

Vedere, scrivere, raccontare

La nozione di immaginazione a partire da Maurice Blanchot

Chiara Scarlato*

ABSTRACT

The paper aims at considering the issue of imagination through the analysis of some selected excerpts from the theoretical and fictional work of Maurice Blanchot. By adopting a perspective at the intersection between philosophy and literature, it will focus on some passages of the essay collections *L'Espace littéraire* (1955) and *Le Livre à venir* (1959), in association with a critical reading of the short stories *L'idylle* and *Le dernier mot* (written in 1935/1936 and both published in 1951). Moreover, it would assess that a comparison between Blanchot's theoretical essays and fiction stories might help in clarifying the way in which the concepts of image, imaginary, and imagination concur to thematize the possibility of literature as such.

KEYWORDS

Maurice Blanchot, Philosophy of literature, Imagination, Literature, Language

Adottando una prospettiva metodologica riconducibile allo studio dei rapporti tra filosofia e letteratura, nel corso del presente contributo si costruirà una costellazione formata da alcuni passaggi cruciali dell'opera – sia teorica, sia narrativa – di Blanchot al fine di mostrare l'articolazione dei rapporti tra immagine, linguaggio e immaginazione nell'esperienza della scrittura letteraria. Nel dettaglio, dopo aver brevemente e criticamente inquadrato il tema della letteratura attraverso la lettura di alcuni passi tratti da *Lo spazio letterario* (1955) e *Il libro a venire* (1959), si prenderanno in esame i racconti *L'idillio* e *L'ultima parola* (scritti tra il 1935 e il 1936 e pubblicati in un unico volume nel 1951). Infine, si intenderà mostrare che la letteratura, dandosi come possibilità del linguaggio, si rinnova, a ogni lettura, come esperienza dell'immaginario.¹

* Università degli Studi "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara, chiara.scarlato@unich.it

¹ Prima di procedere oltre, ci soffermiamo qui su alcune brevi considerazioni di carattere metodologico. In linea con il pensiero di Blanchot, precisiamo sin da ora che il termine immaginario/*imaginaire* verrà volutamente utilizzato in maniera ambivalente, sia in riferimento al suo valore sostantivale, sia in riferimento al suo valore aggettivale. Inoltre, la scelta di accostare testi teorici a testi letterari risponde all'esigenza di analizzare sia l'apparato filosofico che sostiene il linguaggio letterario, sia l'apparato

1. Immagine, linguaggio, immaginazione

La questione del rapporto tra immagine e linguaggio è uno dei temi cardine della riflessione di Maurice Blanchot. In uno dei passi più noti de *Lo spazio letterario* (1955), il filosofo francese chiarisce che scrivere significa “rimanere in contatto con il campo assoluto, laddove la cosa ridiviene immagine” (Blanchot 2019, pp. 26-27) e, più avanti, discutendo del gesto di scrittura proprio di Mallarmé, aggiunge che la “scrittura inizia solo allorquando scrivere coincide con l’avvicinarsi a quel punto in cui nulla si rivela”, cioè dove il “parlare” è “ancora soltanto l’ombra della parola, linguaggio che è ancora solo la sua immagine, linguaggio immaginario e linguaggio dell’immaginario” (ivi, p. 44). Dunque, l’immagine e il linguaggio instaurano un rapporto che, tuttavia, necessita di un terzo termine, (l’)immaginario, affinché gli atti del *vedere* e del *dire* possano entrare in relazione reciproca a partire da un esercizio dell’*immaginare*.²

L’analisi di tale rapporto consente, inoltre, di visualizzare la questione della letteratura in tutta la sua complessità: stando a quanto scritto nell’appendice de *Lo spazio letterario* dedicata alla natura dell’immaginario, l’immagine designa “quel livello in cui l’intimità della persona si rompe e, in questo movimento, indica la prossimità minacciosa di un ‘di fuori’ vago e vuoto che è il fondo sordido sul quale essa continua ad affermare le cose nella loro sparizione” (Blanchot 2018, p. 265).³ In altri termini, come la cosa non coincide con la sua immagine pur essendo lo stesso, così la parola letteraria si trova all’interno e all’esterno del linguaggio;⁴ il punto allora sarà comprendere che non c’è alcun rapporto supplementare di

