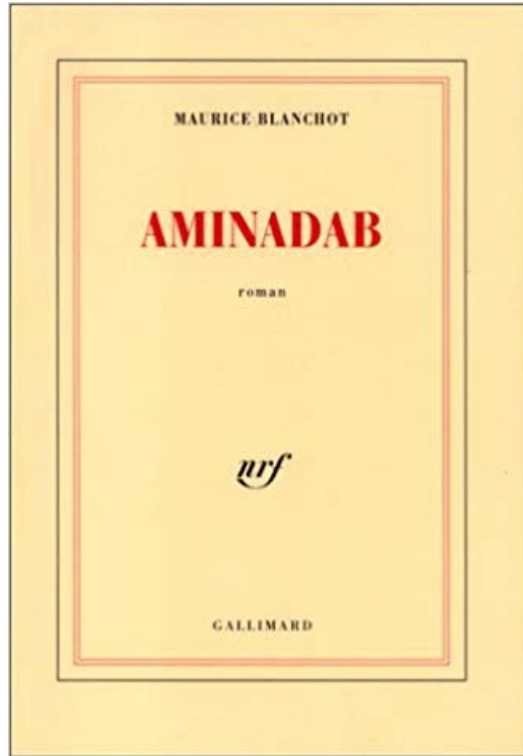


GIUSEPPE ZUCCARINO

Su *Aminadab* di Blanchot



*Quaderni delle Officine*, XCVI, Marzo 2020



**Giuseppe ZUCCARINO**

## Su *Aminadab* di Blanchot

### *Dipinti immaginari*

Un uomo di nome Thomas è giunto in un villaggio e cammina per strada. Passando davanti a un negozio, in vetrina nota uno strano quadro: «Era un ritratto, di scarso valore artistico, eseguito su una tela nella quale si vedevano ancora i resti di un altro dipinto. Il viso, rappresentato in modo maldestro, spariva dietro i monumenti di una città semidistrutta. Un albero esile, posato su un prato verde, costituiva la parte migliore del quadro, ma disgraziatamente rendeva ancor più confuso il volto, che doveva essere quello di un uomo imberbe, dai lineamenti comuni e con un sorriso gradevole, almeno per quanto lo si poteva immaginare prolungando linee che si interrompevano di continuo. Thomas esaminò pazientemente la tela. Distingueva case assai alte, provviste di un gran numero di finestrelle disposte senz'arte né simmetria, alcune delle quali erano illuminate. C'erano anche, in lontananza, un ponte ed un fiume, e forse, ma ciò diventava del tutto vago, un sentiero che conduceva a un paesaggio montagnoso. Thomas paragonò mentalmente il villaggio in cui era appena arrivato con quelle piccole case edificate le une sulle altre, in modo da formare una vasta e solenne costruzione, elevata in una regione in cui non passava nessuno. Poi distolse lo sguardo»<sup>1</sup>.

Il passo, che si legge in apertura del secondo romanzo di Maurice Blanchot, *Aminadab*, offre un buon esempio del particolare stile in esso adottato dall'autore. Nulla ci viene detto per presentare il protagonista del libro, Thomas<sup>2</sup>, o per motivare il fatto che egli abbia deciso di recarsi in quel villaggio, e altrettanto vacanti sono le spiegazioni relative al quadro. La stessa immagine che vi compare è ambigua, e non soltanto perché risulta dalla parziale sovrapposizione di un ritratto a un paesaggio. Quest'ultimo, pur costituendo lo strato sottostante, sembra essere ben visibile, ma non per questo ne è chiaro il significato. Dapprima il narratore sostiene che vi si scorgono «i monumenti di una città», poi fornisce particolari che contrastano con tale indicazione, sia in quanto fanno intervenire elementi naturali (prato, albero, fiume, montagne), sia perché le case raffigurate nel dipinto vengono dette prima «assai alte», poi «piccole», e infine appaiono agglomerate in modo da formare «una vasta e solenne costruzione». Viene da pensare al castello dell'omonimo romanzo di Kafka, che ugualmente si presentava, a chi lo osservasse da lontano, come «una vasta costruzione, composta da pochi edifici a due piani e molte case basse serrate l'una contro l'altra»<sup>3</sup>.

Thomas nota che, dirimpetto al negozio, si erge una grande dimora e che a una delle finestre è affacciata una coppia di giovani, un uomo e una donna. La ragazza, dopo essersi accorta che Thomas li stava osservando, «fece con la mano un piccolo segno che era come un invito e, subito dopo, chiuse la finestra»<sup>4</sup>. Basta questo minimo gesto, non

---

<sup>1</sup> M. Blanchot, *Aminadab*, Paris, Gallimard, 1942, p. 8.

<sup>2</sup> Il nome riprende quello del personaggio centrale del romanzo precedente, *Thomas l'obscur* (Paris, Gallimard, 1941), ma le due opere non sono correlate fra loro dal punto di vista della trama.

<sup>3</sup> Franz Kafka, *Il Castello* (1926), in *Romanzi*, tr. it. Milano, Mondadori, 1969, p. 570.

<sup>4</sup> *Aminadab*, cit., p. 9.

certo univoco, per indurre il nuovo arrivato ad entrare nella casa, con l'intento di raggiungere la stanza (situata forse al terzo piano) in cui si trova la donna. Thomas chiede anzi al custode dell'edificio di poter diventare un inquilino dell'immobile e la sua richiesta viene accolta.

Anche nel locale che funge da portineria, egli ha modo di osservare, appesi alla parete, dei quadri: «Quelle immagini, che era difficile vedere bene, non offrivano grandi motivi di interesse. Benché la finezza dell'esecuzione presupponesse una certa abilità, è con noia che si ritrovavano sempre gli stessi tratti, le stesse invenzioni, lo sforzo di uno spirito incoerente, insoddisfatto e ostinato. Thomas passava da una all'altra. Si somigliavano tutte e, se non fosse stato per il loro carattere confuso che consentiva di coglierne solo alcune parti, si sarebbe pensato che fossero identiche. Era strano. Egli fece uno sforzo per capire cosa rappresentassero e, dopo aver trascurato gli ornamenti inutili – in particolare certe foglie d'acanto che il pittore aveva sparso a profusione –, scoprì, nel disordine delle linee e delle figure tracciate troppo minutamente, l'immagine di una stanza, con i suoi arredi e le sue disposizioni particolari. Ogni quadro rappresentava una camera o un appartamento»<sup>5</sup>.

