

Je devenais une goutte d'eau, une tache d'encre. Sulla narrativa di Maurice Blanchot

Je devenais une goutte d'eau, une tache d'encre.
On the fiction of Maurice Blanchot

Giuseppe Crivella

Université Paris-Nanterre, France

ORCID 0000-0003-4353-1525

giuseppe.crivella@parisnanterre.fr

Riassunto: Partendo da una serie di analisi contenute nell'opera di Philippe Hamon *Rencontres sur tables et choses qui traînent. De la nature morte en littérature*, questo saggio punta a sviluppare alcune considerazioni aventi per oggetto la produzione narrativa di Maurice Blanchot. In particolare le nostre osservazioni si concentreranno su alcuni passaggi desunti da tre romanzi del pensatore francese: *Aminadab*, *La folie du jour* e *Le Très-Haut*. In tal modo potremo mettere a punto una prospettiva interpretativa dei *récits* blanchotiani in cui la nozione di natura morta gioca un ruolo di assoluta centralità. In particolare le nostre analisi si concentreranno sul modo in cui la nozione di natura morta riesce a tramutarsi in un terminale ermeneutico trasversale in seno al quale numerosi elementi specifici e ricorrenti degli universi narrativi di Blanchot trovano una precisa collocazione funzionale e una chiara delineazione concettuale. In seconda battuta, le corrispondenze enucleabili tra il narratore francese e il teorico del *descriptif* ci permetteranno di portare in evidenza in sede di conclusioni un ricco plesso di temi e questioni che non solo solcano in profondità la narrativa blanchotiana, ma di fatto possono essere reperiti con una certa facilità presso numerosi autori della letteratura francese del secondo Novecento.

Parole chiave: Maurice Blanchot, Philippe Hamon, *Descriptif*, fenomenologia, natura morta.

Abstract: Based on the analysis contained in the work of Philippe Hamon *Rencontres sur tables et choses qui traînent. De la nature morte en littérature*, this paper aims to develop some considerations on Maurice Blanchot's fiction. In particular, our observations have as their field of study some passages from three works: *Aminadab*, *La folie du jour* and *Le Très-Haut*. In this way we can elaborate an interpretation of Blanchot's *récits* in which the figure of the still life plays an absolutely essential and decisive role. Our analysis will focus on the way in which the notion of still life is transformed into a hermeneutic notion within which numerous specific and recurring elements of Blanchot's narrative universes find a precise functional collocation and a clear conceptual delineation. Secondly, the correspondences between the French narrator and the theorist of *descriptif* will allow us to highlight in the conclusions a rich complex of themes and issues that not only deeply furrow the blanchotian narrative, but can also be found among numerous authors of French literature of the late twentieth century.

Keywords: Maurice Blanchot, Philippe Hamon, *Descriptif*, phenomenology, still life.

Considerazioni introduttive

Uscito nel 2019 per Droz, l'ultimo lavoro di Philippe Hamon, *Rencontres sur tables et choses qui traînent. De la nature morte en littérature*, non solo prosegue un percorso di indagine sulle forme del *descrittivo* iniziato negli anni '80 (Hamon, 1981, pp. 165-204), ma di fatto apre a tutti gli effetti un nuovo sguardo analitico su alcuni aspetti della narrativa dell'Ottocento e del Novecento.

Il saggio infatti, concentrandosi su una serie di celebri romanzi afferenti quasi *in toto* alla galassia del naturalismo francese (Hamon, 2019, pp. 28-40, 104), sviluppa un mobile plesso di riflessioni su alcuni passaggi delle opere di Balzac, Zola, Huysmans e altri, adibendo a terminale ermeneutico intorno al quale far ruotare le varie letture la nozione di *natura morta*, desunta nei suoi risvolti operativi dalle definizioni, non sempre del tutto concordanti, che dalla fine del diciottesimo secolo sono state date di essa nell'ambito della storia dell'arte e della critica d'arte.

Gli assunti da cui muove Hamon risultano pertanto interessanti per almeno tre motivi essenziali che, in maniera piuttosto succinta, specifichiamo qui di seguito:

1. Innanzitutto egli mostra in che modo possano comunicare, o per lo meno entrare in un dialogo decisamente proficuo, forme di discorso altamente eterogenee, sorte all'interno di universi concettuali non sempre connessi secondo una netta linea di continuità (Hamon, 2019, pp. 41-63). In questo senso, il fatto di muovere dalla definizione pittorica di natura morta dimostra come presso certi autori del Novecento vi siano regimi di scritture che, nonostante le ascendenze difformi, riescono a sviluppare relazioni con una certa agevolezza.

2. Hamon illustra così la fecondità di un approccio trasversale alla dimensione narrativa a cui egli aveva dato un inquadramento teorico piuttosto preciso e convincente già nel 2001, col celebre volume intitolato *Imageries* (Hamon, 2007, pp. 8-14), e col quale la sua riflessione aveva cercato di transitare oltre il *descrittivo*, applicando le conclusioni a cui era giunto nel testo del 1981 ad altri fenomeni letterari (Hamon, 2007, pp. 122-130).

3. L'autore in ultimo riesce a far convergere nel corso del suo procedere un fascio di prospettive critiche che trovano nell'espansione teorica della nozione di *descrittivo* una sorta di proteiforme punto d'innesto, il quale non solo le fa coesistere in maniera inedita, ma fa in modo che esse si intersechino illuminandosi a vicenda e, di fatto, concorrendo a realizzare quel progetto di una critica letteraria plurale a cui accenna Genette nel quinto volume di *Figures* (Genette, 2002, pp. 21-36).

È chiaro, in questo scritto noi non potremo passare in rassegna e mettere alla prova i numerosi nodi tematici che Hamon affronta nel corso del suo recente studio. Il nostro scopo è quindi quello di puntare ad isolare una serie alquanto coerente di affermazioni teoriche al fine di proiettarle all'interno di una rilettura di alcuni estratti, più o meno noti, della vasta produzione narrativa blanchotiana.

Abbiamo deciso di mettere in campo tale opzione interpretativa per ottemperare a due precisi principi metodologici, i quali ci accompagneranno per tutto il corso delle analisi: *in primis* ci preme dimostrare che, anche condotti al di fuori dal *pattern* di testi e autori selezionati da Hamon, le tesi di quest'ultimo rivelano una pregnanza e una validità a lungo raggio; *in secundis* a noi interessa dimostrare l'assoluta unicità della

narrativa di Maurice Blanchot, soprattutto tenendo conto della crescente attenzione critica di cui essa è stata fatta oggetto a partire dalla seconda metà degli anni '80 del Novecento.

A tal fine, utilizzare le analisi di Hamon come chiave di lettura dei suoi romanzi ci permetterà di vedere come questi ultimi di fatto richiedano delle categorie esegetiche piuttosto originali ed insolite, ove ad esempio la complessa nozione di *natura morta* trova, sulla base di quanto diremo tra poco, un posto assolutamente privilegiato (Crivella, 2019, pp. 404-407). In particolare ci serviremo del testo di Hamon per mettere a punto un articolato e mutevole schema di inquadramento di quella che egli denomina a più riprese *natura morta letteraria* (Hamon, 2019, pp. 13, 17, 20, 24, 37, 38, 58, 77, 82, 85, 86, 89, 90, 93, 95, 116) (o anche *natura morta testuale* (Hamon, 2019, pp. 15, 30, 83, 95, 115, 116) e *natura morta scritta* (Hamon, 2019, pp. 25, 43, 44, 86, 97, 99)). Partendo quindi da un'accezione che la formula possiede presso quasi tutte le principali correnti della critica d'arte, l'autore può scrivere quanto segue:

le terme en peinture figurative désigne donc traditionnellement une représentation de « choses » (objets fabriqués et/ou végétaux, et/ou animaux morts) nommables, indetifiables, posées et regroupées dans un espace matériel restreint. En exposant à hauteur d'appui, à hauteur d'homme, sans effet dramatique de plongée ou de contre-plongée, sans implication narrative, en rendant accessible en une sorte de face-à-face familier, domestique, statique, contemplatif, des objets ou des fruits ou des comestibles reconnaissables disposés de façon « tranquille », donnés et « offerts », « à portée de main » [...] la nature morte serait un « acte » qui constituerait, selon certains, une sorte d'euphémisation et de « suspens de la prédation » (Hamon, 2019, p. 13).

