Il reale e il suo doppio...

Sartre e Blanchot:

quale immaginario per il romanzo?

**The Real and Its Double... Sartre and Blanchot:
Which Imagery for the Novel?**

GIUSEPPE CRIVELLA

Société Philosophique de Bourgogne, Université de Dijon

Parole chiave

Jean-Paul Sartre;
Maurice Blanchot;
imaginaire;
monde fantas-
tique;
néantisation;
irréalisation.

In questo testo ci proponiamo di sviluppare una lettura incrociata della nozione di immaginario basandoci sulle tesi che in merito a tale tema espongono Sartre e Blanchot intorno agli anni '40 del XX secolo. Due nozioni chiave scandiscono la nostra riflessione: quella di *irréalisation* e di *néantisation*. Attraverso il ricorso costante ad esse cercheremo così di mettere in luce la natura profondamente problematica della relazione che i complessi universi narrativi messi a punto dai due pensatori intrattengono con la realtà. In tal modo, arriveremo a mostrare non solo le linee di continuità tra le concezioni dell'immaginario messe in campo da Sartre e Blanchot, ma anche gli elementi di frattura e dissidio che distanziano i due autori. In sede di conclusioni tenderemo inoltre di tracciare una rapida analisi finalizzata ad evidenziare la centralità giocata dalle pause descrittive nell'economia generale dei romanzi dei due pensatori presi in considerazione. Sarà così evidente come i presupposti teorici relativi all'immaginario esposti da Sartre in un saggio del 1940 e da Blanchot in due raccolte di scritti del 1949 e del 1955 di fatto innervino e sostanzino in maniera radicale la messa a punto delle tecniche narrative elaborate dai due scrittori francesi.

Keywords

Jean-Paul Sartre;
Maurice Blanchot;
imaginaire;
monde fantas-
tique;
néantisation;
irréalisation.

In this paper we propose to develop a cross-reading of the notion of imaginary based on the theses that Sartre and Blanchot exposed on this topic around the 40s of the 20th century. Two key notions guide our reflection: *irréalisation* and *néantisation*. By constantly resorting to them, we will try to highlight the profoundly problematic nature of the relationship with reality that the two thinkers' narrative universes develop. Thus, we will come to show not only the lines of continuity between the conceptions of the imaginary put in place by Sartre and Blanchot, but also the elements of fracture and disagreement that distance the two authors. In the conclusions we will also try to trace a rapid analysis aimed at highlighting the central role of the descriptive pauses in the general economy of the two thinkers' novels of the two thinkers. It will be evident how the theoretical assumptions related to the imaginary exhibited by Sartre in the text *L'imaginaire* and by Blanchot in two collections of writings (*La part du feu* and *L'espace littéraire*) radically substantiate the development of the narrative techniques developed by the two French writers.

1. Osservazioni preliminari

All'inizio del lungo commento che Sartre dedica al romanzo *Aminadab* di Blanchot troviamo una potente e capillare illustrazione di ciò che l'autore de *La Nausée* intende designare con l'espressione *mondo fantastico*. Ecco, dunque, come il fondatore de *Les Temps Modernes* si esprime in merito a ciò:

c'est un monde où les choses manifestent une pensée captive et tourmentée, à la fois capricieuse et enchaînée, qui ronge par en-dessous les mailles du mécanisme sans jamais parvenir à s'exprimer. La matière n'y est jamais tout à fait matière, puisqu'elle n'offre qu'une ébauche perpétuellement contrariée du déterminisme, et l'esprit n'est jamais tout à fait esprit, puisqu'il est tombé dans l'esclavage et que la matière l'imprègne et l'empâte. Tout n'est que malheur: les choses souffrent et tendent vers l'inertie sans y parvenir jamais; l'esprit humilié, en esclavage, s'efforce sans y atteindre vers la conscience et la liberté: le fantastique offre l'image renversée de l'union de l'âme et du corps: l'âme y prend la place du corps, et le corps celle de l'âme, et pour penser cette image nous ne pouvons user d'idées claires et distinctes; il nous faut recourir à des pensées brouillées, elles-mêmes fantastiques, en un mot nous laisser aller en pleine veille, en pleine maturité, en pleine civilisation, à la «mentalité» magique du rêveur, du primitif, de l'enfant. (1947: 124)