Come si sarà capito, il romanzo *Aminadab* appartiene al genere della letteratura fantastica, quindi ha poco senso, per chi legge, porsi il problema della verosimiglianza dei personaggi, degli ambienti, delle situazioni. Tuttavia, proprio come nelle narrazioni di Kafka (autore che costituisce il principale modello di riferimento per quest'opera di Blanchot), l'effetto di suggestione, e al tempo stesso di inquietudine, viene prodotto tramite allusioni. Notava Roland Barthes, parlando del grande scrittore praghese: «Il racconto di Kafka non è intessuto di simboli, come è stato detto cento volte, ma è il frutto di una tecnica del tutto diversa, quella dell'allusione. La differenza riguarda l'intera opera di Kafka. Il simbolo (la croce del cristianesimo, ad esempio) è un segno *sicuro*, afferma un'analogia (parziale) tra una forma e un'idea, implica una certezza. [...] L'allusione è tutt'altro. Essa rinvia l'elemento romanzesco a qualcosa di diverso, ma a che cosa? L'allusione è una forza difettiva, disfa l'analogia subito dopo averla posta»<sup>6</sup>.

Nel caso del passo blanchotiano, l'idea di una serie di quadri del tutto simili fra loro richiama un episodio del *Processo* di Kafka. Lì il protagonista Josef K. fa conoscenza con un pittore che firma le sue opere col nome di Titorelli (rimando ironico a maestri italiani come Tintoretto o Signorelli). Quell'artista, non certo di successo, riesce a mantenersi lavorando per il tribunale: esegue infatti, su commissione, ritratti di giudici. Ma la sua vera specialità è costituita da un altro tipo di quadri, che egli mostra a K. nella speranza di riuscire a venderglieli: «“Un paesaggio di brughiera” spiegò il pittore porgendogli il dipinto: rappresentava due miseri alberelli, l'uno lontano dall'altro, in mezzo all'erba scura, nello sfondo c'era un tramonto multicolore. “Bene” disse K., “lo acquisto”. Era stato così breve senza riflettere, lieto pertanto che il pittore invece di aversene a male prendesse dal pavimento un secondo quadro. “Questo fa riscontro al primo” disse. Poteva anche essere inteso in questo senso, ma non vi si notava nessuna diversità dal primo, anche qui due alberi, l'erba e il tramonto. Ma K. ci teneva ben poco.

---

<sup>5</sup>*Ibid.*, pp. 15-16.

<sup>6</sup> R. Barthes, *La réponse de Kafka* (1960), in *Essais critiques*, in *Œuvres complètes*, vol. II, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 397 (tr. it. *La risposta di Kafka*, in *Saggi critici*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 132-133; si avverte che i passi delle traduzioni italiane cui si rimanda vengono spesso citati con modifiche).

“Sono bei paesaggi” disse, “li acquisto tutti e due, li appenderò nel mio ufficio”. “Pare che il motivo le piaccia” disse il pittore e ne sollevò un terzo. “Fortuna che ne ho qui uno somigliante”. Invece non era somigliante, era la stessa identica brughiera<sup>7</sup>. Il brano non va inteso come umoristico, anzi appare piuttosto inquietante, perché nelle tele descritte da Kafka, come ha notato il filosofo Adorno, «il sempre identico e l'effimero si compenetrano. Titorelli dipinge e ridipinge quel vecchio quadretto di genere»<sup>8</sup>. Del resto, nell'arte moderna e contemporanea accade spesso che gli artisti eseguano varianti di alcune delle proprie opere, ottenendo prodotti che talvolta risultano quasi indistinguibili l'uno dall'altro.

Quanto ai dipinti osservati da Thomas, va precisato che, oltre a raffigurare stanze simili fra loro (il custode spiega che si tratta di quelle presenti nell'edificio), sono caratterizzati da un'ulteriore stranezza: «L'ingenuità dell'esecutore aveva a volte sostituito alla rappresentazione diretta di un oggetto un simbolo grossolano e vago. Al posto della lampada che doveva ardere di notte, si trovava un sole; la finestra mancava, ma tutto ciò che si sarebbe potuto vedere attraverso di essa – la strada, i negozi di fronte e, più lontano, gli alberi della piazza pubblica – era fedelmente disegnato sulla parete»<sup>9</sup>. Stavolta ad essere in causa è un richiamo di ordine pittorico, quello ai quadri surrealisti di René Magritte, in cui vengono appunto utilizzati procedimenti analoghi<sup>10</sup>.

Poco dopo, Thomas esce dalla portineria e si ritrova in un'altra stanza, nella quale nota la presenza di un cavalletto da pittore, circondato da un insieme di attrezzi di vario genere. Sul cavalletto è posata un'opera incompiuta, un quadro che, come gli altri, rappresentava «una camera ammobiliata, per l'appunto la stanza in cui egli si trovava in quel momento. Poté constatare con quale cura di esattezza lavorasse il pittore. Tutti i particolari venivano riprodotti. Si trattava ancora di un abbozzo, e nondimeno ogni minimo oggetto [...] era collocato al suo posto e ci si poteva chiedere in che cosa uno studio più completo avrebbe potuto accrescere la fedeltà dell'imitazione: era da credere che non si sarebbe più potuto distinguere la stanza dal quadro. Mancava solo il colore. Thomas notò, con un leggero disagio, che anche lo sgabello sul quale stava seduto compariva sulla tela»<sup>11</sup>. Il fatto che in una stanza sia presente un dipinto che raffigura con esattezza la stanza medesima costituisce un'applicazione della tecnica, letteraria e pittorica, della *mise en abyme*, per cui un testo o un quadro contiene al proprio interno una copia rimpicciolita di se stesso<sup>12</sup>. Questa tecnica non manca mai di produrre sul fruitore dell'opera un effetto spiazzante.

