

Lorenza Bottacin Cantoni

## Davanti alla letteratura, fuori dalla morte.

### Il paradigma di Kafka nel pensiero di Maurice Blanchot

#### ABSTRACT

This essay, titled *Before the literature, outside the death*, aims to examine the relation between writing and death in Blanchot's thought. Through the analysis of Kafka's novels, tales, diaries and letters, Blanchot gains a peculiar conception of the figure of the writer. Kafka becomes the paradigm of this interpretation, which leads to discover the revolutionary power of literature by redefining both the idea of death and the notion of writing.

Keywords: Blanchot, Kafka, literature, death, writer.

Maurice Blanchot trasmette, nei suoi scritti critici, filosofici e politici, l'esigenza di un'insurrezione permanente del pensiero (Kaplan, 2014, p. 92). Tale impulso, ribelle a ogni stasi, è la rivoluzione che non ha mai luogo una volta per tutte, è lavoro incessante sul potere di negazione, è coraggiosa capacità di prendere in carico i contrari ed esplorare a fondo le contraddizioni. In questo modo, la letteratura può agire sul reale e sui suoi limiti senza, tuttavia, avere alcuna garanzia che il proprio operato sia definitivo, tanto per la società quanto per un soggetto: precarietà, infinito lavoro, incessante conversazione sono i termini dell'esperienza letteraria che in Blanchot divengono strumenti di ridefinizione della libertà. Tanto a livello collettivo, quanto singolare, l'erranza e l'impossibilità di attingere a una verità definitiva ossessionano Blanchot e permeano la sua intera produzione. Si tratta di un *fil rouge* che lega l'autore francese alla rocca letteraria – possente e inaccessibile – della scrittura di Kafka: “La morte inafferrabile, la fine che non ha fine, la sparizione come sola presenza” (Pignaud, 2014, p. 105), cioè la condizione dello scrittore.

Kafka ha cercato con tutte le sue forze di essere scrittore. Si è disperato tutte le volte che ha creduto gli si impedisse di diventarlo. Ha voluto darsi la morte quando, con un incarico nella fabbrica del padre, ha pensato che per quindici anni non avrebbe più scritto. [...] Avendo impegnato tutta la sua esistenza nella sua arte, egli la vede completamente in pericolo quando deve lasciare quest'attività per un'altra: allora, propriamente, non vive più (Blanchot, 1949, p. 76)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> In questo saggio si è scelto di modificare alcune traduzioni di alcune opere di Blanchot per meglio uniformarle al resto del testo anche ove fossero presenti le traduzioni italiane.

Kafka è, per Blanchot, colui che più di chiunque altro si è impegnato per consegnare l'intera vita a un certo numero di parole. Operazione folle, follia di scrivere e di portare alla luce il contenuto opaco dell'esistenza, che tuttavia rimbalza lo scrittore verso questa stessa opacità notturna, condannandolo all'impossibilità di appropriarsi della sua vita.

La scrittura, secondo Blanchot, si presenta in prima istanza come un tentativo di riscattare la colpa stessa dell'esistenza mediante la messa in parola dell'inafferrabile: una condanna a morte impossibile da scontare (cfr. Agamben, 2009, pp. 33-57)<sup>2</sup>. Lo scrittore è condannato, sempre sul punto di entrare nello spazio di morte e costantemente tenuto fuori da un'invalicabile soglia aperta – un luogo senza spazio: impossibile da attraversare.

Davanti alla porta sta lo scrittore; egli fa dell'attesa stessa un'opera, fa dell'inoperosità un lavoro sulla soglia. “Là rimane [...] per giorni e anni” (Kafka, 2006, p. 519). Egli apre, così, lo spazio letterario e, pur con impazienza – la sua colpa irredimibile – “decide di attendere [...] finché non abbia ottenuto il permesso di entrare” (p. 518). Se la parola è il portale attraverso il quale l'esperienza e l'oggetto, una volta nominati, perdono la propria mutevolezza, sono fissati e immortalati e vengono *normalizzati*, il lavoro sulla soglia della parola – il gesto letterario di definizione dell'esperienza – si configura come incessante opera senza scopo e come impaziente attesa. Nello spazio letterario, “il linguaggio non è un potere, non è il potere di dire” (Blanchot, 1967, p. 37), in esso la negazione afferma una parola errante che è sempre fuori di se stessa e ribelle a ogni prensione concettuale definitiva.

