già conosca le posizioni teoriche manganelliane – allorché si afferma che i «documenti» raccolti nel volume vengono «proposti come esempi di quel realismo, moralmente e socialmente significativo, di cui il raccoglitore vuol essere ossequioso seguace»².

Quest'ultimo accenno ci introduce all'altro intento che anima la ripresa, da parte di Manganelli, della forma-trattato: quello che abbiamo designato in precedenza come polemico. Si può allora individuare un primo bersaglio dell'animosità dell'autore nel genere «romanzo». Se è vero infatti che, a partire dal Settecento, l'ambito della produzione narrativa appare dominato proprio da questo genere, è altrettanto indubbio che una siffatta egemonia non può che risultare invisibile ad uno scrittore come Manganelli. Questi, per quanto lo riguarda, non esita ad affermare una concezione della letteratura che rifiuta ogni preoccupazione di verosimiglianza e di esemplarità psicologica, etica o ideologica, per sostenere all'opposto la natura fastosamente retorica, gratuita e anzi immorale della scrittura letteraria³. Di qui l'esigenza di respingere tanto la forma romanzesca quanto le sue implicazioni. Su questo punto l'autore è assai esplicito: «Io provo uno scarso interesse per il romanzo in genere – inteso come protratta narrazione di eventi o situazioni verosimili – e talora un sentimento più prossimo alla ripugnanza che al semplice fastidio; ho l'impressione che oggi codesto genere sia caduto in tanta irreparabile fatiscenza che il problema è solo quello dello sgombero delle macerie». La responsabilità di tale situazione gli pare attribuibile all'errato atteggiamento

² Anche questo testo, benché stilisticamente inconfondibile, appare dapprima anonimo, ma sarà firmato nella riedizione del 1987 e verrà poi incluso nella manganelliana *Antologia privata*, Milano, Rizzoli, 1989, pp. 147-148.

³ Si tratta di posizioni esposte in particolare in un saggio ben noto: *La letteratura come menzogna*, nel volume dallo stesso titolo, Milano, Feltrinelli, 1967, pp. 171-177.

assunto dai romanzieri medesimi, «persuasi che nelle pieghe del loro raccontare debba essere disposto il coonestante aroma di una qualche idea generale, di un messaggio. Diventato nutrimento ideologico, insaporito di frammenti di idee, il romanzo è decaduto [...] a messaggio edificante». Non è un caso, osserva ancora Manganelli, se «il romanzo appare nella letteratura europea proprio nel momento in cui decadono il gusto e l'intelligenza della retorica classica: quando, cioè, entra in crisi l'idea dell'opera letteraria come artificio». Il romanziere si mostra dunque ai suoi occhi come un narratore che «ha perso la limpida gioia della menzogna, l'irresponsabilità, la doppiezza morale, l'illare arroganza che sono [...] le virtù fondamentali di coloro che attendono a quel perpetuo scandalo che è il lavoro letterario»⁴.

Per fortuna, la narrazione non si esaurisce nella forma del romanzo: anzi, quest'ultimo non ha neppure, a ben vedere, un carattere propriamente narrativo. Per Manganelli, infatti, «il romanzo è l'Erode dei racconti», giacché si costituisce e procede solo sopprimendo via via ogni erratico spunto narrativo, «rinunciando alle minuscole, ripetitive eresie dei racconti». Se anche accade che il romanzo ospiti al suo interno mostruosità, perversioni o deliri, col semplice fatto di prostrarli e consolidarli li normalizza e li annulla; il racconto, invece, presenta qualità opposte, e «per la sua labilità non giunge mai a fare istituzione del delirio, a far dignitosa la perversione, ovvio il mostruoso, e trar dall'eresia un Credo»⁵. Dunque esso, grazie alla sua esiguità e al suo carattere elusivo, può insinuarsi ovunque, tranne che nel romanzo, che sarebbe sì pronto ad accoglierlo, ma solo col segreto intento di snaturarlo.

Sulla base di queste premesse, si spiega la necessità, per Manganelli, di evadere dalle consuete forme contemporanee di scrittura, recuperandone altre –

⁴ Questa e le precedenti citazioni sono tratte da intervento del 1965, *Il romanzo*, ora in G. Manganelli, *Il rumore sottile della prosa*, Milano, Adelphi, 1994, pp. 57-59.

⁵ *Che cosa non è un racconto* [1986], in *Il rumore sottile della prosa*, cit., pp. 34-35.

come ad esempio quella arcaica del trattato – anche se una simile ripresa non potrà che assumere da subito un carattere parodico⁶. Di questo l'autore si dimostra ben consapevole, anche se nella sua attitudine resta forse difficile discernere con esattezza quanto vi possa essere di reale nostalgia per epoche letterarie trascorse, sognate come immuni da compromissioni ideologiche e dedite esclusivamente all'arte dell'elegante menzogna, e quanto vi sia invece di autoironia nei riguardi delle proprie predilezioni.

Intrecci

Se si riesce per un momento a distogliere l'attenzione dal proliferare di invenzioni verbali e narrative che anima quella grottesca e lambiccata ripresa delle *artes moriendi* che è *Hilarotragoedia*, e a focalizzare invece la sua natura trattatistica (o pseudotratatistica), si resterà colpiti sia dalla presenza di una intelaiatura composita che organizza e articola il discorso, sia dal carattere labirintico e sottilmente dispersivo che è proprio di tale struttura.

Per poter fornire una descrizione, ancorché sommaria e parziale, delle articolazioni interne all'opera, occorrerà naturalmente assumere un atteggiamento serio, l'unico che consenta di «mettere fra parentesi» la comicità della terminologia inventata da Manganelli. Questi infatti, per illustrare la vocazione «discenditiva» che spinge gli umani, gli animali e persino taluni oggetti a trovare un rapido ed appagante compimento al proprio destino terreno, adotta un linguaggio

⁶ Annota infatti Italo Calvino a proposito di *Hilarotragoedia*: «Una parodia di trattato, ci propone Manganelli, sul tipo dei libelli di Swift, basata sulla contrapposizione tra la profusione di ghiribizzi lirici che fa da polpa al libro e l'ordine didascalico e sistematico che gli fa da scheletro» (*Notizia su Giorgio Manganelli*, in «Il Menabò», 8, 1965, p. 103).

che riesce efficacemente a parodiare, al tempo stesso, quello scientifico-divulgativo e quello filologico-umanistico.

Così, alla premessa o dedica senza titolo che apre il volume si collega una *Chiosa al concetto di discesa*, seguita da una *Nota sui «verba descendendi»* e da una *Introduzione al suicida*. Si passa quindi ad affrontare l'argomento della *Balistica discenditiva*, il che dà luogo alla formulazione di due ipotesi, accompagnate a loro volta da chiose e postille; ad esse fa seguito il testo di un'immaginaria lezione, nonché uno *Splanamento dell'angosciastico*. A questo punto si dichiara svolto l'argomento della «balistica interna», ma anziché passare a quella «esterna», si introduce un *Trattato delle angosce*, classificate in tre tipi: ne vengono descritti due, giacché prima di incontrare il terzo occorre superare alcune decine di pagine di digressioni, dedicate in particolare a un *Insero sugli addii*. Anche gli addii, ovviamente, sono suddivisi in tipi, ciascuno dei quali richiede, per essere illustrato, chiose e ipotesi, e persino una sorta di continuato racconto, o *Testimonianza di un giovane solitario*, a sua volta bisognoso di un'apposita chiosa. Con ciò, si fa notare, non si è arrivati che a metà del volume, ma si comincia forse a comprendere di quale natura sia la sua struttura interna.

Un'opera del genere, dunque, svolge sì una quantità di microracconti, a volte condensati in poche righe o in una semplice metafora, ma non ha propriamente un intreccio. Piuttosto è essa stessa un intreccio, giacché da ogni zona del testo si diparte una linea digressiva che ben presto ne suscita altre. Chi tentasse di tracciarne una rappresentazione grafica otterrebbe forse un abbozzo di quegli intrecci decorativi o «nodi», con cui Leonardo, a detta del Vasari, «perse tempo», imitato in ciò da un altro grande, Albrecht Dürer⁷. La differenza sostanziale consiste nel fatto che i nodi manganelliani non sempre si chiudono, anzi sembrano

⁷ Sull'argomento si veda A. K. Coomaraswamy, *The Iconography of Dürer's Knots and Leonardo's Concatenation*, in «The Art Quarterly», VII, 1944, pp. 109-125 e anche il terzo capitolo di J. Baltrušaitis, *Il Medioevo fantastico*, tr. it. Milano, Adelphi, 1973.

fatti apposta per suggerire al lettore l'esistenza di un'armonica e ordinata disposizione degli argomenti – quale si addice ad un trattato che si rispetti – al solo fine di tramutare poi quest'ordine, questa esigenza classificatoria, nell'oggetto di un'ilare e spietata parodia.

Possono essere indicative, al riguardo, le reazioni suscitate da un tale modo di procedere in un lettore attento e partecipe quale Italo Calvino, posto di fronte al dattiloscritto dell'altro trattato manganelliano, *Nuovo commento*. In una lettera a Manganelli⁸, che costituisce ad un tempo un responso editoriale e un amichevole parere personale sul libro, Calvino riassume innanzitutto la sua interpretazione dell'opera. Essa gli è apparsa inizialmente come «un commento a un testo che non c'è», ma procedendo nella lettura gli è divenuto chiaro il fatto che «il testo è Dio e l'universo»: a questo punto, non appena compreso che «il testo è l'universo come linguaggio, discorso d'un Dio che non rimanda ad altro significato che alla somma dei significanti, [...] tutto regge perfettamente». Di fronte alla profusione di allusioni ed immagini spesso divergenti presente nell'opera, e alla forte carica ironica e autoironica in essa dispiegata, un'interpretazione del genere può apparire piuttosto semplificatoria e non del tutto persuasiva. Tuttavia Calvino sa rendersi difficilmente attaccabile, giacché non manca di evidenziare nel contempo, con notevole lucidità, l'impulso mentale che sta alla base della sua lettura del libro: «La mia nevrotica ossessione sistematrice mi porta a desiderare che tutto il disordine sia riconducibile a un ordine, a una sintassi che non lasci nulla al caso e agli scarti imprevedibili dell'estro nella struttura del testo».

Di questa propensione razionalizzante si ha una nuova dimostrazione allorché l'esame viene ad interessare, più tecnicamente, l'organizzazione interna di *Nuovo commento*. Sarà forse opportuno ricordare che in questo libro, a parte

⁸ Datata «Parigi, 7 marzo 1969», e pubblicata solo di recente, in appendice alla riedizione di *Nuovo commento*, Milano, Adelphi, 1993, pp. 147-153 (salvo diversa indicazione, le successive citazioni sono tratte da questa lettera).

un'unica eccezione – la narrazione dedicata a *Il caso del commentatore fortunato* – le varie parti non sono contrassegnate da tioletti ma da indicazioni numeriche (che vanno intese come altrettanti esponenti di note). Affermare, come fa Calvino, che nel volume «ci sono tre parti che ripetono la numerazione da capo (da 1 a 7; da 1 a 7; 1 e 2)», non significa solo essere lievemente imprecisi (la prima serie, infatti, arriva a 8), o ignorare le varie digressioni non numerate che interrompono le note da cui il volume è costituito. Significa soprattutto sottovalutare le anomalie di struttura – del tutto intenzionali – che caratterizzano l'opera. *Nuovo commento* si apre con un esponente di nota non preceduto, come di regola, da un testo; all'esponente fa seguito la relativa nota, che però contiene, al suo interno, altri esponenti di note. Il testo di queste ultime, quando compare (in un caso, infatti, è irreperibile), rinvia a sua volta ad altre note, che dunque risultano incastrate l'una nell'altra, dando luogo ad un viluppo assai difficile da districare. Si noti che il procedimento viene teorizzato nel libro stesso, nel quale si invita il lettore a tener presente «che il compito di chiosare il testo non può non comportare l'ulteriore ufficio di chiosare le chiose. Pare pacifico che solo rettamente intendendo le chiose possiamo giungere a interpretare il testo; donde la necessità di chiosare le stesse chiose delle chiose»⁹. Osservazione che, come molte presenti in questo paradossale trattato sul commento, rispecchia fra l'altro una reale comprensione, da parte di Manganelli, delle procedure mentali che regolano la pratica commentatoria.

Ma le bizzarrie non mancano anche nella seconda parte del libro, tanto è vero che essa presenta in apertura, sparsi sulla pagina, otto esponenti di note; le note seguiranno, con varie interpolazioni e con una (niente affatto casuale) sparizione dell'ottava e ultima. Quanto alla sezione conclusiva, basterà ricordare che essa comporta una nota 1 dedicata all'amplessissima esegesi di un semplice segno tipografico (un punto e virgola), seguita a sua volta da una nota 2 di cui viene

⁹ G. Manganelli, *Nuovo commento*, Torino, Einaudi, 1969, p. 19.

didascalicamente precisato che è «da intendersi “altrove” rispetto ad un qualunque luogo apparecchiato per una nota 1: e poiché la sorte del commento è ovviamente quella del testo che lo sovrasta, siamo di fronte ad un testo altrettanto “altrove”»¹⁰.

Calvino rileva la presenza di quasi tutte queste stranezze, ma spera o si illude che esse abbiano un carattere accessorio, e che l'autore sia disposto a moderarle o eliminarle per dare maggiore solidità all'opera. Si dà il caso, però, che un libro quale *Nuovo commento* debba necessariamente mostrarsi restio ad essere reso «compatto come un uovo», visto che Manganelli aspira, all'opposto, a sottrarre i propri prodotti letterari ad ogni possibilità di schematizzazione o di razionalizzazione che si pretendano esaustive. Non stupisce dunque il constatare come, nella versione finale di *Nuovo commento*, nessun suggerimento correttivo di rilievo, tra quelli contenuti nella lettera calviniana, abbia trovato accoglienza.

Se infatti fra i due autori non mancano reali affinità di gusti e interessi, ciò non impedisce che le loro rispettive strategie letterarie restino sostanzialmente divergenti: così, mentre Calvino aspira da sempre – come dimostrano i suoi romanzi e racconti – alla chiarezza e coerenza del disegno strutturale dell'opera¹¹, Manganelli coltiva piuttosto il gusto barocco della divagazione e il caparbio intento di trasgredire e sovvertire ogni umanistica volontà formativa, avvertita come incompatibile con la natura felicemente artificiosa e costitutivamente imprevedibile che egli attribuisce alla scrittura. Di qui la sua predilezione non tanto per una drastica rinuncia alle tecniche di strutturazione dell'opera, quanto piuttosto per una loro adibizione a fini parodici. È appunto questo che gli suggerisce l'idea di pervertire una forma di per sé didascalica e rassicurante come quella del trattato, così da costringerla a riflettersi in uno specchio deformante, nel quale le sue nobili

¹⁰ *Ibid.*, p. 119.

¹¹ «Il *disegno del racconto*» – si legge ad esempio in una lettera del 1958 – è una «categoria cui altri può non credere, ma io sì» (I. Calvino, *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, Torino, Einaudi, 1991, p. 256).

e ordinate connessioni si trasformino in nodi aggrovigliati, in intrecci che ostinatamente sfuggano ad ogni possibilità di armonica composizione.

Architetture

«Il trattato – scrive Walter Benjamin – è una forma araba. Il suo esterno è in un sol blocco e poco appariscente, come la facciata degli edifici arabi la cui articolazione comincia solo nel cortile. Così anche la struttura articolata del trattato non è visibile da fuori ma si manifesta solo dall'interno. [...] La superficie delle sue considerazioni non è pittorescamente animata ma piuttosto coperta dalla rete dei motivi ornamentali che si snodano senza mai interrompersi. Nella compattezza decorativa di questa esposizione vien meno la differenza tra argomentazioni tematiche e digressive»¹². Il fatto che queste osservazioni siano applicabili anche a *Hilarotragoedia* e *Nuovo commento* basterebbe a dimostrare che il recupero manganelliano della forma-trattato non si configura semplicemente come ironico o pretestuoso, ma coglie davvero – ed anzi evidenzia tramite l'amplificazione parodica – tendenze costruttive che sono proprie di un tal genere di opera. Certo, le architetture verbali elevate da Manganelli restano decisamente singolari, e sono forse apparentabili a quelle raffigurate da Escher, nelle quali si trovano a coesistere, con apparente naturalezza, linee prospettiche che di fatto dovrebbero escludersi a vicenda.

Chi ha saputo cogliere, e stavolta con grande felicità di osservazioni e di linguaggio, questo carattere di architettura impossibile dei trattati manganelliani, è ancora Calvino, che evidentemente ha finito col comprendere il *modus operandi* dell'amico, distinguendolo dal proprio. Infatti, in due testi scritti nel 1972 – e

¹² W. Benjamin, *Strada a senso unico. Scritti 1926-1927*, tr. it. Torino, Einaudi, 1983, pp. 30-31.

quindi posteriori di soli tre anni alla lettera su *Nuovo commento* – Calvino ha descritto in breve, e in uno stile che si direbbe allusivo a quello di Manganelli, la natura di edifici utopici che caratterizza le opere dell'autore di *Hilarotragoedia*. Questi viene in primo luogo elogiato perché nei suoi scritti «ha continuato a tessere una ragnatela sempre più sottile e a caricarla di tutti i plinti i capitelli le metope marmoree che i suoi scavi linguistici e iconici e sapienziali portano alla luce». Poi, riferendosi proprio ad *Hilarotragoedia*, Calvino osserva che «se la forma del libro è quella del trattato, lo spazio che esso viene costruendo intorno a noi [...] è quello d'un teatro, teatro d'un'architettura composita tra il rinascimentale e il barocco con qualche merlettatura di neogotico, teatro dotato pure d'una cupola zodiacale come un planetario – solo che questa cupola è rovesciata verso il basso –, teatro dedicato ai virtuosismi d'un unico primattore: il linguaggio»¹³. La metafora, giustamente avvertita come appropriata e illuminante, ricompare altrove, in relazione ad un'altra opera manganelliana, *Agli dèi ulteriori*: «Il teatro di cui Manganelli ancora una volta apre il sipario per il suo spettacolo verbale è lo spazio della mente: lo popolano fantasmi che convergono tutti sull'allegoria sovrana, la morte, il più carnevalesco e il più sontuoso oggetto della nostra scenografia interiore. Ma al posto della violenza “discenditiva” e autodistruttiva dell'*Hilarotragoedia*, al posto dell'architettura che eleva propilei e trabeazioni su una gelida capocchia di spillo nel *Nuovo commento*, qui c'è la tensione energetica del raptus, il librare le ali nei cieli grandiosi della simulazione, il volo radente verso i vortici dell'assenza»¹⁴.

Come si vede, Calvino insiste sia sulla natura di edifici fantasiosi che inerisce a questi libri, sia sulla loro destinazione al ruolo di sfarzoso scenario per uno spettacolo essenzialmente linguistico. Ma forse proprietà analoghe erano almeno in

¹³ I. Calvino, risvolto di copertina per *Hilarotragoedia*, presente solo nell'edizione Feltrinelli del 1972.

¹⁴ I. Calvino, risvolto per G. Manganelli, *Agli dèi ulteriori*, Torino, Einaudi, 1972 e Milano, Adelphi, 1989 (il testo è anonimo nella prima edizione, firmato nella seconda).

parte reperibili già nei trattati dell'epoca barocca, che degli esperimenti trattatistici manganelliani costituiscono il precedente più ovvio. Una riprova, in tal senso, può essere offerta dal modo in cui Manganelli legge l'opera di uno di questi suoi precursori, Torquato Accetto. In questa lettura, il dato che ci colpisce maggiormente è proprio il ricorso – che evidentemente si impone quasi da sé – alle metafore architettoniche.

Manganelli descrive infatti in questi termini le sue aspettative al momento di intraprendere la rilettura del trattato di Accetto *Della dissimulazione onesta*: «Io avevo in mente un edificio nobilmente manieristico, ingegnoso, adorno di sapienti modanature, allietato – o piuttosto immalinconito – da un giardino con siepi lavorate a labirinto, e anfratti ombrosi, e una discontinua consolazione di romor d'acque sommesse». Ma, nel prendere visione del nuovo testo critico approntato da Salvatore Nigro, a questa immagine mentale se ne sostituisce un'altra: «Pensate che l'edificio che ho prima descritto [...] riveli qualità e luoghi del tutto ignoti, disattesi, negletti e insieme centrali. Ad esempio: il palazzo ha sotterranei ingegnosi, vasti, occulti, quelli sì veri labirinti, colmi di echi, popolati di silenzi, camminati da fuggevoli ma quanto inquietanti fantasmi fonici; all'interno, l'edificio accoglie stanze cui è possibile l'accesso solo per scale tortili ed anguste, esigue tanto che è agevole non avvedersene; e quella finestra che guarda sul giardino è un ingegnoso gioco di prospettive, ed è da dubitare che quel giardino esista, o sia ciò che sembrava; e inoltre, e questa è finezza grande, l'edificio ha più modi di esistere: non solo nel compatto mattone, ma anche in parti che sono invisibili, luoghi mentali, progetti che sono stati progettati perché restassero tali, e mai diventassero visibili. Ecco, l'edificio è in larga misura clandestino o un mero gioco della mente»¹⁵.

¹⁵ G. Manganelli, *Presentazione* di T. Accetto, *Della dissimulazione onesta*, Genova, Costa & Nolan, 1983, pp. 11-12 (inclusa poi nella raccolta manganelliana *Laboriose inezie*, Milano, Garzanti, 1986).

Forse quella che abbiamo appena letto non è soltanto un'immaginosa descrizione di un trattato seicentesco, ma anche un efficace tentativo di suggerire, in forma obliqua e indiretta, la regola costruttiva che sta alla base di opere così insolite e sfuggenti quali *Hilarotragoedia* e *Nuovo commento*.

Emilio Villa o la passione delle origini

La sovrana, ironico-autoironica capacità di giocare ai margini, presenza appartata e al tempo stesso esorbitante, tale da *banter* perennemente le malafedi individuali e gli schematismi intorpiditi della critica, ha sempre fatto di Emilio Villa un virtuale ed incomodo *casus belli*. Ciò non ha mancato di esporlo tanto alle rivendicazioni e appropriazioni enfatiche da parte dei successivi riscopritori-celebratori, quanto alle sistematiche rimozioni o ai rari, frettolosi *qui pro quo* dei vari cronisti, antologisti ed enciclopedisti. L'operosità villiana, con il suo proliferare indisciplinato nei più diversi campi (dalla filologia greca e semitica alla critica militante, letteraria e artistica, a sua volta tendente a sconfinare nella vasta e magmatica produzione poetica, multiforme e multilingue), sembra tale da scoraggiare ogni frettoloso tentativo di ordinamento e sistematizzazione, tanto più che essa si è trovata affidata, per solito, alle sedi più peregrine o ai veicoli di non-diffusione più precari ed effimeri.

L'inizio della pubblicazione delle *Opere poetiche* presso una casa editrice «regolare», e anzi assai raffinata ed elegante fin nella cura esteriore dei volumi, sembra segnare un'inversione di tendenza, anticipata quasi soltanto dalla silloge feltrinelliana *Attributi dell'arte odierna*, edita nel 1970 e del resto rimasta in tronco (limitandosi al primo dei due tomi in progetto)¹. Questo nuovo tentativo editoriale, che si cimenta proprio con il nucleo poetico della galassia villiana (peraltro solo impropriamente isolabile, a rigore, dall'intero *corpus* testuale), appare dunque meritorio, pur ridimensionandosi da subito al rango di una non avara antologia. Se il corredo bio-bibliografico del libro sembra piuttosto timido ed esiguo, l'introduzione del curatore, Aldo Tagliaferri, risulta per contro lucidamente condotta ed offre non pochi motivi di interesse. In particolare, pur accennando

¹ Cfr. E. Villa, *Opere poetiche* - I, Milano, Coliseum, 1989 e *Attributi dell'arte odierna 1947/1967*, Milano, Feltrinelli, 1970.

alle questioni pertrattate, a volte con acrimonia, dalla critica precedente (rapporti o non-rapporti con le avanguardie protonovecentesche, mancata o limitata valorizzazione di Villa da parte della neoavanguardia italiana, ruolo svolto nell'ambito della poesia visuale, problema del passaggio al francese, ecc.), Tagliaferri ha il merito di puntare con decisione sul tema centrale della poetica villiana, quello del rinvio all'origine. È infatti in causa un'opera orientata «nella direzione di un passato remotissimo, verso il mistero delle origini», siano esse da intendersi in senso filogenetico («origini del linguaggio, della cultura occidentale») o in senso ontogenetico (dimensione «dell'infanzia, del rimosso dalla vita cosciente, di una situazione edenica di narcisismo assoluto»)².

Ed è proprio quest'ultima dimensione ad affiorare da subito nella poesia villiana, dunque già nella fase (documentata nel volume dalle raccolte *Oramai* e *Sì, ma lentamente*, con testi scritti fra il 1936 e il 1945) che può dirsi all'ingrosso lombarda. Le poesie in questione, di tono fra il nostalgico e l'ironico, si fondano su un fittissimo prelievo di materiali e circostanze localmente e cronologicamente determinati, adibiti però ad un uso almeno in parte straniato, secondo un doppio movimento di evocazione-stacco. Nei testi formalmente più elaborati, prevale già un procedere iterativo e catalogico, come in un soliloquio ininterrotto, litanico e formulare; l'io lirico resiste, presupposto e chiamato in causa dalle poesie attraverso allusioni e riferimenti ad un vissuto individuale (stilizzato, e dunque inverificabile), ma soprattutto si configura come *prósopon* riconoscibile per una sua specifica, umorale, dizione. In questi testi, le miserie quotidiane, le delusioni politiche ed esistenziali, ma anche le accensioni brevi dell'erotismo e dell'*amor vitae*, gli incontri e le minime illuminazioni profane appaiono fissati in un linguaggio «parlato», con frequenti placature lombarde (e anzi affatto vernacolare, in rari casi), costantemente allusivo e in tutto rivolto verso un interlocutore-complice, nel

² Cfr. A. Tagliaferri, *Parole silenziose*, introduzione a *Opere poetiche* - I, cit., pp. 1-23 (le citazioni sono dalle pp. 9 e 11).

quale, salvo eccezioni, è in fondo da ravvisare un'esteriorizzazione dell'emittente medesimo. E tuttavia sarebbe improprio insistere sulla chiusura solipsistica, di fronte a una poesia così lessicalmente e tonalmente spalancata e vorace, che solo nell'ironia o nell'esibizione momentanea di una giobbesca o qoheletica saggezza trova una minima requie alla propria dinamica accanita.

