



*L'immagine del morto-vivente in Kafka e Blanchot**

Ayelet Lilti **

Sans éperons, sans fouet, il essouffle un cheval,
Fantôme comme lui, rosse apocalyptique,
Qui bave des naseaux comme un épileptique.
Au travers de l'espace ils s'enfoncent tous deux,
Et foulent l'infini d'un sabot hasardeux.
BAUDELAIRE, «Une gravure fantastique», *Les Fleurs du mal*

Questa analisi mette in relazione l'opera di due scrittori singoli, Maurice Blanchot e Franz Kafka, su una problematica particolare: il modo in cui Maurice Blanchot ha affrontato la concezione dell'*immagine* nel suo testo più noto, *Lo spazio letterario*¹. Perché questo accostamento? Il rapporto tra i due scrittori nasce in qualche modo dagli scritti di Blanchot, che svelano la sua passione per l'opera di Kafka e per la persona che vi sta dietro. L'opera *Da Kafka a Kafka*², che raccoglie una serie di scritti dedicati allo scrittore praghese, indica l'importanza di Kafka e del suo lavoro nella scrittura di Blanchot.

Un principio che caratterizza la critica di Blanchot, è il suo "sguardo di poeta", secondo l'espressione di Emmanuel Levinas, sguardo che sembra ispirare tutta la sua poetica e spingerla in avanti – sguardo che viene dall'interno stesso della scrittura di

* Questo articolo è stato pubblicato la prima volta su *Europe* (agosto-settembre, 2007) dedicato a Maurice Blanchot.

** Dottoranda all'Università di Paris VII compie ricerche su *l'image comme rapport de ressemblance* nell'opera di Maurice Blanchot e Franz Kafka.

Blanchot – come una forza che si intensifica progressivamente, in un continuo movimento retinico, che si avvicina e si allontana a partire dal centro originario dell’opera che egli osserva. Questa forza è la parte dell’immagine, dell’immagine poetica. Ma dov’è situato questo centro e come riconoscere sia l’immagine che l’origine dell’opera³? Questa domanda resterà in filigrana lungo tutta la nostra analisi.

In che rapporto l’opera di Kafka si manifesta in relazione all’universo poetico di Blanchot? I frammenti di Kafka di cui estrarremo qualche passaggio, sono alla base della sua opera. Essi fanno parte di una serie di brevi testi, anche incompiuti, nei quali Kafka abbozza i primi passi della sua scrittura. Quello che intriga in questi frammenti⁴, per la maggior parte umoristici, è l’agitazione che anima la scena narrativa. Il narratore kafkiano si irrigidisce in una postura impossibile e, al momento in cui obbliga il suo corpo ad un’acrobazia forsennata, esamina le differenti possibilità a sua disposizione per sfuggire al suo stato catalettico. Ogni possibile via di fuga ne introduce un’altra. Ognuna di queste possibilità è rappresentata attraverso un personaggio che a sua volta ne crea un altro. Le possibilità di fuga si moltiplicano e si sommano alla complessità della scena narrativa fino a quando il narratore non riconosce più la via d’uscita.

Questa frenesia nel testo kafkiano ci porterà a considerare lo spostamento dell’*immagine* nella critica di Blanchot: una circolazione che genera il dinamismo stesso dell’opera. La nozione di *morto-vivente* ci servirà a descrivere lo stato del narratore kafkiano oscillante tra i due estremi del suo potere: una forza d’erranza simile a quella di un *fantasma*. L’immagine del morto-vivente è l’aspetto che tenderemo di disegnare nell’opera di Blanchot e in quella di Kafka, aspetto che determina inoltre un rapporto *particolare* tra questi due scrittori. L’immagine sarà il principale motore di un’interrogazione letteraria che opera all’interno dell’opera blanchottiana ma che è anche il tratto esteriore di un oggetto critico, nella fattispecie Kafka, che potremmo così chiamare *il doppio*?