Come è possibile vedere già da questa citazione, tale definizione-descrizione condensa e sintetizza in sé, in maniera piuttosto puntuale e ordinata, tutti gli elementi che poi di volta in volta faremo entrare in gioco nel nostro discorso sulla narrativa di Blanchot. Sviluppando alcune posizioni di Hamon, si potrebbe addirittura arrivare a dire che, muovendo da questi assunti, questo estratto ci consente di delineare una mirata *objectologie* (Hamon, 2019, p. 12) o, ancora, una scienza generale dei gruppi di cose, la quale soprattutto in riferimento alla narrativa del secondo Novecento potrebbe trovare un'applicazione massiccia (Hamon, 2019, pp. 19-21). Ma soprattutto in questa precisa delineazione della natura morta ci sono almeno tre nuclei concettuali che bisogna portare in evidenza, esplicitandoli in maniera puntiforme:

1. Configurata in questo modo, la natura morta letteraria deve necessariamente concentrarsi senza esitazioni su uno o più oggetti (Hamon, 2019, p. 32). Sono questi ultimi infatti ad occupare, spesso improvvisamente e a volte anche traumaticamente, il centro esatto della scena narrativa. Abbiamo così una cassazione recisa della figura e dell'azione umane. Al loro posto subentra in maniera sinistra qualcosa che ne reca le tracce sfocate. I soggetti assumono una consistenza fantasmatica, il loro profilo è richiamato *in absentia*, attraverso una paradossale sparizione delle loro presenze divenute d'un tratto del tutto superflue, se non ridondanti. Pur integrati nel flusso narrativo, gli oggetti si trovano isolati, seppur distribuiti – o dispersi – in un quadro d'insieme, in cui essi assurgono a testimoni muti di un'azione che latita, prossima quasi a spegnersi in un arresto inspiegabile della stessa vicenda narrata.

2. Da quanto appena detto discende una conseguenza diretta: la natura morta letteraria provoca una diffusa e avvolgente stagnazione della trama (Hamon, 2019, p. 36). È per questo motivo che le analisi vertenti sui caratteri specifici dello *Stilleben* testuale hanno per forza di cose un ancoraggio immediato e infrangibile nelle riflessioni afferenti alle questioni legate al descrittivo (Hamon, 2019, p. 62). La natura morta letteraria s'incunea in una sorta di vasto e palpitante tempo morto in cui la vicenda finisce quasi per arenarsi senza possibilità di ripartenze. Sotto i nostri occhi appaiono gruppi di cose «*débarrassé[s] de tout horizon d'attente, dépouillé[s] de tout halo narratif*» (Hamon, 2019, p. 36). L'obliterazione del dato umano è una delle cause di questa dilagante sospensione diegetica che, come vedremo, per Blanchot diventa invece uno dei fattori portanti del proprio immaginario romanzesco.

3. Il terzo aspetto deriva dai due precedenti: la natura morta letteraria rappresenta una zona ambigua all'interno della narrazione: se da una parte essa sospende l'azione senza preavviso, escludendo ogni tipo di attante umano e provocando l'ingolfarsi del tempo, dall'altro lato la concentrazione sull'oggetto designa la presenza di una frontiera, di una soglia critica a partire dalla quale il racconto inizia a funzionare in un modo diverso da come aveva fatto prima dell'apparizione della natura morta. Quest'ultima quindi va intesa sempre come uno strano frangente oltre il quale il regime diegetico del romanzo muta radicalmente secondo due direttrici: il reale non si riconosce più all'interno di schemi operativi soggiacenti ad una progettazione di matrice antropica. L'oggetto manifesta una fisionomia recalcitrante, rischia quasi di diventare irriconoscibile, seppur recepito nella sua piatta ordinarietà.

Hamon chiosa questo ricco complesso di aspetti teorici con un'osservazione che per noi sarà cardinale: «*toute nature morte [...] sera le lieu névralgique d'une réflexion non tant sur l'essence des choses, mais sur la place des choses*» (Hamon, 2019, p. 62). Come vedremo nei prossimi paragrafi, questo variegato sistema di considerazioni presso Blanchot non troverà solo delle conferme piuttosto precise, ma verrà a tal punto modificato da trasformare la natura morta in un potente dispositivo diegetico al centro del quale anche il soggetto viene assorbito per essere poi riformulato secondo schemi di interpretazione alquanto inediti.

Prima però di entrare nel dettaglio delle analisi specifiche, dobbiamo soffermarci su un altro aspetto che Hamon evoca commentando il secondo punto. Riletta nei termini di *zona ambigua all'interno della narrazione* (Hamon, 2019, pp. 36-37), la natura morta stringe quasi senza preavviso dei legami molto serrati ed espliciti con alcuni tratti operativi propri della fenomenologia. Come nota infatti l'autore, la seconda caratterizzazione offerta nelle pagine di apertura non può non richiamare alla mente qualcosa di molto affine all'*epochè* husserliana.

La dimensione di sospensione ed arresto in cui si sviluppa l'*effet nature morte* (Hamon, 2019, pp. 32-37) ci proietta in un registro linguistico e percettivo connesso «*à la représentation du non humain*» (Hamon, 2019, p. 9), dove quindi la parola chiamata a veicolare questo impervio stato di cose deve necessariamente spingersi verso i propri limiti, arrivando così a dischiudere all'interno del discorso messo in campo delle forme di articolazione – e soprattutto di disarticolazione – dell'espressione, in grado di mostrare il modo in cui questa *digression objectale* (Hamon, 2019, p. 14) non è più avvertita come un momento debole della narrazione, ma come uno degli elementi

in grado di sostenere la stessa, ovvero come uno dei vettori chiamati a strutturare nei passaggi salienti la messa in forma testuale degli eventi riportati.

C'è soprattutto un termine che, agli occhi di Hamon, chiarisce questo aspetto assolutamente centrale: si tratta del verbo *traîner*, individuato dall'autore attraverso uno spoglio capillare e trasversale dei vari estratti passati in rassegna. In relazione a ciò Hamon scrive quanto segue:

traîner, intransitivement, c'est [...] ne pas aller vite, prendre du retard, lambiner, ralentir, suivre le train-train de la vie quotidienne, se mettre en dehors du mouvement, en dehors de l'intrigue, choisir la vie immobile, ou tranquille, contre la vitesse du récit. Tout cela peut parfaitement qualifier métaphoriquement la nature morte: le récit « se traîne » quand il déclenche un « train » de mots, une liste de « choses », d'objets, une « traîne » de mots bloquant et entravant la marche du récit, quand il s'arrête comme nature morte, en une station (Hamon, 2019, pp. 154-155).

La natura morta porta in evidenza degli oggetti improvvisamente espulsi da ogni circuito pragmatico riferibile ad una figura umana. Essi esibiscono la loro inerte presenza, la quale però rischia di diventare ostile e recalcitrante appena un soggetto, avvicinandosi ad essi, cerchi di utilizzarli o di piegarli alla propria volontà. In tal senso la natura morta funziona come un potente dispositivo fenomenologico in cui la realtà sembra quasi assolutizzarsi in un vortice impenetrabile di forze latenti e parvenze esplicite, al centro delle quali l'uomo è un'incognita incollocabile, una penombra vaga e inconsistente che si agita senza scopo e senza senso.