Thomas scopre, con sorpresa, che l'artista di cui sta esplorando lo studio altri non è che il custode della casa, il quale si appresta a concludere il dipinto inserendovi la figura del nuovo locatario. Il pittore lavora alacremente, sicché poco tempo dopo può esibire la

---

<sup>7</sup> F. Kafka, *Il processo* (1925), in *Romanzi*, cit., pp. 469-470.

<sup>8</sup>Theodor W. Adorno, *Appunti su Kafka* (1942-53), in *Prismi* (1955), tr. it. Torino, Einaudi, 1972, p. 259.

<sup>9</sup>*Aminadab*, cit., p. 16.

<sup>10</sup>Cfr. al riguardo il libro della studiosa americana Suzi Gablik *Magritte* (1970), tr. it. Milano, Rusconi, 1988.

<sup>11</sup>*Aminadab*, cit., p. 20.

<sup>12</sup>Cfr. Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, 1977 (tr. it. *Il racconto speculare. Saggio sulla mise en abyme*, Parma, Pratiche, 1994).

tela completata. Il protagonista la osserva con perplessità, in particolare per quanto riguarda la figura che dovrebbe rappresentarlo: «I vestiti erano riprodotti con esattezza, anzi disegnati e dipinti in maniera talmente fedele che, a osservare questa copia così minuziosa, si provava una sensazione bizzarra e piuttosto sgradevole; tali vestiti erano dunque tanto importanti? Quanto al viso, Thomas cercò invano in che modo il pittore potesse credere di farlo passare per quello del modello. Non c'era la minima somiglianza. Si trattava di un volto triste e invecchiato, su cui i lineamenti, indistinti e come cancellati dal tempo, avevano perso ogni significato. Ciò che ancora contava era lo sguardo. Il pittore gli aveva conferito un'espressione strana, non viva, poiché al contrario sembrava condannare l'esistenza, ma legata al ricordo della vita da una reminiscenza smarrita in mezzo a macerie e rovine»<sup>13</sup>. Dunque, per quanto l'artista appaia molto soddisfatto del quadro che ha dipinto, Thomas non riesce a riconoscersi nell'immagine. Il brano evidenzia nel contempo due diversi modi in cui la pittura figurativa può risultare perturbante: da un lato tramite l'eccesso di precisione nella mimesi, specie se riferita ad oggetti poco rilevanti (nel caso specifico, i vestiti), dall'altro per via del difetto di somiglianza, che in certi casi infligge, a chi contempla un proprio ritratto, una sorta di ferita narcisistica.

Ma che accadrebbe se la raffigurazione di una persona fosse tracciata non, come avviene di solito, su un foglio o su una tela, bensì sul volto della persona medesima? Persino questa paradossale evenienza si ritrova nel romanzo blanchotiano. Ben presto, infatti, Thomas viene ammanettato (senza che di ciò gli venga fornita alcuna spiegazione) ad un altro individuo, un giovane corpulento chiamato Dom. Non appena ha modo di osservarlo con calma, Thomas si accorge che Dom reca impresso sulla faccia uno strano insieme di segni, cioè «le tracce di un secondo volto che un tatuatore aveva disegnato, probabilmente su consiglio di un artista, al fine di ricostituire sul viso stesso il ritratto di quel viso. A guardare attentamente, il lavoro si rivelava molto abile. C'erano nel disegno enormi errori – per esempio, gli occhi non erano uguali, e uno, quello che si trovava sotto l'occhio destro, pareva embrionale, mentre l'altro si dispiegava sulla parte sinistra della fronte in maniera esagerata – ma si restava colpiti da una grande impressione di vita»<sup>14</sup>. È noto che certe popolazioni tribali praticano il tatuaggio non solo sul resto del corpo ma anche sul volto (usanza riattivata talvolta, nei paesi occidentali, per ragioni connesse alla moda e non più di ordine etnico-religioso), ma resta comunque imprevedibile l'idea di lineamenti tatuati al fine di raddoppiare, simbolicamente, quelli reali dell'individuo. Si tratta dunque dell'ennesimo uso destabilizzante dell'immagine da parte di Blanchot.

Al quadro comunemente inteso si torna poco dopo. Ad una delle pareti della camera che è stata assegnata a Thomas e al suo compagno è appeso un dipinto: «Era il ritratto di una giovane donna di cui si vedeva solo metà del viso, perché l'altra parte era quasi cancellata. L'espressione aveva qualcosa di dolce e, benché non fosse priva di tristezza, ci si sentiva attratti dal sorriso che la illuminava. Come si poteva interpretare tale sorriso?»<sup>15</sup>. Domanda legittima, visto che le immagini pittoriche descritte nel romanzo sono sempre elusive dal punto di vista del significato. Thomas appare

---

<sup>13</sup> *Aminadab*, cit., p. 23.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 28.

incuriosito dal ritratto e si interroga, senza poter rispondere, su chi sia la donna in esso raffigurata.