L'analisi penetra in maniera chirurgica nelle diafane architetture del testo blanchotiano al fine di scovare le mobilissime procedure di allestimento di questo sfuggente e vischioso *fantastique* che finisce col ribaltare in maniera radicale la coppia sartriana dell'*en-soi* e del *pour-soi*. Il *fantastique* di *Aminadab* ci offre, quindi, *in primis* l'immagine di una realtà al rovescio. Ma, nello specifico, in che cosa consiste tale rovesciamento? A tal proposito possiamo riconoscerli ben tre caratteri distintivi:

A. Innanzitutto, il *fantastique* di Blanchot mette in scena una realtà ove poter vedere all'opera una puntiforme rivolta dei mezzi contro i fini, una realtà cioè in seno alla quale gli strumenti messi in campo e chiamati in causa per realizzare determinati progetti d'azione si arenano secondo le mobili prospettive di una finalità sempre sfuggente e deviata: i corridoi ciechi, le porte che s'aprono su ambienti inaccessibili, le finestre spalancate unicamente sugli spazi interni, le interminabili rampe di scale non conducono mai da nessuna parte, sono come i resti immondi di una precisissima geometria dello spaesamento messa in opera per deludere ogni possibilità di fuga da questo universo tanto concreto quanto del tutto irreal.

B. Da ciò consegue che tutto in questi spazi è allo stesso tempo chiaro e inintelligibile. I messaggi che pervengono a Thomas, ad esempio, sono privi di ogni contenuto e probabilmente non posseggono neppure un vero mittente. Sembrano ignobili refusi di comunicazioni passate, vecchie di secoli, che ancora transitano negli ambienti del casolare dove si svolge la vicenda come monconi di dialoghi ormai rimasti a galleggiare in uno spazio-zero della parola. Al tempo stesso congetturali e completamente decifrabili nella loro anodina banalità, tali messaggi non informano su nulla, ma piuttosto scandiscono e provocano gli spostamenti inconcludenti dei personaggi attraverso una disseminazione di segni ciechi destinati a diventare sempre più enigmatici.

C. In ultimo, un opprimente fantasma di trascendenza infesta e pervade ogni aspetto di questo universo perversamente ripiegato su se stesso. Tale fantasma di trascendenza fluttua sotto la pelle degli uomini, infetta muri, oggetti e voci, innerva la materia inerte fino a trasformarla in una sorta di immenso corpo che si decompone nella perfetta trasparenza di un

vuoto al centro del quale Thomas si trova inghiottito e col quale, anzi, ad un certo punto sembra dover coincidere senza resto, assimilato a tale ineffabile sepolcro abitato da viventi costretti a ripetere senza sosta sempre i medesimi gesti, come a perpetuare l'istante terminale della loro morte in una bianca agonia senza scopo.

Ecco perché quindi, agli occhi di Sartre, il romanzo di Blanchot disegna una sorta di mondo contraddittorio, una specie di vasto e vacuo contro-universo «où l'esprit devient matière, puisque les valeurs apparaissent comme des faits, où la matière est rongée par l'esprit, puisque tout est moyen et fin à la fois, où, sans cesser d'être dedans, je me vois du dehors. Nous ne pouvons le penser que par des concepts évanescents qui se détruisent eux-mêmes» (138).

A fronte di tutto ciò, bisogna ricordare però che per Sartre tale nozione di *fantastique* reperibile presso Blanchot non rappresenta assolutamente un elemento tematico dotato di qualche validità. L'autore de *La Nausée* proprio alla fine del suo studio snocciola una serie di perplessità, riserve e critiche piuttosto aspre, le quali si concentrano in particolare sul tenore vagamente allegorico di cui *Aminadab* sembra caricarsi. In tal modo, il *fantastique* blanchotiano appare a Sartre come l'effetto di una stanca compilazione dei processi effettivi del fantastico propriamente detto, ovvero di quel fantastico originale e brillante che il filosofo de *L'être et le néant* vedeva all'opera soprattutto presso la produzione di Kafka.

Alcuni anni dopo l'articolo su *Aminadab*, nel quadro di una serie di riflessioni aventi per oggetto le forme del romanzo nel corso della prima metà del XX secolo, Blanchot, quasi a voler rispondere a Sartre, prende in considerazione la produzione narrativa di quest'ultimo. In particolare ne *La part du feu* l'autore di *Thomas l'Obscur* dedica un saggio piuttosto articolato a *Le Sursis*.