Segue, quasi nel ruolo di intermezzo, *La tenzone* (1948), tiritera satirico-grottesca, parodia beffarda dello stile delle *chansons de geste*, redatta in un linguaggio mescolato, arcaizzante e pluridiale. Dal breve poemetto, a base di immagini truculente e scatologiche, emerge una visione della recente storia politica nazionale come assurda e sinistra *pièce* marionettistica.

Di carattere assai diverso è invece *Omaggio ai sassi di Tot*, dell'anno successivo: si tratta di una celebrazione ironica e lirica delle multiformi epifanie della femminilità, dalle Veneri mesolitiche o greche alle Eve o Sulamite bibliche, sistematicamente commiste alle presenze più attuali e quotidiane, in una lussureggiante sarabanda d'immagini muliebri di ogni tipo; qui il latino della Vulgata o della liturgia e i riferimenti ai reperti archeologici – a rigore già rinvenibili in *Oramai* – continuano ad evocare la sfera delle origini e del sacro, ma al tempo stesso assumono una funzione formale straniante rispetto ai materiali linguistici di altra estrazione, contribuendo a conferire al testo, pur tematicamente unitario, un'apparenza di *collage* policromo.

Un ulteriore avanzamento è segnato dalla breve e pregevole raccolta *E ma dopo* (1950), caratterizzata da un impiego ancor più libero e arioso del procedimento associativo. In questi testi, il linguaggio viene sollecitato ad offrire lessemi aulici o forti tecnicismi al *détournement* ironico («strisciano sull'etra gli ombelichi delle quaglie», «Udito per caso sibilare la gran lancia viola nella ionosfera?», «Una temperatura delira sulle palpebre della catalisi / cieca», ecc.), a dar luogo ad insistenti e non di rado anaforiche enumerazioni, ed infine a disporsi sulla pagina in configurazioni visualmente mosse e inconsuete. In questa fase – che

è anche quella in cui appare più vistoso il precorrimento, di ordine formale, rispetto alla neoavanguardia – Villa è ormai in grado di precisare perfettamente la propria poetica (senza neppure nascondersene l'aporia di fondo), come accade, ad esempio, in *Linguistica*: «Non c'è più origini. Né. Né si può sapere se. / Se furono le origini»; «E non per questo celebriamo coscientemente il germe / sepolto, al di là, / e celebriamo l'etimo corroso dalle iridi foniche, / l'etimo immaturo, / l'etimo colto, / l'etimo negli spazi avariati, / nei minimi intervalli, / nelle congiunzioni, / l'etimo della solitudine posseduta, / l'etimo nella sete / e nella sete idonea alle fossili rocce illuminate / dalle fosforescenze idumee, idolo di Amorgos!»³. Pur riconoscendo la lontananza e irreperibilità delle origini (qui rappresentate da una «tipica figura cicladica in marmo»⁴, come altrove dai *dolmen*, *menhir*, *cromlech* o altre vestigia protostoriche), ad esse Villa non rinuncia a indirizzare la propria intensa ed insistente celebrazione poetica.

È agli spaziosi (e spaziatissimi) versi di *Comizio millenovecentocinquantatré* che viene assegnato il compito di epilogare in breve il percorso compiuto dall'autore fino a quel momento, e di preannunciare nel contempo l'ormai imminente «era [...] delle diavolerie fonetiche».

E infatti è proprio in essa che ci introduce il successivo poemetto, dal programmatico titolo di: *Diciassette variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica* (1955). Dopo il classicissimo esordio, con tanto di invocazione e protasi, della prima sezione, già le due successive fanno giocare a contrasto i richiami ai tempi mitici e quelli alla più attuale e trita delle quotidianità, palesando subito uno dei moduli costruttivi e dei nuclei tematici su cui si verrà impiantando l'intera serie delle variazioni. Ma l'aspetto di maggior rilievo consiste ovviamente nel sorprendente dispositivo plurilingue messo in atto nelle sezioni ulteriori, redatte di volta in volta, oltre che in italiano, in inglese, in francese e in provenzale, con

³ E. Villa, *Opere poetiche* - I, cit., pp. 181-183.

⁴ A. Tagliaferri, *Parole silenziose*, cit., p. 15.

minori inserti spagnoli, latini e milanesi. Qui dunque si rivela appieno l'avidità linguistica di Villa, che lo induce a fagocitare, alterare e miscelare «diverse lingue» per ottenerne «orribili favelle», vale a dire imprevedute sequenze di acrobazie foniche. La poesia, pur nostalgica della dimensione sacrale dei poemi primevi, cosmogonici, non può che risolversi in confusione babelica degli idiomi, in disperata e ironica ricerca di parole e di suoni inauditi. In questa nuova strategia stilistica un ruolo particolarissimo risulta affidato al francese, di impiego non inedito (come vedremo), e destinato comunque ad esercitare nella successiva produzione villiana un'egemonia pressoché indiscussa: si tratta di una lingua privilegiata fra l'altro per la sua disponibilità a favorire ogni sorta di giochi fonici, aggravati poi per mezzo di una violenta e sistematica alterazione del tessuto verbale, così da dar luogo a neoformazioni aberranti, a singolari e bizzarre condensazioni («orguedenisation», «méque-aniques», «préêtre», «flumvière», «scrementale», «explosoisifs», «pantomême», «hyperseinsthèmes», «aurraurales»), nonché a versi come i seguenti: «il faut dinciser le code, donc, à *n* (haine)», «le solsoleil-perdrix dans-dans le blé blond», «le pornophème sépulcral s'exhalant sex-haleine», e così via⁵. Di fronte a simili procedimenti, che per oltranza sperimentale appaiono apparentabili esclusivamente al lavoro condotto sul linguaggio da vari esponenti delle avanguardie di questo secolo (da Chlebnikov a Duchamp, da Joyce a Cummings, per limitarci a qualche esempio), non può che riuscire assai strano l'omaggio reso nell'ultima delle *Diciassette variazioni* alla «breve cara voce dei poeti d'Italia» (Gatto, Montale, Penna, Sinisgalli), omaggio che suona quasi come l'ultimo saluto, oggettivamente ironico, da parte di un transfuga ormai irraggiungibile.

I testi più antichi di *Heurarium*, raccolti in volume solo all'inizio degli anni 60 ma risalenti ai due decenni precedenti, mostrano appunto come la dissidenza

⁵ Su tutto ciò cfr. F. Darbousset - I. Margoni, *Quelques remarques sur la langue villaine*, in «Uomini e idee», 2-4, 1975, pp. 23-28.

linguistica villiana e le deformazioni esercitate sul francese (adottato quale lingua-base su cui innestare le più disparate escogitazioni grafico-foniche) abbiano robuste radici nella produzione dell'autore. Anzi, proprio queste composizioni fanno risaltare particolarmente l'enorme distanza che separa Villa dalla poesia italiana a lui coeva, e la sua capacità di percorrere itinerari pressoché inesplorati. Ai testi francesi, in cui la parola viene sollecitata a pluralizzarsi mediante tecniche che vanno dall'impiego delle parentesi («l'oiseau barr(nn)ièrè / oiseau mèr(ttr)e»), alla scomposizione («elle dé je nait») alla già segnalata condensazione («foxsexiles», «sonsuelles», «autrernité», «ombreréseau»), se ne affiancano altri in portoghese, o meglio in un «lusitano maccheronico»⁶, che ci ricordano il soggiorno dell'autore in Brasile. La prossimità nei confronti delle ricerche condotte dai primi anni 50 in quel paese ad opera di Augusto e Haroldo De Campos, Decio Pignatari e altri esponenti della nascente poesia concreta, emerge del resto chiaramente nei testi villiani di quel periodo, spesso costruiti anche in funzione di precisi effetti di ordine visuale.

All'italiano, sia pure con tasselli francesi e latini, si torna momentaneamente nel testo desunto da *Tre ideologie da piazza del popolo senza l'imprimatur* (1958), che rappresenta un nuovo tentativo di opporre al «Terrore Moderno» un «esorcismo / astruso patetico rampante». Qui, alla rassegna del desolante campionario umano offerto dalla vita contemporanea («quelle che si sdraiano in un salotto accogliente / per reprimere la condizione, ma segretamente / è per farsi fotografare la fotografia della capigliatura / d'arancio in fotocolor»; «quelli che si affidano sempre a un prodotto di grande marca, / tanto nel genere sport, quanto per la musica, e quanto per il caffè / iemenita, e poi magari si stortano l'anulare negli elementi / del termosifone», e così via), si alternano balenanti immagini della storia

⁶ L'espressione è di uno dei dedicatari di questi testi, Ruggero Jacobbi; si veda la sua pregevole testimonianza su Villa: *Un oceano di esperienza poetica*, in «Uomini e idee», 2-4, 1975, pp. 29-34.

antica o del mito, quasi nella speranza di cogliere in questo modo «tra le filiture / dei lastroni che combaciano non si sa bene se sì o se no, / il più tenue spiraglio Messianico, la nostra / impenetrabile creatura Verbale, il termine / scalfito dell'oracolo in diorite, la sillaba, la fiammata»⁷.

Ad offrire un'ultima sorpresa provvedono infine i testi in latino che concludono il volume, tratti dalla serie *Verboracula* e risalenti perlopiù (se si accettano le datazioni proposte dall'autore) addirittura ai primi anni 30. Quand'anche rielaborate in seguito, queste poesie mostrano che per Villa – da sempre alla ricerca di una parola altra, impreveduta – una lingua morta, da reinventare o rivitalizzare, ma in cui si avverta ancora il sentore di un remoto passato, non può che esercitare un suo fascino e rivelarsi pienamente rispondente alle esigenze di una poesia nuova.

Anzi, questo movimento a ritroso, quest'immersione diretta nell'archeologia dell'espressione, rappresenta indubbiamente una delle linee di forza della poetica villiana, una poetica per cui (a volerla compendiare con l'ausilio di una formula di Karl Kraus) «l'origine è la meta». Un intento sostanzialmente analogo sembra animare del resto la produzione filologica dell'autore, e non manca di affiorare neppure negli scritti riferiti all'arte. Ciò spiega ad esempio il fatto che per il Villa traduttore e studioso di testi antichi il greco omerico e l'ebraico biblico siano ancora insufficientemente arcaici, sicché si rende necessario rinvenire pazientemente in essi le tracce di substrati mitici e linguistici anteriori⁸. Analogamente, nel dominio della figurazione, nulla potrà superare, per fascinazione ed efficacia, i graffiti preistorici (come quelli incisi sui lastroni di

⁷ Le citazioni sono dalle pp. 254-259 di *Opere poetiche* - I.

⁸ Cfr. in tal senso E. Villa, *Nota del traduttore*, in Omero, *Odissea*, Milano, Feltrinelli, 1972, pp. 349-379 e le premesse ai due libri biblici (*Giobbe* e *Cantico dei Cantici*) tradotti da Villa in un volume dal sorprendente soprattitolo *Antico teatro ebraico* (Milano, Poligono Società Editrice, 1947).

Monte Bego), né saranno mai razionalisticamente spiegabili «l'eccezionale forza di suggestione che questi prodotti esercitano sulla nostra mente», «la predilezione, l'amore, la passione che ispirano», o ancora «la loro intensità espressiva, il loro splendore intatto, l'umano e incantevole trasalimento che offrono a un occhio esperto di sostanze evocate»⁹.

Ma a questa forma semplice di risalimento alle origini se ne unisce un'altra, più complessa e al tempo stesso più decisiva, che consiste nel tentativo di conseguire nuovamente, in invenzioni attuali, quell'energia che sembra tuttora emanare dalle realizzazioni plastiche dei primordi. Così, per rimanere all'arte, non sarà ispirandosi al primitivismo (a giudizio di Villa estetizzante e snobistico) della pittura cubista e astrattista del primo Novecento che si potranno riattivare i germi fecondi delle modalità «primitive» di espressione, ma solo attraverso un'arte inedita, volta a «recuperare l'evidenza e la continuità organica, biologica quasi, delle umani azioni necessarie» e capace di «formulare i dati di una nuova, grandiosa morfologia, un nuovo lessico»¹⁰: per rendere più concrete queste indicazioni non c'è che da rifarsi ad *Attributi dell'arte odierna* e agli innumerevoli fogli dispersi cui Villa ha affidato la sua tenace opera di reinvenzione scritturale del fare pittorico di alcuni tra i maggiori artisti italiani e stranieri del dopoguerra, da Rothko a Pollock, da Fontana a Burri.

Ma è naturalmente sul terreno del linguaggio poetico che il problema di attingere l'origine si è posto nel modo più pressante. E anche in questo caso lo sforzo di risalire ad un idioma primordiale, edenico, è apparso sempre più vistosamente connesso alla ricerca di una lingua nuova, che si direbbe contrassegnata da un carattere iperbabelico. Se per questa via Emilio Villa sia

⁹ E. Villa, *Ideografie sui lastroni di Monte Bego*, in «Arti Visive», 6-7, 1954 (e «Uomini e idee», 2-4, 1975, pp. 145-146); si veda anche l'altro importante articolo *Ciò che è primitivo*, in «Arti Visive», 4-5, 1953 (e «Uomini e idee», 2-4, 1975, pp. 143-144).

¹⁰ Le frasi citate sono tratte dai testi indicati alla nota precedente.

riuscito davvero a raggiungere un dettato poetico di intatta e primigenia potenza o se all'opposto i suoi testi lascino trasparire la coscienza di una irrimediabile tardività, di un necessario alessandrinismo, è domanda cui non sembra troppo difficile rispondere. E tuttavia occorrerà pur sempre riconoscere che il fascino di questo autore singolarissimo, ancora tutto da leggere e da rivalutare, resta legato indissolubilmente alla sua impossibile scommessa, al suo sogno ostinato: quello di «ritrovare in imo, in intumo homine, un segno di grado iniziativo, un praesagium allo stato di pura molecola. Ritrovare il praeverbium scabro, prezioso, secco, dove l'intera mente confluisce, con meraviglie e inganni, e di dove il nucleo si coglie [...]. E riportare così ad eccelso eloquio, a omiletica riverberazione, la monofasia asceticamente accolta in seno, in intumo, per agglomerazioni fonetiche cellulari, per granulazioni sonore, per cellule asserragliate in agonie gelose, da un precipite grembo»¹¹.

¹¹ E. Villa, *Attributi dell'arte odierna*, cit., pp. 17-18 (il passo si riferisce alle opere di Giuseppe Capogrossi).

Fénéon: l'opera assente

La prima immagine che Félix Fénéon offriva di sé era quella, impeccabile, del *dandy*: cappello a cilindro, mantello, bastone, scarpe di vernice, abito di taglio elegante, volto perfettamente rasato ad eccezione di un lungo pizzetto che gli conferiva un'aria da *yankee*. A ciò si univano un'estrema riservatezza e laconicità sia nel gesto che nella parola, tratti che hanno suggerito ad uno dei suoi amici, Alfred Jarry, una formula lapidaria ed efficace per definirlo: «Celui qui silence»¹. Ma sotto questa apparenza così catafratta, così rigida e impassibile, si celava un temperamento assai diverso, per nulla alieno dalle passioni e dall'interesse per il mondo esterno, sia che si trattasse di valorizzare un'opera d'arte realmente nuova oppure di fornire un fattivo ausilio ad un lavoratore o compagno di lotta politica. L'atteggiamento era dunque piuttosto quello che, in entrambi i campi, si era soliti definire con il qualificativo, un po' desueto, di militante.

Che la ricerca artistica avesse in quel momento (come, del resto, in ogni altro) bisogno di interpreti aperti e ricettivi è indubbio. Già la pittura degli impressionisti aveva suscitato reazioni perlopiù inconsulte da parte dei critici e del pubblico, come lo stesso Fénéon non ha mancato di ricordare, con la consueta ironia: «I bei tempi dell'impressionismo sono finiti. Una volta, davanti alle cornici bianche che racchiudono i quadri degli impressionisti, il pubblico si torceva nelle convulsioni di una gioia sfrenata, proponeva di internare quei dementi, compiangeva quei daltonici, scherniva quei burloni. Oggi guarda, comprende vagamente, e se sogghigna lo fa con una certa timidezza»². Nel frattempo, infatti,

¹ A. Jarry, *Almanach du Père Ubu*, Paris, 1899, p. 76. A Fénéon è dedicato anche un capitolo di un'altra celebre opera di Jarry, *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, edita nel 1911.

² F. Fénéon, *L'Impressionnisme*, in «L'Émancipation sociale», 3 aprile 1887; ora in *Œuvres plus que complètes*, Genève-Paris, Librairie Droz, 1970 (che indicheremo in seguito con la sigla *Œ.*),

gli impressionisti avevano vinto la loro battaglia, sicché diventava lecito, per il critico, evidenziarne, accanto ai pregi evidenti, anche i limiti. Gli artisti nuovi, e in quanto tali esposti al dileggio degli incompetenti, erano ormai altri, quelli che proprio da Fénéon riceveranno la denominazione di «neoimpressionisti», termine che nel contempo rende omaggio ai precursori ed evidenzia la volontà di distacco, di superamento. A chi adesso trova esilarante la coda della scimmia della *Grande Jatte*, o a chi, più composto, obietta che i quadri di Seurat, Signac o del Pissarro *pointilliste* sono indistinguibili fra loro, Fénéon replica con paziente finezza, evidenziando le premesse teoriche e scientifiche della nuova pittura, e chiarendo nel contempo come la tecnica, presa a sé, sia inabile a produrre dei capolavori, perché a tal fine occorre anche «un'eccezionale delicatezza d'occhio», e dunque una rara purezza di stile e di visione³.

Se può dimostrarsi, in talune occasioni, asciuttamente polemico, Fénéon assume di norma un'attitudine ben diversa, quella di chi descrive il quadro – specie se si tratta di un quadro che apprezza – con una meticolosa attenzione alla tecnica compositiva, cui si unisce la singolare capacità di creare una sorta di equivalente verbale dell'opera, attraverso la resa descrittiva (ma si tratta di descrizioni così icastiche e inventive da sfiorare il lirismo) del soggetto, del colore, dell'atmosfera. L'impressione sarà dunque quella che il quadro si presenti da sé, anche perché

p. 68. E si vedano, nello stesso articolo, le osservazioni, particolarmente pungenti, relative ai critici: «La critica ha sempre rimbrottato gli impressionisti. Il tizio che amministra la giustizia in un giornale si ispira a due principî: non esaltare mai le opere che testimonino di preoccupazioni inedite, ma al contrario vilipenderle, – giacché le abitudini del pubblico sono sacrosante; e prodigare iperboliche elogi a tutte le altre, così da ottenere in omaggio schizzi ed abbozzi che, al bisogno, si potranno svendere. Ai buoni critici, la pittura riconoscente. Essi lanciano anatemi contro la pittura impressionista in nome di quella antica. Ma è noto che ignorano questa ancor più di quella, e che distinguerebbero con difficoltà un Velázquez da un paio di stivali» (*ibid.*, pp. 64-65).

³ Cfr. *Œ.*, pp. 57-58 e 163-164.

l'individualità del critico, che pure sostanzia ogni testo, non appare mai in forma diretta, per esempio attraverso l'uso dell'«io» o l'esibizione di opinioni personali.

Si è detto dell'interesse per gli aspetti tecnico-compositivi dell'opera: prima di scrivere a proposito di un pittore che gli sembri significativo, Fénéon indaga minutamente sul suo modo di procedere e sulle sue intenzioni estetiche, rivolgendosi, quando possibile, all'autore stesso⁴. Non sorprende allora che perfino un artista proverbialmente geloso dei suoi segreti e restio a divulgarli come Seurat vedesse non in un proprio scritto ma nella *plaquette* fénéoniana *Les Impressionnistes en 1886* la più fedele esposizione delle sue idee sulla pittura⁵.

Tuttavia l'efficacia degli scritti di Fénéon dipende solo in minima parte dalla ricchezza e dalla precisione delle indicazioni di natura tecnica in essi contenute. Ben più rilevante appare la forza stilistica di tali scritti, che, pur vicini per raffinatezza formale al gusto simbolista, acquistano ben presto dei tratti peculiari, di indubbia originalità. Ciò vale per la sintassi, perfettamente calibrata, in cui il ricorso agli iperbati o alle frasi nominali non è mai adibito ad un ruolo puramente ornamentale, ma assume, in relazione al contesto, una specifica funzione espressiva. E qualcosa di analogo va ripetuto per un altro aspetto che attira da subito l'attenzione del lettore, vale a dire l'abbondanza, nei testi più elaborati di Fénéon (quelli, a grandi linee, prodotti nella seconda metà degli anni Ottanta), di

⁴ Questo interesse creava a volte qualche piccolo problema ai pittori, come mostra ad esempio il seguente passo di una lettera di Pissarro a Signac: «Sono rimasto un po' imbarazzato, per un momento, dalle informazioni che Félix Fénéon mi aveva pregato di fornirmi riguardo al nostro modo di lavorare, e da certe osservazioni da fare a proposito delle analisi dei colori. Non è facile, non volendo lacerare troppo il velo di mistero da un lato e d'altra parte non potendo rifiutare di soddisfare Fénéon che, in fin dei conti, è stato molto amabile nei nostri riguardi. Volevo dirgli soltanto quel che il pubblico poteva capire. Sono stato molto insufficiente» (lettera dell'aprile 1887, cit. in H. Dorra - J. Rewald, *Seurat*, Paris, 1959, p. XIX).

⁵ Lo affermava in una lettera a Signac del 26 agosto 1888 (cfr. J. Rewald, *Il Postimpressionismo. Da Van Gogh a Gauguin*, tr. it. Firenze, Sansoni, 1967, p. 117).

tecnicismi e vocaboli rari. Come ha osservato Paulhan, mentre altri scrittori di area simbolista (specie i minori), indulgono a volte all'impiego di termini disusati o neologismi per gusto di stranezza o di oltranza stilistica, in Fénéon prevale piuttosto il desiderio opposto, quello di tendere al massimo rigore (non disgiunto, certo, da una spiccata fantasia)⁶. Si incontreranno allora nelle sue pagine vocaboli come «cuticules», «uranolithes», «lipothymie», sintagmi del tipo «doléances albugineuses», «tons hyalins», «arbres plumuleux» e frasi come «le dessin s'ankylose et les teintes délinquent», oppure «dans le noir, un rien de rosâtre ou d'ictérien égaie»⁷.

La migliore descrizione della scrittura fénéoniana è forse rintracciabile in un articolo dell'autore stesso, in cui si esamina lo stile di un prosatore simbolista: «La frase di Francis Poictevin è caratterizzata da una concisione che, meno chiara, si potrebbe qualificare come mallarmeana per l'audacia delle ellissi, l'assenza delle congiunzioni e dei pronomi relativi, l'ostinato ritorno ai sensi etimologici, l'orrore delle forme locuzionali. La parola, pesata su bilancini infallibili, è sempre del titolo più puro; tra due termini dallo stesso significato – ma ne esistono? – verrà sempre scelto il più raro. Poictevin ha frugato negli angoli più inesplorati dei retrobottega del dizionario. Così, certe sue pagine sono irte di vocaboli inusitati ma che non sono quasi mai dei neologismi»⁸.

Questi richiami all'ambito letterario ci ricordano fra l'altro che Fénéon non è solo un critico d'arte, ma un autore che ha dato un potente contributo, nelle molteplici vesti di critico, di redattore di riviste e di curatore di volumi, allo sviluppo del movimento simbolista, nonché alla conoscenza di autori essenziali come Rimbaud e Laforgue. Amico di molti di loro, sarà ricambiato nella stima e

⁶ Cfr. J. Paulhan, *F. F. ou le critique*, in «Confluences», novembre 1943; poi in volume autonomo, Paris, Gallimard, 1945; ripreso in F. Fénéon, *Œuvres*, ivi, 1948, pp. 21-24.

⁷ Cfr. *Œ.*, pp. 108, 152, 575, 607, 557, 41, 75, 189.

⁸ F. Fénéon, *Francis Poictevin*, in «La Revue indépendante», novembre 1884 (*Œ.*, p. 555).

nella considerazione, come avrà modo di constatare ad esempio nel 1894, al momento dell'arresto e del successivo processo quale sospetto complice di attentatori anarchici, se non attentatore egli stesso. Interpellati dai giornalisti, Verlaine e Mallarmé, incuranti dei possibili rischi (giacché la situazione politica era allora assai tesa), non risparmiarono gli elogi. Per il primo, Fénéon era «una persona di talento, un ragazzo di rara intelligenza, che scrive con delicatezza», mentre per l'altro si trattava di «un giovane letterato tra i più distinti, critico d'arte tra i più notevoli». Riferendosi al fatto che tra le accuse vi era quella del possesso di alcuni detonatori, Mallarmé aggiungeva: «Certamente non vi potrebbero essere, per Fénéon, detonatori migliori dei suoi articoli»⁹.