letterario sul quale si sviluppa il linguaggio filosofico. Infine, il criterio adottato per la selezione dei testi è motivato dal proposito di mostrare il modo in cui alcuni temi principali della riflessione di Blanchot – l’assenza e la morte nella scrittura letteraria – abbiano anticipato e, in un certo senso, indirizzato quella pratica di pensiero che, in maniera preponderante a partire dagli anni Sessanta in Francia, ha inteso trattare la letteratura quale possibilità ulteriore della riflessione filosofica. Per quanto riguarda la nozione di esperienza, si precisa che essa sarà utilizzata nei termini di quanto Blanchot scrive nel saggio intitolato “La ricerca del punto zero” in cui, tra l’altro, chiarisce che “l’esperienza della letteratura è la prova stessa della dispersione, accostamento a quel che si sottrae all’unità, esperienza di ciò che è senza possibilità d’intesa, senza accordo, senza diritto – l’errore e il fuori, l’inafferrabile e l’irregolare” (Blanchot 2019, p. 234) e, ancora, che l’“esperienza della letteratura è un’esperienza totale, una questione che non sopporta limiti, non accetta di essere stabilizzata o ridotta, per esempio, a una questione di linguaggio” (ivi, p. 238).

² Per una lettura del rapporto tra immagine e linguaggio in Blanchot, rimandiamo a Derrida 2000, in particolare: pp. 83-174.

³ Per un inquadramento critico del tema dell’immaginario in Blanchot, si veda Collin 1971, pp. 160-189.

⁴ Per indicare tale compresenza, Blanchot si rifa, ad esempio, al corpo del cadavere la cui caratteristica è quella di “*assomigliare a se stesso*” (Blanchot 2018, p. 268).

posteriorità tra immagine e cosa, bensì riuscire a immaginare che l'immagine e la cosa coesistono da sempre, così come da sempre coesistono il linguaggio e il linguaggio letterario.

La possibilità della letteratura si realizza compiutamente all'interno di questo rapporto tra immagine, linguaggio e immaginazione giacché – come Blanchot suggerisce in forma interrogativa nella prima parte de *Lo spazio letterario* – il linguaggio, nel caso della letteratura, può diventare “completamente immagine [...] oppure un linguaggio immaginario, che nessuno parla, cioè che si parla a partire dalla propria assenza, come l'immagine appare sull'assenza delle cose” (Blanchot 2018, p. 27). Più precisamente, riprendendo quanto argomentato nel saggio iniziale de *Il libro a venire*, lo spazio della letteratura viene esemplarmente rappresentato dalla forma del racconto che, a differenza del romanzo, sottrae un episodio al tempo e allo spazio per restituirlo sotto forma di evento, designando altresì lo scarto tra reale e immaginario. Nel caso dei racconti, *L'idillio* e *L'ultima parola*, pubblicati all'interno di un volumetto intitolato *L'eterna ripetizione* (1951) poco più di quindici dopo la loro scrittura e a dieci anni dalla prima edizione del romanzo *Thomas l'obscur* (1941), tale evento è legato a un'esperienza di assenza.

In linea con quanto lo stesso Blanchot scrive commentando il genere del racconto nel saggio significativamente intitolato “L'incontro con l'immaginario”, i protagonisti de *L'idillio* e *L'ultima parola* sembrano muoversi “verso un punto non soltanto oscuro, ignorato, lontano, ma che, prima e fuori di questo moto, non sembra avere alcuna realtà, e tuttavia è così imperioso che da lui solo il racconto trae la sua forza d'attrazione” attraverso un percorso capace di rendere tale punto “reale, efficace e attrattivo” (Blanchot 2019, p. 15). Questo movimento viene, in un certo senso, reso esplicito nel saggio *Après coup*, apparso nella seconda edizione del testo (1983), in cui Blanchot si intrattiene su un commento *a posteriori* di quanto scritto – da cui il carattere dell'*après*, non soltanto a indicare qualcosa che viene “dopo” in termini temporali, ma anche il gesto di lettura che è necessariamente successivo all'atto di scrittura.