Non solo, ma con questo estratto Hamon ci dice qualcosa di più: la natura morta rappresenta qui un nucleo concettuale di ampia portata, dal momento che essa contiene *in nuce* tutti gli elementi specifici di quegli impianti narrativi in cui la linea diegetica è puntualmente mandata in stallo, bloccata in un'assenza di sviluppi e progressioni insistita e deliberata.

L'*oggetto che si trascina* diventa proteiforme metafora di un mondo affetto da una sorta di pervasiva paralisi ontologica capace di infettare e colpire con la propria accerchiante immobilità ogni aspetto del reale, a tal punto che anche i corpi degli uomini, gli ambienti in cui questi vivono ed i paesaggi che fanno da sfondo possono in ultima istanza essere riletti secondo i termini di un'inedita accezione di natura morta. Ed è proprio partendo da queste ultime considerazioni che prende le mosse la nostra esplorazione dei romanzi blanchotiani.

1. Blanchot est notre Cézanne (Laporte, 1966, p. 584)

Insieme ad Arthur Cools (Cools, 2010) e a Jean-Luc Lannoy (Lannoy, 2011, pp. 85-164), è stato senza dubbio Jérôme de Gramont ad aver messo in luce con maggior chiarezza e precisione i rapporti tra la galassia fenomenologica e il pensiero di Blanchot. Il suo studio del 2011 mira infatti ad offrire una ricognizione puntuale e documentata degli aspetti tematici che sembrerebbero avvicinare alcune tesi contenute in *La part du feu*, *Le livre à venir*, *L'entretien infini*, *L'écriture du désastre* alle posizioni di Husserl, del primo Sartre, di Merleau-Ponty (Milon, 2015, pp. 180-186).

In particolare, nelle battute d'esordio del volume troviamo una serie di riflessioni vertenti proprio sull'*epoché*, che sembrano collocarsi sulla stessa traiettoria di ricerca evidenziata poco sopra. Dopo aver chiamato in causa alcuni passaggi dei racconti

di Kafka, de Gramont cita queste parole di Blanchot tratte da *La part du feu*: «écrire [ce serait] peut-être porter un espace de langage à la limite d'où revient l'irrégularité d'un autre espace parlant, non parlant, qui l'efface ou l'interrompt et dont on ne s'approche que par son altérité, marqué par un effet d'effacement» (Blanchot, 1949, p. 72).

Anche gettando solo un rapido sguardo alla citazione, possiamo vedere che in questo passaggio sono presenti alcuni temi messi in luce nel paragrafo di apertura: non solo si parla di un linguaggio condotto verso i confini incerti e sfrangiati delle sue potenzialità, ma ad essere evocata è anche una sorta di larvale ed ostinata epochè di cui l'*effet d'effacement* è una delle espressioni più dirette (Gramont, 2011, pp. 9-25). Ma come saldare queste parole al tema della natura morta qui affrontato? In che modo questa duplice movenza para-fenomenologica intercettata da de Gramont può trovare una contestualizzazione pertinente nel tipo di ricostruzione tentato a partire dalle posizioni di Hamon?

Per rispondere a tali quesiti non resta che addentrarci nelle spire della produzione narrativa blanchotiana. Nel 1942 presso Gallimard vede la luce un insolito romanzo dal titolo alquanto sibillino: *Aminadab*. In questo testo impregnato di umori velatamente kafkiani – come ebbe a scrivere Sartre in una stupenda recensione uscita l'anno seguente per *Les Temps modernes* (Sartre, 1984, p. 115) – Blanchot riporta la vicenda dell'oscuro Thomas il quale, attratto da un enigmatico segno di invito indirizzatogli da una donna, entra in un sinistro edificio – a metà tra un sanatorio, un manicomio ed un carcere – da cui non uscirà mai più, intrappolato in questo scheletrico labirinto a cui si può accedere in qualsiasi momento, ma da cui è preclusa ogni possibilità di fuga. Commentando tale peculiarità dei luoghi blanchotiani Foucault allora può notare:

tel est sans doute le rôle que jouent, dans presque tous les récits de Blanchot, les maisons, les couloirs, les portes et les chambres : lieux sans lieux, seuils attirants, espaces clos, défendus et cependant ouverts à tous vents, couloirs sur lesquels battent des portes ouvrants des chambres pour des rencontres insupportables, les séparant par des abîmes aux dessus desquels les voix ne portent pas, les cris eux-mêmes s'assourdissent: corridors qui se replient sur nouveaux corridors où, la nuit, retentissent, au-delà de tout sommeil, la voix étouffée de ceux qui parlent, la toux des malades, le râle des mourants, le souffle suspendu de celui qui ne cesse de vivre; chambre plus longue que large, étroite comme un tunnel (Foucault, 1966, p. 529).

In questo nodo scorsoio di delirate topologie (Lévesque-Jalbert, 2021, pp. 29-34), il testo procede per brevi dialoghi, narrando gli incontri fortuiti tra il larvale personaggio anonimo che dà il titolo al romanzo ed altre umbratili figure, le quali sembrano abitare da tempi immemorabili gli ambienti spettrali dell'edificio.

Siamo così calati da subito in un fatiscente mondo concentrazionario, ove la parola è dolorosamente sospinta verso una zona di insignificanza, che corrode dall'interno qualsiasi possibilità di comunicazione, mentre le camere e i lunghi corridoi in cui deambulano Aminadab e gli altri personaggi assomigliano a lugubri rovine di templi, in cui essi poco a poco finiscono con il seppellirsi come dentro astratti cenotafi.

Queste rapide notazioni introduttive ci permettono di recuperare qui le acutissime analisi che Lilti ha dedicato proprio alla figura del *mort-vivant* presso Blanchot. In merito a ciò possiamo dire che la complessità di queste scene narrative risiede

nell'orchestrazione di due tendenze in conflitto serrato e diretto: da una parte l'azione insistita di quella perturbante *force d'errance* (Lilti, 2007, p. 155) chiamata a scandire capillarmente quasi tutti i romanzi di Blanchot nel loro frangente iniziale, dall'altro quella insistita propensione «à dissoudre l'action dans l'élément gestuel» (Lilti, 2007, p. 161), la quale attraversa da parte a parte molti protagonisti dei suoi romanzi, tramutandoli in atrofizzate contrefigure di personaggi deprivati di ogni spessore psicologico.

A colpire in questo stato di cose è proprio lo statuto degli oggetti. Per mettere ancor più in evidenza le anomalie crescenti a cui è esposto il protagonista nel corso della vicenda riportiamo quello che è uno dei passaggi cruciali del romanzo. Verso la fine del testo Blanchot immagina un dialogo surreale e spaesante in cui l'interlocutore di Aminadab consiglia a quest'ultimo di vivere sotto terra. Leggiamo la prima parte della conversazione:

n'avez-vous jamais pensé aux avantages qu'il y aurait à vivre sous terre? Ils sont nombreux. D'abord vous cessez d'être soumis aux alternances du jour et de la nuit qui sont une cause de difficultés pratiques et la principale source de nos angoisses. Grâce à une installation dont le coût est peu élevé, vous pouvez à votre choix demeurer dans une agréable lumière ou, ce qui est préférable, dans une douce obscurité qui vous laisse absolument libre de vos actes. Il y a, je m'empresse de vous le dire, beaucoup de préjugés absurdes sur les ténèbres souterraines. Il est tout à fait faux que la nuit de là-bas soit complète ou d'un caractère pénible. Avec un peu d'accoutumance on réussit fort bien à distinguer une sorte de clarté qui rayonne à travers les ombres et qui attire délicieusement les yeux (Blanchot, 1942, p. 213).