Riconoscimenti di questo genere, ed altri consimili, mostrano che i migliori scrittori francesi avevano colto l'importanza del lavoro svolto da un critico così acuto e nel contempo così pronto a prodigarsi a favore dell'arte e della letteratura attuali, ostacolate e ignorate dai più. Non è un caso che uno dei rari passi fénéoniani da cui traspare un'indicazione di gusto, e al tempo stesso di metodo, sia il seguente: «Bisogna affrettarsi ad amare un'opera inattesa. Promossa a capolavoro, non può più provocare un amore autentico, ma solo "l'espressione della più distinta considerazione"»¹⁰. Ed è ancora in un articolo dedicato ad un altro scrittore che si potranno trovare indicazioni ulteriori sul modo in cui Fénéon si rapportava all'opera d'arte: «In lui [Vittorio Pica] prevale un fiero sentimento di ribellione nei confronti della moltitudine, che respinge l'arte nuova per accettarla poi invecchiata. [...] Egli non dogmatizza; non è il pedagogo che dispensa le

⁹ Cfr. *Arrestation d'un employé du ministère de la Guerre: chez Paul Verlaine, chez M. Mallarmé*, in «Le Soir», 27 aprile 1894, cit. in J. U. Halperin, *Félix Fénéon. Art et anarchie dans le Paris fin de siècle*, tr. fr. Paris, Gallimard, 1991, p. 312. È noto che Mallarmé ribadirà le sue affermazioni al processo, deponendo a favore di Fénéon e contribuendo dunque, almeno in parte, alla sua assoluzione.

approvazioni e i castighi. Sa bene che il critico dev'essere una intelligenza perspicace e comprensiva, che penetra nell'animo dell'artista, sorprende la sua personalità estetica, considera l'opera d'arte dal punto di vista dell'autore e da quello del pubblico – canale dell'uno e dell'altro. In polemica, è un ragionatore calmo e sottile, che si arma di acuminata ironia, ripudiando pettegolezzi e invettive»¹¹.

Che Fénéon non amasse le grandi teorizzazioni metodologiche ed estetiche, è cosa che rientra perfettamente nel suo modo di essere, ma ciò non gli ha impedito talora di dar prova, incidentalmente e in poche righe, di una visione di rara lucidità riguardo ai grandi sviluppi storici dell'arte: si pensi ad esempio allo splendido raffronto tra arte antica e arte moderna che si legge in uno dei testi su Émile Compard¹² o a un passaggio, di folgorante brevità, come il seguente: «A partire da Delacroix, c'è stato un formidabile lavoro per arrivare alla conoscenza di quelle che si possono chiamare le materie prime della pittura: orchestra cromatica in Delacroix; stabilizzazione in bianco e nero dei volumi in Courbet; tentativo di sintesi di questi due fattori in Cézanne; ricomposizione luminosa negli impressionisti: Pissarro, Renoir, Monet; introduzione della volontà nel condurre questi elementi in Seurat, Cross e Signac; modulazioni ed armoniche in Bonnard e Vuillard; rapporti sensibili e cadenzati in Matisse»¹³.

¹⁰ F. Fénéon, *Sur Georges Seurat*, in «Bulletin de la vie artistique», 15 novembre 1926 (CE., p. 488).

¹¹ F. Fénéon, *Le Pica*, in «La Cravache», 14 luglio 1888 (CE., p. 844). Del critico napoletano Vittorio Pica (1862-1930) si veda almeno il volume di saggi – su Verlaine, Mallarmé, Barrès, France, Poictevin e Huysmans – dal titolo *Letteratura d'eccezione* (Milano, Baldini & Castoldi, 1898 e Genova, Costa & Nolan, 1987).

¹² F. Fénéon, *Exposition de 50 tableaux et de 100 dessins d'Émile Compard*, prefazione al catalogo di una mostra svoltasi nel febbraio 1930 (CE., pp. 335-336).

¹³ F. Fénéon, *Dialogue sur l'eau* (con René Delange), in «Les Cahiers d'aujourd'hui», settembre 1921 (CE., p. 325).

Questa capacità di riassumere in poche e incisive parole un complesso svolgimento tornerà utile a Fénéon anche durante la sua breve attività giornalistica, che culminerà con la stesura, per il quotidiano «Le Matin», delle celebri *Nouvelles en trois lignes*, rubrica di fatti di cronaca sinteticamente riferiti. Il genere, consueto nei giornali del tempo, assume con Fénéon una sorprendente dignità letteraria e si carica di significati inattesi. Il virtuosismo, anche umoristico, con il quale vengono descritti gli eventi, perlopiù nefasti, della cronaca quotidiana, è legato proprio alla capacità, da parte dell'autore, di dispiegare, nell'esiguo spazio concesso, una imprevedibile ricchezza ed eleganza di soluzioni formali e di sottintendere nel contempo una originale e poco rassicurante immagine del reale.

Così le tre righe possono addirittura contenere più notizie, riunite per analogia («La signora Fournier, il signor Vouin, il signor Septeuil, di Sucy, Tripleval, Septeuil, si sono impiccati: nevrastenia, cancro, disoccupazione») o con un'associazione logica a dir poco perversa («Tra Deuil e Epinay hanno rubato 1.840 metri di fili telefonici. A Carrières-sur-Seine, il signor Bresnu si è impiccato a un fil di ferro»). Oppure vengono utilizzate per creare un effetto di sospensione, risolto solo dallo scioglimento finale, sia esso assurdamente tragico («Siccome la loro istanza di divorzio andava per le lunghe e suo marito aveva solo 70 anni, la signora Hennebert, di Saint-Martin-Chennetron, lo ha ucciso») o assurdamente lieto («Caduta da un treno lanciato a tutta velocità, Marie Steckel, di Saint-Germain, 3 anni, è stata raccolta mentre giocava sui ciottoli della massicciata»). Ma determinante, per l'efficacia di questi testi, è lo stesso meccanismo di accumulo, che cattura poco a poco la complicità del lettore, il quale, dopo aver appreso una lunghissima serie di eventi in prevalenza luttuosi (suicidi, mutilazioni, delitti passionali, incidenti, e così via) raccontati con irresistibile e garbata ironia, finisce col condividere l'ottica fénéoniana, e trovare divertenti e quasi prevedibili i fatti riferiti: «Credendo di riconoscere, ieri, i suoi aggressori di lunedì, Liester, di Clichy, ha sparato. Naturalmente, un passante (il signor Bardet) ha ricevuto la pallottola»,

o ancora «Non si era mai fatto tanto baccano a casa dei Picco, di Gentilly. Finalmente, un colpo di trincetto della sposa ha messo a morte lo sposo», dove tutta la *pointe* è racchiusa nel sapiente uso degli avverbi¹⁴. Ne consegue una visione dell'esistenza in termini tragicomici, all'insegna di una immedicabile insensatezza. Non è un caso se, già molti anni prima, Fénéon aveva potuto scrivere: «Si pensi ai libri essenziali delle diverse letterature, – si constaterà che questi libri consacrati sono, quasi tutti, dolorosi. Questo pessimismo [...] sembra una delle condizioni più costanti del valore estetico di un'opera»¹⁵. Le *Nouvelles en trois lignes*, senza dubbio, si guardano bene dal fare eccezione.

Il fatto che questi testi giornalistici – che Apollinaire, a dispetto del loro carattere effimero, non esiterà a definire «immortali»¹⁶ – siano apparsi anonimi non stupirà, se si pensa che anche molti altri scritti fénéoniani sono stati pubblicati senza nome d'autore oppure firmati con pseudonimi. Ciò è dovuto in effetti ad una sorta di ritrosia da parte di Fénéon, sempre poco incline a porsi al centro dell'attenzione o a dar rilievo al proprio lavoro. È noto che egli non autorizzò mai la ristampa del suo unico libriccino (*Les Impressionnistes en 1886*), oppose un netto rifiuto alla richiesta, rivoltagli da un editore, di scrivere le sue memorie e reagì addirittura con un'irritazione per lui insolita quando gli si chiese di poter raccogliere in volume le *Nouvelles en trois lignes*. «Io non aspiro che al silenzio», avrebbe risposto¹⁷.

Veniamo così posti di fronte ad un problema piuttosto arduo: perché, nonostante che la raccolta degli scritti fénéoniani conti più di mille pagine, si può

¹⁴ Per i testi citati cfr. *Œ.*, pp. 991, 983, 991, 763, 775, 980.

¹⁵ F. Fénéon, *L'adultère dans le roman contemporain*, in «L'Émancipation sociale», 17 marzo 1887 (*Œ.*, p. 694).

¹⁶ G. Apollinaire, *M. Félix Fénéon*, in «Mercure de France», 16 marzo 1914 (cit. in *Œ.*, p. 268).

¹⁷ Cfr. J. U. Halperin, *op. cit.*, p. 392.

legittimamente sostenere che l'opera è in fondo assente?¹⁸ Perché Fénelon non ha mai voluto raccogliere i suoi testi, così da farne qualcosa che somigliasse di più ad un libro, o ad una serie di libri? La risposta non è agevole: si potrebbe ricondurre tutto ciò al timore di veder cristallizzato il proprio pensiero ed i propri gusti in una forma fissa, e in quanto tale esposta al giudizio e al fraintendimento. Oppure, come sostiene Paulhan, al rifiuto di assumere il ruolo di specialista in qualcosa, arte o letteratura che sia, per essere invece, semplicemente, uomo¹⁹ (ma temiamo che un'idea del genere avrà fatto sorridere Fénelon). Oppure ancora ad una crescente sfiducia nella parola, cosa che spiegherebbe almeno il fatto che gli scritti féneloniani si vadano diradando fin quasi a sparire durante gli ultimi decenni della sua lunga vita. In effetti Fénelon non è da subito «celui qui silence», ma piuttosto lo diventa. E non si può certo escludere che proprio in questo finale mutismo si nasconda un ultimo, più che mai sottile e indiretto, insegnamento.

¹⁸ Su questo punto, cfr. G. Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977, p. XI.

¹⁹ Cfr. J. Paulhan, *op. cit.*, pp. 43-49.

Puncta

*La chambre claire*¹ è, come si sa, l'ultimo libro pubblicato in vita da Roland Barthes, un libro singolarmente luttuoso e perturbante, che sembra anticipare, andandogli incontro, l'evento che, di lì a poco, giungerà a porre su di esso quasi un sigillo finale. Si tratta di un'opera – anzi, più modestamente, di una «nota» – sulla fotografia. Vi ritornano alcuni tratti già emersi in volumi precedenti, quali per esempio *L'empire des signes*, *Roland Barthes par Roland Barthes*, *Fragments d'un discours amoureux*: basterà segnalare da un lato l'adozione di una modalità di scrittura discontinua, a blocchi, e dall'altro l'inclinazione ad una maggiore soggettività elocutiva, in un processo di avvicinamento critico e problematico ad una forma di esposizione quasi diaristica². Rispetto agli altri testi indicati, *La chambre claire* si differenzia per un andamento meno divagante e per la presenza di un nucleo teorico preciso e circoscritto, ancorché soggetto a variazioni, in senso quasi musicale.

Ponendosi dal punto di vista di chi osserva le fotografie (qui denominato *Spectator*), Barthes propone infatti una distinzione di fondo, individuando due possibili elementi che intervengono a caratterizzare la ricezione dell'immagine: lo *studium* e il *punctum*. Il primo va inteso come l'interesse culturale (sia esso

¹ R. Barthes, *La chambre claire*, Paris, Cahiers du cinéma-Gallimard-Seuil, 1980 (tr. it. *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 1980).

² Un'altra analogia, tutt'altro che esteriore, con due dei tre volumi citati (ma già con un libro ben più antico, quello su Michelet del '54), è data dalla presenza di immagini che accompagnano i testi, la cui funzione è chiarita assai bene in apertura di *L'empire des signes* (Genève, Skira, 1970; tr. it. *L'impero dei segni*, Torino, Einaudi, 1984, p. 3): «Il testo non “commenta” le immagini. Le immagini non “illustrano” il testo: ognuna è stata per me soltanto l'inizio di un vacillamento visivo, analogo probabilmente alla *perdita di sensi* che lo Zen chiama un *satori*; testo e immagini, nel loro intreccio, vogliono assicurare la circolazione, lo scambio di questi significanti: il corpo, il viso, la scrittura, e leggersi il distacco dei segni».

specificamente tecnico, psicologico o ideologico) suscitato dalla foto, che la rende apprezzabile e ci permette di giudicarne la qualità in termini relativamente oggettivi; il secondo elemento, invece, interviene ogni volta che un singolo dettaglio visivo perfora l'omogeneità dello *studium*, producendo un particolare effetto di intensità, magari inavvertibile da altri, che ci tocca in maniera assolutamente soggettiva. È stato l'autore stesso a esplicitare, in *Roland Barthes par Roland Barthes*, il ruolo operativo assegnato nella sua scrittura alla tecnica dell'«accoppiata di nozioni», della costituzione di un paradigma sulla base di due termini distinti (leggibile/scrivibile, romanzesco/romanzo, produzione/prodotto, e così via), che vengono non tanto rigidamente contrapposti, quanto piuttosto fatti interagire al fine di «produrre un senso»³. Di questo procedimento la coppia *studium/punctum* è un esempio tipico, così come tipico è il ricorso a vocaboli latini, che evidenzia al tempo stesso la vecchia dizione per le lingue «classiche» e il gusto di dare ai concetti proposti una veste che ne accentui il fascino e la singolarità.

Ma per comprendere meglio i due termini che entrano in gioco, in posizione eminente, in *La chambre claire*, converrà fare un passo indietro, risalendo ad un testo barthesiano la cui prima pubblicazione precede di dieci anni esatti quella del volume sulla fotografia. Lo studio cui ci riferiamo – *Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein*⁴ – fornisce infatti una notevole anticipazione della coppia concettuale che ci interessa. Chi pensasse alla differenza che separa i *media* chiamati in causa nei due casi (il cinema da un lato, la fotografia dall'altro) come ad un fattore tale da inibire in partenza le eventuali analogie, non

³ Cfr. *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, pp. 95-96 e 131 (tr. it. *Barthes di Roland Barthes*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 106 e 145-147).

⁴ Ora in R. Barthes, *L'ovvio et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, pp. 43-61 (tr. it. *Il terzo senso. Note di ricerca su alcuni fotogrammi di Ejzenštejn*, in *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 42-61).

terrebbe conto del modo in cui Barthes si accosta all'opera cinematografica, che è quello di optare per l'esame di singoli fotogrammi riprodotti, cioè, in effetti, di qualcosa di assai prossimo alle comuni fotografie. La soggettiva «resistenza al cinema» in quanto «continuum d'immagini», con conseguente «impossibilità statutaria del frammento, dell'haiku», di cui si parla in *Roland Barthes par Roland Barthes*, sarà infatti ribadita e precisata all'inizio della *Chambre claire*: «Decretai che amavo la Foto *in opposizione* al cinema»⁵. Tutto ciò è già incluso nel saggio del 1970 su Ejzenštejn, in cui l'analisi di una quindicina di fotogrammi offre a Barthes la possibilità di sceverare tre diversi livelli semantici delle immagini: l'uno, subito accantonato, è quello meramente informativo, mentre gli altri due, su cui l'autore si sofferma più ampiamente, sono il «senso ovvio» (il significato simbolico, decifrabile culturalmente in modo pressoché univoco) e il «senso ottuso» (un dato supplementare, che sembra «spiegarsi al di fuori della cultura, del sapere, dell'informazione», che pertiene all'emotività e si dà come «significante senza significato»).

Se lo *studium* acquisterà un'estensione maggiore rispetto a ciascuno dei due primi sensi, venendo in pratica a inglobarli entrambi, il senso ottuso può già dirsi fornito di quasi tutti quei caratteri che andranno poi a costituire la nozione di *punctum*. Quest'ultimo, infatti, non va inteso semplicemente come una sorta di elemento incongruo, sorprendente o traumatizzante, della foto – se così fosse sarebbe subito codificabile e spiegabile, e in tal modo riconducibile allo *studium* –, ma come un dato assai più sfuggente, sottile e insinuante, capace però di agire in profondità sullo *Spectator*. «Un dettaglio – scrive Barthes – viene a sconvolgere tutta la mia lettura; è un mutamento vivo del mio interesse, una folgorazione. A causa dell'impronta di *qualcosa*, la foto non è più una foto *qualunque*. Questo *qualcosa* ha fatto *tilt*, mi ha trasmesso una leggera vibrazione, un *satori*, il passaggio d'un vuoto

⁵ Cfr. *Roland Barthes par Roland Barthes*, cit., p. 59 (tr. it. p. 65) e *La chambre claire*, cit., p. 13 (tr. it. p. 5).

(poco importa che il suo referente risulti essere derisorio). [...] Si dice “sviluppare una foto”; ma ciò che l’azione chimica sviluppa è l’insviluppabile, è un’essenza (di ferita), è ciò che non può trasformarsi, ma solo ripetersi in forma di insistenza (di sguardo insistente). Questo fatto avvicina la Fotografia (certe fotografie) all’Haiku. [...] In entrambi i casi, si potrebbe, o meglio si dovrebbe parlare di un’*immobilità viva*: collegata a un particolare (a un detonatore), un’esplosione provoca una piccola incrinatura nel vetro del testo o della foto»⁶. Gli esempi di *punctum* forniti nel libro, in relazione alle foto assunte come campioni, appaiono in effetti squisitamente minimali e soggettivi; l’elemento visivo su cui si fissa l’attenzione di Barthes è sempre un che di secondario, di inappariscnte: un dito fasciato, una scarpa col cinturino, una strada in terra battuta, una mano semiaperta, e così via.

Se si passa però alla seconda parte del volume, ci si trova di fronte ad un esempio nettamente privilegiato, che viene a costituire, secondo l’espressione di Derrida, «il *punctum* invisibile del libro»⁷: la foto del Giardino d’Inverno. Se tutta l’opera è scritta a seguito di un evento traumatico, la morte della madre, essa diventa per l’autore una forma di lavoro del lutto, un lutto che non spera né prevede attenuazione. La ricerca, tra le foto di famiglia, di un’immagine che «restituisca» in qualche modo la presenza dell’assente, trova infine un insperato appagamento in una vecchia fotografia della madre bambina, «in un Giardino d’Inverno col tetto a vetri». Qui tutto – l’espressione, la luminosità del viso, la posizione, l’atteggiamento – fa riconoscere la madre scomparsa. Se il *punctum* può essere mostrato ma non spiegato, in questa sua forma estrema si presta invece ad essere descritto ma non offerto in visione a chi non saprebbe né potrebbe riconoscerlo. L’autore lo riserva a sé, anzi ne fa il punto di partenza di un nuovo percorso di indagine: «In quella foto particolare aleggiava qualcosa come un’essenza della Fotografia. Decisi allora di “cavare” tutta la Fotografia (la sua

⁶ *La chambre claire*, cit., pp. 80-82 (tr. it. p. 50).

⁷ J. Derrida, *Les morts de Roland Barthes*, in «Poétique», 47, 1981, p. 275.

“natura”) dalla sola foto che esistesse sicuramente per me, e di assumerla in un certo senso come guida della mia ultima ricerca. [...] Avevo capito che bisognava ormai interrogare l'evidenza della Fotografia, non già dal punto di vista del piacere, bensì rispetto a ciò che si potrebbe chiamare romanticamente l'amore e la morte»⁸.

La foto, che per Barthes certifica *l'hic et nunc* dell'accaduto individuale, rappresenta dunque una forma di ritorno del morto, di restituzione, affettuosa o addolorante, di un passato irrecuperabile. L'essenza della foto, in quest'ottica, coincide con quella che, adottando per un attimo la terminologia benjaminiana, può dirsi la sua *aura*: le immagini fotografiche si mostrano come «apparizioni uniche di una lontananza, per quanto questa possa essere vicina»⁹.

Ora, se, come abbiamo visto, la nozione di *punctum* risulta capace di veicolare una tale ricchezza di tonalità emotive, e anche di implicazioni metodologiche, pare lecito chiedersi se davvero essa, proposta in relazione all'ambito fotografico (o fotogrammatico), debba rimanervi legata, o se non sia invece ipotizzabile una sua applicazione ad altre forme espressive, prima fra tutte (in quanto ha rappresentato pur sempre, per un autore di indubbia versatilità come

⁸ *La chambre claire*, cit., pp. 114-115 (tr. it. pp. 74-75). L'individuazione, da parte di Barthes, del legame tra la fotografia e la morte è comunque precedente, come mostra una dichiarazione del '77: «Se si vuole veramente parlare della fotografia su un piano serio, bisogna metterla in rapporto con la morte. È vero che la foto è un testimone, ma un testimone di ciò che non è più. Anche se il soggetto è sempre vivo, è un momento del soggetto quello che è stato fotografato, e quel momento non è più. E questo è un trauma enorme per l'umanità e un trauma rinnovato. Ogni atto di lettura di una foto, e nel mondo ce ne sono miliardi in una giornata, ogni atto di cattura e di lettura di una foto è implicitamente, in maniera rimossa, un contatto con ciò che non è più, vale a dire con la morte. Credo che sia così che si dovrebbe affrontare l'enigma della fotografia, così almeno io vivo la fotografia: come un affascinante e funebre enigma» (*Sur la photographie*, in R. Barthes, *Le grain de la voix. Entretiens 1962-1980*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 331; tr. it. *Sulla fotografia*, in *La grana della voce. Interviste 1962-1980*, Torino, Einaudi, 1986, p. 347).

⁹ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, nel volume dallo stesso titolo, tr. it. Torino, Einaudi, 1966, p. 25.

Barthes, il principale oggetto d'interesse) la forma letteraria. Aniché azzardare una risposta, vorremmo richiamare l'attenzione su un altro testo, che può forse farci comprendere in che modo la tematica e la tecnica critica elaborate in *La chambre claire* potrebbero trovare un punto d'incontro con la letteratura. Pensiamo ad una conferenza di Barthes del '78 (di poco anteriore, dunque, alla stesura del saggio sulla fotografia) che ha per argomento la *Recherche* proustiana, il cui *incipit* è anzi assunto come titolo: «*Longtemps, je me suis couché de bonne heure*»¹⁰.

In questa pregevole e talora toccante esposizione, il critico francese esordisce descrivendo il particolare movimento proiettivo che lo induce ad identificarsi, nella lettura dell'opera di Proust, non tanto con l'uno o l'altro dei personaggi, quanto piuttosto con l'autore stesso. A partire da questa inattuale istanza soggettiva, Barthes esamina attentamente lo statuto della *Recherche*, quel suo dar luogo ad una «terza forma», che nega ed include ad un tempo la narrazione romanzesca e la riflessione saggistica. Ma questa analisi, ancorché brillante, non fa in certo modo che preludere ad un diverso svolgimento: «Se ho evidenziato nell'opera-vita di Proust il tema di una nuova logica che permette – che in ogni caso ha permesso a Proust – di abolire la contraddizione tra il Romanzo e il Saggio, è perché questo tema mi riguarda personalmente»¹¹. Barthes volge appunto il discorso su di sé, sulla situazione di chi, colpito da un lutto recente (si allude, come sappiamo, alla morte della madre), scopre all'improvviso la propria mortalità, ormai direttamente «sentita» e non più solo «saputa». Questo stato impone la scelta di un diverso modo di orientare la propria vita, ciò che per uno scrittore significa in primo luogo l'adozione non solo di una nuova teoria o metodologia, ma di una nuova forma di scrittura.

¹⁰ Ora in R. Barthes, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, pp. 313-325.

¹¹ *Ibid.*, p. 319.

A propiziare questo mutamento contribuisce la rilettura di due celebri episodi narrativi, tematicamente affini: quello della morte del vecchio principe Bolkonskij in *Guerra e pace* e quello, proustiano, della morte della nonna del narratore nella *Recherche*. L'interesse dei due brani appare a Barthes non più semplicemente letterario, ma legato al loro assurgere a «momenti di verità», capaci di trasmettere qualcosa che ad un'ottica critica che si voglia scientifica non può che sfuggire: un certo *pathos*, una particolare «forza di lettura». Per cogliere in un romanzo tali momenti, occorre accettare di pensarli come staccati dalla totalità narrativa e dotati di un carattere privilegiato. Da quest'ordine di esperienze si sviluppano, per Barthes, due distinti progetti: quello di un lavoro saggistico, una sorta di «Storia patetica della Letteratura» e, accanto ad esso, quello, ancor più sentito, di un «Romanzo», che si mostri capace di far riemergere dal nulla la presenza degli esseri amati, assumendo con coraggio l'apparentemente anacronistico movente affettivo della scrittura.

Questo auspicato (e insieme ritenuto «probabilmente impossibile») romanzo da fare, pensato come diverso dalle forme letterarie tradizionali, ma anche dalle precedenti scritture barthesiane, siamo ormai in grado di vederlo realizzato, purché sappiamo riconoscerlo sotto il travestimento di un saggio sulla fotografia. *La chambre claire* appartiene infatti, se non all'ambito del romanzo, certo a quella sfera del «romanzesco» cui da sempre Barthes ha cercato di avvicinarsi; ma si apparenta anche, nel contempo, a quella «terza forma» che, come si è visto, ha il suo modello nell'opera proustiana.