Più tardi, egli induce Dom a seguirlo e comincia a esplorare la casa nella quale entrambi si trovano ospitati o reclusi. Nel far ciò, essi ricevono inizialmente l'aiuto di una domestica, che è autorizzata ad entrare nelle varie camere perché ha il compito di fare le pulizie. In una delle stanze, notano un uomo anziano che dorme. L'inserviente mostra a Thomas un'immagine appesa in un angolo: «Si trattava, piuttosto che di un quadro, dell'ingrandimento di una fotografia che era stata più volte ritoccata. Vi si scorgeva un giovane che correva, precedendo una ragazza che, in lontananza, agitava la propria sciarpa. Almeno, questo è ciò che vide Thomas. Il volto della ragazza era stato grossolanamente cancellato con la matita, ma per contro il giovane appariva in rilievo, e il pittore aveva creduto opportuno, per ornare la fotografia, deporre fra le sue mani un enorme mazzo di ortensie rosse»<sup>16</sup>. Thomas ritiene che il giovane della foto e il vecchio dormiente siano la stessa persona a due età diverse, ma l'immagine resta, come di consueto, inspiegata. Inoltre, pur essendo una fotografia, non per questo presenta un carattere maggiormente realistico in rapporto ai dipinti descritti in precedenza, anzi risulta alterata da cancellazioni e aggiunte eseguite a mano, che accentuano ancor più il carattere fantomatico della scena rappresentata.

Thomas e il suo compagno (dal quale solo più tardi verrà separato) continuano la visita dell'edificio, raggiungendo prima una vasta e affollata sala da gioco, poi una stanza adibita a caffè. In entrambi i luoghi, il protagonista incontra persone che gli forniscono intricate e prolisse spiegazioni riguardo alle usanze o regole che vigono nella dimora, ma si tratta di chiarimenti che non lo soddisfano né agevolano il suo cammino<sup>17</sup>. In effetti, per quanto gli informatori di Thomas sembrino essere al corrente di tutto, sostengono cose discordanti, a conferma del fatto che «uno dei difetti della casa è la mancanza d'intesa e la diversità delle interpretazioni»<sup>18</sup>.

La descrizione di immagini dipinte, assai fitta nella parte iniziale del romanzo, si dirada col procedere della narrazione, ma non sparisce del tutto. Così, ad un certo momento, Thomas si accorge che nella sala che funge da caffè il soffitto presenta degli affreschi: «Queste pitture [...] erano curiose, rappresentavano in maniera precisissima la sala, così come poteva presentarsi in un giorno di gala. I clienti – guardando bene, certi volti si potevano riconoscere – erano vestiti con abiti eleganti e portavano un fiore all'occhiello, mentre decorazioni brillanti si dispiegavano sul loro petto. Al centro ballavano delle coppie, e lo spettacolo sarebbe stato del tutto grazioso se i cavalieri, nell'eseguire una figura di danza, non avessero nascosto i volti delle ballerine. Alcuni, per eccesso di zelo, si erano coperti gli occhi, mostrando con quel gesto ingenuo di non poter più sopportare la vista che impedivano agli altri. Sul palco, al posto dei musicisti, il pittore aveva rappresentato tre personaggi di grande bellezza che, seduti in poltrone riccamente decorate, contemplavano con gravità la scena»<sup>19</sup>. Ritroviamo qui la tecnica della *mise en abyme*, dato che gli affreschi della sala raffigurano la sala medesima. Ma in

---

<sup>16</sup>*Ibid.*, p. 51.

<sup>17</sup> Anche questa, come si ricorderà, è una situazione ricorrente nei romanzi di Kafka.

<sup>18</sup> *Aminadab*, cit., p. 92.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 131.

questo caso il raddoppiamento è ancor più perfetto, perché si spinge fino ad includere nel dipinto alcuni personaggi che sono tuttora presenti nella dimora.

Riguardo ai successivi vagabondaggi all'interno di essa da parte di Thomas, basterà ricordare che lo conducono a salire ai piani alti, dove incontra una giovane, Lucie, la quale potrebbe anche essere colei che inizialmente si proponeva di raggiungere. La donna assume un atteggiamento altero e lo tratta come un domestico al proprio servizio. Thomas si adegua al ruolo assegnatogli e, pur essendo malaticcio, dunque indebolito, svolge con scrupolo alcuni lavori di pulizia nell'appartamento. Alla fine, Lucie si dichiara soddisfatta; anzi, su sua iniziativa, i due hanno un inatteso rapporto sessuale. Tuttavia il fatto che Thomas decida di rimanere lì non migliora le cose, perché al riguardo le regole della casa sono tanto rigide quanto paradossali. È la stessa Lucie a spiegare che d'ora in poi egli dovrà parlarle il meno possibile, evitare di guardarla e persino di pensare a lei: saranno queste le forme della loro intimità. Thomas non potrebbe comunque ribellarsi, perché si trova ormai in uno stato di prostrazione fisica e semiparalisi. Lucie reca nella stanza delle lampade accese e annuncia che la notte sta calando. Per Thomas, il tempo a disposizione è esaurito: «In quel momento l'ultimo riflesso del giorno svanì. Egli spalancò gli occhi e tese le braccia. Le sue mani si aprirono timidamente e si mossero a tastoni nel buio»<sup>20</sup>. Riesce ancora a rivolgere alla donna un'ultima domanda, per cercare di capire chi lei sia veramente, ma le parole che pronuncia sono destinate a perdersi nel vuoto.

Nell'ampio saggio (purtroppo viziato dall'intento polemico) che Jean-Paul Sartre ha dedicato ad *Aminadab*, viene colto bene un aspetto specifico del romanzo blanchotiano, ossia il fatto che esso ci priva volutamente di ogni certezza: «Non posso fermarmi neppure un istante: ogni mezzo mi rimanda senza tregua al fantasma di scopo che lo ossessiona, e ogni scopo al mezzo fantomatico con cui potrei realizzarlo. Non posso pensare a nulla, se non tramite nozioni sfuggenti e mutevoli che mi si sgretolano sotto gli occhi»<sup>21</sup>.