In questa sede si intende mostrare in che modo, secondo Blanchot, la figura dello scrittore, apparentemente relegato al ruolo di portavoce di una parola impersonale e neutra, sia in realtà colui che, mediante il gesto letterario, traduce la parola neutra in possibilità e forme che tracciano un confine all'impersonale stesso. Il rapporto con la morte, in questa prospettiva, assume caratteristiche peculiari, specialmente in riferimento alla figura cardinale di Kafka (cfr. Agamben, 2009, p. 56); nell'esegesi blanchotiana della parabola letteraria kafkiana è possibile ripensare la portata rivoluzionaria della scrittura che, come rilevano anche Deleuze e Guattari, può scardinare le istanze soggettive e consegnarle a una parola che è di tutti senza essere livellante.

---

<sup>2</sup> La colpa kafkiana, per Agamben (così come per Anders), non deriva da un'accusa esterna, ma è frutto dell'autocalunnia, nell'accusare se stessi di una colpa inesistente dichiarandosi innocenti. Cfr. Anders, G., 1951, *Kafka pro e contro. I documenti del processo*, trad. it. 2006, a cura di a cura di Maj, B., in appendice la recensione critica di Brod., M., 1952, *Assassinio di un fantoccio chiamato Franz Kafka*; la replica di Anders e la controreplica di Brod, Quodlibet, Macerata.

È la letteratura che produce una solidarietà attiva, malgrado lo scetticismo; e se lo scrittore resta ai margini, o al di fuori, della sua fragile comunità, questa situazione lo aiuta ancora di più a esprimere un'altra comunità potenziale (Deleuze, Guattari, 1996, p. 31).

La letteratura, dunque, ha un duplice potere: da un lato essa si presta a essere la forza aggregativa capace di creare costellazioni di senso, di valori condivisi, dall'altro essa reca in sé il potenziale inespresso, consegnato alla responsabilità dello scrittore, di disporre il terreno per un'altra forma comunitaria, ma la letteratura “non accetta mai di diventare mezzo” (Blanchot, 1967, p. 73) e si ribella continuamente a chi tenta di padroneggiarla e appropriarsene.

La scrittura letteraria diviene, così, la parodia del lavoro, laddove quest'ultimo esige un'azione calcolata secondo un impegno che deve essere rapportato all'effettiva produzione di qualche cosa, la prima non ha altro scopo che la “produzione” di un linguaggio. Come afferma Blanchot:

Se si scorge nel lavoro la potenza della storia che trasforma l'uomo trasformando il mondo, è necessario riconoscere nell'attività dello scrittore il lavoro per eccellenza. Che cosa fa l'uomo che lavora? Produce un oggetto. Questo oggetto è la realizzazione di un progetto fino allora irreali; è l'affermazione di una realtà diversa dagli elementi che la costituiscono e l'avvenire di nuovi oggetti, in quanto diventa lo strumento capace di fabbricarne altri. Ad esempio, voglio scaldarmi. Finché questo progetto rimane un desiderio, posso rigirarlo da tutti i lati, ma non mi scalda. Allora mi fabbrico una stufa: la stufa trasforma in verità quel vuoto ideale che era il mio desiderio; afferma nel mondo la presenza di qualcosa che non vi era, e l'afferma negando ciò che prima vi si trovava [...]. Con quell'oggetto, ecco, il mondo è cambiato (Blanchot, 1981b, pp. 25-26).

Blanchot non si limita a ripercorrere le tracce di Hegel e Marx, ma estende l'idea della realizzazione dell'essere attraverso la sua negazione e trasformazione, sostenendo che la scrittura è lavoro per eccellenza; lo scrittore, infatti

Per scrivere deve distruggere il linguaggio così com'è e realizzarlo sotto un'altra forma, negare i libri facendo un libro con ciò che essi non sono. Questo nuovo libro è sicuramente una realtà: lo si vede, lo si tocca, lo si può anche leggere [...]. Il volume scritto è, per me, un'innovazione straordinaria, imprevedibile, tale che mi è impossibile, senza scriverlo, rappresentarmi ciò che potrà essere. Per questo, mi appare come un'esperienza – i cui effetti, per quanto coscientemente prodotti, mi sfuggono – dinanzi a cui non potrò ritrovarmi lo stesso: in presenza di qualcos'altro io divento altro (p. 27).