Ciò che vorremmo suggerire ancora è che il nesso che lega la conferenza citata al successivo volume, in apparenza così lontano per argomento, non si limita alla forma dell'anticipazione, e neppure allo stabilirsi di una, peraltro assai fitta, rete di analogie tematiche, ma coinvolge inoltre un aspetto di natura metodologica. Si ripensi al procedimento per cui Barthes, nelle vesti di lettore di Proust o di Tolstoj, isola, dal contesto di due amplissime opere letterarie, dei momenti singoli, la cui

efficacia non è attribuita né alla loro qualità stilistica o mimetica né ad una qualsiasi motivazione meramente culturale, ma solo alla risonanza affettiva che suscitano, in quel momento, in un particolare fruitore: tali episodi, la cui azione è al tempo stesso profonda e indefinibile, non possono forse essere assimilati ai *puncta* che intervengono a movimentare la percezione delle fotografie? Se è così, il *punctum* vede estendersi di molto la sua area d'azione, pur non cessando per questo di apparire come un fenomeno paradossale, sia in forza del suo spostarsi (non solo per ogni singolo osservatore o lettore, ma anche, potenzialmente, per ogni diverso atto di fruizione), sia per il suo sfuggire, ostinato, ad ogni effettiva esplicazione. Questo elemento imponderabile, di cui parrebbe non potersi dare propriamente teoria ma solo esperienza, introduce anche nell'operare del critico una sorta di zona d'ombra. Ma se il semplice fruitore può sempre tacere su ciò che ne fissa l'attenzione e lo coinvolge emotivamente, il critico è appunto colui che non può sottrarsi all'esigenza o di tentare di *chiarire* ciò che si costituisce per lui come *punctum* (a costo di vederlo in tal modo annullarsi, trasformato in *studium*), ovvero – cosa che ugualmente rasenta l'*adynaton* – tentare di *dire* il *punctum* in quanto tale, sia pure nei modi del «romanzesco». Con l'uno e l'altro di questi compiti, in fondo inadempibili, Barthes ha cercato di misurarsi, nell'attesa di quella «morte totale, indialettica» cui *La chambre claire* sembra quasi, con discrezione, voler lasciare l'ultima parola.

Dallo speculativo allo speculare.

Klossowski e la comunicazione

A partire dal segno unico

Parlare di Pierre Klossowski come di un romanziere, un filosofo, un traduttore e da ultimo soprattutto un pittore darebbe forse una prima idea della complessità del personaggio, ma un'idea molto approssimativa e per certi aspetti fuorviante. Non si tratta infatti di un autore che si compiaccia di dar prova di eclettismo, o anzi passare da un ruolo all'altro per saggiare o esibire le proprie capacità, bensì, all'opposto, di qualcuno che soggiace, volutamente, al carattere imperativo e assillante della propria visione. Klossowski stesso, infatti, può dire di sé: «Io non sono né uno “scrittore”, né un “pensatore”, né un “filosofo” – né qualsiasi altra cosa in qualunque forma di espressione – niente di tutto ciò prima di essere stato, di essere e di restare un *monomane*»¹. Si tratterà allora di provare a comprendere in che cosa consista tale «monomania», e quali siano le ragioni che spingono l'autore a divulgarla, in forme di volta in volta così diverse.

Un punto d'avvio può essere offerto dall'opera letteraria klossowskiana più nota, vale a dire la trilogia *Les lois de l'hospitalité*, o più precisamente dalla postfazione che la accompagna². Il lettore che si confronta con essa ha già seguito,

¹ P. Klossowski, *L'indiscernable*, in *La Ressemblance*, Marseille, Éditions Ryôan-ji, 1984, p. 91 (tr. it. *L'indiscernibile*, in *La Rassomiglianza*, Palermo, Sellerio, 1987, p. 91; le citazioni da questo e dagli altri volumi klossowskiani in edizione italiana sono, a tratti, modificate).

² *Les lois de l'hospitalité* (Paris, Gallimard, 1965; tr. it. *Le leggi dell'ospitalità*, Milano, Sugar, 1968) riprende tre opere già edite singolarmente (*Roberte ce soir*, 1953; *La Révocation de l'Édit de Nantes*, 1959; *Le Souffleur ou le Théâtre de société*, 1960), ma con una inversione nell'ordine delle prime due e con l'aggiunta di un *Avertissement* e di una *Postface*.

attraverso i tre atti della «commedia mentale»³ incentrata sul personaggio di Roberte, le vicende e le riflessioni giustapposte della donna e del suo capzioso consorte (il professore di teologia e collezionista di opere d'arte Octave), ha assistito al dispiegarsi delle scene dialogate di *Roberte ce soir*, ed è giunto infine alla sarabanda di sdoppiamenti e perdite d'identità (K. e Théodore Lacase, Roberte e Valentine K.) che anima *Le Souffleur*. È ora pronto ad accedere all'autocommento finale dell'autore, volto a chiarire – ma in una forma a sua volta pressoché enigmatica – le implicazioni teoriche dello svolgimento che precede.

Klossowski descrive innanzitutto l'esperienza di chi, avendo cercato di riferire alcune circostanze della sua vita, si trova ben presto «ridotto ad un segno», in cui tutto si riassume. Se il pensiero viene preso in questo «circuitto immobile», perde ogni memoria e ogni possibilità di comunicarsi all'esterno. Se invece l'esigenza comunicativa prevale, subito sorgono discorsi, scene ed immagini, che si alimentano della persistenza del segno, ma al tempo stesso tradiscono quel «fondo monotono di pensiero» da cui pure traggono la loro origine. La memoria «arricchisce la rappresentazione di contenuti sempre insospettati», e tuttavia l'«intensità primaria» costitutiva del segno tenderebbe piuttosto, di per sé, a distruggere ogni memoria⁴.

C'è però un modo in cui il segno si lascia quanto meno designare: attraverso un nome, quello di Roberte⁵. «La sua malizia consisteva nel fatto che gli

³ L'espressione è klossowskiana: cfr. *ibid.*, p. 9 (tr. it. p. XLIII).

⁴ Le espressioni virgolettate, in questo capoverso, sono tratte dalle pp. 333-334 (tr. it. pp. 365-367) della *Postface* alla trilogia.

⁵ Se un riferimento di natura biografica non rischiasse di suscitare l'illusoria speranza di semplificare i problemi, si potrebbe ricordare che la dedicataria e ispiratrice de *Les lois de l'hospitalité* («AD D. M. R. ... UT EADEM COLLIGANT TAM FORMOSAE MANUS SERVENTQUE SEMPER QUAE SEMINAVERUNT»), si legge infatti nella prima pagina del volume) è Denise Marie Roberte Morin-Sinclair, la moglie dell'autore. Ed è ancora quest'ultima ad offrire i suoi tratti somatici al personaggio di Roberte in molti dei quadri klossowskiani, nelle

corrispondeva una fisionomia con tutto un succedersi di gesti, di situazioni»⁶. Dal momento in cui il nome si impone in quanto segno, la visione diviene possibile, ma resta da risolvere il problema dello scarto esistente tra il segno unico e il codice dei segni quotidiani: solo quest'ultimo, infatti, consente la comunicazione. Se, per ipotesi, due interlocutori tentassero di comunicare per mezzo del loro segno unico, non ne risulterebbe che un dialogo fra sordi, perché ciascuno di essi parlerebbe esclusivamente «della *propria* coerenza, del *proprio* pensiero, del *proprio* segno», e non vedrebbe nell'interlocutore che «l'incoerenza del mondo», giacché quello che per l'uno è il segno dell'intensità per l'altro lo è dell'assenza d'intensità. Il pensiero trova nel segno unico la propria coerenza, «al punto da svuotare tutto il sistema delle designazioni quotidiane»⁷, e tuttavia esso impone a chi ne subisce gli effetti la ricerca di un suo equivalente, pena la follia. D'altro canto, l'equivalente dovrebbe servire a renderlo comunicabile al mondo: idea assai difficile a realizzarsi, per il motivo che si è detto.

Esito di tutte queste ingiunzioni contraddittorie sarà comunque la scrittura, che non cercherà di esprimere il segno stesso, ma piuttosto l'ombra da esso proiettata sulla realtà. «Per mezzo di chi dunque – si chiede l'autore – il segno (in quanto nome di *Roberte*) sarà verificato all'esterno se non per mezzo della fisionomia che questo nome rivendicava come sua proprietà»? Spetta dunque alla tacita fisionomia di *Roberte*, con la fascinazione che esercita, far sorgere attorno a sé gesti, situazioni e parole, collocandosi al centro di «un quadro destinato all'insegnamento attraverso l'immagine»⁸.

foto che accompagnano un altro libro (*La Monnaie vivante*, Paris, Losfeld, 1970) e persino nelle immagini del film di Pierre Zucca *Roberte interdite*, del 1979, ispirato alla trilogia (film in cui lo stesso Klossowski interpreta il ruolo di *Octave*).

⁶ *Postface*, cit., p. 334 (tr. it. p. 367).

⁷ *Ibid.*, pp. 343-344 (tr. it. pp. 377-378).

⁸ *Ibid.*, pp. 348-349 (tr. it. pp. 383-384).

In che cosa possa consistere tale insegnamento è quanto ci viene chiarito da un altro importante testo teorico klossowskiano, apparso cinque anni dopo, nel quale i temi della *Postface* vengono ripresi e ampliati⁹. In questo scritto si precisa che, «relativamente alla coerenza intrinseca di un pensiero, ossia a un'intensità che si designa tramite un segno unico (nel quale l'intensità del pensiero coincide col nome di Roberte), *Les lois de l'hospitalité* rappresenterebbero, in quanto libro, un equivalente da un duplice punto di vista: da un lato equivalente per eludere la follia (letterario, dunque), ma dall'altro equivalente in quanto il segno unico darebbe luogo ad un'usanza»¹⁰. Quest'usanza, aberrante dal punto di vista del mondo dei segni quotidiani, è quella che consiste nell'offerta che il padrone di casa fa della propria moglie agli invitati. Nella trilogia, infatti, è appunto questo il contegno adottato da Octave, nella speranza sia di «scoprire la vera identità di Roberte nel contatto con lo straniero, lo sconosciuto», sia di godere dell'inalienabilità della sposa proprio nel momento in cui la si aliena¹¹.

Ma è rilevante che, secondo Klossowski, *Les lois de l'hospitalité* non intenda descrivere solo i malintesi che questa usanza comporta per i personaggi che la mettono in atto, ma anche quelli che vengono a instaurarsi «tra l'autore e il suo improbabile pubblico». Quest'ultimo, infatti, attenendosi fedelmente al codice dei segni quotidiani, interpreterà la vicenda «attraverso lo schema della logica monogamica dell'adulterio», oppure facendo riferimento allo stereotipo, altrettanto fuorviante, del libertinaggio. Il libro intende invece svolgere un discorso assai più complesso, riconducendo alla monogamia «le usanze da essa proibite della poligamia e della poliandria, in modo tale che la monogamia verifichi se stessa

⁹ P. Klossowski, *Protase et apodose*, in «L'Arc», 43, 1970, pp. 8-20, parzialmente ripreso, col titolo *De l'usage des stéréotypes et de la censure exercée par la syntaxe classique*, in *La Ressemblance*, cit., pp. 9-20; tr. it. pp. 5-18.

¹⁰ *Ibid.*, p. 11 (*La Ressemblance*, p. 14; tr. it. pp. 8-9).

¹¹ Cfr. *ibid.*, p. 12 (*La Ressemblance*, pp. 14-15; tr. it. pp. 9-10).

attraverso entrambe; ossia la scoperta dell'esistenza di più donne all'interno della medesima e unica sposa (poligamia interiorizzata), e ciò mediante una poliandria di fatto, il commercio della sposa con più uomini, che rivela ogni volta una donna diversa all'interno della stessa donna»¹². Klossowski non pensa che una simile logica possa essere del tutto accessibile al lettore, e tuttavia non rinuncia ad esporla, sperimentando, anche nel momento di chiarire la sua opera, il paradosso di una comunicazione che si rivela al tempo stesso necessaria e impossibile.

Ai problemi di carattere tecnico o formale che un tale tentativo di comunicazione comporta è dedicata un'altra parte del testo che stiamo esaminando. L'autore esordisce considerando la differenza che sussiste fra una scena descritta verbalmente e la stessa scena raffigurata in un quadro. Quest'ultima presenta ai suoi occhi il vantaggio di offrire ciò che intende mostrare con maggiore immediatezza, e in un silenzio che ne accresce l'efficacia. La funzione imitativa dell'arte è per Klossowski del tutto legittima, in quanto non ha, come si crede, un carattere documentario, ma piuttosto «si fonda su una scienza degli stereotipi quale è stata praticata dai maestri di diverse scuole». Quando l'arte odierna espelle dalle opere il «motivo», reintroduce in esse la scrittura, ed adotta anzi, a scopi sperimentali, una sintassi disarticolata. Un esempio del procedimento opposto è offerto invece da Sade, in cui proprio la fedeltà alla sintassi classica conduce ad una sorta di illeggibilità, attraverso la quale si manifesta l'ossessione. L'alternarsi di argomentazioni e «quadri» erotici, e l'inesausto riproporsi di queste scene attraverso la scrittura dimostrano infatti la presenza, in Sade, di «un fantasma costrittivo»¹³.

Del tutto analoga, come sappiamo, è la situazione di Klossowski, e non vi è dunque da stupirsi se i procedimenti di scrittura da lui adottati appaiono per certi aspetti simili a quelli sadiani. «Subire la censura della sintassi "classica" [...]

¹² Cfr. *ibid.*, pp. 12-15 (*La Ressemblance*, pp. 15-20; tr. it. pp. 11-17).

¹³ Cfr. *ibid.*, pp. 15-16.

equivale propriamente a riprodurre la costrizione ossessiva del fantasma (incomunicabile). Praticati a ragion veduta, gli stereotipi istituzionali (della sintassi) provocano la presenza di ciò che circoscrivono; le loro circonlocuzioni occultano l'incongruità del fantasma e tracciano al tempo stesso il contorno della sua fisionomia opaca»¹⁴. Non sarà dunque disarticolando la sintassi o respingendo gli stereotipi che si potrà ottenere una maggiore adesione ai propri contenuti interiori, bensì adottando l'atteggiamento opposto. È vero che «nell'ambito della comunicazione (letteraria o pittorica), lo stereotipo (in quanto "stile") è il residuo di un simulacro (corrispondente ad una costrizione ossessiva) caduto al livello dell'uso corrente, divulgato ed abbandonato ad una interpretazione comune»; ma il procedimento seguito dall'artista consisterà appunto «nell'accentuare nello stereotipo, fino alla dismisura, fino all'inadeguazione, il suo carattere di replica ossessiva del fantasma occultato»¹⁵.

Strategia insolita, per cui ciò che è più individuale e intrasmissibile trova – se non per esprimersi almeno per segnalare la propria ossessiva presenza – la strada dell'immagine riconoscibile e standardizzata. Ciò che ne risulta, si potrebbe obiettare, non è tanto una comunicazione effettiva, quanto piuttosto un simulacro di comunicazione. Ma l'inaggirabile paradosso originario è quello per cui «un'esperienza costringe tanto più alla comunicazione quanto più sarebbe incomunicabile nella sua autenticità»¹⁶. La moltiplicazione di segni sempre in parte inautentici appare allora a Klossowski come un modo per rispondere a questa

¹⁴ *Ibid.*, pp. 16-19 (*La Ressemblance*, p. 11; tr. it. p. 5).

¹⁵ *Ibid.*, p. 19. Riguardo alla tecnica dello sfruttamento artistico degli stereotipi, Klossowski indica vari esempi illustri (David, Ingres, Courbet, Manet, Dalí per la pittura, Scott, Balzac, Barbey d'Aureville e Flaubert per la letteratura).

¹⁶ P. Klossowski, *Jean-Noël Vuarnet. Du «Philosophe artiste» aux «Extases féminines»*, in «La Nouvelle Revue Française», 338, 1981, p. 83.

coazione, per tradire, e nel contempo tradurre, quell'esperienza silenziosa e assoluta che costituisce per lui il «segno unico»¹⁷.

Tra parola ed immagine

Anche per influsso dell'ambiente familiare, l'espressione attraverso i mezzi grafici e pittorici si è offerta da subito a Klossowski come una possibilità¹⁸. Ma è solo negli anni Cinquanta che la pratica del disegno verrà acquistando un particolare rilievo, com'è dimostrato in primo luogo dalla presenza delle sei tavole fuori testo che accompagnano la prima edizione di *Roberte ce soir*¹⁹. Nel 1956, poi, su suggerimento di amici quali Alberto Giacometti e André Masson, Klossowski organizza una prima esposizione privata dei suoi disegni a matita. A parte alcuni ritratti (tra cui quelli di Gide e Bataille), le composizioni di quel periodo appaiono già strettamente legate al mondo immaginativo di cui la trilogia di *Roberte* fornisce una versione letteraria. Com'è facile comprendere, ciò rischia da subito di far sorgere l'equivoco di un Klossowski «illustratore» dei propri testi, equivoco che per parte sua l'autore si sforzerà, nei limiti del possibile, di contrastare.

¹⁷ Sul tema della comunicazione in Klossowski, converrà rinviare quanto meno ad alcune delle numerose monografie sull'autore (in particolare J.-P. Madou, *Démons et simulacres dans l'œuvre de Pierre Klossowski*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1987 e A. Arnaud, *Pierre Klossowski*, Paris, Éditions du Seuil, 1990), nonché al saggio di M. Blanchot, *Le Rire des Dieux*, in «La Nouvelle Revue Française», 151, 1965, pp. 91-105 (ora in *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971, pp. 192-207), tradotto quale introduzione a *Le leggi dell'ospitalità*, cit., pp. XXIII-XXXIX.

¹⁸ Ricordiamo che entrambi i genitori si dedicavano alla pittura: il padre, Erich, era anche uno studioso di storia dell'arte, mentre la madre, Baladine – la «Merline» delle *Lettere a Merline* di Rilke (tr. it. Milano, Archinto, 1988) – era stata allieva di Bonnard. Infine il fratello minore di Klossowski, Balthasar, altri non è che il pittore noto come Balthus.

¹⁹ Paris, Éditions de Minuit, 1953.

Che il rapporto tra scrittura ed immagine in Klossowski sia invece dei più complessi, è cosa che emerge con chiarezza dalle stesse opere letterarie. Appare significativo ad esempio il fatto che in esse ricorra con frequenza quella particolare versione della tecnica retorica dell'*ekphrasis* che consiste nella descrizione di dipinti immaginari. Più tardi l'autore, la cui erudizione è ben nota, si richiamerà in proposito a modelli classici: «Senza dubbio mi sono dovuto ricordare di certi autori della tarda antichità greco-romana, come Filostrato di Lemno, che avevano immaginato un genere retorico per evocare attraverso la scrittura opere plastiche immaginarie. Così fa Apuleio quando descrive una statua di Diana come opera d'arte. Io stesso ho pensato per un po' di descrivere i miei personaggi come altrettante statue, ritratti, figure di quadro [...]. E poi, la problematica morale ha preso il sopravvento»²⁰. È vero in effetti che i personaggi principali dei testi klossowskiani, anche se appaiono a volte fissati in pose da *tableau vivant*, non per questo vengono semplicemente identificati con figure dipinte o scolpite. Ma le immagini visive, verbalmente evocate, svolgono un ruolo di grande rilievo in queste opere. Basti pensare all'affresco incompiuto, di soggetto religioso, che – con le controverse interpretazioni a cui può dar luogo – si pone al centro di un importante episodio del primo romanzo, *La vocation suspendue*²¹. Oppure ad un'altra pittura murale, quella che tanta parte ha forse avuto nel rispecchiare o suscitare gli insani progetti di Atteone, in quel singolarissimo intreccio di esegesi mitologica e affabulazione narrativa che è *Le bain de Diane*²². Oppure ancora ai quadri di Tonnerre (pittore che si immagina influenzato da Ingres, Chassériau e Courbet)

²⁰ P. Klossowski, *Entretiens avec Alain Arnaud*, in *La Ressemblance*, cit., pp. 102-103 (tr. it. p. 99).

²¹ Cfr. P. Klossowski, *La vocation suspendue*, Paris, Gallimard, 1950; 1981, pp. 40-53 (tr. it. *La vocazione interrotta*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 20-27).

²² Cfr. P. Klossowski, *Le bain de Diane*, Paris, Pauvert, 1956; ried. Paris, Gallimard, 1980, pp. 30-32 (tr. it. *Il bagno di Diana*, Milano, Silva, 1962, pp. 29-31).

minutamente descritti e commentati da Octave in *La Révocation de l'Édit de Nantes*. Tutti questi esempi – ciascuno dei quali meriterebbe un'analisi approfondita – mostrano quanto meno che la parola non richiede di per sé il complemento di un'immagine, ma è anzi capace di farla sorgere, per così dire dal nulla, nella mente del lettore.

Quanto all'azione esercitata dai quadri veri e propri su chi li produce e su chi li contempla, si tratta di un tema che attrae da sempre l'attenzione di Klossowski. Lasciando momentaneamente da parte le opere narrative, che pure vi fanno spesso riferimento, può essere opportuno considerare un articolo dedicato alla pittura di Balthus, che sembra per molti versi anticipare i successivi sviluppi del lavoro dell'autore²³. Questi si pone ancora dal solo punto di vista dell'osservatore delle opere pittoriche, per il quale esse si configurano come «indicibili contenuti di visione». Trova dunque in certo modo paradossale lo sforzo di chi vorrebbe parlare di qualcosa che si sottrae alle parole, e anzi le sopprime, così come sopprime lo scorrere del tempo, riproponendo sempre intatta l'esistenza passata. Il quadro, infatti, possiede una duplice natura: «Con la sua cornice, le sue dimensioni, si delimita in rapporto al mondo circostante nel quale si inserisce come oggetto; ma in quanto simulacro rimette in questione gli altri oggetti che fortuitamente lo circondano». Oggetto dunque, ma al tempo stesso contrapposto agli altri oggetti, quelli dell'uso quotidiano. «È per questo che la vita fissata sulla sua superficie esercita un tale fascino; il quadro non ha un essere in sé, e tuttavia, grazie al non-essere del simulacro, ci fa vedere l'essere in cui le cose non possono più morire perché non vivono più, ma sono; il quadro non ci offre tanto un oggetto di contemplazione quanto piuttosto ci pone nell'attesa dello spettacolo che nel frattempo stiamo vedendo, ma che è animato dai demoni intermediari tra l'artista e lo

²³ P. Klossowski, *Balthus: Beyond Realism*, in «Art News», 8, 1956; la versione francese, col titolo *Du tableau vivant dans la peinture de Balthus*, è apparsa prima in «Monde nouveau», 108-109, 1957 e poi nel catalogo *Balthus*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1983, pp. 81-85.

spettatore»²⁴. Espressioni come «simulacro» e «demone intermediario», che a prima vista possono apparire singolari, costituiscono un richiamo implicito ai temi del coevo libro *Le bain de Diane*, dei quali mostrano di riflesso l'attinenza alla sfera dell'arte²⁵.

Tra le molte osservazioni interessanti che Klossowski, entrando nel merito, dedica alla pittura di Balthus, ci limiteremo a ricordare quelle che evidenziano l'importanza dell'attitudine, volutamente statica e solenne, assegnata alle figure che compaiono nei quadri di questo artista. «In alcune sue composizioni, nei suoi gruppi di figure, si sente qualcosa come un arrestarsi di questo ritmo di respirazione vegetale, e come un incantamento degli esseri». Da questa accentuazione della «posa» dei personaggi deriva, secondo Klossowski, «una certa monomania degli atteggiamenti, che sembra indicare il ritorno ossessivo di uno stesso motivo, verificabile in più di una composizione». Questa attitudine fissa delle figure produce un'impressione «di “*tableau vivant*” inscritto all'interno del quadro, di pantomima immobile»²⁶. Effetto destinato a diventare ben presto familiare anche agli osservatori dei disegni di Klossowski.

Questi continua il suo lavoro artistico anche negli anni Sessanta, ma in modo più saltuario, perché contemporaneamente si dedica alla realizzazione di

²⁴ *Ibid.*, p. 81.

²⁵ Una delle ipotesi interpretative essenziali sviluppate in quell'opera è la seguente: «Diana patteggia con un demone intermediario tra gli dèi e gli uomini per manifestarsi ad Atteone. Tramite il proprio corpo aereo, il demone *simula* Diana nella sua teofania, e ispira ad Atteone il desiderio e la folle speranza di possedere la dea» (*op. cit.*, p. 46; tr. it. p. 43). Il tema della funzione dei simulacri – intesi anche nel senso letterale di *statue* raffiguranti gli dèi – nell'ambito del mondo religioso antico, in particolare latino, è accennato nel *Bain de Diane*, e sarà ripreso più ampiamente in un'opera klossowskiana successiva: *Origines culturelles et mythiques d'un certain comportement des dames romaines*, Montpellier, Fata Morgana, 1968 (tr. it. *Origini culturali e mitiche di un certo comportamento delle dame romane*, Milano, Adelphi, 1973).

²⁶ *Du tableau vivant dans la peinture de Balthus*, cit., pp. 82-83.

importanti opere narrative e saggistiche²⁷. Nel 1970, tuttavia, pubblica un altro testo che fornisce utili chiarimenti sul modo in cui si configura, all'interno della sua produzione, il rapporto tra scrittura ed immagine²⁸. Dopo aver ricordato che «l'azione centrale di *Roberte ce soir* si caratterizza in quanto *tableau vivant* o quadro puro e semplice» e che anche *Le bain de Diane* insiste «sulla presenza spaziale del simulacro», Klossowski viene a parlare di ciò che lo ha condotto «non tanto ad illustrare il mio testo quanto piuttosto a sostituire il disegno alla scrittura»²⁹. È vero, egli sostiene, che c'è un'analogia tra la linea grafica e la frase scritta, in quanto entrambe possono muovere dalla costrizione di uno stesso motivo, ma se l'analogia fosse completa, «il motivo ossessivo sarebbe sempre convertibile in una espressione qualunque». Risulta invece più corretto ipotizzare che «la scelta del modo di espressione nell'uno o nell'altro spazio sia determinata dal motivo ossessivo», e che quest'ultimo, di volta in volta, induca a privilegiare l'atto del *far vedere* o quello del *far intendere*. Per Klossowski, anzi, «far vedere, e tacere mostrando, è un'operazione incompatibile con quella di far intendere, e di dimostrare a condizione di non mostrare nulla»³⁰.