La descrizione di quadri immaginari rientra dunque nella strategia complessiva adottata da Blanchot in quest'opera, volta ad indurre chi legge alla ricerca di significati nascosti che, di fatto, restano inattuabili, benché ciò non impedisca di formulare ipotesi interpretative. Tale è, secondo lo scrittore, la caratteristica specifica delle immagini, siano esse propriamente visive o, come nel caso di *Aminadab*, suscitate nella mente tramite il linguaggio verbale: «Non appena, con la nostra lettura indiscreta, facciamo sorgere l'immagine per metterla in evidenza, strappandola al segreto della sua misura, essa diventa un enigma [...]; non perde la sua ricchezza, il suo mistero, la sua verità, anzi, con la sua aria di domanda, stimola la nostra attitudine a rispondere facendo valere in noi le sicurezze della cultura e gli interessi della sensibilità. In quanto domanda, non è più semplice, ma è anche risposta [...]. Questo sdoppiamento sembra allora essere la sua via e la sua natura: è essenzialmente duplice, non soltanto come segno e significato, ma come figura dell'infigurabile»<sup>22</sup>. In maniera analoga, duplici sono i dipinti che si incontrano in *Aminadab*, o perché risultano dalla sovrapposizione di due immagini, o

---

<sup>20</sup>*Ibid.*, p. 227.

<sup>21</sup> Jean-Paul Sartre, «*Aminadab*» ou du fantastique considéré comme un langage (1943), in *Situations*, vol. I, Paris, Gallimard, 1947, pp. 129-130 (tr. it. «*Aminadab*» o del fantastico come linguaggio, in *Che cos'è la letteratura?*, Milano, Il Saggiatore, 1960; 1995, p. 231).



perché si riflettono al proprio interno, oppure perché riproducono l'ambiente in cui vengono collocati. La loro allusività attrae e delude, e in ciò essi appaiono in pieno accordo con la vicenda narrata nell'intero romanzo, che è densa di significati e nel contempo inafferrabile come un sogno. «Qui, il *sensu* non fugge in un altro senso, ma nell'*altro* da ogni senso, e, a causa dell'ambiguità, nulla ha senso ma tutto *sembra* avere infinitamente senso: il senso non è più che una sembianza, la sembianza fa sì che il senso diventi infinitamente ricco»<sup>23</sup>.

### *Aminadab e Orfeo*

Il titolo del romanzo non manca di sorprendere. Aminadab è un nome biblico, dunque sembra fuori luogo in un'opera che, pur appartenendo al genere fantastico, è ambientata in epoca contemporanea. Christophe Bident ha ricordato chela parola, in ebraico, «significa “il mio popolo è generoso” o “popolo errante”»<sup>24</sup>. Inoltre costituisce il nome di due personaggi biblici dai ruoli insignificanti. L'uno è il suocero di Aronne (*Esodo*, 6, 23); l'altro appartiene alla genealogia davidica»<sup>25</sup>. Nessuno dei due, in effetti, sembra avere la minima pertinenza in rapporto al libro blanchotiano.

Esiste però un diverso Aminadab, quello che compare fugacemente nel *Cantico dei Cantici*: «Scendo al Giardino dei Noci / Per l'erba che si umetta / Sentire // Per vedere la vigna / Fiorire // I melograni / Sbocciare // Come i carri di Aminadab / Un desiderio ignoto mi trasportava»<sup>26</sup>. Bident, a cui questo passo biblico è sfuggito, si avvicina comunque al medesimo punto seguendo un percorso indiretto. Ricorda infatti che Aminadab «è anche un personaggio demoniaco, messo in scena e commentato nel *Cantico spirituale* di Juan de la Cruz»<sup>27</sup>. Tale osservazione ha trovato conferma più tardi, ossia quando, nel 2012, è stato pubblicato il carteggio intercorso tra Blanchot e Pierre Madaule. Rispondendo a un'osservazione di Madaule riguardo allo strano impiego del nome di Aminadab nel romanzo, Blanchot scrive: «Aminadab mi è stato offerto da san Juan de la Cruz, che in passato ho letto molto, traducendo persino le sue ammirabili poesie. Aminadab è qualcosa come il custode dell'enigma della “Notte oscura”. Direi di

---

<sup>22</sup> M. Blanchot, *Vaste comme la nuit* (1959), in *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 476 (tr. it. *Vaste comme la nuit*, in *L'infinito intrattenimento*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 431-432). Sul tema blanchotiano dell'immagine, cfr. Georges Didi-Huberman, *De ressemblance à ressemblance* (2003), in *Phalènes. Essais sur l'apparition*, 2, Paris, Éditions de Minuit, 2013, pp. 249-279 (tr. it. *Da somiglianza a somiglianza*, in «Riga», 37, 2017, pp. 186-210).

<sup>23</sup> M. Blanchot, *Les deux versions de l'imaginaire* (1951), in *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 276 (tr. it. *Le due versioni dell'immaginario*, in *Lo spazio letterario*, Torino, Einaudi, 1967, p. 231).

<sup>24</sup> Christophe Bident, *Maurice Blanchot, partenaire invisible. Essai biographique*, Seyssel, Champ Vallon, 1998, p. 206. In *La Sacra Bibbia*, tr. it. Milano, Garzanti, 1964, p. 1120, vengono però proposte altre due traduzioni del vocabolo: «nobile popolo» o «principe del mio popolo».

<sup>25</sup> C. Bident, *op. cit.*, p. 206. Il secondo Aminadab viene ricordato in vari libri veterotestamentari e neotestamentari (cfr. *La Sacra Bibbia*, cit., p. 2264 per l'elenco delle occorrenze).

<sup>26</sup> *Il Cantico dei Cantici*, 6, 11-12, tr. it. Milano, Adelphi, 1975, p. 37.

<sup>27</sup> C. Bident, *op. cit.*, p. 206.

più in proposito se gli scritti di san Juan fossero qui per risvegliarmi la memoria. Ma tutti i libri che possiedo sono dispersi»<sup>28</sup>.