L’immagine dello sguardo

Nel suo illuminante testo *Sur Maurice Blanchot*, Emmanuel Levinas notava:

“Scrivere è spezzare il legame che unisce la parola a me stesso, invertire il rapporto che mi fa parlare ad un te – “divenire eco di ciò che non può smettere di parlare”. Se la visione e la conoscenza consistono in un *potere* sui loro oggetti, nel dominarli a distanza, il capovolgimento eccezionale che produce la scrittura consiste nell’essere colpiti da ciò che si vede – a esserne toccati a distanza. Lo sguardo è afferrato dall’opera, le parole guardano colui che scrive. (È così che Blanchot definisce la fascinazione)”.⁵

Lo sguardo è uno strumento di conoscenza che il nostro sapere impone alla nostra realtà. Il rovesciamento dello sguardo e la perdita di potere, lo spodestamento che si produce nella scrittura, come dice Levinas, fa sì che scrivere sia innanzitutto *essere toccati, colpiti da una forza che ci ri-guarda*. È la potenza di una regione immaginaria, un luogo assoluto che viene a crearsi nella scrittura. Questa potenza affettiva è “uno sguardo morto (...) divenuto il fantasma di una visione eterna.”⁶ Lo sguardo intercettato dallo scrittore è questo “bagliore neutro, smarrito”⁷ che è *l’immagine*. La fascinazione nella scrittura è ciò che Blanchot chiama ne *Lo spazio letterario*, “vivere un avvenimento in immagine”: “È il lasciarsi prendere, passare dalla regione del reale, dove ci teniamo a distanza dalle cose per meglio disporne, a quell’altra regione dove la distanza ci tiene, questa distanza che diviene allora profondità non vivente, indisponibile, lontananza inapprezzabile divenuta come la potenza sovrana e ultima delle cose”.⁸

Scrivere, per Blanchot, è essere posseduti da questo rapporto con l’oggetto, abbandonarsi a questa *distanza-potenza*, essere in un’estasi. Lo stato di abbandono dello scrittore in questa estasi dell’immagine, è *l’intimità* stessa: “Intima è l’immagine, perché essa fa della nostra intimità una potenza esteriore che subiamo passivamente: al di fuori di noi, nel distacco del mondo che essa provoca, trascina, smarrita e brillante, la profondità delle nostre passioni.”⁹

L’immagine rivela “la profondità delle nostre passioni”: la relazione serrata, segreta, familiare con se stessi si riversa in un’estraneità, al di fuori di sé. Questo rapporto stretto si espande e crea una distanza smisurata. L’immagine è una “scia”: è dispersione, smarrimento, attività sconvolta, demenza stessa che riluce in lontananza, ma essa si trascina come un ricordo lontano e impenetrabile delle nostre passioni.

L'immagine poetica, la spoglia

L'immagine è *il rapporto stesso*, la lontananza palpitante che si trova “nel cuore della cosa” e che si dipana nella scrittura tra il soggetto che guarda e il suo oggetto. Questo rapporto inverso che è l'immagine, permette di fare la transizione dal mondo reale, secondo Blanchot, il mondo della verità, dell'utilità, dell'efficienza, verso il non reale, la non-verità, il mondo immaginario. Per Blanchot questo avvenimento è proprio del linguaggio poetico: “La poesia, non è poesia perché comprende un certo numero di figure, di metafore, di paragoni. La poesia, al contrario ha di particolare che niente ne rende l'immagine”.¹⁰

Come spiegare questa affermazione ambigua? La poesia è essenzialmente poesia non perché rappresenti un oggetto esteriore o una realtà. L'essenza della poesia è di divenire un'immagine, *la sua propria immagine*. Ma quale immagine di poesia se “niente ne rende l'immagine?”

Quando nello stesso libro, *Lo Spazio letterario*, Blanchot paragona l'immagine alla spoglia, possiamo trovare in questa analogia gli stessi valori che lo scrittore attribuisce alla poesia e al linguaggio poetico. La spoglia è “qualcuno, immagine insostenibile e figura dell'unico che diviene cosa qualunque”.¹¹ L'immagine, essendo spoglia, non trova posto in alcuno spazio, né ha alcuna identità. La sua unicità è dovuta al fatto che *non somigli a nulla*. La spoglia somiglia a se stessa e “se stessa” non vuol dire la persona viva. La spoglia è il sé “impersonale, lontano e inaccessibile”.¹² In altri termini essa è il *doppio*: “Il cadavere è la sua propria immagine. Esso non ha più, con il mondo in cui appare ancora, che la relazione di un'immagine, possibilità oscura, ombra onnipresente dietro la forma vivente, e che ora invece di separarsi da questa forma, la trasforma completamente in ombra”.¹³