²⁷ Quali ad esempio il romanzo *Le Baphomet*, Paris, Mercure de France, 1965 (tr. it. *Il Bafometto*, Milano, Sugar, 1966) e lo studio su *Nietzsche et le cercle vicieux*, Paris, Mercure de France, 1969 (tr. it. *Nietzsche e il circolo vizioso*, Milano, Adelphi, 1981), nonché traduzioni come quelle del *Tractatus* di Wittgenstein e dell'*Eneide* di Virgilio.

²⁸ P. Klossowski, *Le geste muet du passage matériel au dessin*, in «Change», 5, 1970, pp. 16-20.

²⁹ *Ibid.*, p. 17. La funzione dei disegni klossowskiani è stata colta con precisione da André Masson, il quale ha osservato che, in essi, «il rapporto con l'opera scritta esiste ma non è illustrativo: prolungamento sarebbe l'espressione più esatta» (la frase si legge nella prefazione al catalogo della mostra *Mines de plomb de Pierre Klossowski*, tenutasi a Parigi, alla galleria Au Cadran solaire, nel 1967; testo ripreso in A. Masson, *Le rebelle du surréalisme. Écrits*, Paris, Hermann, 1976, p. 164).

³⁰ *Le geste muet...*, cit., pp. 18-19.

Questa differenza trova conferma anche nel caso limite del pittore-illustratore o del poeta-disegnatore: in lui, infatti, «lo stesso tracciato grafologico recupera la sua autonomia per scatenarsi “calligraficamente” in “caratteri”, divaganti in rapporto a quelli della scrittura». Si passa così dal tracciato funzionale dei segni a quello, muto, del disegno. Lo evidenziano bene i manoscritti di William Blake o le edizioni da lui incise: non si può dire che la poesia appaia insufficiente rispetto alle visioni da esprimere, ma ai disegni viene affidato il compito di tradurre lo spazio spirituale del poeta in quello, esteriore, dei corpi. Sono gli spiriti stessi, secondo Klossowski, che «costringono *la mano* di Blake a testimoniare della loro corporeità attraverso il tracciato di un lineamento»³¹. La scrittura basta a se stessa, e tuttavia può accadere che la coazione ossessiva induca a prolungarla in un'espressione grafica diversa, più accentuatamente visuale. Siamo allora di fronte – tanto in Blake quanto in Klossowski – a un ricorso al disegno che non si può ricondurre ad un semplice desiderio di «illustrare» i propri testi, ma che risponde semmai a un'esigenza assai più profonda: quella di «far vedere», di dare un corpo ai fantasmi interiori.

Lo spazio dei simulacri

A partire dai primissimi anni Settanta, si assiste, nell'opera klossowskiana, ad un mutamento poco prevedibile: il passaggio dai disegni a grafite, perlopiù di formato convenzionale, a quelli a matite colorate, con figure a grandezza naturale. Mutamento che può stupire soprattutto per la particolare tecnica adottata, inusuale in sé e tale da rendere necessari, specie per quadri di così grandi dimensioni, tempi di esecuzione lunghissimi. Da qui, però, una conseguenza ancor meno prevedibile, vale a dire la rinuncia pressoché totale, da parte di Klossowski, all'espressione

³¹ *Ibid.*, pp. 19-20.

scritta. A proposito dell'importanza che ha avuto per lui «la scoperta del colore», l'artista ha osservato infatti: «La soddisfazione che questa esperienza mi procurava mi spinse al tempo stesso a sacrificarle il tempo che essa richiedeva. Questo modo di esprimersi, apparentemente primitivo perché immediato in confronto alla scrittura, non poteva tollerare la concomitanza con la comunicazione scritta, che, quanto all'emozione vissuta, è sempre indiretta. Vale a dire che il linguaggio, nella misura in cui dipende dal senso comune, altera il motivo particolare in considerazione della ricettività generale. Rinunciando alla scrittura, che costantemente dava luogo al malinteso, mi isolavo nel non pronunciarmi più se non tramite il quadro. A rischio di far sentire le mie visioni ai miei contemporanei, piuttosto che fargliele capire»³².

Una scelta così drastica, unitamente ai caratteri specifici dei nuovi quadri klossowskiani, non manca di suscitare critiche di vario genere. Da un lato l'espressione pittorica pare ad alcuni banale rispetto alla complessità della scrittura narrativa, dalla quale peraltro i disegni continuano a trarre ispirazione. D'altro canto si rimprovera a queste opere una certa imperfezione esecutiva, in contrasto con l'adesione – del resto eccessiva – ai canoni della tradizione pittorica più convenzionale. Una pittura da letterato, quindi, e troppo incline a cedere alla tentazione di un accademismo estraneo agli sviluppi artistici di questo secolo. L'esigenza di rispondere a critiche di questo genere, e nel contempo di chiarire il significato del proprio operare, obbliga Klossowski a ricorrere, suo malgrado, al linguaggio verbale. Nascono così vari testi ed interviste, solo parzialmente raccolti in un volume del 1984: *La Ressemblance*.

A una difesa, sul piano teorico, della pittura ottocentesca e della predilezione da essa manifestata per la raffigurazione del nudo femminile, è dedicato il saggio

³² *Entretiens avec Alain Arnaud*, cit., pp. 101-102 (tr. it. pp. 97-98).

*La décadence du Nu*³³. L'autore muove dalla citazione di due passi di Klee: nel primo si sottolinea che il quadro ha una propria anatomia e che, nel raffigurare un nudo, sarà ormai all'anatomia del quadro e non a quella umana che il pittore dovrà ispirarsi; nel secondo si decreta la morte del soggetto in sé, e la conseguente liquidazione dell'arte dei «vecchi maestri»³⁴. Queste affermazioni, però, non convincono Klossowski, per il quale è indubbio che opere come *La grande odalisque* di Ingres o *Les baigneuses* di Renoir presuppongono l'anatomia del quadro, oltre a quella dei nudi rappresentati; si può dire anzi che in queste tele le due anatomie vengano a coincidere. «I maestri del Nudo tradizionale [...] nella loro espressione pittorica hanno in effetti osservato *l'identità tra la natura e lo stile* e messo in risalto lo stile nella natura, elaborando la loro visione della nudità femminile secondo un insieme di punti di riferimento emotivi»³⁵. Ciò spiega il fatto che l'aspetto saliente delle loro tele risiede «nella fisionomia del modello femminile e talvolta nelle mani, che esprimono nella donna la coscienza di essere vista o di osservarsi da sé in segreto». Inoltre – all'opposto di quanto accade nel nudo moderno, inteso come istantanea – in passato «il genere convenzionale delle scene leggendarie permetteva di variare all'infinito la drammaturgia del Nudo come soggetto (sorpresa, pudore, violenza) suggerendo a volte tutte le fasi, dall'abbigliamento alla svestizione fino alla nudità totale, a seconda dei pretesti forniti dai temi trattati»³⁶.

L'interesse di queste osservazioni risiede fra l'altro nel fatto che esse descrivono perfettamente alcuni aspetti della pittura klossowskiana, in cui il gioco della fisionomia e delle mani (talora persino fisicamente ingrandite) costituisce

³³ È un testo originariamente pubblicato, molti anni prima, in traduzione inglese (*The Falling Nymphs*, in «Art News Annual», 3, 1967).

³⁴ Cfr. P. Klee, *Diari 1898-1918*, tr. it. Milano, Il Saggiatore, 1960; 1984, pp. 239 e 191. Ricordiamo che quest'opera è stata tradotta in francese proprio da Klossowski (P. Klee, *Journal*, Paris, Grasset, 1959).

³⁵ *La décadence du Nu*, in *La Ressemblance*, cit., pp. 66-67 (tr. it. pp. 64-65).

l'elemento più specifico per conferire *pathos* alle immagini, e in cui la predilezione per le scene convenzionali induce a volte ad attingere agli ambiti più desueti e improbabili, dal mito greco (*Ganymède, Pan et son élève*), alle leggende romane (*Tarquin et Lucrece, Magiciennes romaines*) ai motivi biblici (*David et Goliath, Thomas l'incrédule*).

Ma Klossowski non perde mai di vista il problema ai suoi occhi centrale, quello della comunicazione, ribadendo sia il carattere privilegiato dell'espressione pittorica rispetto a quella verbale («Siamo in un altro mondo, in cui non si comunica più se non tramite ideogrammi con l'esperienza incomunicabile che ciascuno può avere della nudità o dell'universo intero»), sia la presenza inevitabile di un elemento che si sottrae all'esteriorizzazione: «E tuttavia c'è stato in ognuno di questi maestri qualcosa di incomunicabile, un'idiosincrasia che senza dubbio dovevano rinunciare ad esprimere: è forse questa rinuncia che rende tanto più intensi gli accenti della loro espressione più coscientemente convenzionale»³⁷.

Il passaggio alla pittura rende l'autore severo nei confronti della sua precedente produzione scritta, interpretata ora come un modo distorto di rispondere a una sollecitazione che era già in origine di carattere visivo. Ma una volta riconosciuto questo equivoco, che rendeva «oscuro» e «astratto» il pensiero espresso nei libri, è divenuto possibile accedere ad un ambito diverso, quello del simulacro³⁸. Per chiarire questo termine, Klossowski riprende le considerazioni che aveva avanzato – in riferimento alla scrittura – nel citato articolo del 1970 *Protase et apodose*, e ribadisce che «il simulacro in senso *imitativo* è attualizzazione di qualcosa di irrapresentabile o di incomunicabile in sé: propriamente il fantasma nella sua *costrizione* ossessiva». Al fine di esorcizzare l'ossessione, l'artista imita il fantasma, che non è né dicibile né mostrabile, «prendendo a prestito, per volgerli a vantaggio

³⁶ *Ibid.*, p. 67 (tr. it. p. 65).

³⁷ *Ibid.*, p. 69 (tr. it. pp. 67-68).

³⁸ Cfr. *Du tableau en tant que simulacre* (*ibid.*, pp. 75-76; tr. it. pp. 72-73).

della sua imitazione, gli stereotipi istituzionali, dunque convenzionali, del *dicibile* e del *mostrabile*³⁹. Come già sappiamo, infatti, secondo Klossowski il rifiuto degli stereotipi, tipico dell'arte di questo secolo, costituisce un errore, poiché è solo accentuando all'estremo l'immagine convenzionale che si potrà farle assumere il carattere di segnale, e al tempo stesso di veicolo, dell'ossessione subita.

L'azione esercitata dall'opera d'arte su chi la contempla è essenziale per l'autore, che si spinge fino a richiamare l'idea – attribuita dalla tradizione ad Ermete Trismegisto – che solo un intervento da parte di qualche entità demonica possa rendere moralmente attivo il simulacro⁴⁰. Una concezione in apparenza così remota mantiene, a giudizio di Klossowski, la sua attualità, nel senso che «ogni volta che l'artista lavora ad un quadro, quale che ne sia il “motivo”, lo farebbe per contraffare il suo modello invisibile – l'analogo demonico della propria emozione – dunque per sedurlo tramite la “somiglianza” del simulacro e per circoscriverlo così con una figura il cui aspetto agirebbe sul contemplatore allo stesso modo in cui il modello agisce sull'artista»⁴¹. La complicità del demone (o, se si preferisce, dell'ossessione) è dunque necessaria al pittore, non solo perché gli consente una visione persistente, e dunque riproducibile, delle proprie immagini mentali, ma anche perché gli offre la possibilità di suscitare nello spettatore uno stato d'animo in certo modo corrispondente al suo. Così l'opera diviene davvero, in un senso assai diverso da quello consueto, efficace.

³⁹ *Ibid.*, pp. 76-77 (tr. it. p. 74).

⁴⁰ Cfr. *Retour à Hermès Trismégiste* (*ibid.*, pp. 95-96; tr. it. pp. 92-93).

⁴¹ *Ibid.*, p. 96 (tr. it. pp. 93-94).

Visioni e aporie

Rispetto a quanto accadeva quando il mezzo di comunicazione era la scrittura, tutto appare ora a Klossowski più diretto: «Passando dalla speculazione allo *speculare*, mi trovo di fatto sotto la dettatura dell'immagine. È la visione che esige che io dica tutto ciò che la visione mi dà»⁴². Si tratta di rendere il proprio spirito e la propria mano docili e obbedienti nei riguardi di quel che appare agli occhi della mente, così che il disegno possa rispecchiarlo con fedeltà. Ma non vi è, in questo atteggiamento, alcuna analogia con l'automatismo di tipo surrealista, perché la coscienza e la tecnica restano attivamente presenti in ogni fase dell'esecuzione dell'opera. Il lentissimo lavoro che consiste nel tracciare figure su enormi fogli di carta sospesi alle pareti dello studio, ricoprendo di fittissimi tratti colorati l'intera superficie, richiede una pazienza e una dedizione assolute⁴³. Esso presuppone una passione vivace e nel contempo costituisce una sorta di esercizio ascetico o di metodo di meditazione, che tuttavia non si esercita solo in uno spazio interiore ma dà luogo ad opere tra le più singolari che sia dato di vedere attualmente. Queste figure di donne (o di efebi) sempre alle prese con le insidie o

⁴² *Entretiens avec Alain Arnaud* (*ibid.*, p. 102; tr. it., p. 99). In questo passo vengono riprese e condensate osservazioni che appartengono in origine ad un'altra intervista, quella concessa a Rémy Zaugg (Cfr. *Fragments d'une explication*, in *Simulacra*, catalogo della mostra personale del 1981 alla Kunsthalle di Berna; testo ripreso in B. Lamarche-Vadel, *Klossowski, l'énoncé dénoncé*, Paris, Marval-Galerie Beaubourg, 1985, pp. 53 e 85-91): «Di fatto, sono sotto la dettatura dell'immagine. L'immagine mi detta ciò che devo dire. Sì, la visione esige che io dica tutto ciò che la visione mi dà e che io trovo in essa. [...] Ci sono state quindi diverse tappe: *Roberte ce soir* illustrato, i disegni a matita, le diverse pubblicazioni, di nuovo i disegni a matita e infine i quadri a matite colorate. Ma a partire da qui, mi occorreva giustificare la mia transizione dallo speculativo allo speculare e dunque approfondire il mio lavoro in quest'ambito».

⁴³ Sull'*atelier* e sulla tecnica del pittore si veda ad esempio M. Butor - M. Godard, *Une visite chez Pierre Klossowski le samedi 25 avril 1987*, Paris, Éditions de La Différence, 1987.

le lusinghe altrui, bloccate in pose ambigue, delle quali non si può mai dire se indichino riluttanza o acquiescenza, si rivestono di colori che appaiono al tempo stesso tenui e splendenti.

Le scene raffigurate possono essere talvolta, come si è detto, ispirate alla tradizione letteraria e pittorica, ma nella maggior parte dei casi chiamano in causa situazioni e personaggi già presenti nelle opere narrative dell'autore. Ciò fa sì che questi quadri possano essere guardati in due modi decisamente diversi. Chi ha letto i romanzi klossowskiani, riconoscerà subito, nelle immagini che ha di fronte, episodi a lui noti, e del resto designati senza equivoci da titoli quali *Roberte giflant l'aide du maniaque (scène finale des barres parallèles)*, *Impressions romaines (L'effraction du tabernacle par Roberte)*, o *L'esprit du Grand Maître explorant le corps imputrescible du jeune Ogier*. La sua visione implicherà dunque un raffronto mentale fra i quadri e il ricordo dei relativi brani delle *Lois de l'hospitalité* o del *Baphomet*. Molto diversa sarà invece la percezione che può avere dell'opera chi ne ignori il corrispettivo letterario e si trovi dunque a confrontarsi con rappresentazioni il cui soggetto gli apparirà necessariamente misterioso. Benché Klossowski neghi con decisione il carattere illustrativo della sua pittura ed auspichi paradossalmente spettatori del secondo tipo⁴⁴, non per questo gli riesce di sottrarsi del tutto alle contraddizioni. Ha perfettamente ragione, ad esempio, Rémy Zaugg quando attira l'attenzione sul problema del titolo, che in casi come quelli citati costituisce di per sé un riferimento diretto ai romanzi e limita necessariamente il carattere autonomo dell'immagine⁴⁵.

Si ha dunque l'impressione che Klossowski, obbligato dalla fedeltà alla propria monomania a tornare di continuo sugli stessi temi e sulle stesse visioni, abbia sperato di evitare gli equivoci ingenerati dalla comunicazione verbale passando ad un *medium*, quello pittorico, che sembra consentire di esprimersi e

⁴⁴ Cfr. *Fragments d'une explication*, cit., pp. 50-53 e *passim*.

⁴⁵ Cfr. *ibid.*, pp. 71-83.

farsi intendere tacitamente, e tuttavia – per una sorta di ritorno del rimosso – si trovi continuamente alle prese col riaffiorare, in forme diverse, della parola. Ciò vale tanto per i titoli dei quadri, che costituiscono di per sé (anche quando non rinviano immediatamente ai libri) un elemento «letterario», quanto per gli scritti e le interviste, con cui l'autore cerca nonostante tutto di precisare, dall'esterno e appunto verbalmente, il significato della propria pittura.

Klossowski ha colto ed ha saputo indicare con chiarezza quello che probabilmente è un problema essenziale per ogni artista consapevole, vale a dire il fatto che «esiste un fondo incomunicabile, irriducibile, che non si può esprimere»⁴⁶, ma forse si è illuso quando ha creduto di trovare nel disegno il modo di aggirare almeno in parte questa difficoltà. Per quanto il passaggio allo speculare, alla dimensione del gesto muto, possa avergli offerto soddisfazioni insperate e aver rivelato al pubblico dell'arte un talento di indubbia originalità, la questione della comunicazione non cessa di porsi negli stessi termini. Infatti quello che Klossowski chiama «l'equivalente» dell'incomunicabile non sarà mai perfettamente tale, così come il ricorso all'immagine visiva non potrà mai escludere del tutto la parola (foss'anche solo nella forma dell'interpretazione a cui il quadro dà luogo). Nell'opera klossowskiana – sia essa scritta o disegnata – possiamo dunque vedere una conferma del fatto che l'arte, come la letteratura, vanifica la speranza di esprimersi totalmente o di sottrarsi al fraintendimento: per l'una come per l'altra si tratta invece di sostenere, e trasformare possibilmente in uno stimolo, la «tensione tra il bisogno di comunicare e la sua impossibilità»⁴⁷.

⁴⁶ *Entretiens avec Alain Arnaud*, cit., p. 104 (tr. it. p. 100).

⁴⁷ *Ibid.* (tr. it. p. 101).

La scrittura della notte e del giorno in Maurice Blanchot*

1. L'opera saggistica di Blanchot può forse dirsi ormai nota anche da noi, almeno a voler trarre argomento dal buon numero di traduzioni piuttosto che da un influsso evidente. Sarebbe invece difficile poter sostenere la stessa cosa in relazione al versante narrativo della produzione dell'autore: restano infatti inaccessibili in italiano i tre grandi romanzi editi negli anni Quaranta (*Thomas l'Obscur*, *Aminadab* e *Le Très-Haut*) e la maggior parte dei racconti apparsi nel decennio successivo, quali ad esempio *Au moment voulu*, *Celui qui ne m'accompagnait pas* e *Le dernier homme*. Questa duplicità di piani – teorico e narrativo –, non di rado intersecantisi fra loro, è però essenziale per la conoscenza di uno scrittore come Blanchot, la cui rilevanza nella cultura francese del Novecento tende sempre più ad apparire notevole, a dispetto dell'estrema e quasi eroica discrezione che lo ha portato ad assentarsi sistematicamente dalla vita pubblica in genere (con qualche rara eccezione motivata da considerazioni di carattere politico) e da quella del cosiddetto mondo letterario in specie¹.

Non si intende sostenere con ciò che una considerazione globale della produzione blanchotiana sia tale da appianare le difficoltà che quest'opera suscita, ma semplicemente che una simile considerazione è necessaria proprio per rendere più serio – anche nel senso di più arduo – il compito del lettore². Questi, infatti, pur nell'ipotesi che conosca già i lavori saggistici di Blanchot, difficilmente potrà sottrarsi alla sorpresa – che talora prenderà forse la forma del disagio o dello

* Questo testo è stato presentato, nell'ottobre 1991, nell'ambito di un ciclo di incontri organizzato a Genova da Marco Ercolani e Lucetta Frisa.

¹ Si veda al riguardo R. Laporte, *Maurice Blanchot. L'ancien, l'effroyablement ancien*, Montpellier, Fata Morgana, 1987, pp. 56-57 e 59-60.

² L'allusione finale è al libro di P. Madaule, *Une tâche sérieuse?*, Paris, Gallimard, 1973.

smarrimento – di fronte a testi narrativi così singolari da risultare spaesanti e inclassificabili. Sarà tentato allora di far ricorso ai saggi per trovare in essi una giustificazione teorica dell'operare del romanziere: procedimento al tempo stesso inevitabile e improprio, e in molti casi deludente. Qualcosa di analogo accadrebbe di sperimentare a chi volesse seguire il percorso inverso, tentando ad esempio di chiarire il concetto blanchotiano di letteratura a partire dalla pratica del narratore.

Il problema, d'altra parte, non si risolve certo tenendo rigidamente separati i due aspetti della produzione dell'autore, quasi fossero in causa due scrittori diversi, e neppure considerando altrettanto semplicisticamente i vari volumi editi a firma di Blanchot come parte di un unico movimento, in cui non si possano in alcun modo distinguere i testi narrativi da quelli critico-filosofici. Qualunque sia la posizione adottata, si dovrà comunque riconoscere da ultimo che i saggi non riducono se non in parte l'enigmaticità dei racconti, e che questi non sono tali da poter agevolare davvero la lettura dei primi.

In questa sede, senza voler aspirare a fornire una presentazione d'assieme di un'opera così vasta e complessa come quella blanchotiana, ci si limiterà ad affrontare un compito assai meno ambizioso, che consiste nell'evidenziare, sulla base di alcuni esempi testuali, il ruolo insolito e importante assegnato da questo autore alle immagini della notte e del giorno. Si tratterà dunque di privilegiare alcune tra le numerose opere, siano esse narrative o saggistiche, in cui la notte e il giorno compaiono in qualità di nuclei figurali significativi. In tal senso, è parso opportuno esaminare almeno un campione per ciascuna delle principali forme di scrittura con cui Blanchot (non senza apportare ad esse innovazioni considerevoli) si è cimentato, vale a dire il saggio, il romanzo e il racconto.

2. Il genere di scrittura per cui Blanchot è più noto, vale a dire quella di tipo critico-letterario, può essere adeguatamente rappresentato da un volume del 1955,

*L'espace littéraire*³. Non si tratta di una semplice raccolta di saggi, ma piuttosto di un unico e articolato discorso sulla natura del fatto letterario, in cui sono incastonate, quasi a titolo di esempi, delle trattazioni monografiche su autori che vanno, per ricordare solo qualche nome, da Mallarmé a Kafka, da Rilke a Hölderlin. In questo libro, complesso e affascinante, il tema della notte (considerata in sé o nel suo rapporto col giorno) svolge un ruolo di indubbio rilievo, tanto che potremo seguirne solo in parte le occorrenze.

Un punto di partenza può essere offerto dal commento che Blanchot dedica al «racconto» mallarmeano *Igitur*⁴. Il fatto che quest'ultimo si apra con un brano incentrato sulla notte (o più precisamente su «Mezzanotte»), e dunque «con l'evocazione di questa pura presenza in cui niente sussiste al di fuori del sussistere di niente»⁵, non ha nulla di accidentale né di esteriore. Con un rovesciamento necessario, infatti, «non è l'adolescente [cioè Igitur] che, sparendo nella morte, istituisce la sparizione e vi instaura la notte, è il presente assoluto di questa sparizione, è il suo tenebroso bagliore che soli gli permettono di morire, che lo introducono nella sua decisione e nel suo atto mortale»⁶. Anche la scelta più

³ M. Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955 (tr. it. *Lo spazio letterario*, Torino, Einaudi, 1967).

⁴ Cfr. S. Mallarmé, *Igitur ou La folie d'Elbehnou*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945; 1979, pp. 433-451 (tr. it. *Igitur o La follia d'Elbehnou*, in *Poesia e prosa*, Milano, Guanda, 1982, pp. 280-313). Si tratta di un testo che, per il suo carattere di narrazione poetico-astratta, ha certo influito sul costituirsi dello stile proprio dei romanzi e racconti blanchotiani. Che la concezione mallarmeana della scrittura rappresenti un modello per una narrativa che voglia opporsi a quella tradizionale è del resto una tesi sostenuta da Blanchot nel saggio *Mallarmé et l'art du roman*, in *Faux pas*, Paris, Gallimard, 1943; 1987, pp. 189-196 (tr. it. *Mallarmé e l'arte del romanzo*, in *Passi falsi*, Milano, Garzanti, 1976, pp. 181-187).

⁵ *L'espace littéraire*, cit., p. 112 (tr. it. p. 92; qui e altrove le traduzioni cui si fa riferimento sono citate con alcuni ritocchi).

⁶ *Ibid.*, pp. 112-113 (tr. it. p. 93).

consapevole e voluta – il suicidio che è in causa nel racconto – risulta essere allora qualcosa di diverso da un atto personale, come se «fosse necessario che la morte sia la neutralità e l'impersonalità in cui non si compie niente, l'onnipotenza vuota che si consuma in sé eternamente»⁷.