La prima cosa che sorprende in questo passaggio è, come già accennato, l'inconfondibile e marcata risonanza kafkiana che attraversa dall'inizio alla fine tutto l'estratto, collocandolo in diretta continuità con la fine del noto racconto *Der Bau*. Senza preavviso alcuno, gli uomini manifestano qui un'incredibile affinità con insetti (Grossman, 2007, p. 66) abituati a vivere presso lande desolate e quindi costretti a cercare riparo al di sotto delle coltri di sabbia rovente, ove trovare un po' di refrigerio.

Simili in tutto a scarafaggi o coleotteri, l'interlocutore di Aminadab prospetta la possibilità di ritrarsi entro gli angusti cunicoli di abituri ipogei, nei quali la luce esterna filtra appena, ridotta ad un soffuso e tremulo lucore, attraverso cui essi si muovono torpidamente, silenziosi, lemurici e quasi prossimi ad un'immobilità comatosa e attanagliante (Derrida, 1988, p. 74).

La *clarté* che li avvolge ha qualcosa di profondamente innaturale: non deriva dalla superficie della terra, ma è come una stentata luminescenza esalata dalle cose stesse, emessa dagli oggetti che improvvisamente mostrano un altro volto, iriconoscibile e sfingeo, tramutatisi in maniera traumatica in ottuse presenze cieche a cui il soggetto non solo non sa più riconoscere una funzione, ma non riesce neanche a dare un nome preciso.

In questo sotterraneo e deliberato esilio mortuario ciò che appare è solo un'immagine remota e sfocata di quanto era presente nel mondo diurno e di superficie. Se la casa è trasformata in una franosa cavità sabbiosa, anche gli oggetti posti in essa non sono altro che lividi simulacri su cui gli uomini-insetto (Grossman, 2007, pp. 64-67 e Blanchot, 2002, p. 16) non hanno più alcuna presa ed alcun potere. Ecco allora come Blanchot sviluppa questi aspetti:

certains disent que cette clarté est la vérité intérieure des objets et qu'il est dangereux de la contempler trop longtemps. N'en croyez rien, car il va de soi que, lorsqu'on a décidé de s'établir dans ces régions, ce n'est pas pour y retrouver les affreux meubles, les fouillis d'objets et d'ustensiles qui constitue un des tourments de la vie à la maison. Au contraire, c'est un tout autre avantage que de n'avoir pas à sa portée ces objets insolites qui sont censés rendre des services et dont on est au fond incapable de savoir ce qu'ils sont, à quoi ils servent, ce qu'il représentent (Blanchot, 1942, p. 213).

Se nel racconto kafkiano la narrazione era condotta optando per una focalizzazione interna e ricorrendo ad un'indefinibile *persona loquens* presso la quale il debordante impulso raziocinativo delle interminabili elucubrazioni si coniugava perversamente ed in maniera stridente con le movenze proprie di una creatura dai tratti di viscerale animalità, qui invece la connotazione prettamente umana è attentamente salvaguardata nei suoi caratteri specifici. Ciò rende ancora più paradossale e disturbante la vocazione ctonia veicolata dal dialogo in esame.

L'opera di scavo e di auto-tumulazione qui evocata diventa così sempre più disorientante, dal momento che questo tortuoso formicaio mima, sfigurandolo profondamente in un perfetto rovesciamento speculare, tutti gli aspetti della vita in superficie. Per tale motivo in questa mostruosa tana per uomini, in questa trascendentale *claustration* (Blanchot, 1943, p. 30) ad attrarre lo sguardo dei soggetti per l'inquietante luce che emanano senza una ragione precisa sono proprio gli oggetti, del tutto privati della loro identità consueta e trasformati in incomprensibili relitti fossili risalenti ad un passato dilatatosi smisuratamente oltre la propria durata.

Ma dal cerchio di questo cinereo bagliore che avvolge le cose consumandole dall'interno, l'uomo è recisamente escluso, respinto in una distanza siderale ove fluttua come una parvenza aliena ed ingiustificabile, del tutto inconciliabile con gli innumerevoli dettagli di questa proliferante natura morta, incrostata come una immemorabile traccia organica (Azoulay, 2021, pp. 124-130) affiorante senza causa da un tempo infinitamente anteriore alla comparsa dei primi esseri viventi.

Trasfigurati fino a rendersi del tutto simili a vuoti reliquari di infrante esistenze, questi oggetti non appartengono più – e mai più vi potranno appartenere in un futuro più o meno prossimo – alla sfera dell'umano, ridotto qui ad un agonizzante cascame senza volto, la cui stessa parola, non avendo alcuna presa sulle cose, marcisce lentamente nelle bocche appena socchiuse dei parlanti, che si sforzano di esprimersi urtando contro la sorda ed affilata inerzia di questi *ustensiles* irraggiungibilmente remoti ed irreversibilmente rappresi in una torturante apparenza geroglifica. A chiosa di tutto ciò può quindi scrivere Blanchot:

cet éloignement n'est pas le simple changement de place d'un mobile qui demeurerait cependant le même. L'éloignement est ici au cœur de la chose. La chose était là, que nous saisissions dans le mouvement vivant d'une action compréhensive – et devenue image, instantanément la voilà devenue insaisissable, l'inactuelle, l'impassible, non pas la même chose éloignée, mais cette chose comme éloignement, la présente dans son absence, la saisissable parce qu'insaisissable, apparaissant en tant que disparue, le retour de ce qui ne revient pas, le cœur étrange du lointain comme vie et cœur unique de la chose (Blanchot, 1955, p. 343).

Se è vero che, dinanzi a tale stato di cose, il soggetto è ormai condannato a una sonnambolica deriva, esposto senza alcuna possibilità di fuga all'*expérience nue du langage* (Foucault, 1966, p. 525), è altrettanto vero che l'uomo sperimenta qui la forma più acuta di quello stato catalettico (Lilti, 2007, p. 155) dell'essere ove le immagini stesse che circondano i personaggi sono qualcosa di insostenibile, inchiodate a quella *ressemblance désassemblée* (Didi-Huberman, 2003, p. 155) che li spinge verso una sorta di debilitante asceti (Poulet, 1966, p. 495), in seno alla quale ogni singola cosa diventa «traînée [...], dispersion, égarement, activité affolée, démente même qui luit dans le lointain» (Lilti, 2007, p. 156).

Ritroviamo qui, in maniera piuttosto sorprendente, quel termine-chiave già messo in evidenza da Hamon nei passaggi da noi commentati poco sopra: accerchiato, quasi assediato, dal torbido occhieggiare di questi oggetti sfuggenti e incomprensibili, Aminadab avverte immediatamente il richiamo disordinato di quell'*élémentaire* (Blanchot, 1955, pp. 297-300) che, una volta depositatosi al fondo dell'immagine, apre verso una trascendenza negativa (Blanchot, 1955, p. 278) in cui la stessa morte dell'uomo si profila con i caratteri di un ottenebrante evento impersonale (Blanchot, 1955, p. 201).

Proprio muovendo dal cuore di quell'*éloignement*, Blanchot può portare la riflessione ancora oltre ed iniziare a parlare di quella *déchirure temporelle* (Blanchot, 1959, p. 315) al centro geometrico della quale il soggetto è affetto in misura sempre crescente da un delirio più profondo di qualsiasi pensiero (Levinas, 1966, p. 515), tale che degli *ustensiles* ormai non restano che immagini ed ogni immagine è qui il doppio informe e il riflesso infranto posatisi sulle cose come palpebranti spoglie in decomposizione. Sono queste ultime a rilasciare quella vitrea *clarté* sempre più tenue, seppur destinata a non esaurirsi mai, in tutto simile all'irriducibile e stremato mormorio (Foucault, 1966, p. 544) che trafigge senza requie il soggetto allorché questo prova a parlare al fine di evitare di essere schiacciato dall'inumano mutismo (Blanchot, 1973, pp. 120, 171 e Blanchot, 2002, p. 28) di queste telluriche geometrie minerali fra le quali egli si trova depresso. Ecco come Foucault commenta questo stato di cose:

en son être attendant et oublieux, en son pouvoir de dissimulation qui efface toute signification déterminée et l'existence même de celui qui parle, en cette neutralité grise qui forme la cache essentielle de tout être et qui libère ainsi l'espace de l'image, le langage n'est ni la vérité ni le temps, ni l'éternité, ni l'homme, mais la forme toujours défaite du dehors: il fait communiquer, ou plutôt laisse voir dans l'éclair de leur oscillation indéfinie, l'origine et la mort – leur contact d'un instant maintenu dans un espace démesuré (Foucault, 1966, p. 545).