Il cadavere, che incarna il sé “impersonale, lontano e inaccessibile”, è l'ombra del vivente, ma non il suo semplice riflesso poiché il cadavere non è più il vivente. È l'ombra di un'ombra, un'ombra che si sdoppia /incarnando/ e che incarna la possibilità oscura del vivente: “La salma è il riflesso che si impadronisce della vita riflessa, l'assorbe, si identifica sostanzialmente con essa trasformando il suo valore d'uso e di verità in qualcosa d'incredibile – inusuale e neutro”.¹⁴

Il cadavere restituisce al vivente la sua essenza di essere appartenente alla non-verità. Non-verità come impossibilità dell'Uno, possibilità oscura che non permette una visione d'insieme. Ma anche come la cosa in sé che non è lo strumento per creare il Tutto. L'immagine è una "creatura" che non somiglia a niente; per questo, dice Blanchot, non potrà essere che *la somiglianza stessa*: "La categoria dell'arte è legata a questa possibilità dell'oggetto di "apparire", ossia di abbandonarsi alla pura e semplice somiglianza dietro cui non c'è nient'altro – che l'essere. Non appare che ciò che si è consegnato all'immagine e tutto ciò che appare è, in questo senso, immaginario".¹⁵

Il doppio spazio dell'immaginario

Lo spazio immaginario è la manifestazione dell'immagine come apparizione, come *doppio*. È anche la ragione per cui l'immaginario trova le sue due versioni nel pensiero blanchottiano. La prima versione è la possibilità "pratica" dell'immagine, quando è asservita alla verità del mondo: "ma – così facendo – noi invertiamo il rapporto che le è proprio: l'immagine diventa, in questo caso, ciò che segue l'oggetto che la precede, ciò che ne resta e che ci permette di disporne ancora quando non ne resta più niente, grande risorsa, potere fecondo e razionale. La vita pratica e l'adempimento di mansioni vere esigono questo ribaltamento."¹⁶

La vita pratica e l'arte classica, dice Blanchot, hanno e avevano lo stesso scopo: dominare l'assenza incorporando un'immagine in una figura. Nel suo libro *Maurice Blanchot e la questione della scrittura*¹⁷, Françoise Collin paragona questa prima versione dell'immaginario alla concezione sartriana dell'immagine, esposta nel libro *L'immaginario*: "Per viva, toccante, forte che un'immagine sia, essa rimanda al suo oggetto come non esistente".¹⁸

"Nel pensiero di Sartre, il negativo dell'immaginazione si trasforma subito in positivo",¹⁹ constata Collin citando Sartre: "L'atto immaginativo [...] è un atto magico. È un incantesimo destinato a fare apparire l'oggetto a cui si pensa, la cosa che si desidera, in modo da potersene impossessare".²⁰ Anche se Sartre distingue tra immaginazione e coscienza, dice Collin, le due facoltà si definiscono nella loro relazione con il mondo, "in rapporto all'attività costitutiva dell'uomo operante nel mondo".²¹ La

seconda versione dell'immaginario c'è in parte in questa formulazione di Blanchot che, come sottolinea Collin, sembra fare riferimento direttamente alla definizione di Sartre: "Il paradosso della magia è evidente: pretende di essere un'iniziativa e un controllo liberi, allorché, per costituirsi, accetta il regno della passività, il regno in cui non vi sono fini".²²

Le due versioni dell'immaginario non sono, come constata Collin, due forme distinte: esse sono "inestricabilmente legate in un rapporto di ambiguità [...]. Grazie all'immagine l'assenza è colta e in qualche modo dominata ma, al tempo stesso, rivelata; colui che le si concede è padrone, ma la sua padronanza è il rovescio della sua dipendenza: ne è la sua perdita".²³

Le due interpretazioni dell'immaginario esprimono la doppia essenza dell'immagine: se nella prima versione l'immagine segue l'oggetto, possiamo constatare che nella seconda precede l'oggetto. Ma questo non fa dell'immagine un rapporto temporale, bensì *un rapporto ontologico*: in seno all'immaginario, l'immagine opera come un puro rapporto di somiglianza – "La somiglianza è la contestazione del modello, sia che si tratti di un oggetto empirico che di un'essenza. L'opera è la prova dello sdoppiamento. Per questo è possibile dire dell'opera che essa rimanda sempre a qualcos'altro da sé, ma allo stesso tempo non rimanda mai che a se stessa".²⁴

In questo rapporto di somiglianza che è l'immagine, e di fronte a lui, possiamo ora riconoscere la presenza di Kafka.