Riportiamoci allora al *Cantico spirituale*, dove la Sposa si rivolge allo Sposo in questi termini: «Ralleghiamoci, Amato, / andiamo a specchiarci nella tua bellezza / sul monte e sul colle / dove sgorga l'acqua pura: / penetriamo più dentro nel tuo caglio. // E poi saliremo all'erte / caverne nascoste / nella pietra, / là ci addentreremo / a bere il succo di granato. // Là mi svelerai / quel che la mia anima cercava; / e dopo mi darai, / mia vita, mi darai / quel che l'altro giorno m'hai già dato. // Il respiro del vento, / il canto del soave usignuolo, / il bosco e le sue grazie / nella notte serena / con fiamma che consuma e non dà pena. // Ogni sguardo era sparito, / Aminadab non si mostrava, / l'assedio si placava / e la cavalleria / in vista delle acque discendeva»<sup>29</sup>. Sembra di trovarsi di fronte a una lirica amorosa ispirata al *Cantico dei cantici*, ma in *La notte oscura* Juan ne svela le valenze mistiche, anche riguardo al significato che va attribuito alla figura di Aminadab: «Quando la comunicazione spirituale è più debole nello spirito e opera anche nel senso, il demonio riesce con maggior facilità a turbare l'anima e a metterla in agitazione mediante il senso, terrorizzandola. [...] Anche la Sposa del Cantico ce lo fa capire, dicendo di aver vissuto un'esperienza simile nel momento in cui ha voluto raccogliersi nel più profondo di se stessa a godere dei beni divini: *Discesi nell'orto nei noci per vedere i pomi delle valli e se fosse fiorita la vigna; non seppi e l'anima mi si conturbò a causa delle quadrighe, cioè per lo strepito dei carri di Aminadab, che è il demonio*»<sup>30</sup>.

Se si accoglie tale interpretazione del nome, proposta dallo stesso Blanchot, allora la lettura del romanzo ne viene modificata. E ciò vale anche se l'autore, in questo caso, ha voluto instaurare un rapporto eccezionalmente perverso fra il titolo e il testo. Infatti il nome Aminadab, che campeggia isolato sulla copertina del volume, all'interno del romanzo figura un'unica volta e quasi di sfuggita. Abbiamo già detto che, per un lungo tratto della storia narrata, Thomas si trova ad essere ammanettato assieme a un compagno, Dom. Questi, pur essendo un giovane robusto, appare inerte e sottomesso, sicché viene costretto da Thomas a seguirlo durante la faticosa esplorazione della casa. Tuttavia, così come i due si sono trovati legati assieme senza che nessuno abbia spiegato loro le ragioni di ciò, altrettanto misteriosamente vengono poi separati l'uno dall'altro. Il protagonista torna ad incontrare l'antico compagno solo al termine del proprio percorso, quando Dom lo raggiunge nell'appartamento di Lucie. Ma ormai i ruoli si sono invertiti: Thomas, malato, giace a terra privo di forze, mentre Dom appare rinvigorito, sicuro di sé e loquace. Infatti, al pari di altri personaggi, comincia a fornire chiarimenti sulle norme che regolano la casa. Nel contempo, però, aiuta Thomas, sollevandolo dal pavimento e deponendolo su un letto.

Dom cerca di far ammettere all'ex compagno di catena che, pur avendo dimostrato impegno e tenacia nelle sue iniziative, ha commesso un errore di fondo, cosa che spiega il suo complessivo fallimento. Thomas, invece di sforzarsi di salire da un piano all'altro, avrebbe dovuto percorrere la via opposta, quella che conduceva ai sotterranei della dimora. Si può ricordare in effetti che, in un episodio della parte iniziale

---

<sup>28</sup> Lettera del 30 dicembre 1989, in M. Blanchot - P. Madaule, *Correspondance 1953-2002*, Paris, Gallimard, 2012, p. 70.

<sup>29</sup> Juan de la Cruz, *Poesie*, tr. it. Torino, Einaudi, 1974, pp. 39-41.

<sup>30</sup> Juan de la Cruz, *La notte oscura*, tr. it. Milano, Gribaudi, 1993, p. 201.

del romanzo, al protagonista era capitato di imbattersi in una porta priva di maniglie o serrature. L'aveva colpita ed essa gli era stata aperta da un guardiano che pareva avere l'incombenza di sorvegliare due diverse scale: l'una che conduceva verso l'alto, l'altra che scendeva in profondità. Thomas aveva deciso di inoltrarsi sulla prima<sup>31</sup>. Adesso Dom celebra la bellezza dei luoghi ipogei, nei quali, a suo dire, ci si sente liberi e felici. Per accedervi, così sostiene, occorre oltrepassare una porta che è costituita solo da pochi pezzi di legno e graticci, ma, aggiunge subito, «l'immaginazione dei locatari la vede come un'immensa porta carraia, fiancheggiata da entrambi i lati da torri e ponti levatoi e custodita da un uomo che essi chiamano Aminadab»<sup>32</sup>.

Come sempre accade nel libro, è impossibile individuare una versione dei fatti che sia da considerare più attendibile rispetto alle altre. Ma se si prendesse sul serio quella fornita dagli inquilini della casa, allora la figura di Aminadab acquisterebbe un notevole risalto. Esiste del resto, nella letteratura novecentesca, un'altra storia in cui un temibile custode scoraggia qualcuno che vorrebbe varcare una porta: il racconto di Kafka *Davanti alla legge*<sup>33</sup>. Lì, a chiedere di entrare nella legge è «un uomo di campagna»<sup>34</sup>. Ma sulla soglia vigila un guardiano, che per il momento ne proibisce l'accesso, pur senza escludere che più tardi il permesso di varcarla possa essere accordato. Egli spaventa il campagnolo dicendo che, dopo la prima porta, ce ne sono altre, presidiate da custodi ben più minacciosi. Al postulante non rimane dunque che trattenersi fuori ad attendere, e l'attesa dura anni, fino a quando l'uomo è ormai morente. Poco prima del decesso, egli raccoglie le ultime forze e chiede al guardiano come mai, benché tutti aspirino alla legge, in quel lungo periodo non vi sia stato alcuno a chiedere di accedervi. Il custode risponde: «Nessun altro poteva entrare qui perché questo ingresso era destinato soltanto a te. Ora vado a chiuderlo»<sup>35</sup>. E proprio in tal modo termina la singolare e suggestiva parabola.