In *Aminadab* la natura morta, seppur appena accennata con pochi tratti molto sommarî, sprigiona d'improvviso un potere di trasvalutazione radicale di tutti gli scarni particolari messi chirurgicamente in campo da Blanchot: la contratta iridescenza in cui bagnano gli oggetti li sbalestra in un obliquo campo di deviate presentificazioni (Hamon, 2019, p. 106), le quali attraggono senza requie il soggetto unicamente per privarlo di ogni possibilità di interazione con essi. Le intercapedini sotterranee smettono di essere anguste per amplificarsi in spazi sostanzialmente illimitati, in cui gli uomini girano a vuoto e si dibattono, condannati ad un allucinato smarrimento circolare, dal cui ferreo circuito di ritorni essi non possono più uscire (Derrida, 1988, p. 35).

La morte diviene così l'incerta soglia oltre la quale i soggetti possono aspirare ad una cessazione definitiva di quel *dépouillement tourbillonnant* (Lilti, 2007, p. 161) che ruota incessantemente intorno ad un trasparente nucleo di illeggibilità dell'assurda situazione in cui essi versano e verso cui Aminadab è come aspirato, in un *motus perpetuum* di captazione e rigetto, il quale prende in ultimo le movenze incongrue di un immobile e inesorabile naufragio.

2. Blanchot, romancier métaphysicien (Poulet, 1966, p. 493)

Se le analisi proposte fin qui sono corrette, dobbiamo ora tornare a vagliare le posizioni teoriche di Hamon da cui siamo partiti. Sulla base di quanto sviluppato nel paragrafo precedente possiamo affermare che a tutti gli effetti la natura morta letteraria presso determinati autori – e Blanchot è chiaramente uno di questi – non è più configurabile semplicemente come uno specifico tipo di discorso afferente ad un sotto-genere più o meno definito (Hamon, 2019, p. 14), ma piuttosto essa è in grado di dispiegare all'interno del segmento testuale in cui si situa un fitto reticolo di nuclei tematici trasversali e a lunga gittata, i quali intervengono in maniera radicale nell'organizzazione minuta delle infrastrutture diegetiche messe in campo.

Ciò spiega perché Hamon nei passaggi iniziali del saggio in questione azzardi esplicitamente la possibilità di sviluppare una sorta di (meta)discorso narratologico avente come perno concettuale quella che lui denomina *natura-mortologia comparativa* (Hamon, 2019, p. 43), lasciando intendere con questa espressione che in ultima istanza la natura morta letteraria può aspirare ad essere un preciso e fecondo terminale ermeneutico utilizzabile in varie maniere e soprattutto a livelli testuali diversi all'interno dell'opera. Il caso tratto da *Aminadab* è quindi soltanto uno dei tanti che possono essere desunti dalle pagine di Blanchot. Si prenda allora un altro passaggio, questa volta derivante dal piccolo scritto del 1973 intitolato *La folie du jour*. Scrive l'autore:

puis-je décrire mes épreuves? Je ne pouvais ni marcher, ni respirer, ni me nourrir. Mon souffle était de la pierre, mon corps de l'eau, et pourtant je mourais de soif. Un jour on m'enfonça dans le sol, les médecins me couvrirent de boue, quel travail au fond de cette terre. Qui la dit froide ? C'est du feu, c'est un buisson de ronces. Je me relevai tout à fait insensible. Mon tact errait à deux mètres: si l'on entrait dans ma chambre, je criais, mais le couteau me découpait tranquillement. Oui, je devins un squelette. Ma maigreur, la nuit, se dressait devant moi pour m'épouvanter (Blanchot, 2002, p. 12).

È evidente che anche in questo caso siamo molto vicini alle asfissianti atmosfere già incontrate nel romanzo del 1942. Qualcosa però qui è mutato: in questo folgorante *récit d'immersion* (Grossman, 2007, p. 61) di appena trenta pagine la *persona loquens* è immediatamente sottoposta a quella «multiplication théâtrale et démente du Moi» (Foucault, 1966, p. 527) che la rende una presenza gravitante nella raggelata tentacolarità del proprio inane monologare (Derrida, 1988, p. 143).

Esiliata nel punto più intimo del proprio frangente sorgivo, essa è al tempo stesso schermo e vettore di un pensiero in cui la sua corrotta fisionomia si manifesta polimorfa e notturna sotto le sembianze di una voce che non smette di intrudersi e di amplificarsi nelle trasparenti faglie di un linguaggio sempre prossimo a involuparsi nelle contrattili architetture di quel *désert sériel* (Blanchot, 1973, p. 50) caratterizzante anche gli ambienti di *Aminadab*.

Tale voce possiede al tempo stesso qualcosa di sonnolento e qualcosa di convulso, da cui è sottilmente dilaniata, così da tramutare la narrazione in un complesso diagramma di rimandi speculari, mutualmente interferenti, al centro dei quali il narratore non conserva null'altro che «la nudité d'un simple glissement reptilien» (Poulet, 1966, p. 496). Da questo attorto serpeggiare della *persona loquens* Blanchot porta in emersione una detritica risacca di visioni e percezioni ove la materia organica del corpo soggettivo si confonde con una diffusa maceria, (Blanchot, 1949, pp. 244-245), nel cui seno la voce non è altro che l'intermittente spasmo di un'umanità crepuscolare e residua.

Ritroviamo quindi anche in questo esempio un caso eclatante dell'*animalisation* (Crivella, 2015) già incontrata nel passo citato di *Aminadab*. Qui però la metamorfosi è ancora più violenta e penetrante: una volta condotto all'*exhaustion de son corps* (Starobinski, 1966, p. 504), il soggetto è capillarmente disumanizzato, fino a svanire in quel *délabrement anonyme* (Blanchot, 2002, p. 21) a seguito del quale la sua stessa compagine somatica si trova restituita al grado zero dell'inorganico. Non è un caso allora che il suo corpo sia fatto d'acqua. In un saggio stupendo dedicato a Michaux, Blanchot sviluppa lungamente questo aspetto e afferma:

qu'est-ce que l'eau? Liquide, est par définition ce qui refuse toute forme pour obéir à sa pesanteur; ce goût de tomber qui à un tel degré lui est propre, qui fait qu'elle s'échappe toujours et en même temps elle dépend de tout ce qui la reçoit, la transforme en une sorte de réalité maniaque, occupée d'un seul désir, idée fixe, aller toujours plus bas, s'humilier dans une chute qui ne la satisfait jamais (Blanchot, 1999, p. 44).

Frantume amorfo d'infiltrazioni ed impregnazioni erosive (Derrida, 1988, p. 40), la *persona loquens* non è più identificabile sulla base di coordinate compaginanti, ma l'unico tratto chiamato a conferirle precaria unitarietà è una parola che interminabilmente cerca di definire, descrivere, decifrare la condizione estrema di *déreliction* (Collin, 1966, p. 563 e Grossman, 2007, p. 11) in cui alligna e latita il soggetto, avvertito ormai come «un remous impersonnel et profond que la sensation ne parcourt que comme une ondulation superficielle» (Levinas, 1966, p. 515).