Il circolo dei morti-viventi

Nell'articolo "La morte contenta", apparso nella raccolta *Da Kafka a Kafka*²⁵, Maurice Blanchot analizza un appunto scritto da Kafka nel suo *Diario* del dicembre 1914, in cui parla della sua percezione della morte e del posto datogli all'interno della sua opera. Citiamo questa annotazione integralmente allo scopo di seguire l'analisi che ne realizza Blanchot, analisi che come sempre ci offre una critica acuta e progressiva dell'opera letteraria.

"Tornando a casa ho detto a Max che sul letto di morte, purché non soffra troppo, sarò contento. Ho dimenticato di aggiungere, e più tardi l'ho ommesso di proposito, che le cose migliori che ho scritto finora si basano proprio su questa predisposizione a mori-

re contento. In tante belle pagine, del tutto convincenti, si parla sempre di qualcuno che muore e che ne è angosciato, vi scorge un'ingiustizia. Tutto questo, almeno mi sembra, è molto emozionante per il lettore. Ma per me, che credo di poter essere contento sul letto di morte, tali descrizioni sono soltanto un gioco, sono contento di morire nel personaggio che muore, mi servo dunque in modo calcolato dell'attenzione del lettore tanto concentrata sulla morte, mantengo lo spirito molto più lucido di quello che sul letto di morte, penso, si lamenterà, e il mio lamento è dunque tanto perfetto quanto possibile, non si interrompe in modo brusco, come un lamento reale, ma segue il suo corso bello e puro".²⁶

Blanchot constata che questo appunto può essere riassunto nella seguente frase: "Si può scrivere solo restando padroni di sé di fronte alla morte, solo stabilendo con essa dei rapporti di sovranità".²⁷ Perché, si domanda Blanchot, l'arte è in una relazione così stretta con la morte? Perché è estrema e la scrittura conduce ai limiti estremi del sé, ai confini del proprio potere, delle proprie capacità. Eppure, dice Blanchot, per Kafka non si tratta di padronanza nella conoscenza della morte, non è la tecnica della scrittura a dargli una superiorità oggettiva. In questo contesto, tale attitudine si avvicina alla concezione hegheliana, dice Blanchot, "quando essa consiste nel far coincidere la soddisfazione e la coscienza di sé, a trovare nel negativo estremo, nella morte divenuta possibile, lavoro e tempo, misure dell'assolutamente positivo".²⁸

Per Kafka si tratta di un'esperienza personale, della *sua propria morte* e non della morte in generale. La descrizione della morte dei suoi eroi non è mai realista. Ciò mostra, scrive Blanchot, che gli eroi di Kafka appartengono "al tempo indefinito del 'morire'"²⁹: vivono soprattutto nello spazio della morte. Cos'è lo spazio della morte? Lo spazio spaventoso dove i personaggi "perdono contegno" di fronte allo scrittore che è *il morto contento*? E se questo fosse il caso, si chiede Blanchot, Kafka vede nell'arte un semplice gioco, una menzogna, un inganno? Forse, ma si tratta di altro ancora. Nella sua osservazione, Kafka esprime il suo scontento nei confronti della vita, per il fatto di essere esiliato in essa. È il lavoro della scrittura che gli ha imposto questo isolamento. Ed è attraverso questo che l'arte crea con la morte una relazione circolare: "Scrivere per poter morire – morire per potere scrivere"³⁰. Questa esigenza circolare, queste parole, scrive

Blanchot, “ci obbligano a partire da ciò che vogliamo trovare, a cercare solo il punto di partenza, facendo così di questo punto qualcosa cui ci si avvicina solo allontanandosene”³¹.