Il libro è opera di trasformazione e di negazione della realtà: i dati materiali si traducono in un nuovo linguaggio, sono negati e modificati, ma sono nuovamente resi al mondo sotto forma di possibilità. L'opera "è sorgente infinita di nuove realtà, a partire da cui l'esistenza non sarà più quella che era" (ib.).

Lo scrittore esercita il sommo potere di negazione e trasformazione; ma il parossismo del lavoro, l'illimitata potenza metamorfica, coincide con l'estrema negazione del lavoro stesso<sup>3</sup>. La letteratura è la parodia del lavoro: sono negate la contingenza dell'autore, le circostanze temporali della sua esistenza e i suoi limiti. L'opera è negazione assoluta, perciò

in fin dei conti, non nega nulla e l'opera, dove la negazione si realizza, non è un'azione realmente negativa, distruttrice o trasformatrice, ma realizza piuttosto l'impotenza a negare, il rifiuto di intervenire nel mondo e trasforma la libertà, che occorrerebbe incarnare nelle cose secondo le vie del tempo, in un ideale al di sopra del tempo, vuoto ed inaccessibile (p. 26).

Appare evidente, allora, la strana posizione occupata dallo scrittore che è padrone di tutto, dell'illimitato, ma incapace di afferrare il limite. Egli dispone dell'infinito, regna sull'immaginario<sup>4</sup>, ma resta reciso fuori dal mondo: è catturato in un movimento – che non conduce a nulla – tra l'immaginario e il reale, è incapace di sottrarvisi, ma sempre impegnato a tradurre il possibile in reale e viceversa. Opera inoperosa e improduttiva: l'intera esistenza dello scrittore è consegnata alle parole, alla loro erosione e a un'attività senza scopo. Colui che scrive e si mette in gioco in prima persona si trova proiettato in questa medesima dinamica metamorfica che lo traspone nella terza persona. L'io narrante è sempre un terzo, un egli, un "io fittizio" mai pienamente sovrapponibile all'io autoriale.

Proprio dal rapporto di Kafka con la scrittura Blanchot ricostruisce l'operazione parodistica, di contro-canto al reale, istituita dal gesto letterario in tutta la sua portata rivoluzionaria. Da un lato, infatti, la letteratura si configura come spossessamento del soggetto da se stesso e dal proprio potere, dall'altro è precisamente questa inoperosa disfatta che apre alla possibilità della rivoluzione incarnata dalla letteratura: una deformazione tramite la messa in ridicolo delle strutture di potere, la parodia della lingua, l'ironia della *ratio* portata all'estremo (che si trasforma in irrazionalità)<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Per un approfondimento delle modalità delle metamorfosi nell'opera di Kafka, si veda Guattari, 2007.

<sup>4</sup> Dove l'immaginario, per Blanchot, non è separato dal mondo, ma è la totalità delle possibilità espresse e inespresse del mondo, il mondo come insieme dei compossibili.

<sup>5</sup> Una parodia che ricalca la nota ironia gioconda dell'uomo Franz Kafka, come ricorda l'amico Brod (cfr. Brod, 1954, pp. 50-51).

L'incontro di Blanchot con l'opera di Kafka avviene presumibilmente tra il 1943 e il 1949 e ha un carattere aurorale: conferisce un orientamento peculiare sia alla produzione critica che a quella più strettamente teorica, trovandosi, inoltre, in consonanza con la prosa di *Thomas l'Obscur* e *Aminadab*<sup>6</sup>.

Grazie alla lettura di Kafka, Blanchot accede al cuore intimo della sua propria scrittura, del gesto di scrivere e della letteratura, di quella rivoluzione dell'immaginario che rappresenta la ribellione dei mezzi contro i fini che giunge all'assurdo, fino a un labirinto in cui ogni corridoio, come nel *Castello*, non conduce da nessuna parte.