Ci avviciniamo qui al tema forse più importante di tutta l'opera di Blanchot, quello dell'impossibilità di morire, di entrare davvero nel niente, dovuta al fatto che «quando non c'è niente, è il niente che non può più essere negato, che afferma, afferma ancora, dice il nulla come essere, l'inoperosità dell'essere»⁸. Si tratta, com'è noto, di un aspetto per cui il pensiero blanchotiano converge con quello espresso in alcune delle prime opere di Levinas, in cui l'onnipresenza dell'essere, avvertita come opprimente e minacciosa, viene indicata attraverso la nozione di «*il y a*», che allude al carattere impersonale ed anonimo della semplice presenza, da cui non si dà nessuna via di uscita, perché essa è appunto «l'impossibilità della morte, l'universalità dell'esistenza persino nel suo annientamento»⁹. Per Levinas la manifestazione più emblematica dell'«*il y a*» è costituita proprio dalla notte, in cui «non c'è più né questo né quello, non c'è “qualcosa”. Ma questa assenza universale è, a sua volta, una presenza, una presenza inevitabile», dalla quale «anche ciò che definiamo con il termine di “io” viene sommerso»¹⁰. La morte cessa dunque di

⁷ *Ibid.*, p. 113 (tr. it. p. 93).

⁸ *Ibid.*, p. 110 (tr. it. p. 91). Una formulazione molto precisa di questo tema si ha già, senza contare qualche accenno anteriore, sia nel primo dei saggi kafkiani (*La lecture de Kafka*, in *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949; 1984, pp. 9-19; tr. it. *La lettura di Kafka*, in *Da Kafka a Kafka*, Milano, Feltrinelli, 1983, pp. 48-57), sia nel fondamentale saggio del 1947 *La littérature et le droit à la mort* (in *La part du feu*, cit., pp. 291-331; tr. it. in *La follia del giorno - La letteratura e il diritto alla morte*, Reggio Emilia, Elitropia, 1982, pp. 61-123 e in *Da Kafka a Kafka*, cit., pp. 9-47).

⁹ E. Levinas, *De l'existence à l'existant*, Paris, Éd. de la Revue Fontaine, 1947 (tr. it. *Dall'esistenza all'esistente*, Casale Monferrato, Marietti, 1986, p. 53).

¹⁰ *Ibid.* (tr. it. pp. 50-51). Non a caso una nota del volume rimanda al primo romanzo blanchotiano, *Thomas l'Obscur* (Paris, Gallimard, 1941), in quanto «la presenza dell'assenza, la

apparire possibile nel momento in cui si scontra con quella persistenza dell'essere, sia pure in forma negativa, di cui già la notte offre l'esperienza.

È appunto a questo, secondo Blanchot, che la «notte preliminare» di *Igitur* potrebbe alludere. Che proprio alla Notte spettasse, nelle prime versioni del racconto, quel ruolo di protagonista pensante poi assegnato, con soluzione meno audace, ad *Igitur*, appare allora come un dato significativo, e il mutamento apportato da Mallarmé può essere visto come un arretramento rispetto alla radicalità della concezione originaria. L'abbandono del testo ad uno stadio di incompiutezza testimonia forse di questo scacco, in certo modo inevitabile. «L'assenza che Mallarmé ha sperato di rendere pura – conclude Blanchot –, non è pura. La notte non è perfetta, essa non accoglie, non si apre. Non si oppone al giorno col silenzio, col riposo, con la cessazione dei compiti. Nella notte, il silenzio è parola, e non vi è riposo, poiché la posizione manca. Qui regna l'incessante e l'ininterrotto, non la certezza della morte compiuta, ma “l'eterno tormento di morire”»¹¹.

Questi temi vengono ripresi in un successivo capitolo del libro, dove si fa più chiara la distinzione tra due diverse esperienze della notte, o tra due differenti modi del suo manifestarsi. La «prima notte», infatti, è quella comune, in cui «tutto è sparito», in cui «l'assenza, il silenzio, il riposo» appaiono possibili e accessibili, in

notte, la dissoluzione del soggetto nella notte, l'orrore d'essere, il ritorno dell'essere in seno a tutti i movimenti negativi, la realtà dell'irrealtà vi sono mirabilmente descritti» (tr. it. p. 56 n.). È impossibile ricostruire qui il fitto interscambio che caratterizza i rapporti fra due autori pur così diversi come Blanchot e Levinas: ci limitiamo a rinviare, per un primo orientamento, a E. Levinas, *Sur Maurice Blanchot*, Montpellier, Fata Morgana, 1975, a M. Blanchot, *Notre compagne clandestine*, in AA.VV., *Textes pour Emmanuel Levinas*, Paris, Jean-Michel Place, 1980, pp. 79-87, nonché ai due studi di J. Rolland, *Pour un approche de la question du neutre*, in «Exercices de la patience», 2, 1981, pp. 11-45 (tr. it. *Per un approccio al problema del neutro*, in «aut aut», 209-210, 1985, pp. 155-191) e R. Ronchi, *Bataille, Levinas, Blanchot*, Milano, Spirali, 1985.

¹¹ *L'espace littéraire*, cit., p. 120 (tr. it. p. 99).

cui «chi dorme non lo sa, chi muore va incontro ad una vera morte; e si compie e si perfeziona la parola nella profondità silenziosa che la garantisce nel suo significato». Ma non tutto è così semplice e rassicurante, perché questa notte può sempre cedere il passo a qualcosa di irriducibilmente estraneo. Allora, «quando tutto è sparito nella notte, il “tutto è sparito” appare. È l'*altra* notte», la «notte vuota», rispetto a cui i sogni e i fantasmi non sono che allusioni. «La prima notte è accogliente. Novalis le dedica inni. Si può dire di essa: *nella* notte, come se avesse un'intimità. Si entra nella notte e vi si riposa col sonno e con la morte. Ma l'*altra* notte non accoglie, non si apre. Se ne è sempre fuori». Essa «non è mai la pura notte. È essenzialmente impura [...], è notte senza verità, che tuttavia non mente e non è falsa, non è la confusione in cui si smarrisce il senso; non inganna, ma su di essa è impossibile disingannarsi. *Nella* notte si trova la morte, si raggiunge l'oblio. Ma questa *altra* notte è la morte che non si trova, è l'oblio che si oblia»¹².

Vediamo qui all'opera lo stile – di pensiero e di scrittura – tipico di Blanchot, uno stile estremamente accurato e rigoroso, che le molteplici sfaccettature rendono atto a risplendere e ad affascinare. Uno stile, però, che al tempo stesso si mostra sempre alle prese con qualcosa che si situa un passo al di là di quel che può essere afferrato e detto, per cui, così come la scrittura appare impegnata in un movimento perenne di approssimazione all'irraggiungibile, anche la lettura deve rinunciare – non preliminarmente, ma ad un punto più o meno avanzato del proprio percorso – ad ogni sicurezza o pretesa di aver «compreso».

Se torniamo all'una e all'altra notte cui si è fatto riferimento, possiamo chiederci in che rapporti esse stiano col giorno. Secondo Blanchot, «la prima notte è ancora una costruzione del giorno», ne dipende, consente e favorisce il suo dispiegarsi. Infatti il giorno, «laborioso e creatore», sopporta male i propri limiti e, nel suo «orgoglioso intento di diventare universale», finisce col tendere ad appropriarsi anche della notte, a farla passare in sé: diviene allora «il tutto del

¹² Tutte le citazioni sono dalle pp. 169-170 de *L'espace littéraire* (tr. it. pp. 139-140).

giorno e della notte, la grande promessa del movimento dialettico». In questa prospettiva, «quando si oppongono la notte e il giorno, e i movimenti che vi si compiono, si allude ancora alla notte del giorno, alla notte che è la sua notte, di cui si dice che è la vera notte in quanto ha la sua verità, come le sue leggi, precisamente quelle che le impongono di opporsi al giorno»¹³.

Del tutto diverso è il discorso per quanto riguarda l'*altra* notte, il cui unico legame col giorno consiste nel fatto che solo di giorno essa può divenire oggetto di passione, o apparire come «il segreto che potrebbe essere violato, l'oscuro che attende di essere svelato». Di notte, invece, la notte stessa cambia aspetto, «è ciò con cui non ci si unisce, è la ripetizione che non cessa mai, la sazietà che non ha niente, lo scintillio di ciò che è senza fondamento e senza profondità»¹⁴. Se nella prima notte è possibile inoltrarsi, e in tal modo immergersi in uno spazio che protegge – come in un racconto kafkiano la tana protegge l'animale che l'ha costruita¹⁵ –, resta nondimeno incombente l'istante in cui la minaccia (quella dell'*altra* notte o, in Kafka, dell'altro animale) si renderà percepibile, e perverrà a dissolvere ogni sicurezza. «Chi, entrato nella prima notte, cerca senza timore di andare verso la sua intimità più profonda, verso l'essenziale, ad un certo momento sente l'*altra* notte» e allora, anche non volendo, «si abbandona all'inessenziale e perde ogni possibilità». Certo, resta pur sempre lecito e opportuno «vivere nel giorno e lavorare per il giorno», sforzandosi di sfuggire alle insidie notturne, ma ugualmente la notte finirà con l'imporre la sua necessità, nella forma costruttiva e appagante della prima notte e, attraverso di essa, in quella spossante e impadroneggiabile dell'*altra* notte¹⁶.

¹³ *Ibid.*, p. 173-174 (tr. it. pp. 142-143).

¹⁴ *Ibid.*, p. 175 (tr. it. 143-144).

¹⁵ Cfr. F. Kafka, *La tana*, in *Racconti*, tr. it. Milano, Mondadori, 1970, pp. 509-547.

¹⁶ Cfr. *L'espace littéraire*, cit., pp. 176-177 (tr. it. pp. 144-145).

Ma – ci si può chiedere – cos'ha a che vedere la letteratura con questo movimento rischioso che conduce dallo spazio diurno a quello notturno? Moltissimo, risponderebbe Blanchot, giacché la letteratura si identifica con questo movimento, così come si identifica con quello contrario, altrettanto arduo se non impossibile, che consiste nel tentare di riportare alla luce del giorno ciò che si è raggiunto nelle profondità dell'*altra* notte. Di questo doppio movimento offre una figura il mito greco di Orfeo ed Euridice.

Di fronte all'arte di Orfeo, la prima notte si apre per accoglierlo; ma ciò che egli cerca è Euridice, ossia «il punto profondamente oscuro verso cui l'arte, il desiderio, la morte, la notte sembrano tendere»: il punto in cui l'*altra* notte si approssima¹⁷. L'opera orfica sarebbe possibile se il poeta, sceso nelle profondità notturne, sapesse distogliersi dalla visione dell'*altra* notte e in tal modo, con la forza conferitagli dalla sua arte, riportarla con sé verso l'alto, verso la luce del giorno. Ma, come sappiamo, il poeta dimentica questa esigenza. «Volgendosi verso Euridice, Orfeo distrugge l'opera, l'opera immediatamente si disfa, ed Euridice ritorna nell'ombra; l'essenza della notte, sotto il suo sguardo, si rivela come l'inessenziale. Così egli tradisce l'opera, Euridice e la notte. Ma il non volgersi verso Euridice, significherebbe ugualmente tradire, essere infedele alla forza senza misura e senza prudenza del suo impulso che non vuole Euridice nella sua verità diurna e nel suo assenso quotidiano, ma la vuole nella sua oscurità notturna, nella sua lontananza».

Dal punto di vista del giorno tutto ciò non è giustificabile: si tratta di un errore, di una follia immotivata o di un eccesso punito. Il destino di Orfeo era quello di celebrare Euridice nel canto, non quello di volerla possedere. Ma il

¹⁷ Cfr. *ibid.*, p. 179 (tr. it. p. 147). Un nesso tra l'Orfeo «storico» e la notte è del resto documentabile, giacché ad essa si fa riferimento in vari frammenti orfici, ed anzi, come ricorda Giorgio Colli, «Notte è la primissima dea nella teogonia orfica secondo Eudemo» (*La sapienza greca*, Milano, Adelphi, 1977-1980, vol. II, p. 268; e cfr., nel vol. I, la sezione dedicata ad Orfeo).

movimento incomprensibile, l'attrazione per l'impossibile che conducono Orfeo agli Inferi hanno una loro necessità: egli «perde Euridice perché la desidera oltre i limiti misurati del canto, e si perde lui stesso; ma il desiderio, Euridice perduta ed Orfeo disperso sono necessari al canto, come è necessaria all'opera la prova dell'eterna inoperosità». L'opera, per essere veramente tale, deve dunque misurarsi con la propria impossibilità, senza pretendere di superarla. Solo allora si potrà dire, con Blanchot, che «tutto avviene come se, disobbedendo alla legge, guardando Euridice, Orfeo non avesse fatto altro che obbedire all'esigenza profonda dell'opera, come se, con questo impulso ispirato, avesse davvero rapito agli Inferi l'ombra oscura e l'avesse, a sua insaputa, riportata verso il grande giorno dell'opera»¹⁸. Non un movimento trionfale ma un gesto quasi involontario, non un'arte che si affermi nella propria perfezione ma un errore profondo, notturno e mortale presiedono al costituirsi dell'opera, e con essa di quello spazio letterario che Blanchot, nei suoi studi critici, non ha cessato di esplorare.

3.

*Buia chiarezza, chiara oscurità
fluttuano qua dentro.*

Robert Walser

Spostarsi dall'ambito degli scritti teorici blanchotiani a quello delle opere narrative non equivale ad effettuare un passaggio rassicurante, che ci conduca da una parola critica che lucidamente rinnova il suo tentativo di confrontarsi con l'esperienza letteraria – seguendone con scrupolo le implicazioni sovente perverse e paradossali – ad una parola più accessibile o meno inquietante, dedita a

¹⁸ Per questa e per le frasi citate in precedenza, si vedano le pp. 180-182 de *L'espace littéraire* (tr. it. pp. 147-149).

dispiegare le peripezie di una finzione compiaciuta di sé e delle proprie possibilità. Al contrario, il fascino che si esercita sui lettori di questi «romanzi», «racconti» o testi che sempre più rinunciano ad ogni collocazione di genere, è legato proprio all'opacità di una scrittura enigmatica, pronta sia a dar vita a monologhi o dialoghi inesauribili e misteriosi, che condannano il movimento narrativo ad un'estenuante fissità, sia ad inscenare una singolare progressione di eventi, di cui però rimangono oscuri i moventi essenziali. Una scrittura, anche, in cui coesistono un'estrema vicinanza all'angoscia innominabile e una sorprendente, quasi innocente, grazia e felicità.

Ad esemplificare la prima fase della produzione narrativa di Blanchot, può forse essere opportuno scegliere *Aminadab*¹⁹, cioè il secondo dei tre romanzi pubblicati dall'autore. Esso può apparire inizialmente meno perturbante del primo (*Thomas l'Obscur*), perché, pur nella sua originalità, sembra per molti versi richiamare una scrittura insidiosa ma anche riconoscibile qual è quella kafkiana. Il saggio che Sartre ha dedicato ad *Aminadab*²⁰ muove appunto dalla constatazione di questa analogia, ma deve anche prendere atto dell'ammissione di Blanchot, che dichiarava di non aver letto ancora nulla di Kafka al momento della composizione del romanzo. Se ciò nonostante Sartre insiste sul raffronto tra i due autori, con l'evidente intenzione di volgerlo a sfavore di Blanchot, una tale scelta non può che apparire inadeguata, e tuttavia non lo è al punto da giustificare la posizione opposta, quella di chi dichiara illegittimo l'accostamento, riconducendolo a una

¹⁹ M. Blanchot, *Aminadab*, Paris, Gallimard, 1942 (che citeremo dalla riedizione del 1972).

²⁰ J.-P. Sartre, «*Aminadab*» ou du fantastique considéré comme un langage, in «Les Cahiers du Sud», 255 e 256, 1953, ripreso nel volume *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947, pp. 122-142 (tr. it. «*Aminadab*» o del fantastico come linguaggio, in J.-P. Sartre, *Che cos'è la letteratura*, Milano, Il Saggiatore, 1966, pp. 225-242).

mera «illusione ottica»²¹. Il riconoscere che le analogie sussistono, e non si limitano a singoli procedimenti ed episodi ma investono la stessa tematica centrale, che è quella per eccellenza kafkiana dell'inconoscibilità della legge, non può esimere, ovviamente, dalla necessità di evidenziare gli elementi di specificità del romanzo blanchotiano.

In esso il personaggio principale – che, come nell'opera narrativa precedente, si chiama Thomas²² – viene attratto dal cenno di una donna alla finestra ad entrare in una casa, in cui vigono misteriose abitudini e regole. L'uomo, che quasi subito si trova ad essere ammanettato assieme ad un altro individuo, Dom, tenta con notevoli difficoltà di esplorare la dimora, nella speranza di raggiungere i piani alti e ritrovare colei che, a quanto gli è parso, lo ha chiamato. Durante il suo percorso incontra vari personaggi, che su sua richiesta o di loro iniziativa gli forniscono complesse spiegazioni sull'ordinamento interno della casa, sui rapporti tra i suoi abitanti (o «inquilini») e il personale di servizio, e sugli ostacoli pressoché insormontabili che impediscono di giungere nella parte superiore dell'edificio e di entrare in contatto con i suoi eventuali occupanti. Nella parte finale del romanzo, Thomas, che nel frattempo è stato separato dal suo compagno, si trova, debole e malato, al piano più alto; lì incontra una donna, Lucie, in cui ravvisa, non senza incertezze e smentite, colei che cercava e, mentre la sua debolezza si è ormai trasformata in una sorta di paralisi, riceve la visita di Dom. Questi, che appare ringiovanito, lo compiange; a suo dire, Thomas avrebbe seguito la strada sbagliata, poiché la vera meta non si trovava in alto ma in basso,

²¹ È l'espressione usata da J. Bousquet, anch'egli tra i primi a recensire *Aminadab* (in «Confluences», 21-24, 1943); il testo è ora ristampato in appendice a M. Blanchot, *Joë Bousquet*, Montpellier, Fata Morgana, 1987, pp. 31-50 (la citazione è da p. 35).

²² Secondo quanto riferisce R. Stillers (*Il palinsesto infinito. Frammentazione e continuità nell'opera narrativa di Maurice Blanchot*, tr. it. in «Nuova Corrente», 95, 1985, p. 163), Blanchot

nei sotterranei della casa, e dunque nel contatto rigenerante con la terra. Thomas, come sempre, rimane dubbioso²³, e conserva inalterato – mentre si assiste al lento ma inesorabile calare dell'oscurità – il suo desiderio di sapere.

È forse comprensibile che di fronte a una *fabula* come quella qui schematicamente delineata possa sorgere la tentazione di una lettura allegorica, in cui tutte le singolarità vengano riassorbite nella tranquillizzante compostezza di una morale, foss'anche negativa. Sartre, ancorché in modo tortuoso, finisce appunto col proporre una simile lettura dell'opera. Ai suoi occhi la morale c'è, ed è anzi delle più banali e facilmente individuabili: «L'uomo è solo, decide da solo del proprio destino, inventa la legge che subisce; ciascuno di noi, straniero a se stesso, è per tutti gli altri una vittima e un carnefice; invano si cerca di trascendere la condizione umana, meglio sarebbe acquisire un senso nietzscheano della terra»²⁴. Una volta che si pensi di aver afferrato il significato di fondo, entrare nel dettaglio dell'allegoria, vista soltanto come un modo per camuffare – qui attraverso le tecniche proprie del genere «fantastico» – tale significato prestabilito, diviene agevole e quasi superfluo: a Sartre basta indicare, a titolo di esempio, nel misterioso personale di servizio della casa un'immagine di Dio, oppure in Dom, il compagno di catena di Thomas, una figura del «corpo umiliato, maltrattato in una società che ha decretato il divorzio tra il fisico e lo spirituale»²⁵.

Quello dell'allegoresi, com'è noto, è un procedimento rischioso già in presenza di opere dichiaratamente composte in vista di una simile lettura (basti

considera *Aminadab* come un'altra stesura di *Thomas l'Obscur*. Ma occorre ricordare che il nome Thomas compariva già nel racconto *Le dernier mot*, scritto nel 1935.

²³ Sia M. Foucault (*La pensée du dehors*, in «Critique», 229, 1966; poi in volume autonomo, Montpellier, Fata Morgana, 1986, p. 30; tr. it. *Il pensiero del di fuori*, in M. Foucault, *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 1971, p. 120) che P. Madaule (*op. cit.*, p. 105) vedono nel nome del personaggio una possibile allusione alla figura evangelica dell'apostolo incredulo.

²⁴ J.-P. Sartre, *op. cit.*, p. 138 (tr. it. p. 238).

²⁵ *Ibid.*, p. 141 (tr. it. p. 240).

pensare, nella nostra tradizione culturale, ai modi spesso fuorvianti in cui è stata interpretata la *Commedia* dantesca); applicato a libri come quelli di Kafka o di Blanchot, che dipendono da un tutt'altro regime dell'immaginario, tale metodo esegetico può persuadere solo chi sia già preliminarmente persuaso, e difficilmente riuscirà ad evitare di incorrere – come appunto accade a Sartre – negli equivoci più grossolani. Eppure Kafka non cessava di mettere in guardia da ogni genere di interpretazioni, che a suo avviso richiedevano a loro volta di essere interpretate²⁶, e Blanchot – lo ricorda lo stesso Sartre – nega di aver scritto un'opera allegorica e avverte che il senso «può essere colto solo attraverso una finzione e si dissolve non appena si cerca di comprenderlo per se stesso»²⁷. In questo atteggiamento non va vista una forma di resistenza dell'autore di fronte al pericolo di veder piegata la propria opera a significati rispetto ad essa incompatibili. Blanchot conosce meglio di chiunque altro il fenomeno per cui lo scrittore non solo si vede congedato dall'opera già nel momento in cui l'ha terminata, ma deve poi necessariamente sperimentare, non appena l'abbia resa pubblica, come essa gli sfugga del tutto e venga sottoposta ai trattamenti più diversi e spesso più irrispettosi²⁸.

²⁶ Riferisce Max Brod che «con Kafka naturalmente non si poteva parlare mai di interpretazioni, nemmeno nei momenti di massima intimità. Egli stesso interpretava nel senso che le interpretazioni avevano bisogno di nuove interpretazioni al modo stesso in cui anche il suo *Processo* non può essere mai veramente risolto» (cit. in G. Baioni, *Kafka. Romanzo e parabola*, Milano, Feltrinelli, 1962; 1980, p. 186 n.).

²⁷ Cfr. J.-P. Sartre, *op. cit.*, pp. 126 e 138 (tr. it. pp. 228 e 237-238). Piuttosto che di allegoria si potrebbe parlare di simbolo, purché si assuma questo termine nell'accezione blanchotiana. Infatti, come si legge in *Le livre à venir* (Paris, Gallimard, 1959; 1986, pp. 121-122; tr. it. *Il libro a venire*, Torino, Einaudi, 1969, p. 95), mentre «l'allegoria ha un senso, è piena di senso, ha una più o meno grande ambiguità di senso», il simbolo, all'opposto, «non significa niente, non esprime niente. Rende soltanto presente – rendendoci presenti ad essa – una realtà che sfugge ad ogni altra presa e sembra sorgere, lì, prodigiosamente vicina e prodigiosamente lontana, come una presenza estranea».

²⁸ Cfr. M. Blanchot, *La littérature et le droit à la mort*, cit., e *L'espace littéraire*, cit., *passim*.

L'avvertimento blanchotiano tenderà allora ad evitare al lettore non prevenuto la delusione di verificare, ad un rinnovato contatto con l'opera, come quei significati che poteva credere di avervi scoperto le siano irrimediabilmente estranei o – per riprendere e ampliare un'immagine sartriana – come quelle che, quando apparivano sul fondo marino del testo, sembravano perle, si rivelino, una volta portate alla luce del sole, volgari pietruzze, vane e irrisorie di fronte alla mobile, scintillante ed intatta superficie testuale.

Che la voluta indeterminatezza di un romanzo come *Aminadab* sia tale da scoraggiare ogni agevole scorciatoia interpretativa è quanto risulterà anche a partire dal particolarissimo angolo visuale qui prescelto, che ci porta ad indagare sulle immagini della notte e del giorno.

Già nelle prime pagine del volume il protagonista, Thomas, si introduce nella casa, da cui non avrà più modo di uscire. Dunque, come del resto in tutte le successive narrazioni blanchotiane, l'azione ha luogo prevalentemente in interni. Ciò può far pensare che in queste opere, assieme al paesaggio o ai cicli stagionali, anche l'alternanza della notte e del giorno non possa che svolgere un ruolo minimo o marginale. Non si potrebbe negarlo, infatti, ove a questi termini si attribuisse il loro significato più consueto. Ma se, come avremo modo di verificare, in luogo del regolare succedersi delle ore diurne e notturne si voglia immaginare un più complesso e insidioso insieme di effetti luminosi, ancora designabili per Blanchot con i vocaboli di notte e giorno, questo diverso ordine di fenomeni apparirà non solo ben presente, ma anzi dotato di una particolare rilevanza.

L'annunciata insidiosità dei giochi di luce ed ombra in *Aminadab* si rivela quasi subito: così, non appena Thomas è riuscito a superare i macchinosi riti di passaggio che regolano l'ingresso nella casa ed ha acquisito senza volerlo un compagno, può finalmente esaminare la camera che gli è stata assegnata. Se dapprima la stanza gli appare «gradevolmente illuminata», ben presto «gli sembrò che la luce si abbassasse o che, se il suo splendore non diminuiva realmente, vi

fosse qualcosa nell'aria che ne assorbisse i raggi. Era come se la notte fosse passata attraverso l'atmosfera e si fosse trovata lì, non per via dell'oscurità, di cui non vi erano tracce rilevabili, ma nella sensazione che l'oscurità avrebbe fatto nascere se avesse regnato»²⁹.