L'emergenza dell'originale si trova proprio in questo circolo, perché la cosa originale è il punto di partenza che “non si può superare se non ritornandovi”³². Tale contraddizione è essenziale nel lavoro della scrittura. Esige una conoscenza della morte prima di conoscerla ed esige la scrittura prima di cominciare a scrivere: “Come il poeta non esiste che di fronte alla poesia e dopo di lei, benché sia necessario che ci sia innanzitutto poeta perché ci sia poesia, allo stesso modo è possibile presentire che se Kafka va verso il potere di morire attraverso l'opera che scrive, ciò significa che l'opera è lei stessa un'esperienza della morte di cui sembra che occorra già disporre per pervenire all'opera, alla morte”³³.

È un circolo eterno, eternità che accende in alcuni scrittori la voglia di vedere nella propria opera un monumento storico, e in altri una trasfigurazione incessante. Kafka si trova fra questi ultimi. Per Blanchot il paradosso è essenziale. Il carattere doppio dell'immagine, della poesia, dell'opera, dello scrittore si trova nel movimento circolare che Blanchot riconosce in Kafka. È un punto d'origine verso il quale si torna soltanto allontanandosene. Il che implica che questo punto di partenza non sia mai conosciuto in quanto tale, e che l'origine sia in perenne trasformazione e non possa essere riconosciuta.

Lo scrittore, come l'opera, sono dei “morti-viventi”, e ciò che ci permette di parlare di un punto d'origine, di uno scrittore, o di un'opera letteraria, è la trasformazione stessa. In altri termini, nella concezione di Blanchot e tramite Kafka vediamo che l'originalità dell'arte consiste nella trasformazione dell'origine e nella sua impossibilità. L'opera è esperienza oscillante fra la morte e la vita. L'opera è la distanza infinita fra la vita e la morte, perché come diceva Levinas, la morte “è ciò che non può essere colto, davanti a cui l'io perde la sua ipseità”³⁴. E’ “il sé impersonale, inaccessibile e lontano”. L'opera, l'immagine, sono *la perdita del potere di tornare all'eguale*. Non sono che la distanziamento, lo smarrimento.

L'acrobazia di Kafka

Anche Walter Benjamin sentiva una grande affinità con Kafka, come testimonia il testo “Die Mummerehlen” (La Comarehlen), de *L'infanzia berlinese*³⁵. Ricordiamo che in questo libro Benjamin procede alla fusione di una foto d'infanzia di Kafka con una sua. Nel saggio “Franz Kafka” scritto per il decimo anniversario della sua morte propone di vedere in “Il teatro della natura di Oklahoma”, un celebre episodio di *America*³⁶, la scena principale nella quale si svolgono i racconti di Kafka. Sotto il titolo “Una foto d'infanzia”, scrive: “Una delle funzioni essenziali di questo teatro della natura è di dissolvere l'azione nell'elemento gestuale. Si può andare anche più in là, e considerare che gran parte dei testi più brevi di Kafka, studi e racconti, non vengono chiariti completamente se non quando sono trasposti, per così dire, in altrettanti atti recitati nel teatro della natura di Oklahoma. Solo allora è possibile riconoscere senza alcun dubbio che l'opera intera di Kafka è un catalogo di gesti che non posseggono per l'autore un senso simbolico determinato fin dall'inizio, ma vengono continuamente ripresi in nuovi contesti e nuovi arrangiamenti sperimentali intorno a questo senso”³⁷.

Seguiremo questa gestualità nella scrittura di Kafka allo scopo anche di evitare una lettura simbolica, considerata da Blanchot – forse in seguito a Kafka e Benjamin – come “il modo peggiore di leggere un testo letterario”³⁸. Una lettura del genere tradisce, secondo lui, l'essenza stessa dell'opera. La poesia, l'opera, non è un insieme di figure rappresentanti la realtà. Riprendiamo le parole di Levinas: “La ricerca poetica dell'irreale è la ricerca del fondo ultimo di questo reale”³⁹. È una ricerca vicina alla terra, al corpo, al materiale, alla morte, a un'origine; la turbinosa spoliazione che non trova alcun riposo.