Ora, le scelte editoriali di raccogliere i testi in un unico volume e, dalla seconda edizione, di corredarli di un saggio, mettono in evidenza alcuni aspetti che meritano di essere affrontati singolarmente: 1) sovrapponendo un terzo titolo ai racconti, Blanchot unifica i testi in un unico spazio letterario; 2) l'aggiunta di un testo la cui funzione non è quella di commentare i racconti, bensì di inquadrare criticamente la questione della letteratura, amplifica tale spazio letterario, potenziando il volume di un apparato critico attraverso il quale *rileggere* i testi; 3) il gioco di una “eterna ripetizione” che

avviene soltanto dopo un “après coup” è rappresentato da tale *ri-lettura*, la cui pratica è descritta dalla (e inscritta nella) copertina del volume, cioè all'esterno e all'interno dell'opera.

La copertina allude quindi all'esperienza che si instaura tra opera, autore e lettore e, in particolare, all'esperienza dell'autore e al suo passaggio “dal ‘non ancora’ al ‘non più’” (Blanchot 1996, p. 76); dal “non ancora” di una scrittura fuori dall'opera al “non più” di una scrittura che si colloca all'interno dell'opera, rendendosi così disponibile al lettore; infine, all'esperienza dell'opera stessa, “a ciò che la fa essere attraverso un divenire d'interruzione” (*ibidem*), a ciò cui Blanchot stesso sente di essere di fronte, ovvero a “questi due vecchi racconti, così vecchi” che non è più possibile “sapere chi li abbia scritti, come si siano scritti e a quale ignota esigenza abbiano dovuto rispondere” (ivi, p. 80). Questo accade per quella intima lacerazione dell'opera che è “l'unico fondamento del dialogo” tra autore e lettore (Blanchot 2018, p. 235): tuttavia, la dissoluzione dell'opera non è da intendersi in esclusivo senso metaforico nella misura in cui l'opera smette realmente di appartenere all'autore nell'istante successivo alla sua scrittura.

Come già ne *Lo spazio letterario*,⁵ in *Après coup*, Blanchot cita Orfeo per indicare tale dis-appartenenza dello scrittore rispetto all'opera nei confronti della quale egli è un semplice *opérateur* che non “potrà mai voltarsi indietro [...] verso la cosa che pensa di portare alla luce, apprezzarla, considerarla, riconoscersi in essa” (Blanchot 1996, p. 77), né “risolve[re] l'enigma, svela[re] il segreto e interrompe[re] autoritariamente (perché dell'autore si tratta) la catena ermeneutica di cui pretende di essere l'interprete sufficiente, primo o ultimo” (ivi, p. 78). Accostando la figura dello scrittore a quella di Orfeo, Blanchot pone sullo stesso piano le esperienze dello scrivere e del vedere poiché la “scrittura inizia con lo sguardo di Orfeo” (Blanchot 2018, p. 184), oltretutto nel momento in cui Orfeo si gira verso Euridice (verso la sua opera) e, guardandola, la perde per sempre.

Così, nel movimento verso la “forza di attrazione” individuata da Blanchot, si realizza il rapporto di rapporti eccentrici tra cosa/immagine e parola/linguaggio, a patto che l'opera sia riportata – attraverso l'immaginazione – sul piano di “qualcosa che si sta spegnendo”, di qualcosa “che all'improvviso è ridivenuta daccapo invisibile, opera che non è più presente, che in realtà non è mai stata

⁵ Per sottolineare l'importanza di tale figura nel suo pensiero, ricordiamo soltanto che, nell'introduzione del volume, Blanchot chiarisce che un “libro, per quanto frammentario, ha un centro d'attrazione” e che “il punto verso il quale il libro sembra dirigersi” coincide con “le pagine intitolate ‘Lo sguardo d'Orfeo’” (cf. Blanchot 2018).

presente” (Blanchot 2018, p. 183). Di conseguenza, la letteratura – e, in questo caso particolare, la letteratura nella forma di racconto – designa lo spazio all’interno del quale si opera un’unificazione tra i modi del vedere, del dire e dell’immaginare. Tenendo conto delle nozioni teoriche appena delineate, nei prossimi paragrafi, *L’idillio* e *L’ultima parola* saranno analizzati in funzione di una ricognizione del ruolo dell’immaginazione nel pensiero di Blanchot.