Arenatosi nel proprio rovente sarcofago di terra e fango, esso assume le sembianze di una sfuggente creatura ontologicamente anfibia, da un lato radicata negli strati inferiori della sfera biologica, dall'altra perversamente attratta da tutto ciò che appare refrattario alla vita, sospesa quindi nell'erratico punto di confluenza tra molteplici forze di dissociazione (Grossman, 2007, p. 67), le quali non cessano di fissurarlo dall'interno, allorché il soggetto cerca di orientare il proprio sguardo ferito su questa avviluppante *transcendance* (Blanchot, 1980, p. 37), decifrabile soltanto nei termini di un'epifania negativa (Blanchot, 1980, p. 92): «je sentais bondir les cicatrices de mon regard, ma vue devenait une plaie, ma tête un trou, un taureau éventré» (Blanchot, 2002, p. 27).

Suddette forze danno così luogo a quel disordinato sciamare di figure reciprocamente e indefinitamente reversibili che affollano questo iperbolico universo vestibolare (Poulet, 1966, p. 491), ove da un lato la vita prosegue ostinata anche dopo la propria cessazione in una sorta di vischioso stato larvale in cui tutto ciò che resta dell'ego è un'esorbitante parola smarrita «dans le mauvais infini du murmure» (Courtois, 2003, p. 554), mentre dall'altro la morte non è più un evento unitario e definitivo, ma si frammenta in una dispersione aperta di singoli istanti disallineati e

incontrollabili nella loro reciproca repulsività. Siamo così di fronte ad un regime di focalizzazione altamente controverso e problematico, che Degenève illustra con queste parole:

cette dissociation entre le personnage principal et le narrateur est un tournant décisif pour deux [...] raisons. Elle entraîne une désobjectivation de la voix narrative qui, pour Blanchot, est celle qui enchaîne les événements. Elle entraîne également l'émergence de cette subjectivité sans sujet dans laquelle Blanchot reconnaît la voix narrative [...]. C'est assez clair: on a un débrayage. N'étant plus embrayé sur le point de vue du personnage principal de l'histoire [...], la narration [...] dépasse les capacités du narrateur. Elle l'excède. Ainsi, ce qui est raconté et décrit *après* le narrateur et, en un sens, *sans lui*, part en roue libre (Degenève, 2007, pp. 122-123).

Non sbaglia allora Grossman quando afferma che l'eroe dei *récits* blanchotiani non è null'altro che un *grand mort éternel* (Grossman, 2007, p. 3). E proprio su tali basi analitiche a questo punto possiamo fare un ulteriore passo avanti, sostenendo che qui è l'uomo stesso ad assurgere ad oggetto specifico di una deformante trasvalutazione concettuale, la quale arriva a configurarlo secondo i termini propri di un'agghiacciante natura morta.

In relazione a tutto ciò è naturalmente l'apparizione inopinata e frastornate dello scheletro che in questo passaggio deve trattenere per un attimo la nostra attenzione: stritolato in un metafisico sottosuolo, dal quale assiste passivamente alla propria delicata marcescenza, solcato dalle acefale fibrillazioni di una tattilità nomadica e suppurante, ciò che resta del soggetto si dilata in una vibratile *caverne sensorielle* (Lannoy, 2011, p. 294) in cui la *persona loquens* può contemplare, muta e inchiodata ad un terrore inarticolabile, il proprio corpo esposto su di un tavolo anatomico ad ogni tipo di intervento o di intrusione.

Ad un certo punto, però, accade qualcosa: il centro di questa scena viene occupato dall'avvento improvviso dello scheletro che, sproporzionato come una spastica visione d'incubo e indifeso nella sua cruda vulnerabilità, allunga la propria tremante sagoma sulle pareti, sul suolo, sul soffitto, fino ad intrappolare e cancellare ogni cosa nello scarnificato cristallo della propria macerante afasia.

Quanto avevamo constatato sopra a proposito degli *ustensiles*, si ripete ora in un contesto più ampio in relazione alla dimensione del corpo. Il processo di allontanamento e di neutralizzazione che in *Aminadab* traduceva gli oggetti di uso quotidiano in cifre occulte innervate dalla «*matière aveugle et hostile du monde*» (Starobinski, 1966, p. 503) è ora diventato incontenibile ed assorbe in sé il corpo e la parola del soggetto, che ormai non è più il titolare dell'istanza di enunciazione:

la parole du récit nous laisse toujours pressentir que ce qui se raconte n'est raconté par personne: elle parle au neutre; dans l'espace neutre du récit, les porteurs de parole, les sujets d'action – ce qui tenaient lieu jadis de personnages – tombent dans un rapport de non-identification avec eux-mêmes: quelque chose leur arrive, qu'ils ne peuvent ressaisir qu'en se désaisissant de leur pouvoir de dire « je », et ce qui leur arrive leur est toujours déjà arrivé : ils ne sauraient en rendre compte qu'indirectement, comme de l'oubli d'eux-mêmes, cet oubli que les introduit dans le présent sans mémoire qui est celui de la parole narrante (Blanchot, 1969, p. 564).

Troviamo così confermate alcune delle posizioni di Hamon da noi passate in rassegna nelle battute di apertura: la natura morta può essere a buon diritto concepita come un perturbante dispositivo metadiegetico utilizzato al fine di far deflagrare la narrazione secondo traiettorie del tutto aberranti rispetto alla tradizione. Ciò accade perché nel punto esatto in cui essa si innesta emergono senza preavviso piani di messa in forma discorsiva che cariano e debilitano dall'interno ogni tentativo di regolare diegetizzazione della vicenda (Ropars-Wuilluermier, 1981, pp. 84-96).

In tal senso, la fugace apparizione degli oggetti in *Aminadab* ci scagliava in un pietrificato *contremonde* (Blanchot, 1949, p. 84) dove si palesava quell'*ivresse de l'inhumain* (Grossman, 2007, p. 10) in cui il soggetto appariva come l'insonne vestigio di un'umanità risucchiata verso un *anonymat pré-originel* (Blanchot, 1973, p. 55). Sulla base di quanto abbiamo avuto modo di vedere, il romanzo procedeva in forza di una strenua propulsione endogena, in cui erano proprio gli spazi abbandonati, i corpi devitalizzati, le cose iriconoscibili a presentarsi, pertinaci ed osceni, nell'assorto ed affilato nitore della loro smaltata inintellegibilità (Poulet, 1966, p. 491).

Ma nella sfera di questa inintellegibilità è paradossalmente compreso lo stesso soggetto. La *déssubjectivation*, messa in chiaro da Degenève, serve esattamente a questo scopo: da un punto inassegnabile rispetto a se stessa la *persona loquens* si osserva e si descrive nel vuoto frangente della propria estinzione. Privo di corpo – ormai liquefatto in un logorante stillicidio di secrezioni – e privo di identità – ormai dissipatasi «dans le silence d'une digestion végétale» (Blanchot, 1948, p. 231) – l'ego è qui un dedalico frastagliarsi di concentriche evanescenze brancolanti postume tra le innumerevoli slogature di un linguaggio sempre prossimo a disgregarsi nell'atroce monotonia di un urlo disincarnato.

Per questa ragione ne *La folie du jour* le spire di questa *mort hyperbolique* (Blanchot, 1969, p. 550) ed inconcettualizzabile (Blanchot, 1973, p. 54) attraggono in toto la figura del narratore lenticolarmente assimilato, distorto, disgregato nell'impercettibile brusio delle sue decerebrate metamorfosi. Di esso non resta che una sorta di escoriato bolo psichico, dal cuore del quale la voce risuona con gli accenti impersonali di un'amnesica ventriloquia, simile ad una sorta di opaco fonogramma interiore, ove essa vaneggia e sprofonda, come dentro le traslucide sabbie mobili di quell'*écriture hors langage* (Blanchot, 1969, pp. 351, 389 e 626) in cui «la mort inaugure un règne qui n'est plus celui, classificateur, de l'état-civil, mais celui désordonnée, contagieux, anonyme de l'épidémie» (Foucault, 1966, p. 536).