Il morto gioioso

*Descrizione di una battaglia*⁴⁰ è un racconto incompiuto che Kafka comincia a scrivere nel 1903. Nel 1909 pubblica qualche frammento della prima versione su varie riviste. In seguito lavora a una seconda versione da cui ritira i frammenti già pubblicati e rivede completamente il testo. Bernard Lortholary, traduttore

francese della prima versione del racconto,⁴¹ sottolinea che questo testo è strano, complesso e frammentario, ma che non gli mancano coerenza e precisione. Il racconto, che descrive gli incontri allucinanti del narratore con un conoscente sconosciuto o con personaggi come “il grassone”, “l’orante”, Kafka l’aveva costruito secondo due principi narrativi: l’incastro e il gioco di specchi (deformanti). Il suo virtuosismo non risiede solo nella sua capacità di creare costruzioni narrative complesse, ma si manifesta anche nei gesti e nella foga dei suoi narratori.

Il narratore di *Descrizione di una battaglia* è un vero ginnasta. Nel corso della passeggiata col suo compagno sconosciuto per le strade di Praga, mette alla prova l’elasticità del suo corpo e gli lancia un’autentica sfida producendo gesti impossibili. E mentre ogni personaggio fa parte di una successione d’immagini deformate dal narratore, in quest’attività acrobatica il narratore si esibisce come “immagine deformata” lui stesso. Se ne trova un esempio nella seconda parte della passeggiata notturna in città, intitolata “Divertimento o dimostrazione che è impossibile vivere”. Ma perché per Kafka il “divertimento” dimostra l’impossibilità di vivere? Nel suo *Diario*, come abbiamo visto, dichiara che nella scrittura si “diverte a morire”. Si tratta per lui forse dell’altra faccia dell’“impossibilità di vivere”?

In questo brano il narratore si compiace d’immaginare che il suo conoscente sia un cavallo:

“Tosto balzai – di slancio come non fosse la prima volta – sulle spalle del mio conoscente e pestandogli i pugni nella schiena lo misi a un trotto leggero. [...] Ci riuscivo e così arrivammo abbastanza presto nel cuore di una regione vasta, ma non ancora perfezionata. [...] Intanto sentivo quanto mi faceva bene la cavalcata all’aria buona e per renderla ancora più mossa feci soffiare contro di noi un forte vento contrario a lunghe folate [...]. Ridevo e tremavo dal coraggio. La giubba mi si allargava a mi dava forza. Intanto premevo le mani energicamente rischiando di strangolare il mio conoscente”⁴².

Il narratore si diverte all’idea che il suo conoscente sia un cavallo e lui un cavaliere feroce. Gioisce all’idea di vivere nel momento stesso in cui questa vitalità lo spinge a strangolare il suo compagno. Capiamo, in un certo senso, perché i divertimenti siano la prova dell’impossibilità del vivere, in quanto richiedono la morte di qualcun altro. Il problema però è che questa prova esiste solo

nell'immaginazione feroce del narratore. Si diverte con l'idea di vivere e crea una bella immagine del desiderio di vivere. Su quali basi concrete si fonda allora "la prova"? Oppure ciò che Kafka chiama "dimostrazione" è innanzitutto l'immaginario?

Questo breve passo della *Descrizione di una battaglia* riecheggia un altro frammento pubblicato nel 1913, "Il desiderio di diventare un Indiano": "Poter essere un pellerossa, sempre bardato, e sul cavallo al galoppo giù nell'aria, alzato sulle zampe posteriori, vibrare continuamente sul suolo vibrante finché si lasciano gli speroni, perché non c'erano speroni, finché si lasciano le redini, perché non c'erano redini, e vedere a stento il terreno davanti a sé come una landa piatta, già senza collo e senza testa di cavallo"⁴³.

Nei due frammenti assistiamo alla stessa procedura: la morte del cavallo, dell'animale, o più precisamente l'assenza progressiva dei suoi attributi si rivela mano a mano che il desiderio di vivere s'intensifica. Più c'è energia, più c'è assenza. Più c'è movimento e più c'è spazio, meno li si vede o li si capta. Più c'è Indiano e meno c'è cavallo. Speroni e redini non sono la prova dell'esistenza del cavallo, ma della sua non-esistenza o della sua esistenza immaginaria. E il cavaliere? Si disperde nell'aria come pura energia fantomatica. Il desiderio di vivere, la gioia e i divertimenti non sono che l'animazione della morte – "la presenza dell'assenza", come dirà Blanchot. La cavalcata del narratore kafkiano realizza il più grande desiderio del suo autore: essere *il morto gioioso*⁴⁴.