2. *Prima soglia dell’immaginazione*

In questa casa imparerete che è duro essere stranieri. Imparerete anche che non è facile smettere di esserlo. Se rimpiangerete il vostro paese, troverete qui ogni giorno nuovi motivi per rimpiangerlo; ma se giungerete a dimenticarlo e ad amare il vostro nuovo soggiorno, vi rimanderanno a casa dove, spaesati una volta di più, ricomincerete un nuovo esilio (Blanchot 1996, pp. 37-38).

Sono le parole di Alexandre Akim, il protagonista de *L’idillio*, così ribattezzato poco dopo aver varcato la soglia di un edificio in cui viene forzatamente condotto dal guardiano della città in cui giunge da straniero. Nell’edificio (non è chiaro se sia una casa di ricovero oppure di detenzione), l’uomo – esule poiché senza alcuna patria da dichiarare – viene sottoposto a un processo rieducativo propedeutico a un suo eventuale reinserimento in società, e la sua stessa vita viene letteralmente presa in carico dai proprietari della struttura, Louise e Pierre, due giovani sposi il cui scopo filantropico è quello di offrire vitto e alloggio a coloro che fanno ingresso nella città senza averne alcun precedente diritto di appartenenza. Tuttavia è lo stesso guardiano a invitare lo straniero a non fidarsi delle apparenze, appena un attimo prima che l’uomo incontri la proprietaria di casa. In effetti, in cambio di tale, per così dire, accoglienza, l’uomo sarà costretto a duri lavori forzati che si riveleranno del tutto inutili, e la consapevolezza dell’*inoperosità* delle sue azioni lo condannerà a una perpetua frustrazione.

Akim, uomo doppiamente *errante* nella misura in cui ha lasciato la sua patria per continuare a essere tale in un luogo straniero, trova conforto nell’unica libreria del villaggio in cui, alla richiesta di “una carta dettagliata della città e dei dintorni” riceve, invece, “un bellissimo libro sull’ospizio” (Blanchot 1996, p. 24). L’opera, corredata di fotografie, contiene “un panegirico dei metodi penitenziari apprezzati nello Stato: quella mescolanza di severità e di mitezza, quella libertà e quella costrizione erano il frutto di lunghe esperienze ed era difficile immaginare un regime più giusto e più ragionevole” (ivi, pp. 24-25). La giustapposizione di linguaggio e

immagini rende impossibile *immaginare* qualcosa di diverso rispetto a ciò che si *vede* e si *legge*, e lo stesso Akim sembra essersi arreso di fronte a questo idillio tra Louise e Pierre che tutto è fuorché l'idillio della felicità.

L'armonia che regna nella casa è apparente – come il guardiano aveva preannunciato – ed è complementare alla sua disarmonia: gli stranieri sono ospiti privati della loro libertà; le regole sono obblighi; la felicità è un dovere, persino per gli stessi proprietari di casa il cui “idillio” – in una immaginaria conversazione tra Akim e il guardiano – viene esemplificato attraverso la gravità di “un’espressione assente”, disarmante nel suo essere “triste ed enigmatica, indifferente all’infelicità, senza acrimonia per nessuno” (Blanchot 1996, p. 34); la sintesi, secondo Akim, di “qualcosa di straordinario, il sentimento che è alla base di ogni idillio, la vera felicità senza parole” (*ibid.*).

Louise e Pierre, i cui volti, nelle foto del fidanzamento, erano “come due facce dello stesso viso” (ivi, p. 16), instaurano un rapporto triangolare con Akim, il quale, da parte sua, si colloca al vertice di tale figura. È lo straniero a essere interpellato ora dall’uno, ora dall’altra, per ricevere pareri circa la vita domestica e familiare; è ancora lo straniero a essere chiamato a giudicare se vivere nell’ospizio sia “un privilegio o una maledizione” (ivi, p. 26); infine, dopo aver deciso di sottrarsi a un meccanismo di reduplicazione che lo avrebbe visto “felice” se si fosse unito in matrimonio con una ragazza del villaggio, è lui a scegliere la morte per tornare alla speranza di una “vita comune”, non a quella basata sulla condivisione di spazi da parte di una collettività di individui, bensì alla “vita libera” (ivi, p. 12).