La scrittura insegna la passività: scrivere, secondo Blanchot, corrisponde a cercare di fare i conti con la propria esistenza prendendone le distanze; questo porta a spersonalizzarsi e dislocarsi dalla fatticità contingente e a ridisegnare la propria esperienza fuori di sé e al di là dei propri limiti. Mediante il gesto letterario, lo scrittore dapprima trasforma il proprio volto in ritratto, in volto estraneo, per poi renderlo l'effigie della persona intangibile, fino a generare un "simile" ("*semblable*", Blanchot, 1967, p. 235) che designa lo scarto intercorso tra chi scrive e quanto è scritto, uno scarto già presente che rende possibile entrare in relazione con l'alterità.

Lo scrittore si sente preda di una potenza impersonale che non lo lascia né vivere né morire: l'irresponsabilità insormontabile diviene la traduzione di questa morte senza morte che l'attende al confine del nulla; l'immortalità letteraria è lo stesso movimento attraverso il quale fin dentro al mondo [...] si insinua la nausea per una sopravvivenza che non è tale, di una morte che non mette fine a nulla (Blanchot, 1981c, p. 56).

Il *semblable* corrisponde alla presenza dell'assenza, all'enigma di quanto non appartiene al mondo, ma lo delimita. Lo scrittore, creando questo "simile", scrive un'opera nella quale non si annulla, ma non rivive, restando, così, fuori dal mondo e ai confini di esso nella perpetua erranza dell'esilio in cui "ogni geografia si ricrede" (Collin, 1971, p. 38). La narrazione porta lo scrittore ad alienare da sé le caratteristiche, le esperienze e le peculiarità che lo denotano. Egli diviene uomo del neutro che intravede se stesso nel proprio doppio senza riconoscersi in esso. Non basta scrivere

---

<sup>6</sup> Come ricorda Sartre, infatti, il romanzo *Aminadab* (1942) ricalca, nella composizione, alcune caratteristiche dell'opera kafkiana, rivelando una parentela elettiva tra Blanchot e il praghese dal momento che Blanchot sostiene che all'epoca della sua stesura non aveva ancora letto niente di Kafka; cfr. Sartre, 1947. Questa affermazione è confermata dal fatto che in *Faux pas* (1943) il nome di Kafka compare una sola volta, elencato insieme a quelli di altri romanzieri, in un saggio sul *Il mito di Sisifo* di Camus, mentre *La part du feu* (1949) si apre con due saggi dedicati a Kafka e si chiude con *La littérature et le droit à la mort*, posto anche all'inizio della raccolta *De Kafka à Kafka* (1981) che accorpa scritti che vanno dal '43 al '68.

*Io* sono infelice. Fintanto che non scrivo nient'altro, io sono troppo vicino a me stesso, troppo vicino alla mia infelicità, perché questa infelicità divenga davvero mia nella modalità del linguaggio: io non sono ancora veramente infelice. Non è che a partire da questo momento in cui arrivo a questa sostituzione strana: *Egli* è infelice, che il linguaggio comincia a formarsi come linguaggio infelice per me, ad abbozzare e progettare via via il mondo dell'infelicità che si realizza in esso (Blanchot, 1981c, p. 87)<sup>7</sup>.

In Kafka, Blanchot scopre precisamente questo movimento, palesato dalla lettura incrociata dei diari, delle lettere, dei racconti e dei romanzi. Da un lato Franz Kafka si confessa nei diari e con gli amici, mette in parole la sua "malattia", l'inermità di una vita senza la scrittura, allorché, per esempio, sostiene che solo un lavoro potrebbe salvarlo (28 luglio 1914) che nient'altro – al di fuori della letteratura – potrà soddisfarlo (6 agosto 1914); dall'altro comprende che scrivere non è affatto un potere di cui si dispone e si sente vacillare: "disgraziatamente non è la morte, ma sono gli eterni tormenti del Morire" (Blanchot, 1967, p. 50).