A differenza di Sartre però le analisi di Blanchot mettono in campo una traiettoria di lettura assolutamente sorprendente: da una parte, l'autore cerca di sviluppare una penetrazione critica dell'*imaginaire* romanzesco finalizzato a mettere in evidenza quella «transmutation continuelle du réel en irréel et de l'irréel en réel» (1949: 190) che caratterizza i romanzi di Sartre. Dall'altra parte, per Blanchot, *Le Sursis* et *L'Âge de la raison* si distanziano dalla tradizione letteraria di buona parte della narrativa del primo Novecento grazie ad una serie di soluzioni tecniche inedite e destabilizzanti, le quali permettono al filosofo de *L'être et le néant* di pervenire alla delineazione di una tipologia di *récit*¹ in grado di infrangere ogni nozione precedente e ormai usurata di trama. Leggiamo allora questo estratto alquanto significativo:

dans *Le Sursis* le récit devient tourbillon, c'est un cyclone aberrant, dans le genre de l'univers de Pascal: qui a son centre partout et sa circonférence nulle part. Là où il règne, il reflète et rayonne les événements et les choses à partir du centre de conscience qu'il a momentanément choisis, mais cette stabilité est fugitive: à chaque détour de phrases, il se transporte ailleurs et recommence à tourner vertigineusement autour d'un nouveau centre auquel il obéit jusqu'à ce qu'il le quitte, par une véritable saute de vent, pour un nouveau point fixe et jusqu'à un nouvel abandon. (202)

Se per Sartre quindi la scrittura di Blanchot prevedeva la presenza di un *fantastique* le cui matrici di articolazione scandivano e reggevano tutta la sua tecnica romanzesca, per Blanchot,

¹ Conserviamo qui il lemma francese onde evitare la *vexata quaestio* sulla giusta traduzione del termine in italiano.

presso Sartre, è possibile individuare le forme di un *imaginaire* che si sviluppa attraverso una realtà spugnosa e molle, sotto le sembianze di un mondo in cui tutto è vischioso, ove l'inerzia della materia diventa ottusamente vorace, dove l'attività dei personaggi manifesta qualcosa di gelatinoso e di impersonale, tutto tramato e come tenuto scompostamente insieme da lacerti informi di monologhi interiori alla deriva.

Ecco allora che, se si parte da questi elementi, tutto un gioco complesso di equivalenze nascoste, di scambi possibili, di sovrapposizioni feconde si precisa tra i due autori: entrambi narratori, entrambi autori di una dettagliatissima teoria dell'immaginario tramite cui essi si guardano e si incontrano come sulla superficie incrinata di uno specchio che trasforma l'immagine dell'uno in quella dell'altro, secondo la logica *retorse* di una riflessione speculare² (e arditamente speculativa) legata ad un'esperienza del linguaggio nel quadro della quale lo spazio di parola non si caratterizza solamente per una dimensione esplicita di anonimato, di impotenza e di passività, ma piuttosto si trova ad essere definito come un *assoluto*, ovvero come la decifrazione di uno spazio che non conosce più un fuori. E proprio a tal proposito Jean-Luc Lannoy nota acutamente:

cette mise en absolu du langage est surtout opérée par Blanchot au début de son œuvre et en particulier dans ses études sur Mallarmé. On retrouve ici l'idée selon laquelle le sentiment d'extraterritorialité du sujet par rapport à sa parole est contemporain non pas d'un retour à l'émergence encore muette du monde perçu, mais au contraire d'une mise en absence et d'une irréalisation de celui-ci [...]. La mise en absolu du langage est plus précisément celle de la réflexivité propre au langage devenu l'espace même d'apparition d'un monde frappé d'étrangeté. (2008: 159-160, corsivo ns)