Sospendendo qui il giudizio su una prospettiva di lettura abilitata, in un certo senso, dallo stesso Blanchot che ha visto in questo racconto la premonizione di quanto sarebbe successo nel corso della Seconda guerra mondiale,⁶ la storia dello straniero non è altro che una funzionalizzazione di quanto accade nel rapporto tra immagine, linguaggio e immaginazione: l’immagine è incarnata dal personaggio di Louise, affascinata dalle “figure” e dalle “belle lettere stampate” al punto che – stando alle parole del libraio – ne “riproduceva abilmente i contorni” (Blanchot 1996, p. 37) sin da quando era una bambina; Pierre svolge la funzione del linguaggio, essendo colui che detiene il potere delle parole e che regola la vita nella casa imponendo castighi; Akim riveste, infine, il ruolo dell’immaginazione che subisce passivamente l’influenza dei due, fino a quando non prova a scappare dalla città, cioè a emanciparsi

⁶ Cf. Blanchot 1997, pp. 82-84.

dai due. In altri termini, il rapporto tra immagine e linguaggio – articolato dall’immaginazione nel corso della lettura – si esaurisce una volta esaurita la fruizione dell’opera che coincide, fatalmente, con la sua ripetizione.

Soltanto nella consapevolezza di una morte che viene preservata da un movimento di eterna ripetizione, è possibile affrontare l’idillio tra immagine, linguaggio e immaginazione, senza rimanere ingabbiati in una continua interrogazione nei confronti dell’opera. Un’interrogazione che sembra risuonare nelle parole che il direttore rivolge allo straniero ormai morente: “Desiderate qualcosa? [...] Posso aiutarvi? Non volete dirmi quello che desiderate? [...] Che sciagura! [...] Non riusciremo a sapere cosa vuole?” (Blanchot 1997, p. 49). Giacché l’*idillio* è concluso, l’unica risposta di fronte a tale insistenza è il silenzio che il vecchio compagno di Akim impone al direttore, quasi a preservare l’immaginario sdoppiamento dell’opera che prende forma nella compresenza di corpo vivo e cadavere attraverso il rituale di un sacrificio.⁷

3. *Seconda soglia dell’immaginazione*

Ci fu un tempo in cui il linguaggio cessò di legare le parole secondo rapporti semplici e divenne uno strumento così delicato che ne fu proibito l’uso ai più. Ma gli uomini per natura privi di saggezza e tormentati dal desiderio di essere uniti da legami proibiti non si curarono del divieto. Di fronte a tale follia, le persone ragionevoli decisero di non parlare più. Quelle a cui niente era proibito e sapevano esprimersi, da quel momento, mantennero il silenzio. Sembrava che non avessero appreso le parole che per meglio ignorarle e, associandole a ciò che c’è di più segreto, le deviarono dal loro corso naturale (Blanchot 1997, p. 53).

È possibile immaginare un mondo in cui sia assente una qualsiasi forma di linguaggio? E, se questo fosse possibile, come si potrebbe raccontare di tale mondo senza servirsi di una qualsiasi forma di linguaggio? Sulla complessità di questo paradosso ruota il secondo tempo dell’eterna ripetizione che Blanchot inaugura con l’*idillio* e conclude con un’*ultima parola*. Già nel passo riportato in apertura del paragrafo – che, nel racconto, viene presentato come un estratto dal discorso sul terzo Stato –, emerge la bipartizione tra coloro che continuano a far uso di un linguaggio-strumento inadatto a riconoscere i “legami semplici” presenti nel mondo e coloro che, invece, preferiscono tacere, pienamente consapevoli del fatto che ormai è persa la speranza di essere compresi.

⁷ Per una lettura critica del racconto, rimandiamo, tra gli altri a Liska 2014; Zuccarino 2018, pp. 11-23.