Il movimento in cui Kafka è intrappolato, movimento incessante del morire, rappresenta per Blanchot il lavoro del negativo. Già in *La lecture de Kafka*, si legge: "Tutta l'opera di Kafka è alla ricerca di un'affermazione che vorrebbe ottenere tramite la negazione, affermazione che, non appena si delinea, si sottrae, sembra menzogna e si esclude, così, dall'affermazione, rendendo nuovamente possibile l'affermazione stessa" (Blanchot, 1981a, p. 69). Il negativo appare ambiguo, inafferrabile e in continuo movimento: una motilità senza termine, senza fine e soprattutto senza progresso. "L'ambiguità del negativo è legata all'ambiguità della morte. Dio è morto, ciò può significare questa verità ancora più dura: la morte non è più possibile" (p. 70). Come il cacciatore Gracco, vivo e morto, sempre in bilico sulla grande scala che porta lassù, intento a vagare su e giù, a destra e a sinistra, sempre in movimento, mentre si aggira nelle regioni remote della morte vagheggiando la sua amata patria, la sua Foresta Nera, senza potervi fare ritorno, senza potersi fermare in alcun luogo e deriso dal banale disguido del barcaiolo alla sua morte.

Il cacciatore Gracco rappresenta la condizione dello scrittore per il quale

Non c'è fine, non c'è possibilità di farla finita con il giorno, con il senso delle cose, con la speranza: questa è la verità di cui l'uomo occidentale ha fatto un simbolo di felicità, che ha cercato di rendere sopportabile toccando la sponda fortunata dell'immortalità, di una sopravvivenza che compenserebbe la vita. Ma questa sopravvivenza è la nostra stessa vita (pag. 69).

---

<sup>7</sup> Blanchot distingue la morte, il timore umano che in fondo al nulla ci sia comunque un residuo d'essere e capace di fuggire il timore della fine certa, dal morire inteso come in-condizione umana, eterno morire quotidiano di un'imminenza assente.

Blanchot rintraccia la condizione esistenziale – e insieme la condizione letteraria – di Kafka in questa strana sopravvivenza (o eterno tormento del morire) associata l'impossibilità di mettere un punto, di finire, di arrestarsi al compimento dell'opera, dal momento che l'opera, come si è detto, è intrinsecamente incompiuta e sottratta dalla logica del lavoro. “L'esistenza è interminabile, [...] è un esilio” eterno (p. 72).

Attraverso l'esegesi dell'opera di Kafka, Blanchot individua nella connessione tra la morte e la scrittura una lettura che ribalta la prospettiva dello Heidegger di *Essere e tempo* producendo il rovesciamento speculare dell'autenticità in inautenticità, e sconvolgendo il rapporto dell'Esserci con la morte.

Il “*Man*” impersonale heideggeriano impedisce al singolo di prefigurarsi la propria morte mediante il meccanismo dell'anticipazione e sostiene la struttura pubblica dell'Esserci, offrendo una giustificazione o un'interpretazione della morte: “*Il Si non lascia sorgere il coraggio dell'angoscia di fronte alla morte. [...] Il Si si prende cura di rovesciare questa angoscia in paura di fronte a un evento che sopravverrà*” (Heidegger, 2008, p. 305)<sup>8</sup>. Il quotidiano della chiacchiera della curiosità e dell'equivoco induce l'Esserci alla tentazione della superficialità, allontanandolo dall'autenticità. Davanti alla prospettiva della morte, il *Dasein* si consola con la “tranquillizzazione [...] della *deiezione*” che colloca nell'universo intersoggettivo dell'essere-con altri (ib.). Il *Dasein*, però, aperto nella comprensione emotivamente situata, non può mai eludere la sua possibilità più propria perché è progettuale, e “il mirare tende all'*annullamento della possibilità* del possibile rendendolo disponibile” (p. 312). Eppure la morte non può corrispondere a un prendersi cura mirato alla realizzazione (qui Blanchot rintraccia la sorellanza della morte e della letteratura): non è, infatti, un potenziale utilizzabile né una semplice presenza, bensì un elemento esclusivamente costituente l'Esserci.

La realizzazione calcolata della morte differisce dal sostare di fronte a una possibilità e ne indebolisce la portata di imminenza minacciosa. La posizione autentica dell'essere-per-la-morte è la comprensione da parte dell'Esserci della sua esistenza mediante l'anticipazione della morte come limite estremo di ogni possibilità. “L'anticipazione fa comprendere all'Esserci che ha da assumere esclusivamente da se stesso quel poter-essere in cui ne va recisamente del suo poter-essere più proprio. La morte non ‘appartiene’ solo indifferentemente al proprio Esserci, ma lo *reclama in quanto singolo*” (p. 315).