Conclusioni

Ed è proprio un'epidemia il nucleo tematico su cui verte uno dei romanzi più affascinanti di Blanchot. Stiamo parlando de *Le Très-Haut*, testo apparso nel 1948, sempre presso Gallimard. In esso l'autore lascia che la rarefattissima trama si sviluppi ruotando attorno ad un evento tanto catastrofico nelle sue conseguenze e quanto inafferrabile nelle sue cause, ovvero la diffusione di una violentissima infezione endemica, la quale poco a poco invade e devasta l'anonima città che fa da sfondo alla vicenda.

Ai pochi sopravvissuti, già quasi tutti contagiati, non resta che ritirarsi in un lugubre edificio semidiroccato in cui attendere. Ma attendere che cosa? È il fatto di lasciare inevasa questa domanda ad imprimere una spinta precisa alla vicenda, che così si concentra sul vissuto dell'oscuro ed inconsistente Henri Sorge (Blanchot, 1948, p. 28),

un piccolo funzionario dalle mansioni imprecisate, il quale vive la propria esistenza in terza persona. L'epidemia piomba sul sonnolento grigiore – o, meglio, su ciò che Blanchot chiama *lucidité inerte* (Blanchot, 1948, p. 55) – di queste vite, sconvolgendole.

Qui naturalmente non possiamo proporre una disamina dettagliata del romanzo, così come non possiamo neppure prendere in considerazione tutte le vaste risonanze metafisiche contenute *in nuce* già nel titolo, ma possiamo focalizzarne alcuni elementi ricorrenti per mettere alla prova quanto abbiamo detto finora sul ruolo della natura morta.

In questo testo infatti tutto è soggetto ad una progressiva ed inesorabile cadaverizzazione, la quale tuttavia sembra lasciare ogni cosa vegetare nello stato in cui l'ha sorpresa. L'epidemia non fa che accanirsi su di un mondo già in avanzato stato di decomposizione, da cui quindi persino la morte sembra essere esclusa. I *pestiférés* infatti protraggono le loro esistenze in un tempo trapassato da sempre, smarrito «dans un passé éternel, éternellement sans présent» (Blanchot, 1973, p. 20) o, ancora, in un tempo declinato à *l'infinitif* (Blanchot, 1973, pp. 79 e 130). Questo dato di partenza fa in modo che tutto ne *Le Très-Haut* possa assumere le sembianze immonde di un'agglutinante e felpata natura morta.

I passi utili per confermare le nostre tesi sono numerosi, ma noi ne abbiamo scelto uno soltanto dal momento che in esso risulta facilmente reperibile un buon numero di tratti tramite i quali offrire in chiusura una lettura sintetica di quanto esposto fino a qui. Leggiamo allora questo passaggio tratto dal settimo capitolo, ovvero quello in cui inizia il confinamento di Henri Sorge, qui intento a descrivere le condizioni in cui versa Dorte, suo vicino di camera:

autour de lui volaient des dizaines de mouches; les unes après les autres, elles voulaient essayaient d'atteindre une petite cicatrice blanche qu'il avait au-dessus de la lèvre, à un endroit où manquait la barbe; quelquefois, elles se posaient en haut du front, descendaient avec une démarche capricieuse et rusée le long des joues, s'embarassaient dans les poils et arrivaient comme fortuitement sur la raie blanche où elles commençaient à bourdonner (Blanchot, 1948, p. 180).

Secolare simbolo di caducità e vettore di putrefazione, la mosca è da sempre, insieme al gatto, l'unico animale vivente ammesso in una natura morta (Hamon, 2019, p. 17). Qui essa si moltiplica, apparendo in nugoli ronzanti attorno ad una profonda escoriazione biancastra apertasi sul volto del personaggio infetto. La mosca però in questo caso è anche il doppio dell'occhio dell'autore impegnato a cercare di leggere i dettagli di questo stranissimo quadro di genere, in cui si descrive una figura che continua a vivere anche dopo il proprio decesso.

Qui la natura morta scritta tocca uno dei suoi punti più alti: l'immobilità di Dorte è totale; nella semi-oscurità della camera – lambita dalla medesima *clarté* crudele (Blanchot, 1948, pp. 10, 76 e 150) incontrata in Aminadab – brilla un orribile ascesso purulento, come il riflesso di un frutto spaccato; il labbro secco e screpolato trattiene la poca luce risaltando in un'evidenza spettrale, il pallore della pelle senza barba crea una raccapricciante zona morta, i peli in cui gli insetti restano impigliati si stagliano aspri e perentori dinanzi a noi, senza lasciarci alcuno scampo: in un greve silenzio d'oltretomba, ove s'ode soltanto la vibrazione delle ali delle mosche eccitate dalla

piaga, siamo così costretti ad osservare l'atemporale estenuazione di questa agonia in cui la morte è già sopravvenuta, pur lasciando tutto intatto (Blanchot, 1973, p. 183). Ma la sequenza non si ferma qui. Prosegue l'autore:

le corps [des mouches] était entièrement noir, et même leurs ailes. Elles faisaient un très léger bruit en sautillant, un bruit sec qui ressemblait à celui de leurs propres corps écrasés. L'une se risqua sur la lèvre, puis une autre. Je les fixais aussi patiemment que je le pus: elles restaient immobiles, et la lèvre aussi était immobile. J'avais l'impression que la peau se fendait sous mes yeux, se desséchait et pourtant se couvrait d'eau (Blanchot, 1948, p. 180).

Lavorata in tal modo, la pausa descrittiva qui in esame non solo è identificabile senza resto con una natura morta testuale, ma provoca effettivamente un'embolia del flusso narrativo, arrestandolo su di una sequenza che, nel proprio allucinato calligrafismo, potrebbe senza problemi protrarsi *ad libitum*.

Osserviamola quindi ancora una volta: le mosche, nere e lucide, volitano intorno al viso dell'uomo, sfiorandogli nervose e affamate la fronte, gli occhi, la bocca, il mento; Dorte non conserva più nulla di umano, appare come una massa immota, appena scossa dal respiro, faticoso e pressoché impercettibile; solo la pelle è cosa ancora viva: essa d'improvviso inizia a schiudersi trasudando del liquido. Ora però tutto si blocca: anche le mosche sono ferme a mezz'aria nel loro molesto piroettare.

La sequenza poco a poco si rapprende in questa immagine interminabile. Corpi e luoghi iniziano a dissaldarsi in una destabilizzante fenomenologia in cui le cose non possono non rivelare in ultima istanza le soglie di una controversa *mostration* (Blanchot, 1980, p. 43) che chiede di essere portata alla luce attraverso un nuovo modo di intendere le logiche propriamente narrative (Fries, 1999, pp. 119-162).

Dietro la scena rappresentata il lettore può a buon diritto sospettare la presenza di una realtà *altra*. Ecco che l'*epochè* sembra ora completa: essa però non è stata ottenuta attraverso il ricorso ai principi razionali postulati da Husserl, ma piuttosto mettendo a nudo quella *propriété alogique* (Blanchot, 1943, p. 108) della scrittura che l'autore di *Aminadab* ha cercato di delineare fin dai suoi primi scritti critici (Laporte, 1987, pp. 47-54). Per questo motivo, a nostro giudizio, in Blanchot la natura morta letteraria si trova quasi sempre impiegata secondo i criteri di una piena ottemperanza rispetto ai tre assunti teorici desunti da Hamon in apertura:

I. Aureolati dal tenue fibrillare di un'iridescenza inquieta, piccoli gruppi di oggetti insignificanti prendono ad assieparsi sullo stretto e sovraffollato proscenio descrittivo del romanzo, forcludendone *in toto* gli uomini, respinti d'improvviso verso un altrove senza luogo in cui essi appaiono come fluttuanti reliquie affioranti dalla molle decrepitezza di un mondo giunto sull'orlo del proprio irreversibile collasso.