In senso analogo al primo racconto, il protagonista è uno straniero che vaga in un territorio *improvvisamente* sconosciuto, sebbene la sua erranza, in questo caso, non sia dovuta al fatto di aver abbandonato la propria terra, bensì all'aver mancato l'appuntamento con la "parola d'ordine" (Blanchot 1997, p. 51), quella parola che, finché non era stata perduta, gli aveva consentito di riconoscere il luogo in cui si trovava e, soprattutto, di disporre di un linguaggio con il quale comunicare con gli altri. A tal riguardo, è significativo il fatto che l'estratto dal discorso sul terzo Stato sia frutto di una lettura che il protagonista viene invitato a compiere da una donna anziana incontrata all'interno di un luogo piuttosto insolito, vale a dire, una cella carceraria presente nella biblioteca della città.

Nel dettaglio, porgendogli dei fogli strappati da un libro, la donna lo sprona a pronunciare ad alta voce le parole ivi scritte e, quando arriva il suo turno di lettura, "dopo aver cominciato a compitare maldestramente la parola naufragio" (ivi, p. 53), decide di fermarsi, scusandosi per non riuscire a proseguire oltre poiché – si giustifica: "Queste occupazioni non sono più per la mia età. Mi dispiace lasciarvi in difficoltà ma non posso adempiere al mio ruolo" (*ibid.*). Esimendosi dalla lettura, la donna compie un gesto, dal valore quasi compensativo, che consiste nel mostrare all'uomo "l'immagine del viso di un bambino" (*ibid.*). Il rapporto tra linguaggio, immagine e immaginazione è qui chiaramente articolato in senso disgiuntivo, come emerge anche da quanto accade subito dopo.

Di fronte al diniego di lettura da parte della donna, l'uomo tenta di dormire ma il suo sonno – "un misero simulacro" (ivi, p. 54) frutto della sua immaginazione – viene infestato da visioni funeste in cui appaiono una cagna e i suoi cuccioli che gli mordono la gola (non a caso, una delle strutture fondamentali dell'apparato fonatorio) e, quando l'uomo si risveglia, il bibliotecario gli mostra delle piccole figure di avorio che corrispondono all'"immagine degli animali" che lo hanno "tormentato durante il sonno" (ivi, p. 55). Nel processo immaginario concretizzato dall'esperienza onirica, la dominazione dell'immagine sul linguaggio non è soltanto la conseguenza diretta della perdita della parola d'ordine, ma è anche il segnale di perdita di una *comune* base a partire dalla quale, fino a un preciso momento, era stato possibile articolare una qualsiasi forma di *comunicazione*.

Tale perdita è segnalata, ad esempio, dal fatto che, in un primo tempo, l'unica parola che sembra essere sopravvissuta è "finché [jusqu'à ce que]" – espressione che permette di "essere come una barca a cui sempre manca il porto, ma che dispone di un timone" e formula attraverso cui "il tempo respinge gli scogli e diventa il

proprio relitto” (ivi, p. 56) – ed è lo stesso uomo, da unico e ultimo esponente del linguaggio,⁸ ad articolare una sorta di preghiera in cui chiede di poter gioire “fino all’ultimo [jusqu’à la fin] per quelle cose a cui le parole rispondono se si spezzano” (ivi, p. 57), cioè fino a quando non si renda palese il rapporto tra immagine, immaginazione e linguaggio, tra la cosa che si vede, la cosa che si pensa di dire e la cosa che viene detta. Tuttavia, per un ironico contrappasso, è proprio il ricorso alla parola-feticcio [jusqu’à] a segnalare la distruzione di tale nesso, una distruzione che viene rinforzata dal personaggio che il protagonista incontra appena dopo aver pronunciato la sua preghiera, una ragazza “con il collo avvolto da una pesante medicazione” (*ibidem*), quale ulteriore rimando a un’impossibilità del *dire*.