La presenza della notte non si manifesta dunque attraverso la diminuzione di luce, ma viene avvertita a partire da una sensazione soggettiva, non coincidente con la percezione visiva. Del resto quest'ultima si trova in certo modo distolta dalle sue funzioni: «Thomas, con sua grande sorpresa, non si addormentò. Era forse la presenza che doveva sopportare? I suoi occhi si chiudevano, ma continuava a vedere la camera così com'era. Ne discerneva con chiarezza ogni dettaglio, distingueva la schiena curva del suo compagno, aveva di fronte agli occhi il pannello della porta che la luce faceva brillare. Quella camera era strana. Nella sua insonnia, egli non aveva nient'altro da fare che guardare attorno a sé macchinalmente, lasciando errare gli occhi, e gli sembrava che ciò che essi vedevano non fosse della natura delle cose visibili. Tutto era così lontano, così esteriore!»³⁰.

Se ogni intimità è negata dalla presenza opprimente di un compagno cui ci si trova materialmente vincolati, ogni familiarità è impedita dalla camera stessa, che offrendosi con troppa insistenza allo sguardo finisce col sottrarsi ad esso, trincerandosi nell'inappropriabilità. La vista è condannata a registrare la propria impotenza, e anzi solo a partire da questa può forse vedere. È quanto Thomas rileva più oltre, mentre procede in un buio corridoio del labirintico edificio: «L'oscurità era grande. Tuttavia gli occhi si abituarono a poco a poco, non alla notte che rimaneva altrettanto oscura, ma alla loro debolezza. Non era buio se non nella misura in cui essi credevano di poter bastare a tutto»³¹.

²⁹ M. Blanchot, *Aminadab*, cit., pp. 25-26.

³⁰ *Ibid.*, p. 26.

³¹ *Ibid.*, p. 48.

La dimora impone le sue leggi alla visione, come del resto alla luce. Così, in un successivo episodio notturno, Thomas e Dom, dopo aver attraversato una singolare sala da gioco interna alla casa, si avvicinano ad un'ampia vetrata: «Inutilmente cercarono di scorgere qualcosa. Cosa c'era fuori? Era la notte? Era la strada? Aprendo la finestra, furono colpiti al viso dall'aria gelida dell'esterno. Com'era calmo qui, com'era tutto lontano!»³². Ma di lì a poco Thomas, che si è addormentato, viene svegliato da rumori provenienti dal piano superiore, prodotti da qualcuno che evidentemente sta facendo grandi pulizie. «A un'ora simile? Era quasi incredibile. Cosa accadeva dunque? Si arrivava a pensare che fosse già mattina e che il grande vestibolo non ricevesse mai i raggi del sole»³³. La casa quindi, almeno nei suoi piani più bassi, si mostra avvolta dall'oscurità, anche se forse – proprio come accade in certi quadri di Magritte³⁴ – il cielo al di sopra di essa è già luminoso.

Il rapporto con la notte non sembra avere nulla di fastidioso per Thomas, che ne riporta piuttosto, come si è appena visto, una sensazione di quiete. Lo conferma un altro momento, in cui il personaggio si trova nuovamente a percorrere una vasta sala buia: «L'oscurità era completa, più grande, gli sembrava, dell'oscurità della notte nella quale si era inoltrato uscendo dalla sala da gioco. Che pace!». Pur rammentando di aver già provato un'analogia impressione quando si trovava ancora al piano inferiore, osserva che «mentre laggiù si rimaneva estranei alla tranquillità che ricopriva le cose, qui si era partecipi della calma, e benché fosse una calma senza speranza, non si aveva che un desiderio, quello di non procedere più oltre e di attardarsi all'infinito»³⁵.

³² *Ibid.*, p. 78.

³³ *Ibid.*, p. 80.

³⁴ Pensiamo alla nota serie di dipinti dal titolo *L'empire des lumières*.

³⁵ *Aminadab*, cit., pp. 151-152.

Nelle sue peregrinazioni attraverso l'edificio, Thomas si imbatte più volte in individui appartenenti al personale di servizio. Anch'essi, la cui importanza sembra essere mitizzata da molti degli «inquilini», appaiono, non meno di questi ultimi, ossessionati dalle misteriose leggi che (forse trascurate, forse osservate in modo inconsapevole) presiedono alla vita della casa. Dai vari funzionari o inservienti che incontra, Thomas cerca di ottenere informazioni, accogliendole però con un atteggiamento mutevole, in cui si alternano l'estremo interesse, la noia e la diffidenza. Ciò si rileva ad esempio dal colloquio con una domestica, che pare in grado di fornire chiarimenti di grande portata. Benché ella cerchi di dissuadere il suo interlocutore dall'intenzione di salire ai piani alti, dichiarandoli del tutto vuoti e inabitati, Thomas non desiste dal suo proposito e sostiene anzi di scorgere già, sul volto di lei, il riflesso luminoso di un mondo superiore. Ma la donna nega anche questo: «Lei cercherebbe invano una vera luce, qui. Si guardi attorno: l'oscurità non si fa forse più fitta? La mia lampada basta appena a illuminarmi ed io, che ho occhi assai buoni, non distinguo già più i suoi lineamenti. Come potrebbe essere ancora in grado di volgere lo sguardo verso di me?». Thomas, però, «non aveva la sensazione che l'illuminazione fosse diminuita e vedeva sempre la ragazza allo stesso posto [...], col volto stanco ma splendente»³⁶. Neppure sull'intensità della luce può dunque esservi accordo, perché la percezione si configura come un fatto soggettivo, o magari dipende dal diverso rapporto che si intrattiene con la legge imperscrutabile.

Anche di questo vi è traccia nella parte finale del romanzo, in cui la notte e il giorno si manifestano forse nel modo più impressionante. Qui Thomas, ancora convalescente, si trova nella zona più elevata della casa ed incontra una donna che potrebbe essere quella che cercava fin dal primo momento. Costei, inizialmente, sembra ritenerlo un semplice domestico, e lo invita a rendersi utile. L'uomo, nonostante l'estrema debolezza, si sforza di pulire accuratamente la stanza, e

³⁶ *Ibid.*, p. 166.

spinge il suo zelo fino a salire, su una scala di corda, verso l'altissimo soffitto, con l'intento di spolverare anche lì. Giunto in cima, però, si avvede che le volte sono irraggiungibili e si limita ad ammirare il fulgore che si irradia dall'alto: «C'era qualcosa di glaciale nella luce che cadeva di lassù. Non respingeva gli sguardi, al contrario li attirava, ma poi non concedeva loro nulla ed essi, dopo essersi allietati dello splendore al quale erano ammessi, si sentivano disdegnati e non riportavano dal loro slancio che disgusto e amarezza. Dov'erano dunque le volte? Ci si chiedeva se la pietra esistesse realmente dietro questa polvere scintillante che si infrangeva in gocce innumerevoli e si riformava incessantemente senza scacciare lo sguardo. Era da credere che gli archi, arrivando al culmine, si fossero spezzati e che quella che si prendeva per la chiave di volta dell'edificio non fosse che una grande apertura attraverso la quale penetrava la luce del giorno. Thomas avrebbe voluto parlare a questa luce. Era forse possibile che lo illuminasse invano? Non poteva dirle che un uomo non si perde così, senza un segno, senza una parola di spiegazione, senza capir nulla degli sforzi infiniti che ha fatto per arrivare fin lì? Egli guardò ancora in alto. Assurdi, sciocchi pensieri. Chi poteva sentirlo? Chi sapeva qualcosa della sua storia? Senza chiedersi se avesse portato a termine il suo compito, ridiscese la scala»³⁷.

In questo mondo prevalentemente notturno, neppure la vicinanza alla luce può riservare una vera consolazione. L'immagine dello splendore che scende dall'alto si svuota da sé, negando ogni appiglio ad una lettura in chiave teologica o metafisica e lasciando Thomas (e con lui il lettore) di fronte al gelido e scintillante riflesso di un cielo vuoto.

Che in un testo come *Aminadab*, così palesemente legato alla duplicità e alla decettività delle immagini, non possa darsi una rigida opposizione tra la notte e il giorno, è quanto emerge in particolare nelle ultime scene del romanzo. Mentre

³⁷ *Ibid.*, pp. 186-187.

Thomas è ormai quasi incapace di muoversi, Lucie³⁸, la donna che forse lo ha attirato nella casa e che ora si considera legata a lui da un rapporto tanto più stretto quanto più privo di ogni autentica familiarità – un rapporto senza rapporto, si potrebbe dire³⁹ – gli annuncia che sta per calare la notte. L'uomo sembra però assai poco convinto: «Quanto alla notte, si trattava certo di un errore. C'era al contrario più luce di quando era arrivato»⁴⁰. Col sopraggiungere dell'antico compagno, Dom – che a tratti appare diversissimo da Thomas e a tratti si rivela un suo doppio a tutti gli effetti – si infittiscono i preparativi in attesa del buio imminente: vengono così introdotte tre lampade accese recanti misteriose iscrizioni e Thomas, contro la sua volontà, viene trasportato su un letto. Ma il giorno non sembra ancora disposto a cedere il passo alla notte, e lo stesso Dom deve constatare che «vi sono certamente nella parte superiore della volta delle vetrate rotte che lasciano passare la luce, perché a un'ora simile dovremmo essere, qui, in piena oscurità, mentre solo il vestibolo è già raggiunto dall'ombra»⁴¹.

Postosi accanto a Thomas, il suo compagno gli enumera i vantaggi che avrebbe potuto trovare se avesse scelto la via che conduce nei sotterranei della

³⁸ Anche la denominazione di questo personaggio può essere considerata allusiva, e non priva di rapporti con la tematica che ci interessa: «Lucia, il nome così emblematico della tragica vergine cristiana che si erge con le pupille in un piatto e le orbite raggianti, accecata e veggente, patrona della vista, coincide nel Santorale con la notte più lunga, il giorno più breve dell'anno. È, secondo la formula di Rowe, il “martirio della luce” e pure, in quell'ora stessa, dall'opposto emisfero, si desta il nuovo seme impercettibile di chiarore, il primo presagio dell'equinozio futuro» (C. Campo, *La Tigre Assenza*, Milano, Adelphi, 1991, p. 269).

³⁹ Sull'importanza delle formule del tipo «X senza X» nel linguaggio di Blanchot, cfr. J. Derrida, *Parages*, Paris, Galilée, 1986, pp. 90-92 e 151.

⁴⁰ *Aminadab*, cit., p. 203.

⁴¹ *Ibid.*, p. 208.

casa⁴²: tra di essi il principale è proprio quello di non essere più sottomessi «alle alternanze del giorno e della notte, che sono una causa di difficoltà pratiche e la nostra principale fonte di angoscia». Nel sottosuolo, infatti, si può scegliere tra una luce costante o una altrettanto permanente «dolce oscurità». Vi sono, soggiunge Dom, «molti assurdi pregiudizi sulle tenebre sotterranee. È del tutto falso che laggiù la notte sia totale o abbia un carattere fastidioso. Con un po' di abitudine si riesce a distinguere molto bene una sorta di chiarore che si propaga attraverso le ombre e attira deliziosamente gli occhi»⁴³. Nel frattempo si raggiunge una condizione di perfetta simbiosi con l'elemento terrestre: gli sguardi crescono ramificandosi come piante, le unghie delle dita si spaccano lasciando emergere piccoli fiori e foglie. Thomas ascolta perplesso questa spiegazione, ed evita di pronunciarsi al riguardo.

Lucie, allora, richiama nuovamente la sua attenzione sull'infiltrarsi delle ombre notturne attraverso le finestre, anche se l'uomo continua a scorgere, all'opposto, dei raggi luminosi. La notte – precisa la donna – «è lenta a discendere» e «le ombre sono facilmente scacciate dalla casa. Benché essa non sia direttamente illuminata dal sole, la luce, non appena sembra averla lasciata, è già di ritorno, e l'occhio che si è chiuso su un mondo assopito si riapre su un vivo chiarore. È solo in quest'ultima stanza, posta alla sommità della casa, che la notte si dispiega

⁴² Quello agli ipogei è, secondo Dom, un *facilis descensus*, nonostante che gli inquilini lo immaginino ostacolato da un'immensa porta «custodita da un uomo che chiamano Aminadab» (p. 213). È questo l'unico accenno al personaggio il cui nome – di origine biblica – campeggia sul frontespizio del romanzo; si ha dunque qui una nettissima perversione dei consueti rapporti tra titolo e testo. In margine, sono da segnalare le analogie tra questo episodio e il racconto kafkiano *Davanti alla legge* (che, com'è noto, compare anche all'interno del *Processo*): se il fuggevolmente evocato Aminadab svolge un ruolo assai simile a quello del guardiano di Kafka, colui che «chiede di entrare nella legge» è «un uomo di campagna», definizione che in Blanchot si ritrova applicata a Thomas (cfr. F. Kafka, *Racconti*, cit., p. 238 e *Aminadab*, cit., p. 212).

⁴³ *Aminadab*, cit., p. 213.

completamente. Essa è in genere bella e riposante. È piacevole non dover chiudere gli occhi per liberarsi dalle insonnie del giorno. È anche affascinante trovare nell'oscurità esterna le stesse tenebre che da tempo hanno, all'interno di se stessi, colpito a morte la verità. Questa notte ha dei caratteri particolari. Non si accompagna né a sogni né a quei pensieri premonitori che a volte sostituiscono i sogni. Ma è essa stessa un vasto sogno, inaccessibile a colui che ricopre. Quando avrà avvolto il tuo letto, tireremo le cortine che chiudono l'alcova e lo splendore degli oggetti che si riveleranno sarà allora degno di consolare anche l'uomo più infelice»⁴⁴.

Ma neppure queste lusinghevoli promesse, o il vedere Lucie assumere un aspetto sempre più simile a quello della misteriosa casa, possono assicurare del tutto Thomas, che anche quando l'ultimo riflesso del giorno si è ormai spento non si rassegna e spera ancora di ottenere una spiegazione autentica e appagante. In questo finale, ambiguo quanto l'intero romanzo, a nessuno spetta l'ultima parola, e nulla consente ad esempio di scegliere tra l'idea di Lucie secondo cui la verità ha già ricevuto una ferita mortale nell'interiorità di ciascuno (sicché non resta che abbandonarsi ad una notte senza sogni), oppure quella di Thomas, che si ostina ad opporre alle tenebre una tenace e disperata volontà di sapere. Non una certezza acquisita giunge dunque a porre fine al percorso narrativo, ma tutt'al più una domanda, destinata a riecheggiare vanamente nel vuoto notturno⁴⁵.

4. L'ultimo dei romanzi blanchotiani, *Le Très-Haut*, esce nel 1948. Contemporaneamente, con *L'arrêt de mort*, prende avvio una nuova serie di testi definiti come «racconti». Il termine non sta tanto ad indicare una narrazione più

⁴⁴ *Ibid.*, p. 224.

⁴⁵ Così come è già risuonata più volte nel corso del romanzo: «Qui êtes-vous?» è infatti un quesito ripetuto con insistenza (cfr. le pp. 20, 36, 55, 78, 79, 112, ecc.).

breve o concentrata rispetto a quella del romanzo, quanto piuttosto una diversa esperienza della parola.

Si potrebbe dire che nei racconti si rende udibile con sempre maggiore chiarezza quella che Blanchot chiamerà in seguito «la voce narrativa». Nel saggio del 1964 che porta questo titolo⁴⁶, si legge fra l'altro che «il racconto è una specie di cerchio che neutralizza la vita, il che non significa che non abbia rapporto con essa, ma che vi si riferisce in un rapporto neutro. In questo cerchio il senso di ciò che è e di ciò che è detto è ancora dato, ma sulla base di un ritiro, di una distanza in cui sono neutralizzati in anticipo ogni senso e ogni mancanza di senso»⁴⁷. Secondo Blanchot, a partire da Kafka diviene chiaro che «raccontare mette in gioco il neutro»; di qui il ricorso alla terza persona narrativa, che «lascia sempre presentire che ciò che si racconta non è raccontato da nessuno» e fa sì che «i soggetti d'azione – quelli che una volta sostituivano i personaggi – cadono in un rapporto di non-identificazione con se stessi: accade loro qualcosa che possono cogliere solo rinunciando al potere di dire “io”, e ciò che sta loro accadendo gli è sempre già successo: essi non potrebbero renderne conto che indirettamente, come dell'oblio di se stessi, il quale li introduce nel presente senza memoria della parola narrante». Non c'è neppure bisogno che il racconto riferisca un evento dimenticato, perché, «indipendentemente dal suo contenuto, è il racconto ad essere oblio, di modo che raccontare è sottoporsi alla prova di questo oblio originario, che precede, fonda e distrugge ogni memoria. In questo senso, raccontare è il tormento del linguaggio, l'incessante ricerca della sua infinità» e la voce narrativa si

⁴⁶ M. Blanchot, *La Voix narrative*, in «La Nouvelle Revue Française», 142, 1964, pp. 674-685, successivamente ripreso in *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, pp. 556-567 (tr. it. *L'infinito intrattenimento*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 504-514).

⁴⁷ *Ibid.*, p. 557 (tr. it. pp. 504-505).

rivela come «una voce neutra che dice l'opera a partire dal luogo senza luogo in cui l'opera tace»⁴⁸.

Chi obiettasse che quasi tutti i testi blanchotiani cui ci riferiamo, a cominciare proprio da *L'arrêt de mort*, sono in prima persona, sicché ad essi non possono adattarsi del tutto le considerazioni che precedono, mostrerebbe di averle intese troppo superficialmente; Blanchot replicherebbe infatti – come fa altrove proprio in riferimento alle sue opere – che «la stranezza di questi libri potrebbe dunque provenire da ciò: scritti in prima persona, sono letti in terza»⁴⁹. La voce narrativa può prendere a prestito quella di un personaggio, ma deve la sua neutralità al fatto di non appartenere né all'uno né all'altro, di non essere, quindi, la voce di nessuno⁵⁰.

Se abbiamo scelto, tra i vari racconti dell'autore, *Au moment voulu*⁵¹, non è tanto in considerazione delle sue qualità letterarie, peraltro notevoli, quanto piuttosto perché si tratta di un testo che può farci percepire con chiarezza la complessità e l'originalità del significato connesso da Blanchot ad un termine apparentemente usuale come «jour».

Di fronte a un libro di questo genere, l'idea di offrirne un riassunto è destinata a rivelarsi impraticabile, per il fatto di dover escludere l'essenziale. Nei racconti, infatti, l'azione vera e propria tende a ridursi fin quasi a sparire, incentrata com'è su eventi minimi e mal descrivibili, capaci però di suscitare nei personaggi (e, di riflesso, nel lettore) insoliti echi emotivi. Si potrebbe dire che lo spazio del racconto, proprio grazie alla sua vuotezza apparente, si trasforma in una straordinaria cassa di risonanza, in cui il suono si ripercuote a lungo e con

⁴⁸ Cfr. *ibid.*, pp. 563-565 (tr. it. pp. 510-512).

⁴⁹ M. Blanchot, *Prière d'insérer*, in «Exercices de la patience», 2, 1981, p. 105.

⁵⁰ Cfr. *L'entretien infini*, cit., pp. 564-566 (tr. it. pp. 512-513).

⁵¹ M. Blanchot, *Au moment voulu*, Paris, Gallimard, 1951 (le citazioni saranno tratte dalla riedizione 1982).

intensità. Accenneremo in breve che in *Au moment voulu* è in causa un protagonista narrante (il suo nome non compare mai) che si reca a far visita ad una giovane donna, Judith, cui in passato è stato in qualche modo legato. In circostanze molto particolari, l'uomo conosce Claudia, un'amica di Judith che abita con lei nello stesso appartamento. Da quel momento i tre vivranno per un certo periodo insieme e il protagonista sembrerà prossimo a stabilire un più stretto rapporto con Claudia, fino a che, dopo una scena misteriosa e decisiva, sarà invece Judith a prendere definitivamente il sopravvento agli occhi del narratore.

Nelle pagine del racconto, in cui i momenti della riflessione e del dialogo prevalgono in modo nettissimo su quelli propriamente narrativi, i riferimenti al tema del giorno sono copiosi e significativi, anche se estremamente ardui e sfuggenti. Ne esamineremo solo alcuni, senza poter ricostruire adeguatamente il contesto in cui sono inseriti, ed estrapolandoli dunque non senza un notevole margine di arbitrio.

Sarà bene chiarire preliminarmente che il protagonista viene presentato come una persona sovente colpita da gravi ancorché indefiniti malesseri fisici, che influiscono sul suo modo di agire e di rapportarsi a ciò che lo circonda, come si rileva in parte anche dal primo «episodio» che prenderemo in esame. «Mi ero svegliato – esordisce il narratore – avvertendo un brivido terribile, tutti i risvegli sono più o meno legati ad un brivido. Ma non mi era sfuggito come questo fosse una forza più grande, feroce e faceta. Il mio debito nei suoi confronti era infinito. Senza di esso, cosa sarebbe stato il mio desiderio? Una mimica solitaria, contorta. Ma mi aveva sollevato, ed essendo il giorno, il suo fremito era il fremito del giorno»⁵². Il personaggio, pur cercando di scaldarsi accendendo il fuoco nel

⁵² *Ibid.*, p. 76. Notiamo una volta per tutte come il vocabolo francese «jour» – che significa sia «giorno» che «luce» – possa creare delle difficoltà di traduzione, che si accentuano quando, come in questo caso, l'ambiguità è chiaramente prevista e sapientemente utilizzata dall'autore. Sull'«intraducibilità» del termine «jour» e delle locuzioni che lo comprendono ha

caminetto, resta in balia del suo brivido: «Forse, per impazienza, per eccesso di pazienza, scoprendomi legato a questo giorno avido, avevo sperato che fosse ormai lui a guidare le cose? “Che il brivido decida”, è questo che il gusto del riposo ci porta a dire. Ma io avevo una scusa: il capriccio, la stranezza della sua forza»⁵³. Più tardi, oppresso dal malore e dal freddo (giacché nel frattempo il fuoco sembra essersi spento), si accorge con irritazione che sta iniziando a nevicare, cosa da lui percepita in modo singolare: «Ai fiocchi era succeduta della polvere, alla polvere un fuori promettente, irraggiante, qualcosa di troppo manifesto, un'apparenza insistente, quasi un'apparizione, – perché? Il giorno voleva forse mostrarsi?»⁵⁴.

Se si pensasse che l'apparizione del giorno resti pur sempre legata in qualche modo a determinate circostanze esterne (il freddo, la luminosità), si verrebbe smentiti da un passo di poco successivo. Qui il narratore, mentre sta osservando Claudia intenta a pettinare Judith (le due amiche, ci viene spiegato, sono solite pettinarsi a vicenda), nota il prodursi di un piccolo «incidente»: Judith, cui per inavvertenza sono stati tirati i capelli, ha un sussulto, un movimento improvviso e violento. «Senza che io potessi comprendere in quale istante ciò succedesse, questo brusco scarto mi scosse, fui abbandonato al terrore: credo che vidi giorno [*je crois que je vis jour*], visione difficile da sostenere, istantanea, legata a tale scarto, come se questa lacerazione tra loro due, questo crudele intervallo... – ma non mi è possibile arrivare in fondo alla frase. Io, che mi ero alzato, caddi quasi a terra. Grazie a Dio, ero in punto di morte, questa espressione non era una scoperta, ma, attraversando la mia caduta, si rivelò sotto una luce [*jour*] penetrante, come una sorta di oracolo che strangolasse le mie forze e le provocasse a questa vibrazione di un'ampiezza impietosa: “La morte! ma, per morire, bisognava scrivere, – La fine! e

insistito, in riferimento ad un breve testo narrativo blanchotiano, *La folie du jour*, Jacques Derrida (in *Parages*, cit., *passim*).

⁵³ *Au moment voulu*, cit., p. 78.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 81.

per questo, scrivere fino alla fine”⁵⁵. Speranza vana, in effetti, perché, come abbiamo appreso dalle opere saggistiche di Blanchot, la scrittura pone sì in rapporto con la morte, ma ciò non significa che la renda possibile; semmai, all’opposto, finisce sempre con l’evidenziarne l’impossibilità.

Tutti e tre i personaggi del racconto vengono, in momenti e in modi diversi, associati al giorno (e anche, come vedremo, alla notte). Si pensi ad esempio ad un altro «incidente»⁵⁶, che avviene ancora quando il protagonista si sveglia: «Al momento di questo risveglio, credo che successe una cosa tra le più oscure. Certo, io aprii gli occhi su Claudia e già mi portavo verso di lei con tutto lo slancio di un uomo che va verso il giorno. Ma, sia che la stanchezza l’avesse scossa sia per il fatto che non si può sopportare indefinitamente l’intollerabile, lei ebbe un bell’adagiarsi nella sua risolutezza, appena ebbe toccato il mio sguardo emise un grido prodigioso, quasi un urlo, e senza dubbio fece un movimento all’indietro». Questo arretramento, cui il personaggio che dice io reagisce afferrandola con violenza, viene spiegato col fatto che la donna «aveva imprudentemente attirato nel giorno un prologo al giorno che non avrebbe mai dovuto superare il risveglio, un vivo bagliore davanti al quale lei continuava ad indietreggiare»⁵⁷.

A partire dai passi fin qui considerati, sembra si possa dire che il giorno di cui parla Blanchot non è quello che appare con le prime luci dell’alba, ma un *altro*

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 86-87.

⁵⁶ Anche in questo caso, come già in precedenza, è questo il termine usato dal narratore per definire l’evento descritto (cfr. *ibid.*, pp. 84 e 106).

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 106-107. Più oltre, il narratore riferisce a se stesso una situazione per certi aspetti analoga, nella quale il movimento verso il giorno fa sì che il chiarore si ritiri di fronte al «terribile elemento anteriore [...] sorto dal fondo del risveglio», sicché – egli commenta – «svegliandomi in questa vita, forse svegliavo questa vita con me, e forse il giubilo significava non so quale prodigioso e terribile movimento, lo slancio, l’uno incontro all’altro, di un giorno ghiacciato e di un giorno bruciante, di me che eternamente anticipavo l’origine e di me che eternamente irradiavo la fine» (pp. 125-126).

giorno, che diviene visibile ogni qual volta la trama degli eventi quotidiani si lacera, foss'anche in un punto minimo, per lasciar trapelare qualcosa di inatteso, che, provocando sensazioni o rivelando sentimenti estremi, opera su chi lo percepisce uno sconvolgimento essenziale, pressoché incomunicabile a parole.