Ancor più enigmatico risulta il rapido accenno ad Aminadab nella narrazione blanchotiana. Il personaggio – di cui si sono rilevate le connotazioni diaboliche – in apparenza sorveglia solo i sotterranei della casa<sup>36</sup>. Tuttavia il fatto che il suo nome funga da titolo per il romanzo ci induce a pensare che l'intera dimora in esso descritta possa essere concepita come un luogo infernale. In ogni caso, non si tratta certo di un inferno di tipo cristiano(o dantesco), un regno dell'oltretomba in cui aspri castighi vengono inflitti per punire i peccati commessi in vita. Semmai le vane speranze dei locatari della dimora e i loro perpetui tentativi di capire o spiegare le norme che devono pur

---

<sup>31</sup> Cfr. *Aminadab*, cit., pp. 54-56.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>33</sup> Il breve testo, scritto nel 1914, è uscito l'anno dopo sul settimanale «Selbstwehr», poi nel 1919 è entrato a far parte della raccolta *Un medico di campagna*, e infine è stato incluso nel romanzo *Il processo*, apparso postumo nel 1925.

<sup>34</sup> Cfr. Franz Kafka, *Davanti alla legge*, tr. it. In *Racconti*, Milano, Mondadori, 1970, p. 238. Conviene notare che anche Thomas viene definito da Dom come «un uomo di campagna» (*Aminadab*, cit., p. 212).

<sup>35</sup> *Davanti alla legge*, cit., p. 239.

<sup>36</sup> Dom li descrive come ambienti salubri, nei quali si può acquistare un benefico e intimo contatto con la terra, ma Thomas ha già avuto modo di ascoltare storie diverse, come quella secondo cui certi locatari erano scesi nel sottosuolo e ne erano risaliti subito disgustati, dicendo di avervi trovato solo «immense stanze disabitate in cui si ammucchiavano rifiuti e rottami di ogni genere» (*Aminadab*, cit., p. 86).

presiedere all'organizzazione interna dell'edificio richiamano un'atmosfera definibile appunto come kafkiana.

D'altra parte, non è un caso che un teorico dell'assurdo, Albert Camus, in una nota dei suoi taccuini abbia manifestato apprezzamento per le due ampie opere narrative di Blanchot, *Thomas l'obscur* e *Aminadab*, qualificandole come «romanzi metafisici»<sup>37</sup>. Egli ha scorto nel secondo di essi «una nuova forma del mito di Orfeo e di Euridice», e ha precisato che «in entrambi i libri l'impressione di stanchezza che il personaggio sembra provare e che al tempo stesso trasmette al lettore è un'impressione d'arte»<sup>38</sup>, ossia prodotta in maniera intenzionale dall'autore. Per converso, è altrettanto poco casuale che proprio alle opere di Camus si faccia riferimento in un saggio blanchotiano dal significativo titolo *Réflexions sur l'enfer*<sup>39</sup>. Di esso, ci limiteremo a considerare solo pochi punti, pertinenti in rapporto ad *Aminadab*.

Ciò vale già per l'esordio, che sembra richiamare indirettamente il legame forzato che ha unito a lungo Thomas e Dom. Per il Sartre lettore del romanzo, l'episodio non ha nulla di misterioso, giacché «quel compagno di catena [...] rappresenta così evidentemente il corpo, il corpo umiliato, maltrattato, in una società che ha decretato il divorzio tra il fisico e lo spirituale»<sup>40</sup>. Questa, però, è un'interpretazione allegorica forzata e poco convincente. Nel suo saggio, Blanchot osserva invece che, se un individuo ci è troppo vicino, avvertiamo il bisogno di «innalzare nuovamente un muro, chiedere un po' di indifferenza, quella calma distanza con cui si equilibrano le vite. [...] Ma da un tale sorprendente avvicinamento si conserva l'impressione che ci sia stato un breve istante di fortuna, legato non al favore dello sguardo che possiamo aver scambiato, ma a qualcosa come un movimento che ci abbia preceduti entrambi, appena prima dell'incontro: in quell'istante, sembrava che *egli* fosse davvero il nostro compagno [...], e poi di nuovo il compagno è scomparso»<sup>41</sup>.

Le riflessioni sui patimenti dell'uomo contemporaneo sviluppate da Camus nel libro *L'homme révolté*<sup>42</sup> lasciano perplesso Blanchot: «La sofferenza sarebbe forse maggiore nella nostra epoca? Domanda vana. Ma senza dubbio questa sofferenza incide di più nella misura in cui l'allontanarsi delle consolazioni religiose, la sparizione dell'altro mondo e lo scompaginarsi dei quadri sociali tradizionali privano l'uomo sofferente di ogni distacco, lo espongono di più alla verità della sofferenza»<sup>43</sup>. Tuttavia, se l'oltretomba prospettato dalle religioni non è più credibile, cosa resta dell'inferno? «Sembra che, per il mondo della fede, l'inferno avrebbe dovuto divenire il luogo puro dell'ateismo e simboleggiarne il mistero. I dannati non sono forse gli unici veri atei? Non soltanto sono separati da Dio, ma Dio si è totalmente ritirato da loro, e l'inferno è allora quello spazio estremo, vuoto e depurato da Dio, dove però un tale abbandono, una tale caduta fuori

<sup>37</sup> Albert Camus, *Cahier IV* (1942), in *Carnets II*, Paris, Gallimard, 1964; 2013, p. 66 (tr. it. *Taccuini II*, Milano, Bompiani, 2004, p. 56).

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 67 (tr. it. p. 57).

<sup>39</sup> *Réflexions sur l'enfer* (1954), in *L'entretien infini*, cit., pp. 256-288 (tr. it. *Riflessioni sull'inferno*, in *L'infinito intrattenimento*, cit., pp. 233-262).

<sup>40</sup> «*Aminadab*» *ou du fantastique considéré comme un langage*, cit., p. 141 (tr. it. p. 240).