Infine, prima di raggiungere l’ultima tappa della sua erranza, il protagonista del racconto incontra dei cani i cui ululati risuonano “come l’eco della parola *c’è*” (ivi, p. 58),⁹ poi si imbatte in un’altra figura femminile e quindi raggiunge un’aula in cui alcuni bambini gli chiedono se lui sia “il professore o Dio” (ivi, p. 59). Di fronte a questa domanda, non c’è alcuna risposta, bensì una richiesta: “in quest’ora eccezionale, possiamo aiutarci a vicenda. Anch’io sono un bambino in fasce e ho bisogno di parlare con grida e pianti” (*ibidem*). Destituito il livello in cui il linguaggio *significa* qualcosa per se stesso, la comunicazione regredisce alla dimensione del suono in cui, nell’assenza di una “parola d’ordine”, si tenta di attivare una vaga forma di relazione. A margine di questa suggestione, è interessante soffermarsi sulle frasi che l’uomo – in qualità di maestro – scrive sulla lavagna: “*La paura è il vostro solo maestro. Se credete di non temere più nulla leggere è inutile. Solo con la gola stretta dalla paura imparerete a parlare*” (*ibid*). A queste frasi fa seguito un altro passaggio cruciale: “Che succede quando si è vissuto troppo a lungo fra i libri? Si dimenticano la prima e l’ultima parola” (ivi, p. 60).

Dunque, il linguaggio viene, primariamente, invocato come avamposto utile a fronteggiare la paura sia in riferimento all’esperienza della lettura, sia in riferimento all’esperienza del linguaggio, come a dire che si smette di leggere e di parlare quando si smette di avere paura. A tal riguardo, l’oggetto del timore dell’uomo sem-

⁸ Tale contingenza si manifesta, ad esempio, quando l’uomo chiede di entrare in biblioteca e il portiere si rivolge a lui dicendogli – in senso chiaramente retorico: “Allora siete voi l’ultimo?” (Blanchot 1997, p. 52).

⁹ “Scesa la scala vicino al fiume, grossi cani, simili a molossi, con la testa irta di corone di spine, apparvero sull’altra riva. Sapevo che la giustizia li aveva resi feroci per farne i propri strumenti occasionali. Ma anch’io facevo parte della giustizia. Era quella la mia vergogna: ero giudice. Chi poteva condannarmi? Così, invece di riempire la notte con i loro latrati, i cani mi lasciavano passare in silenzio, come se fossi invisibile” (Blanchot 1997, p. 58).

bra emergere dalla consapevolezza di aver scambiato la vita con i libri, cioè di aver imparato a immaginare il mondo attraverso la mediazione dei libri ma senza farne esperienza. Del resto, quando l'uomo si accorge che non *può* più recuperare “la prima e l'ultima parola”, egli si impegna per una possibile soluzione suggerendo ai suoi giovani allievi di filtrare le parole attraverso l'espressione “*ne pas*” (ivi, p. 61), forse l'ultima parola d'ordine che si staglia prima che l'uomo riesca a raggiungere la torre, la tappa estrema del suo peregrinare.

Nella lettura che lo stesso Blanchot offre del testo, la torre – chiaro e simbolico richiamo alla “torre di Babele” (Blanchot 1997, p. 81) – è il segno visibile del solo baluardo rimasto a protezione del linguaggio, ed è emblematico il fatto che, nel momento in cui l'uomo raggiunge l'edificio, una serie di immagini occupa la sua memoria a mano a mano che il linguaggio lo abbandona,¹⁰ fino a che di fronte a lui appare il proprietario della struttura. A tal riguardo, a differenza de *L'idillio*, il legame triangolare che regge l'intero racconto è qui rivelato soltanto nella conclusione del testo, quando l'uomo errante alla ricerca dell'ultima parola, il proprietario della torre (e del linguaggio) e la ragazza insieme a lui, il cui corpo è marchiato a fuoco “dalle prime forme di un vago linguaggio” (ivi, p. 66), si ritrovano sbalzati fuori dall'edificio ormai crollato, cadendo “senza dire una parola” (ivi, p. 71).

L'assenza della parola e l'insistenza di un linguaggio che è, comunque, convocato a dire le immagini del mondo, sono alla base della dissoluzione della percezione umana dello spazio e del tempo, al punto che non è possibile stabilire con certezza chi sia l'uomo (giudice, maestro oppure Dio) e nemmeno chi sia la ragazza che lo accompagna. Resta il dubbio che non sia già lei la figura femminile che l'uomo incontra nella seconda tappa della sua erranza quando, passando attraverso una biblioteca dagli scaffali vuoti, entra nella cella in cui trova la donna anziana alla quale, in un primo momento, si avvicina dicendo:

Non vi conoscevo. Cercavo invano di avvicinarmi alla vostra faccia. Tutto ciò che c'è di bello in voi, è nelle infime profondità di cui inseguivo l'immagine. Vi chiamavo, e il vostro nome era l'eco dei miei più bassi pensieri. Giorni di vergogna. Ora, è troppo tardi. Sono davanti a voi e vi offro lo spettacolo delle mie mancanze [fautes] (Blanchot 1997, p. 52).