II. Ciò apre uno squarcio insanabile al centro della diegesi: questa non può più svilupparsi in maniera lineare ma è costretta a ramificarsi in una reticolazione di pause descrittive miranti a far implodere ogni nozione di diacronia; il tempo si scompone così in ampie slabbrature che fanno continuamente incagliare la trama in brevi segmenti pseudo-narrativi ove ancora una volta la scrittura procede per un incontrollabile accumulo di dettagli periferici: non sbaglia Miraux quando parla di una «*désertification progressive du récit*» (Miraux, 1998, p. 56).

III. La parola accede in tal modo a piani di realtà diversi rispetto a quelli consueti. Se per Hamon la natura morta letteraria coincideva esattamente con la prassi descrittiva propria della tradizione naturalista, con Blanchot essa va decisamente oltre e, attraverso le sorvegliatissime architetture di un *langage fou* (Blanchot, 1948, p. 184), schiude dinanzi a noi ciò che forse per troppo tempo non siamo stati in grado neppure di intravedere.

Le nostre analisi per ora si fermano qui. Nel proporre una circoscritta pragmatica della natura morta letteraria, abbiamo cercato di mettere alla prova la portata euristica delle tesi di Hamon, ribaltandole su di un universo romanzesco estraneo alle indagini dello studioso francese.

Ci è parso che tale prova di laboratorio non solo abbia dato dei risultati incoraggianti, dimostrando così la notevole validità delle posizioni di Hamon, ma abbia anche aperto fecondi scenari di ricerca, i quali probabilmente da tempo aspettano di ricevere un inquadramento tematico realizzato in maniera pertinente con strumenti di analisi che forse solo nell'arco degli ultimi trent'anni la critica letteraria ha saputo mettere a punto.

Bibliografia

- AZOULAY, D. (2021). Aminadab. Art du roman, art de la mémoire. *Roman 20-50. Maurice Blanchot. Thomas l'Obscur, Aminadab, Le Très-Haut*, 70, pp. 121-133.
- BLANCHOT, M. (1942). *Aminadab*. Paris : Gallimard.
- BLANCHOT, M. (1943). *Faux pas*. Paris : Gallimard.
- BLANCHOT, M. (1948). *Le Très-Haut*. Paris : Gallimard.
- BLANCHOT, M. (1949). *La part du feu*. Paris : Gallimard.
- BLANCHOT, M. (1955). *L'espace littéraire*. Paris : Gallimard.
- BLANCHOT, M. (1959). *Le livre à venir*. Paris : Gallimard.
- BLANCHOT, M. (1973). *Le Pas au-delà*. Paris : Gallimard.
- BLANCHOT, M. (1980). *L'écriture du désastre*. Paris : Gallimard.
- BLANCHOT, M. (1999). *Henri Michaux ou le refus de l'enfermement*. Tours : Farrago.
- BLANCHOT, M. (2002). *La folie du jour*. Paris : Gallimard.
- COLLIN, F. (1966). L'un et l'autre. *Critique. Maurice Blanchot*, 229, pp. 561-570.
- COOLS, A. (2010). *Intentionnalité et singularité. Maurice Blanchot et la phénoménologie*. In HOPPENOT, É. & MILON, A., *Maurice Blanchot et la philosophie*, Paris : Presses Universitaires de Paris Ouest, pp. 112-126.
- COURTOIS, J.-P. (2003). *La grammaticalisation de la fiction chez Maurice Blanchot*. In BIDENT, CH. & VILAR, P., *Blanchot. Récits critiques*, Tours : Farrago, pp. 547-572.
- CRIVELLA, G. (2015). *Animalisation e retentissement. Bachelard tra Blanchot e Artaud*, in Association Internationale Gaston Bachelard.
<https://gastonbachelard.org/animalisation-e-retentissement-bachelard-tra-blanchot-e-artaud/> [26/03/2022].
- CRIVELLA, G. (2019). Autour de cette pierre le temps bouillonne. La questione del tempo in Maurice Blanchot. *Logoi. Journal of Philosophy. TEMPORA*, V (14), pp. 403-420.
- CRIVELLA, G. (2021). Vers « le lointain indisponible de l'image ». Sartre et Blanchot : une lecture croisée à partir de la notion d'imaginaire. *Roman 20-50. Maurice Blanchot. Thomas l'Obscur, Aminadab, Le Très-Haut*, 70, pp. 57-74.

- DEGENEVE, J. (2007). Ce qui vient après la fin. Les reprises dans les épilogues du premier Blanchot. *Europe. Revue littéraire mensuelle. Maurice Blanchot*, 940-941, pp. 114-126.
- DE GRAMONT, J. (2011). *Blanchot et la phénoménologie. L'effacement, l'événement*. Paris : De Corlevour.
- DERRIDA, J. (1988). *Parages*. Paris : Galilée.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2003). De ressemblance à ressemblance. In BIDENT, CH. & VILAR, P., *Blanchot. Récits critiques*, Paris : Farrago, pp. 143-169.
- FOUCAULT, M. (1966). La pensée du dehors. *Critique. Maurice Blanchot*, 229, pp. 523-546.
- FRIES, P. (1999). *La théorie fictive de Maurice Blanchot*. Paris : L'Harmattan.
- GENETTE, G. (2002). *Figures V*, Paris : Seuil.
- GROSSMAN, É. (2007). Les anagrammes de Blanchot. *Europe. Revue littéraire mensuelle*, 940-941, *Maurice Blanchot*, Août-Septembre, pp. 61-73.
- HAMON, P. (1981). *Du descriptif*. Paris : Hachette.
- HAMON, P. (2009). *Imageries, littérature et image au XIXe siècle*. Paris : José Corti.
- HAMON, P. (2019). *Rencontres sur table et choses qui traînent. De la nature morte en littérature*. Paris : Droz.
- LANNOY, J. L. (2011). *Langage, perception, mouvement. Blanchot et Merleau-Ponty*, Paris : Jérôme Millon.
- LAPORTE, R. (1966). Le oui, le non, le neutre. *Critique. Maurice Blanchot*, 229, pp. 579-590.
- LAPORTE, R. (1987). *L'ancien, l'effroyablement ancien*. Frontfroid Le Haut : Fata Morgana.
- LEVESQUE-JALBERT, É. (2021), « Entre centre et absence ». La chambre dans les romans de Blanchot. *Roman 20-50. Maurice Blanchot. Thomas l'Obscur, Aminadab, Le Très-Haut*, 70, pp. 29-40.
- LEVINAS, E. (1966). La servante et son maître (à propos de *L'attente l'oubli*). *Critique. Maurice Blanchot*, 229, Paris : Minuit, pp. 514-522.
- LILTI, A. (2007). L'image du mort-vivant chez Blanchot et Kafka. *Europe. Revue littéraire mensuelle. Maurice Blanchot*, 940-941, pp. 154-166.
- MILON, A. (2015). Blanchot et Merleau-Ponty. Autour de l'(im)possible nomination. *Revue de Métaphysique et de Moral. Blanchot. Écriture et philosophie*, 2, pp. 179-190.
- MIRAUX, J.-P. (1998). *Maurice Blanchot. Quiétude et inquiétude de la littérature*. Paris : Nathan.
- POULET, G. (1966). Maurice Blanchot, critique et romancier. *Critique, Maurice Blanchot*, 229, pp. 485-497.
- ROPARS-WUILLEUMIER, M.-C. (1981). *Le texte divisé. Essai sur l'écriture filmique*. Paris : PUF.
- SARTRE, J.-P. (1984). « Aminadab » ou du fantastique considéré comme un langage. In SARTRE, J.-P., *Situations. Essais critiques*, vol. 1, Paris : Gallimard, pp. 115-126.
- STAROBINSKI, J. (1966). Thomas l'Obscur, chapitre premier. *Critique, Maurice Blanchot*, 229, pp. 498-513.