<sup>41</sup> *Réflexions sur l'enfer*, cit., p. 256 (tr. it. p. 233).

<sup>42</sup> A. Camus, *L'homme révolté* (1951), in *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2013, pp. 845-1080 (tr. it. *L'uomo in rivolta*, Milano, Bompiani, 1957).

<sup>43</sup> *Réflexions sur l'enfer*, cit., p. 257 (tr. it. p. 234).

dall'essere, non sono misurati dal nulla, anzi durano e si affermano nel tormento di un tempo infinito»<sup>44</sup>.

Ci si ritrova dunque più vicini al personaggio mitologico di Sisifo, evocato da Camus in un volume anteriore<sup>45</sup>. Per Blanchot, Sisifo è l'«uomo che lavora ancora, ma inutilmente, privato dell'opera del tempo ma non liberato dall'assenza di tempo, consegnato in essa alla dismisura dell'eterno ricominciamento»<sup>46</sup>. Proprio di questo tipo è l'inferno che incontriamo nelle pagine di *Aminadab*, dove tutti sono affaccendati, e ciascuno di loro, seguendo un'idea fissa, è alla ricerca di qualcosa che in nessun caso potrà raggiungere davvero. Nello spazio immaginario della casa descritta nel romanzo, i singoli gesti compiuti, per quanto vengano percepiti soggettivamente come nuovi, non sono altro che la replica di precedenti tentativi falliti. E tuttavia, benché ogni personaggio segua soltanto la propria logica, cosa che rende assai ardua la comprensione reciproca, l'interscambio non cessa del tutto, perché ciascuno resta «fedele a quest'assenza di rapporto, ma fedele anche al rischio che si accetta di correre respingendo ogni rapporto. Come se in fondo [...] questo rischio, questa migrazione senza riposo attraverso lo spazio del deserto e la dispersione dell'inferno, potessero anche sbocciare nell'intimità di una comunicazione»<sup>47</sup>.

Pure Orfeo è disceso nell'Ade, luogo in cui, «dal fondo della profondità non originaria, regione sempre altra, spazio del vuoto e della dispersione, quel vuoto e quella nudità diventano il volto nudo dell'incontro e la sorpresa del faccia a faccia. Tale fu Euridice agli inferi, nell'istante in cui Orfeo sta per toccarla con lo sguardo»<sup>48</sup>. Come è noto, quel contatto visivo coincide con la perdita definitiva e irrimediabile di Euridice, e tuttavia, nel guardare la donna morta, per un istante il mitico cantore può contemplare «l'orrore dell'assenza, la dismisura dell'altra notte»<sup>49</sup>. Una situazione non dissimile si presenta nel romanzo blanchotiano. Se anche colei che Thomas cercava ostinatamente di ritrovare ai piani alti della dimora fosse proprio Lucie (cosa tutt'altro che certa), egli sarebbe comunque un Orfeo sfortunato al pari di quello antico. Infatti il suo incontro con la donna si rivela deludente ed effimero, perché, dopo un breve momento di unione anche fisica, Lucie gli spiega che loro due potrebbero rimanere assieme solo a condizione di ignorarsi totalmente a vicenda. Ma ormai è tardi anche per questo, giacché lo stato di quasi completa paralisi dell'uomo è interpretabile come il preludio a una morte imminente. Dunque l'intuizione avuta da Camus al momento della lettura di *Aminadab* – quella cioè che nel libro vi sia una tacita ripresa del mito di Orfeo ed Euridice – può dirsi corretta, purché si tenga conto dei vari rovesciamenti attuati da Blanchot, che vanno dal movimento ascensionale anziché discensionale della ricerca fino alla rapida sparizione del personaggio maschile, e non di quello femminile, dopo il ritrovamento.

<sup>44</sup>*Ibid.*, p. 260 (tr. it. pp. 236-237).

<sup>45</sup> A. Camus, *Le mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde* (1942), in *Œuvres*, cit., pp. 251-337 (tr. it. *Il mito di Sisifo*, Milano, Bompiani, 1947). Blanchot lo aveva recensito subito: *Le mythe de Sisyphe* (1942), in *Faux pas*, Paris, Gallimard, 1943; 1971, pp. 65-71 (tr. it. *Il mito di Sisifo*, in *Passi falsi*, Milano, Garzanti, 1976, pp. 63-69).

<sup>46</sup>*Réflexions sur l'enfer*, cit., pp. 261-262 (tr. it. p. 238).

<sup>47</sup>*Ibid.*, pp. 263-264 (tr. it. p. 240).

<sup>48</sup>*Ibid.*, p. 274 (tr. it. p. 249).

<sup>49</sup>*Ibidem*. Si tratta di un tema sviluppato più ampiamente da Blanchot in *Le regard d'Orphée* (1953), in *L'espace littéraire*, cit., pp. 179-184 (tr. it. *Lo sguardo d'Orfeo*, in *Lo spazio letterario*, cit., pp. 147-151).

Tuttavia, per quanto la storia di Thomas si riassume nello spossante errare attraverso un luogo misterioso, in cui il contegno e i discorsi degli individui incontrati appaiono oscuri e contraddittori, la fascinazione esercitata dal romanzo consiste nel fatto che l'atmosfera che domina in esso non è soltanto cupa e angosciosa. In questo senso aveva ragione un altro scrittore, Michel Leiris, quando, a dispetto del «carattere di sinistro scherzo assunto dalla rivelazione alla fine di *Aminadab*», coglieva in tutta l'opera la presenza di una strana lietezza, inseparabile dalla coscienza del lutto e della perdita, e dunque tale da richiamare, per analogia, «la gaiezza di Socrate morente»<sup>50</sup>.

---

<sup>50</sup> M. Leiris, lettera a Georges Bataille del 6 luglio 1943, in G. Bataille - M. Leiris, *Échanges et correspondances*, Paris, Gallimard, 2004, p. 152.



*Quaderni delle Officine, XCVI, Marzo 2020*