¹⁰ “Mi sembrava che gli occhi mi si fossero finalmente chiusi. Mi bruciavano, non vedevo niente; mi consumavano e quel bruciore mi restituiva la gioia della cecità. La morte, pensavo. Ma fu allora che venne il peggio: in fondo ai miei occhi senza vista, si riaprì il cielo che vedeva tutto e la vertigine di fumo e di lacrime che li oscurava si alzò fino all'infinito, dove si dissipò in luce e in gloria. Mi misi a ballettare” (Blanchot 1997, p. 67).

Qui la relazione tra immagine, immaginazione e linguaggio parrebbe risolversi in una configurazione fallimentare nella misura in cui l'uomo non è in grado di *riconoscere* ciò che ha perso, ovvero sia la parola di cui lamenta la mancanza e di fronte alla quale non può far altro che offrire l'immagine di sé e dei suoi errori. Errori che, talvolta, sono al cuore dello stesso processo produttivo dell'immaginazione poiché, perso il rapporto con il mondo, si può soltanto immaginare ciò che non si può chiaramente vedere, né dire.

Attraverso una costellazione critico-teorica basata sulla complementarità tra speculazione filosofica e scrittura letteraria, si è inteso mostrare il ruolo centrale che il tema dell'immaginazione svolge all'interno dell'opera di Maurice Blanchot. Tale nozione, largamente teorizzata da Blanchot e perfettamente operante nei suoi contributi letterari, è stata affrontata in relazione ad altri temi cruciali per la riflessione propria della filosofia della letteratura quali, ad esempio, la scrittura e l'opera e l'assenza e la morte. Attraverso l'analisi dei racconti, infine, si è avuto agio di affrontare l'inesauribile complessità del processo immaginativo alla base della letteratura, esperienza immaginaria che si iscrive all'interno del rapporto tra immagini e linguaggio.

Bibliografia

- Bident C., *Maurice Blanchot: Partenaire invisible. Essai biographique*, Éditions Champ Vallon, Seyssel 1998.
- Blanchot M., *Le ressassement éternel* (1951), *Après coup précédé par Le ressassement éternel* (1983); trad. *L'eterna ripetizione e "Après coup"*, a cura di M. Bruzzese, Cronopio, Napoli 1996.
- Blanchot M., *L'espace littéraire* (1955); trad. *Lo spazio letterario*, a cura di F. Ardenghi, il Saggiatore, Milano 2018.
- Blanchot M., *Le livre à venir* (1959); trad. *Il libro a venire*, a cura di G. Ceronetti, G. Neri, il Saggiatore, Milano 2019.
- Collin F., *Maurice Blanchot et la question de l'écriture (nouvelle édition)*, Gallimard, Paris 1986.
- Derrida J., *Parages* (1986); trad. *Paraggi. Studi su Maurice Blanchot*, a cura di S. Facioni, introduzione di F. Garritano, Jaca Book, Milano 2000.
- Facioni S., *Non luogo a procedere. Blanchot (e il) segreto*, in "Ágalma", 41 (2021), pp. 51-60.
- Lindberg S., *On the Night of the Elemental Imaginary*, in "Research in Phenomenology", 41 (2011), pp. 157-180.

- Lévinas E., *Sur Blanchot* (1975); trad. *Su Blanchot*, a cura di A. Ponzio, Palomar, Bari 1994.
- Liska V., *L'Idylle de Maurice Blanchot* in E. Hoppenot, D. Rabaté (a cura di), *Maurice Blanchot*, Éditions de l'Herne, Paris 2014, pp. 173-192.
- Marshall D. G., *The Necessity of Writing Death and Imagination in Maurice Blanchot's L'espace Littéraire*, in "Boundary 2", 14/1-2 (1985-1986), pp. 225-236.
- Zuccarino G., *Immagini sfuggenti. Saggi su Blanchot*, Mimesis, Milano – Udine 2018.