Blanchot riscopre, invece, nella superficialità dell'inautenticità il solo spazio di morte, uno spazio che diviene spazio letterario. La morte “autentica e sempre mia” assume tratti parodistici, diviene inafferrabile, diviene morire eterno: *si muore*. La vera angoscia, di conseguenza, non è cagionata dalla prospettiva della fine: in fondo all'angoscia resistono la speranza consolatoria della *propria* morte insieme

---

<sup>8</sup> Anche Heidegger ammette l'incertezza: di fronte all'angoscia per il fatto sicuro della morte “la quotidianità tradisce un ‘certezza’ superiore a quella puramente empirica” (Heidegger, 2008, p. 309).

al “bisogno stesso di limitare che immettiamo nell’essere” (Blanchot, 1967, p. 124). Su questo presupposto sorge “il disprezzo della morte anonima, [...] l’angoscia travestita che nasce dal carattere anonimo della morte” (p. 102). Si desidera una morte monumentale, dignitosa, ma s’incontra piuttosto un abisso, “non ciò che fonda, ma l’assenza e la perdita di ogni fondamento” (p. 132). Ciò è massimamente espresso dallo scrittore, infatti:

Chi canta deve mettersi interamente in gioco, e, alla fine, perire, poiché egli parla solo quando l’approssimazione anticipata alla morte, la separazione anticipata, l’addio formulato in anticipo cancellano in lui la falsa certezza dell’essere (p. 134).

In un infinito, tormentoso, gioco del rimpiazzamento che sfuma i confini identitari, nella scrittura “la facoltà di dire e la facoltà di comprendere, sperimentandosi nel loro mancamento, fanno prova della loro impossibilità” (ib.). Lo scrittore è colui che scrive per poter morire<sup>9</sup>, dal momento che scrivere corrisponde a cessare di essere se stessi per consegnarsi a un ospite – altro, lettore – il cui compito e la cui vita saranno unicamente l’inesistenza di chi scrive (cfr. Blanchot, 1980, p. 105).

Scrivere è sempre scrivere di sé, tracciare una auto-biografia nel tentativo di non morire, di rendersi immortali nell’opera, ma l’opera appartiene al regno della letteratura, dell’immaginario, del confluire dei possibili, dell’impossibilità di operare una scelta definitiva, essa è il regno della negazione che è eterna affermazione di tutto. Redigere la propria biografia – scrivere – significa quindi uccidersi e contemporaneamente sopravvivere nella propria opera nella terza persona. Il narratore si racconta, racconta la propria vita (e la propria morte) ma nel farlo l’opera lo dis-appropria della vita stessa, lo immortala e lo sottrae così alla morte. Così lo scrittore è privato della fine:

La ricapitolazione dell’esistenza intera, della quale si dice che si senta liberato chi va a morire, non è il piacevole ritorno delle cose che si collocano al loro posto in un tempo circoscritto, ma il loro caos irrecusabile; non si tratta di una lettura ordinatrice, della suprema illuminazione, ma della rivelazione dell’impossibilità della lettura (Collin, 1971, pp. 53-54).

---

<sup>9</sup> Blanchot cita Kafka: “*Scrivere per poter morire – Morire per poter scrivere*”, evidenziando la circolarità (la circolazione) del gesto letterario e l’impossibilità di giungere a una soluzione definitiva, pur nella remota speranza “là dove si annuncia l’interminabile, di afferrare e suscitare il termine” (Blanchot, 1967, p. 75).



Lo scrittore, intrappolato nel morire, tenta di porre fine a tale movimento e cerca la morte mediante il “mezzo” letterario: attraverso l’arte cerca di aprirsi la porta verso l’opera per accedere a qualche cosa di “vero”, di definito una volta per tutte (cfr. Blanchot, 1967, p. 63).