Ma che questi eventi accidentali, attorno ai quali la scrittura non cessa di ruotare affascinata, possano porsi anche sotto il segno della notte, è quanto emerge da due episodi decisivi (e in certo modo connessi tra loro) che vengono esposti nella parte finale del racconto.

Il primo è quello che sancisce lo strano trionfo di Judith. Di notte, il narratore accompagna Claudia fin sulla porta della camera dell'amica; Judith, svegliata dal loro arrivo, li scruta con uno sguardo intenso e penetrante: «Questo sguardo era avido, voglio dire che non evocava la luce: né chiaro né torbido [...], se esprimeva qualcosa era la sfrontatezza della fame, la sorpresa notturna di fronte alla preda. Certo, un mirabile sguardo: avido? ma che non possedeva nulla, insignificante ma capace di un'immensa derisione, – e soprattutto molto bello»⁵⁸. Quando Claudia cerca di scostare il «corpo notturno» di Judith per raggiungerla a letto, costei si rialza, grida due parole – «*Nescio vos*» (non so chi voi siate) – e si abbatte in una sorta di svenimento tra le braccia dell'uomo, che la sorregge. «Scena terribile – osserva il narratore –, ma che mi lasciò un'impressione di gioia, di piacere senza limiti [...]. Di una tale scena, nessuno avrebbe mai potuto dire che avesse già avuto luogo; era accaduta una prima e unica volta, e la sua esuberanza era il vigore dell'origine»⁵⁹.

Il secondo momento si ha quando il protagonista, spinto da un impulso che definisce «puramente notturno», apre la porta dell'appartamento e scorge, seduta in fondo alle scale, ormai autoestromessasi, Claudia, «in un atteggiamento che non era quello dell'attesa, né della rassegnazione, ma di una profonda e malinconica

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 131-132.

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 132-133.

dignità». L'uomo si ritrae subito, forse ancor prima che Claudia abbia avuto il tempo di accorgersi di lui, ma questa visione istantanea resta indimenticabile, «perché per l'uno e per l'altra questo istante era proprio il momento opportuno»⁶⁰, quello cioè che scioglie il rapporto fra i due personaggi offrendone nel contempo un'immagine definitiva. «In quest'istante, non c'era né giorno né notte, né possibilità, né attesa, né inquietudine, né riposo, ma un uomo in piedi avvolto nel silenzio di questa frase: non c'è giorno e tuttavia è giorno, di modo che la donna seduta in basso contro il muro, col corpo per metà piegato, la testa inclinata verso le ginocchia, non era vicina a me più di quanto io non fossi vicino a lei, e che lei fosse lì non significava che ci fosse, e neppure che ci fossi io, bensì il fiammeggiare di questa frase: ecco che accade, qualcosa accade, la fine comincia»⁶¹.

Che anche in un racconto così dominato dalle immagini del giorno, quest'ultimo non si contrapponga con nettezza alla notte, ma sia preso assieme ad essa in un movimento che li accomuna e li confonde, è cosa che risulta a più riprese dalla lunga riflessione finale del narratore, il quale non esita a dire di sé «il giorno è notte per me», o a riconoscersi «legato a quell'immobilità che passa attraverso la notte e attraverso il giorno, calma fosforescenza di un istante che non conosce l'eclissi delle tenebre»⁶². Questo chiarore indeterminato, questo quieto bagliore, è ciò che sussiste al termine delle esperienze evocate nel racconto: «Che io sia sceso così lontano da me stesso, in un luogo che si può, mi sembra, chiamare l'abisso, e che esso si sia limitato a consegnarmi allo spazio gioioso di una festa, all'eterno fulgore di un'immagine, potrà sorprendere, ed io condividerei tale

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 138-139.

⁶¹ *Ibid.*, pp. 145-146. L'ultima frase riprende quasi alla lettera un passaggio del racconto blanchotiano del 1949 *La folie du jour* (Montpellier, Fata Morgana, 1973, p. 20; tr. it. *La follia del giorno - La letteratura e il diritto alla morte*, cit., p. 21): «Ecco che accade, mi dicevo, la fine viene, qualcosa accade, la fine comincia». Sui fenomeni di intertestualità in Blanchot, cfr. il citato saggio di Rainer Stillers.

sorpresa se non avessi sperimentato il fardello di questa leggerezza infaticabile, peso infinito di un cielo in cui ciò che si vede permane, in cui i confini si mostrano e, notte e giorno, la lontananza brilla con lo splendore di una bella superficie»⁶³.

In questo linguaggio, esso stesso lontano e splendente, Georges Bataille, recensendo nel 1952 *Au moment voulu*, ha visto essenzialmente una rappresentazione del silenzio. Ma egli ha evidenziato altresì come, «dalla distesa deserta del silenzio», Blanchot abbia saputo far sorgere una singolare felicità, una felicità connessa al nulla. Ciò è stato reso possibile, secondo Bataille, dal fatto che l'autore ha scelto di discostarsi sia dalle «regole ordinarie del linguaggio», sia dai procedimenti propri della narrativa tradizionale⁶⁴. Tali indicazioni, per quanto schematiche⁶⁵, conservano in fondo una loro validità, di fronte ad un racconto che davvero si muove – trascurando ogni preoccupazione letteraria consueta – ai limiti del dicibile, ai margini del narrabile.

5. Al termine di questo percorso così tortuoso attraverso alcune delle opere di Blanchot, ci si attenderanno forse delle conclusioni soddisfacenti. Non queste, però, siamo in grado di proporre, bensì soltanto alcune osservazioni riepilogative o ipotetiche.

La meno oppugnabile, dopo quanto si è detto, consiste nel ribadire che in effetti le immagini della notte e del giorno acquistano, nell'ambito della produzione blanchotiana, una rilevanza particolare e una singolarità a tratti sorprendente.

⁶² *Au moment voulu*, cit., pp. 146 e 161.

⁶³ *Ibid.*, p. 160.

⁶⁴ Cfr. G. Bataille, *Silence et littérature*, in «Critique», 57, 1952, pp. 99-104; ora in *Œuvres complètes*, tome XII, Paris, Gallimard, 1988, pp. 173-178. Il rapporto di amicizia e di prossimità intellettuale tra Bataille e Blanchot ha lasciato nelle opere di entrambi tracce così profonde e numerose che non si può sperare di accennarvi nell'esiguo spazio di una nota.

⁶⁵ Ha tentato di svilupparle, anche se in modo non sempre persuasivo, Evelyne Londyn, nel suo studio *Maurice Blanchot romancier* (Paris, Nizet, 1976, pp. 139-174).

A ciò si può aggiungere che negli scritti saggistici – specie in quello qui esaminato più da vicino, *L'espace littéraire* – sembra permanere una certa opposizione teorica tra il regime diurno, destinato alla vita responsabile e produttiva, e il regime notturno, cui appartiene l'arte, il quale implica a sua volta due differenti esperienze della notte (quella protettiva del riposo e quella inquietante dell'*altra* notte)⁶⁶.

Diverso pare essere il trattamento di queste immagini nelle opere narrative, a conferma della discontinuità che permane a tenere in certo modo distinti i due aspetti dell'attività scrittoria dell'autore. Nei romanzi e racconti, infatti, in cui i giochi di luce e buio sono assai frequenti, la mescolanza e lo scambio tra notte e giorno si accentuano, e questi due momenti – di norma contrapposti – si mostrano sempre pronti a scambiarsi i ruoli, o quanto meno ad indossare l'uno la maschera dell'altro. Inoltre, portati al culmine, finiscono con l'apparire come due diversi aspetti di uno stesso fenomeno, quello dello spossamento, dell'esposizione al fuori, all'esteriorità anonima dell'essere.

Tale condizione, come si è detto, è descritta anche in alcune opere di Levinas: ma mentre per quest'ultimo essa costituisce soltanto un insidioso punto di partenza, che occorre superare per poter aprirsi a una ben diversa esteriorità – quella rappresentata, in una prospettiva di natura etico-religiosa, dal volto dell'altro

⁶⁶ Non si tratta, però, di opposizioni di tipo dialettico. Benché sia stato fortemente influenzato, specie nel suo periodo iniziale, da Hegel – anche per il tramite di studiosi francesi come Hyppolite, Wahl e soprattutto Kojève – il pensiero di Blanchot tende sempre più ad allontanarsi dalla dialettica. Su tutto ciò cfr. W. Tommasi, *Maurice Blanchot: la parola errante*, Verona, Bertani, 1984, *passim*, e M. Foucault (*op. cit.*, pp. 22-23; tr. it., pp. 116-117), che così riassume le divergenze tra il procedere dialettico e quello blanchotiano: «Non la riflessione, ma l'oblio; non la contraddizione, ma la contestazione che cancella; non la riconciliazione, ma la ripetizione; non lo spirito alla conquista laboriosa della sua unità, ma l'erosione indefinita del fuori; non la verità che infine si illumina, ma lo scorrere e l'angoscia di un linguaggio che è sempre già iniziato».

–, per Blanchot la presenza dell'assenza resta inaggirabile e colpisce mortalmente qualsiasi desiderio o nostalgia di trascendenza. Non è in causa neppure un essere di cui si tratti heideggerianamente di svelare la verità, ma al contrario un essere che dissolve qualsiasi discorso che si voglia vero in un mormorio neutro, impersonale e incessante. Tutto ciò serve solo a suggerire che il pensiero blanchotiano, pur sviluppandosi in margine ad altri testi e in dialogo con altri autori, mantiene sempre una propria autonomia e specificità, che occorre riconoscere e con cui occorre misurarsi.

Al di là di questi rapidissimi accenni, converrà ricordare da ultimo che le immagini della notte e del giorno devono il loro rilievo in Blanchot soprattutto all'efficacia di una scrittura duttile e complessa, capace di far percepire, tanto nelle opere saggistiche quanto in quelle narrative, il richiamo di qualcosa d'altro, qualcosa che si sottrae alle pretese di un sapere troppo sicuro di sé e del proprio cammino per offrirsi invece ad un pensiero esitante, e che si sa «legato ad un errore col quale ha uno speciale rapporto d'intimità»⁶⁷. Grazie a questa scrittura, persino vocaboli come «notte» e «giorno» possono ridiventare nuovi e sorprendenti, in quanto pronunciati da una voce che, al pari di quella narrativa, non appartiene propriamente a nessuno, ma al tempo stesso resta inconfondibile, anche quando, come qui, fa riecheggiare tra le sue parole quelle di un poeta, Paul Celan: «Al fondo del fondo, nella miniera dell'aldilà (*In der Jenseits-Kaue*), c'è la notte, la notte che semina e sciama come se ci fosse ancora un'altra notte, più notturna di questa. C'è la notte, ma nella notte ci sono ancora occhi – occhi? –, cicatrici in piena vista, e invocano, attirano, in modo tale che bisogna rispondere: *io vengo*, vengo con nel cuore una dura escrescenza. Dove? Foss'anche in nessun luogo, solo là dove –

⁶⁷ M. Blanchot, *Le livre à venir*, cit., pp. 147-148 (tr. it. p. 113).

nella teoria delle fessure e delle crepe del morire – la luce incessante (che non illumina) col suo fascino chiama»⁶⁸.

⁶⁸ M. Blanchot, *Le dernier à parler*, Montpellier, Fata Morgana, 1984, p. 41 (tr. it. *L'ultimo a parlare*, Genova, Il Melangolo, 1990, p. 41); il passo riportato include varie citazioni da poesie celiane.

La lettura impossibile

William Hazlitt asseriva, perentorio: «Il più grande piacere della vita è quello di leggere». Tale giudizio appare per molti versi giustificato e difendibile, anche se la difesa dovrebbe ricorrere, in prevalenza, ad argomentazioni di carattere soggettivo, non necessariamente persuasive o generalizzabili. Il fascino di quella pratica singolare che è il leggere è comunque, per le non poche persone che ad esso sono sensibili, indubbio, e legato alla possibilità quasi magica di dar vita alle pagine del volume, di attualizzarle e di assimilarle, trasformandole in una componente a volte essenziale del proprio immaginario e della propria cultura.

Ma esiste una semplice lettura, oppure essa è inevitabilmente complicata da una serie di problemi e assillata da doppi fantasmi? L'ipotesi che saremmo inclini ad avanzare è appunto quella che – se non si vuole concepire la lettura come un processo puramente subito, che suscita in chi vi si dedica una sorta di adesione incondizionata, o magari uno stato quasi ipnotico e sonnambolico di *trance* – si dovrà necessariamente pensare ad una diversa e più attiva forma di coinvolgimento nelle parole scritte. Ciò condurrà forse fino a intravedere, al tempo stesso, una prima difficoltà.

Riferendosi, in una lettera ad Adorno, all'opera sui *passages* parigini cui stava lavorando, Walter Benjamin ricorda: «Ai suoi inizi c'è Aragon – il *Paysan de Paris* di cui la sera a letto non riuscivo a leggere più di due o tre pagine, perché poi il batticuore si faceva tanto forte da costringermi a riporre il libro. Quale monito! Quale richiamo agli anni che avrei dovuto frapporre tra me e una tale lettura». L'essere coinvolti in ciò che si legge può dunque significare qualcosa di diverso da un passivo abbandonarsi al testo, e coincidere invece con una quasi impossibilità di procedere, per eccesso di idee e di emozioni. «Non vi è mai capitato, leggendo un libro, di interrompere continuamente la vostra lettura, non per disinteresse ma al contrario per afflusso di idee, stimoli, associazioni? Insomma, non vi è mai

capitato di *leggere alzando la testa?*). La domanda di Roland Barthes descrive perfettamente quella forma di partecipazione intellettuale alla lettura che si traduce in una necessità di interruzione, di riflessione su ciò – o a partire da ciò – che si sta leggendo. Si tratta di una situazione per molti versi auspicabile, ma che, dal punto di vista esteriore, impone al lettore una sorta di movimento discontinuo, di rallentamento o addirittura di blocco.

Ma c'è anche da considerare un ostacolo di segno opposto. Non appena la lettura diventi un impegno, come si può fermarla? Ciò significa, da un lato: come si può impedire che si trasformi in scrittura, sia poi quest'ultima animata da stimoli mimetici, concorrenziali, critici o semplicemente da un autonomo desiderio di espressione, che trova però nel libro letto un punto d'avvio? E dall'altro: poiché la lettura implica il tentativo di comprendere ciò che si legge, come fermare questo desiderio di comprensione?

Volendo soffermarci in particolare su quest'ultima difficoltà, noteremo come essa non possa che accentuarsi in certi casi, ad esempio qualora il libro che si tratta di leggere sia il libro per eccellenza, vale a dire la Bibbia. In questa evenienza, per coloro che, come è accaduto per secoli (e non di rado accade ancora), lo assumano come un testo rivelato, le possibilità di interrompere il movimento di lettura e di interpretazione saranno, almeno in linea teorica, assai ridotte. È logico infatti ritenere che un testo ispirato da Dio non abbia limiti di profondità semantica, e richieda dunque un'esegesi illimitata. Il principio è quello limpidamente enunciato da Giovanni Scoto Eriugena: «*Sacrae Scripturae interpretatio infinita est*». Ne consegue il pericolo di una disseminazione incontrollabile delle possibilità esegetiche, alla quale si è pensato di contrapporre una regolata e ragionevole polisemia, come quella che riduce a quattro i livelli di lettura (li riassume un distico di Agostino di Dacia: «*Littera gesta docet, quid credas allegoria, / Moralis quid agas, quid speres anagogia*»). E tuttavia, non appena si oltrepassi la lettera, la prospettiva di vedere un testo dietro il testo, un

significato ulteriore al di là di quello che si ritiene manifesto, apre di per sé una sorta di deriva dell'interpretazione, assai difficile da padroneggiare e contenere, come dimostrano fra l'altro gli esiti, non di rado bizzarri e imprevedibili, dell'allegoresi biblica (e già di quella, ancora più antica, dei poemi omerici). È chiaro che tutti questi metodi esegetici hanno modellato delle forme di lettura che si sono riprodotte nei secoli successivi, in una versione più o meno consapevolmente secolarizzata, di fronte ai testi profani, proiettando anche su questi ultimi gli stessi problemi. Non sorprende dunque se assai spesso, nella cultura occidentale, il fatto di leggere rischia di presentarsi come un compito impossibile, in quanto strutturalmente infinito e inesauribile.

Resta da considerare un'ultima difficoltà, un dubbio di natura diversa, ma ancor più radicale, giacché minaccia l'idea stessa di lettura, intesa come modo per esperire l'altro attraverso la mediazione delle parole scritte. Questo dubbio si può esprimere nella forma seguente: siamo proprio certi, quando scorriamo con lo sguardo la pagina di un libro, di leggere davvero quella pagina e quel libro? O non è forse vero, piuttosto, che non possiamo evitare di modificare il testo già leggendolo, perché in realtà – come dice, con formula mirabilmente sintetica, Edmond Jabès – «non si legge che la propria lettura», e dunque non le parole che si hanno di fronte?

C'è chi, di questa circostanza, ha dato una versione per così dire euforica, come Valéry, il quale sosteneva con tranquillità che «non c'è il senso vero di un testo», e applicava con coerenza il principio anche alle proprie poesie («I miei versi hanno il significato che gli si presta»), eliminando con ciò la necessità stessa di evitare l'errore di interpretazione («M'importa poco sapere cosa dice l'Autore: il mio errore è Autore!»). Tuttavia è sempre possibile assumere questa impossibilità di lettura in maniera disforica, pensando allora che ogni scrupolo di comprensione rigorosa, ogni attenzione alla parola saranno vani, visto che la *nostra* lettura è

destinata comunque ad interporsi alla lettura, e un *nostro* testo a quello altrui cui vorremmo avvicinarci.

Poiché questo problema appare in certo modo inaggirabile, non resta che optare per una teoria come quella di Valéry (o come quella, più recente, di Harold Bloom, incentrata proprio sul carattere necessario e creativo del *misreading*), oppure preferire, nonostante tutto, l'idea che il lettore – non diremo il *vero* lettore – si identifichi con colui che cerca con la massima cura di dedicarsi all'ascolto della voce dell'altro, alla decifrazione della sua scrittura. Se questo lettore trasformerà, come accade, ciò che crede di aver letto in ciò che crede di poterne scrivere a sua volta, lo farà, se non inconsapevolmente, almeno quasi involontariamente. Non penserà in primo luogo ad affermare se stesso e la propria individualità, facendo parlare il testo al modo in cui il ventriloquo dà voce ad un pupazzo, ma risponderà, foss'anche solo silenziosamente, a quel richiamo che ogni parola scritta porta con sé, quel richiamo che gli antichi esegeti ebraici esprimevano dicendo, di certi versetti della *Torah*, che essi sembrano invocare: “Interpretami!”. Secondo questa posizione, l'apporto personale del lettore è sì inevitabile, ma non può essere disgiunto dal rispetto per l'alterità dell'altro testo, o se si vuole dall'attenzione al desiderio che esso ha, e dimostra, di parlare e di essere inteso. In tutto ciò si può ravvisare una semplice idea di lettura, o magari qualcosa di più, che – se non si teme di ricorrere ad una formulazione un po' impegnativa e altisonante, ma non per questo priva di pertinenza e di attualità – si potrà chiamare, forse, così: un'etica della lettura.

Nomi citati

- Accetto, Torquato 22, 25
 Adorno, Theodor Wiesengrund 94
 Agamben, Giorgio 41
 Agostino di Dacia 95
 Apollinaire, Guillaume 39, 41
 Apuleio, Lucio 55
 Aragon, Louis 94
 Arbasino, Alberto 9
 Arnaud, Alain 64-66
- Baioni, Giuliano 90
 Balthus (Balthasar Klossowski) 55-56, 64-65
 Baltrušaitis, Jurgis 24
 Balzac, Honoré de 64
 Barbey d'Aurevilly, Jules-Amedée 64
 Barrès, Maurice 41
 Barthes, Roland 42-49, 95
 Bataille, Georges 54, 85, 89, 92
 Beckett, Samuel 7
 Benjamin, Walter 21, 25, 49, 94
 Blake, William 57
 Blanchot, Maurice 64, 67-93
 Bloom, Harold 96
 Bonnard, Pierre 38, 64
 Bousquet, Joë 89
 Brod, Max 90
 Burri, Alberto 32
 Butor, Michel 66
- Calvino, Italo 19-22, 24-25
 Campo, Cristina 91
 Capogrossi, Giuseppe 33
 Celan, Paul 87
 Cézanne, Paul 37
 Chassériau, Théodore 55
 Chlebnikov, Velimir 29
 Colli, Giorgio 89
 Compard, Émile 37, 41
 Coomaraswamy, Ananda K. 24

Courbet, Gustave 37, 55, 64
Cross, Henri-Edmond 38
Cummings, Edward Estlin 29

Dalí, Salvador 64
Darbousset, Francis 33
David, Jacques-Louis 64
De Campos, Augusto 30
De Campos, Haroldo 30
Delacroix, Eugène 37
Delange, René 41
Derrida, Jacques 44, 48, 91-92
Dorra, Henri 40
Duchamp, Marcel 29
Dürer, Albrecht 18, 24

Ejzenštejn, Sergej Michailovič 43, 48
Ercolani, Marco 88
Escher, Maurits Cornelis 21
Eudemo di Rodi 89

Fénéon, Félix 34-41
Filostrato di Lemno 54
Flaubert, Gustave 64
Fontana, Lucio 32
Foucault, Michel 90, 92
France, Anatole 41
Frisa, Lucetta 88

Gadda, Carlo Emilio 7
Gatto, Alfonso 30
Gauguin, Paul 40
Giacometti, Alberto 54
Gide, André 54
Godard, Maxime 66

Halperin, Joan Ungersma 41
Hazlitt, William 94
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 92
Hölderlin, Friedrich 68
Huysmans, Joris-Karl 41
Hyppolite, Jean 92

Ingres, Jean-Auguste-Dominique 55, 58, 64

Jabès, Edmond 96
Jacobbi, Ruggero 33
Jarry, Alfred 34, 40
Joyce, James 29

Kafka, Franz 7, 68, 71, 73, 75, 81, 88-91
Klee, Paul 58, 65
Klossowska, Baladine 64
Klossowski, Erich 64
Klossowski, Pierre 50-66
Kojève, Alexandre 92
Kraus, Karl 31

Laforgue, Jules 36
Lamarche-Vadel, Bernard 65
Laporte, Roger 88
Leonardo da Vinci 18, 24
Levinas, Emmanuel 69, 86, 89
Londyn, Evelyne 92

Madaule, Pierre 88, 90
Madou, Jean-Pol 64
Magritte, René 77
Mallarmé, Stéphane 36-37, 41, 68-70, 88
Manet, Édouard 64
Manganelli, Giorgio 8, 9-25
Margoni, Ivo 33
Masson, André 54, 65
Matisse, Henri 38
Michelet, Jules 48
Monet, Claude 37
Montale, Eugenio 30
Morin-Sinclair, Denise Marie Roberte 63
Musil, Robert 7

Nietzsche, Friedrich 65
Nigro, Salvatore 22
Novalis (Friedrich Leopold von Hardenberg) 70

Omero 33

Paulhan, Jean 36, 39-41

Penna, Sandro 30

Pica, Vittorio 37, 41

Pignatari, Decio 30

Pissarro, Camille 35, 37, 40

Poictevin, Francis 36, 41

Pollock, Jackson 32

Proust, Marcel 45-47

Renoir, Pierre-Auguste 37, 58

Rewald, John 40

Rilke, Rainer Maria 64, 68

Rimbaud, Arthur 7, 36

Rolland, Jacques 89

Ronchi, Rocco 89

Rothko, Marc 32

Rowe, E. A. 91

Sade, Donatien-Alphonse-François de 53

Sartre, Jean-Paul 73-75, 89-90

Scoto Eriugena, Giovanni 95

Scott, Walter 64

Seurat, Georges 35, 38, 40-41

Signac, Paul 35, 38, 40

Sinisgalli, Leonardo 30

Stillers, Rainer 90, 92

Swift, Jonathan 24

Tagliaferri, Aldo 27, 33

Tolstoj, Lev Nikolaevič 47

Tommasi, Wanda 92

Valéry, Paul 96

Van Gogh, Vincent 40

Vasari, Giorgio 18

Velázquez, Diego Rodríguez de Silva y 40

Verlaine, Paul 36, 41

Villa, Emilio 26-33

Virgilio Marone, Publio 65

Vuarnet, Jean-Noël 64

Vuillard, Édouard 38

Wahl, Jean 92

Walser, Robert 72

Wittgenstein, Ludwig 65

Zaugg, Rémy 61, 65

Zucca, Pierre 63

QUARTA DI COPERTINA

Gli autori presi in esame (Manganelli, Villa, Fénéon, Barthes, Klossowski e Blanchot) sono apparentati in primo luogo dalla singolarità del loro stile e da quella, non minore, delle tematiche che affrontano. Inoltre ciascuno di essi ha avuto modo di sperimentare la natura sfuggente, insidiosa e per certi versi impossibile che è propria della scrittura letteraria. A ciò ha reagito negando le forme espressive tradizionali e inventandone di nuove, senza per questo poter o voler aggirare del tutto l'ostacolo. La letteratura, infatti, è un'esperienza anomala, in cui, come ha osservato Blanchot, «non si riesce che fallendo».

Il breve testo che conclude il volume evidenzia come problematiche e difficoltà per certi versi analoghe non manchino di affacciarsi anche nel processo – solo in apparenza meno arduo e rischioso – della lettura.



(La Biblioteca di RebStein, Vol. X)