L'ispirazione di Blanchot

Sarebbe possibile trovare un'eco di questo grande desiderio kafkiano nel cammino di Orfeo verso la sua amata, che tanto ha ispirato Maurice Blanchot?

"Guardare Euridice, senza preoccuparsi del canto, nell'impazienza e nell'imprudenza del desiderio che dimentica la legge, tutto questo è *l'ispirazione*. L'ispirazione trasformerebbe dunque la bellezza della notte nell'irrealtà del vuoto, farebbe di Euridice un'ombra e di Orfeo l'infinitamente morto? L'ispirazione sarebbe dunque questo momento problematico in cui l'essenza della notte diviene l'inessenziale, e l'intimità accogliente della prima notte diviene la trappola ingannatrice dell'*altra* notte?"⁴⁵

L'ispirazione è il movimento dell'opera che va verso il suo scacco. Ma lo scacco dell'opera è innanzitutto lo scacco di Orfeo. Errore ineluttabile dello scrittore che cerca di andare verso l'essenza della propria opera, verso le sue profondità e verso i suoi abissi. In questo movimento del desiderio, l'essenza diventa l'inessenziale e la realtà l'irreale. "L'altra notte" è proprio questo doppio scacco, o il suo ricordo incancellabile: la morte di Orfeo sprofonda infinitamente nell'ombra di Euridice.

Maurice Blanchot scrive ancora a proposito dell'*ispirazione*: "Il lavoro della bestia nella *Tana* di Kafka ricorda questo movimento. In esso ci procuriamo delle solide difese contro il mondo soprastante ma ci esponiamo all'insicurezza di quello sottostante. Edifichiamo come si fa di giorno, ma sotto terra, e ciò che viene innalzato sprofonda, ciò che viene eretto si inabissa. Quanto più la tana sembra solidamente chiusa al di fuori, tanto più grande è il pericolo di rimanervi rinchiusi con l'esterno, di esservi abbandonati, senza scampo al pericolo, e quando sembra che questa intimità perfettamente chiusa annulli ogni minaccia estranea, è allora che essa diviene estraneità minacciosa, e si profila l'essenza del pericolo".⁴⁶

Il lavoro della bestia di Kafka è il lavoro di Orfeo, il lavoro di Kafka, il lavoro di Blanchot; è la battaglia dello scrittore, dell'opera. La battaglia sospende il senso nel linguaggio a favore di un'immagine pura, senza figura, come per estrarre la materia vivente ed espressiva dall'opera, come se il desiderio avesse bisogno di agglomerarsi in materia, di *divenire terra*.

La battaglia di Kafka si svolge all'interno del linguaggio, attraversa il linguaggio e, come mostrano Deleuze e Guattari in *Kafka. Per una letteratura minore*⁴⁷ – opera costruita intorno alla "tana-rizoma" – l'immagine è il "divenire animale" nella scrittura. È la deterritorializzazione delle parole che esprimono solo stati di desiderio. Ma l'immagine, scrivono, supera persino *il divenire animale*: "Essa è divenuta divenire"⁴⁸. È una specie di continuum verso il quale la scrittura si orienta, ma nel quale anche si sperimenta. Come se l'"immagine-metamorfosi" fosse un crogiolo vivente di traiettorie multiple e indefinite nelle mani dell'alchimista.

In *Descrizione di una battaglia* Kafka crea l'equazione che gli soggiace – "l'impossibile del vivere *perché* l'impossibile del morire" – e che rivela il mondo immaginario del suo narratore;

mondo di impossibilità da cui non c'è uscita, come per la sua *tana*. La sua battaglia è ineluttabile. Anche la sua disfatta? Nella quarta di copertina del suo *Da Kafka a Kafka*, Maurice Blanchot scrive: “*Descrizione di una battaglia* è il titolo del primo libro di Kafka. Battaglia che non ammette né vittoria, né sconfitta, e tuttavia non può affievolirsi o finire. Come se Kafka portasse in sé questo breve dialogo: “In ogni caso tutto è perduto. – Devo quindi smettere? – No, se smetti, tutto è perduto”. È in questo senso che parlare di Kafka significa rivolgersi a ciascuno di noi”.⁴⁹

Questo dialogo “kafkiano” paradossale e interminabile è anche quello fra Franz Kafka e Maurice Blanchot. Scambio che genera il movimento dell'ispirazione, il respiro infinito di un'opera, esattamente come l'*immagine* del morto-vivente.