Kafka ha provato che “scrivere significa abbandonarsi all’incessante, e, per angoscia [...] dell’impazienza e cura scrupolosa dell’esigenza di scrivere, si è più delle volte rifiutato a quel salto che solo permette il compimento, a quella fiducia incurante e felice per cui (momentaneamente) si pone un termine all’interminabile” (p. 63). Nomade per eccellenza<sup>10</sup>, come le figure dell’agrimensore de *Il Castello*, dello straniero in visita *Nella colonia penale*, dell’errare eterno del cacciatore Gracco (solo per citare alcuni esempi), lo scrittore appartiene all’illimitato, ma è condannato “all’eccesso della misura e alla ricerca di una continuità senza difetto, senza lacuna, senza disparità” (Blanchot, 1967, p. 65); tale condanna si sostanzia nel dovere impossibile di porre un limite all’illimitato per impedire che si compia nell’opera. Lo scrittore sta di fronte alle porte della letteratura e fuori dallo spazio di morte: è la sentinella che vigila al disgregarsi dei valori, all’erosione del senso perché crea significati sempre nuovi. Egli è il portavoce del possibile e della sua proliferazione, lo scrittore – e Kafka più di chiunque altro – definisce la comunità dei mortali e attende alla rivoluzione mediante il potere metamorfico della parola letteraria.

Per Blanchot, infatti, il linguaggio offre solo una provvisoria garanzia della verità. Fissare il singolare nell’universale di un lemma o di un concetto, infatti, rappresenta la tensione primaria dell’uomo che mira a conferire stabilità alle quanto vi è di contraddittorio in sé e nel rapporto con il mondo. L’uomo ha il costante bisogno di nominare e parlare per organizzare l’esperienza mutevole e inafferrabile entro confini stabili. Da ciò si origina il discorso scientifico che mappa i fenomeni nel tentativo di padroneggiare la natura, ma nemmeno le opere di carattere scientifico – che riportano esperienze alienate dal contesto sensibile contingente – sono sottratte alla provvisorietà e all’erosione del linguaggio, proprio perché – paradossalmente – affidate a un linguaggio:

La letteratura (l’esigenza di scrivere quando si fa carico di tutte le forze e le forme di dissoluzione, di trasformazione) diviene scienza solo attraverso lo stesso movimento che conduce la scienza a diventare a sua volta letteratura, discorso inscritto, quello che cade ininterrottamente nell’*insensato gioco di scrivere* (Blanchot, 2010, p. 128).

Nel discorso scientifico, come nella scrittura letteraria, il descrittore (narratore) si fa terza persona. Il sapere scientifico si distorce, secondo Blanchot, assumendo caratteri “umanistici”, ogni scienza, in fin dei

---

<sup>10</sup> Il termine nomade condivide la radice greca *nem-* con il *nomos* (la legge che stabilisce, assegna e spartisce); altrettanto, il verbo *nemein* rimanda al pascolare e al vagare (cfr. Schmitt, 2002, p. 73). Il nomade è “l’errante per prati, la cui unica legge, si può dire, è l’erranza in quanto tale” (Sanò, 2017, p. 39).

conti, diviene una narrazione dal momento che non esiste ancora una scrittura senza linguaggio. La parola letteraria, invece, non è spiegazione e dispiegamento di un concetto, ma compressione di componenti differenti che concorrono a creare un temporaneo campo di senso. In questo modo si comprende lo scrittore sia colui che “nomadicamente” traccia i confini dello spazio della parola donando concretezza al possibile mediante il linguaggio, ma sia sempre chiamato a vigilare sul disgregarsi del linguaggio stesso in un inesausto lavoro di ri-definizione. Ecco la rivelazione dell’opera kafkiana che fonda la riflessione blanchotiana. Leggere Kafka equivale a osservare la morte come in un quadro che ce la rende oscura, ma ce la pone innanzi agli occhi. L’opera di Kafka riluce di quel vano sforzo di farsi intendere: “ecco perché non la comprendiamo che tradendola, e la nostra lettura circola ansiosamente intorno a un malinteso” (Blanchot, 1981a, p. 74).

Per Blanchot la rivoluzione si consuma precisamente grazie alla figura dello scrittore, la soglia critica per l’ingresso dell’immaginario nel reale, che innestando tutto il possibile nel mondo attraverso l’opera, crea un sovraccarico d’essere capace di esplodere trasformando la realtà stessa. Grazie a Kafka si scopre

Una negazione che non si soddisfa con l’irrealtà in cui si muove, perché vuole realizzarsi e non può farlo che negando qualcosa di reale, più reale delle parole, più vera dell’individuo isolato che ha dinanzi: così non smette di spingerlo verso la strada del mondo e dell’esistenza pubblica, fino a portarlo a pensare che, scrivendo, può divenire proprio questa esistenza. Allora egli incontra nella storia quei momenti decisivi dove tutto sembra messo in questione, dove legge, fede, Stato, mondo dell’alto, mondo del passato, tutto s’inabissa, senza sforzo, senza azione, nel nulla. [...] La storia ora è il vuoto, il vuoto che si realizza, la libertà *assoluta* che diviene evento. Queste epoche sono chiamate Rivoluzione (Blanchot, 1981b, p. 31).

## Bibliografia

Agamben, G., 2009, *Nudità*, Milano, nottetempo.

Anders, G., 1951, *Kafka, pro und contra: die Prozess-Unterlagen*, Beck, München; trad. it. 2006, *Kafka pro e contro. I documenti del processo*, Macerata, Quodlibet.

Baioni, G., 2008, *Kafka. Letteratura ed Ebraismo*, Torino, Einaudi.

Benjamin, W., 1934, *Franz Kafka: Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages*, in Id. 1980, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp; trad. it. 2004, *Franz Kafka. Nel decennale della morte*, in Id., 1934-1937, *Scritti VI*, Torino, Einaudi, pp. 128-152.

Blanchot, M., 1943, *La lecture de Kafka*, in Id., 1981a, *De Kafka à Kafka*, Paris, Gallimard, pp. 62-74 (trad. it. mia).

Blanchot, M., 1947, *Kafka et la littérature*, in Id., 1981b, *De Kafka à Kafka*, Paris, Gallimard, pp. 75-93 (trad. it. mia).

Blanchot, M., 1949, *La littérature et le droit à la mort*, in Id., 1981c, *De Kafka à Kafka*, Paris, Gallimard, pp. 11-61 (trad. it. mia).

Blanchot, M., 1955, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard; trad. it. 1967, *Lo spazio letterario*, Torino, Einaudi.

Blanchot, M., 1971, *L'amitié*, Paris, Gallimard; trad. it. 2010, *L'amicizia*, Genova-Milano, Marietti.

Blanchot, M., 1980, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard (trad. it. mia).

Blanchot, M., 1981, *De Kafka à Kafka*, Paris, Gallimard (trad. it. mia).

Brod, M., 1954, *Kafka. Una biografia*, Milano, Mondadori.

Camus, A., 1942, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard; trad. it, 1980, *Il mito di Sisifo*, Milano, Bompiani.

Citati, P., 1987, *Kafka*, Milano, Adelphi.

Collin, F., 1971, *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, Paris, Gallimard (trad. it. mia).

Deleuze, G., Guattari F., 1975, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit; trad. it. 1996, *Kafka. Per una letteratura minore*, Macerata, Quodlibet.

Guattari, F., 2006, *Soixante-cinq rêves de Franz Kafka*, Paris, Lignes; trad. it. 2009, *Sessantacinque sogni di Kafka*, Napoli, Cronopio.

Heidegger, M., 1927, *Sein und Zeit*, Halle, Max Niemeyer Verlag; trad. it. 2008, *Essere e tempo*, Milano, Longanesi.

Kafka, F., 1925, *Der Proceß*, Berlin, Verlag Die Schmiede; trad. it. 2006, *Il Processo*, in Id., *Romanzi*, Milano, Mondadori.

Kaplan, L., 2014, *MB Construction*, in Hoppenot, É., Rabaté, D. (eds.), 2014, *Blanchot. Cahier de L'Herne*, Paris, L'Herne, pp. 88-93 (trad. it. mia).

Masini, F., 2010, *Franz Kafka. La metamorfosi del significato*, Torino, Ananke.

Pignaud, B., 2014, *L'effacement*, in Hoppenot, É., D. Rabaté (eds.), 2014, *Blanchot. Cahier de L'Herne*, Paris, L'Herne, pp. 105-107 (trad. it. mia).

Sanò, L., 2017, *Metamorfosi del potere. Percorsi e incroci tra Arendt e Kafka*, Roma, Inschibboleth.

Sartre, J.-P., 1947, *Aminadab ou le fantastique considéré comme un langage*, in «Critiques littéraires (Situations, 1)», Paris, Gallimard.

Schmitt, C., 1942, *Land und Meer. Eine weltgeschichtliche Betrachtung*, Leipzig, Philipp Reclam; trad. it. 2002, *Terra e mare*, Milano, Adelphi.