Note

¹ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Gallimard, 1955.

² Maurice Blanchot, *De Kafka à Kafka*, Gallimard, 1981.

³ È in questi termini che il pensiero di Blanchot si avvicina alla filosofia heideggeriana come possiamo trovarla espressa in “l'Origine dell'opera d'arte”, *Sentieri interrotti*, tr. fr., Gallimard, 1962. La critica blanchottiana si serve di questa terminologia per stabilire le condizioni del mondo dell'immaginario piuttosto che enunciare la verità dell'Essere nel mondo.

⁴ Cfr. fra l'altro, «Résolutions», «La Poursuite», in Franz Kafka, *Récits et fragments narratifs*, tome II, *Oeuvres complètes*, tr. fr., Gallimard, 1980.

⁵ Emmanuel Levinas, *Sur Maurice Blanchot*, Fata Morgana, 1975, p. 16.

⁶ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 29

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p. 352.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 31.

¹¹ *Ibid.*, p. 345-346.

¹² *Ibid.*, p. 346.

¹³ *Ibid.*, p. 347.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 348.

¹⁶ *Ibid.*, p. 350.

¹⁷ F. Collin, *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, Gallimard, 1986.

¹⁸ Cit. da F. Collin, *ibid.*, p. 168.

¹⁹ *Ibid.*, p. 168-169

²⁰ Cit. da F. Collin, *ibid.*, p. 169.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

- ²³ *Ibid.*, p. 170.
- ²⁴ *Ibid.*, p. 173.
- ²⁵ Maurice Blanchot, *De Kafka à Kafka*, op. cit.
- ²⁶ *Ibid.*, p. 132.
- ²⁷ *Ibid.*, p. 133.
- ²⁸ *Ibid.*, p. 134.
- ²⁹ *Ibid.*
- ³⁰ *Ibid.*, p. 137.
- ³¹ *Ibid.*
- ³² *Ibid.*, p. 136.
- ³³ *Ibid.*, p. 136-137.
- ³⁴ Emmanuel Levinas, *Sur Maurice Blanchot*, op. cit., p. 16.
- ³⁵ Walter Benjamin, *Sens unique*, Editions Maurice Nadeau, 1988.
- ³⁶ Franz Kafka, *L'Amérique*, in *Œuvres complètes*, tr. fr. Gallimard, 1989.
- ³⁷ Walter Benjamin, *Oeuvres II*, Gallimard, 2000, p. 424-425.
- ³⁸ Cit. da F. Collin, *op. cit.*, p. 161. Kafka diceva anche: "Le metafore sono una delle cose che mi fanno disperare della letteratura" cit. da G. Deleuze e F. Guattari, *Kafka, pour une littérature mineure*, Les Editions de Minuit, Paris, 1975, p. 40.
- ³⁹ Emmanuel Levinas, *Sur Maurice Blanchot*, op. cit., p. 23
- ⁴⁰ Franz Kafka, *Description d'un combat*, Flammarion, Paris, 1988.
- ⁴¹ Cfr. prefazione di *Description d'un combat*, *ibid.*
- ⁴² *Ibid.*, p. 130-131.
- ⁴³ Franz Kafka, *Récits et fragments narratifs*, op. cit., p. 121.
- ⁴⁴ Titolo di una poesia di Baudelaire, in *Les Fleurs du mal*.
- ⁴⁵ *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 228-229.
- ⁴⁶ *Ibid.*, p. 221. *La tana* è un testo che Kafka scrisse nel 1923 e che racconta la storia di un animale solitario che si costruisce una tana in cui si ritira e comunica con l'esterno solo con un'apertura coperta di muschio. Un giorno l'animale sente un rumore indecifrabile che sembra venire dalla terra stessa, e da allora vive nell'attesa della morte. Cfr. M. Robert, *Kafka*, Gallimard, Paris, 1960.
- ⁴⁷ G. Deleuze e F. Guattari, *Kafka, pour une littérature mineure*, op. cit.
- ⁴⁸ *Ibid.*, p. 40.
- ⁴⁹ Maurice Blanchot, *De Kafka à Kafka*, op. cit.