È impossibile tralasciare il fatto che si tratta di considerazioni molto prossime a quelle che Sartre dedica a Mallarmé nel suo scritto degli anni '40, ove incontriamo una serie di affermazioni che vanno nella stessa direzione delle tesi appena enucleate presso Blanchot. Leggiamo allora queste osservazioni:

il ne s'agit pas de trouver les structures idéales et intelligibles du réel, mais de *traiter* n'importe quoi avec une certaine technique qui videra l'objet choisi de sa matière et le fera fonctionner comme idée, c'est-à-dire comme unité synthétique et transcendante de la diversité. Mais, une fois de plus, le langage devient silence: au second degré. Car le résultat de la parole mallarméenne est de faire surgir à l'horizon des objets mentionnés un autre objet qui n'est pas nommé et dont le sens est donné autrement que par la parole. (1986: 111)

L'assoluto di linguaggio reperibile presso Blanchot genera un'estraneità rispetto al mondo a partire dal suo orizzonte interno. In Mallarmé questo stesso assoluto di linguaggio designa

² È necessario qui affinare un po' lo sguardo e leggere in sottotraccia al testo di Blanchot una velatissima, ma incisiva, risposta a Sartre in merito alle riserve che quest'ultimo aveva espresso relativamente alla forte componente kafkiana del *fantastique* reperibile presso *Aminadab*. Blanchot infatti sembra rigirare con estrema finezza contro Sartre l'accusa di scarsa originalità, allorché incardina le forme proprie dell'*imaginaire* romanzesco de *Le Sursis* in una prestigiosa tradizione narrativa i cui punti di riferimento sono Lautréamont e Henry Miller, esplicitamente chiamati in causa qui come nobili precursori della tecnica narrativa sartriana. In tal modo, Blanchot legittima in parte le ricostruzioni di Sartre mettendo però in luce come anche l'*imaginaire* di quest'ultimo discendesse in linea diretta da "antenati illustri".

l'area di un limite mobile sul quale l'estraneità della realtà si disegna e si profila sotto le forme di quell'oggetto nullificato, neutralizzato che Sartre evoca alla fine del suo scritto *L'imaginaire*, immagine di un mondo divenuto quindi «un perpétuel ailleurs, une perpétuelle absence» (1940: 371).

Bisogna tuttavia sottolineare anche una frattura profonda e radicale tra le prospettive dei due autori: per Blanchot l'assoluto di linguaggio si configura come lo spazio di un processo di irrealizzazione del mondo percepito. Si tratta allora di mettere in scena un'anti-fenomenologia della percezione (Lannoy, 2008: 206) o, per utilizzare un'espressione che Blanchot riprende da Bachelard, una «*phénoménologie sans phénomènes*» (1969: 476).

In Sartre, invece, la parola mallarmeana mira a produrre una sorta di vasta infra-fenomenologia o di fenomenologia raddoppiata, la quale da un lato pone risolutamente il mondo nella sua totalità sintetica, mentre dall'altro lato, sempre all'interno di tale totalità, essa pone anche l'oggetto immaginato come fuori portata rispetto all'insieme globale. È proprio per questa ragione che un esame dei connotati specifici dell'*imaginaire* sartriano e del *fantastique* di Blanchot non può in alcun modo trascurare la tematizzazione dettagliata del modo in cui l'immagine e il linguaggio interferiscono tra di loro e si declinano in seno alle differenti sfere di riflessione dei due autori.

2. Sartre: la percezione del mondo tra *irréalisation* e *néantisation*

Alla luce di tutto ciò, il nostro testo punta a proporre una lettura incrociata de *L'imaginaire* sartriano e de *La part du feu* di Blanchot al fine di mettere in luce le linee di continuità e i fattori di incompatibilità tra questi due protagonisti della filosofia francese del XX secolo. Leggiamo allora un altro estratto del testo di Sartre su Mallarmé:

l'explosion des couleurs et des formes nous révèle un symbole sensible qui nous renvoie à la tragédie humaine et celle-ci se dissout dans le Néant: voilà le mouvement interne de ces poèmes inouïs qui sont à la fois des paroles silencieuses et des objets truqués. Pour finir dans leur disparition même ils auront évoqué les contours de quelque objet «échappant, qui fait défaut», et leur beauté même sera comme une preuve *a priori* que le défaut d'être est une manière d'être. (1986: 164-165)

Il *défait d'être* che Sartre evoca e sottolinea qui non è certo senza rapporto evidente e diretto con quanto egli aveva già esposto nella pagine finali de *L'imaginaire*. Tale mancanza, tale lacuna rappresenta allora la misura elettiva e il risultato perfetto della nullificazione del mondo che non può non costituirsi essa stessa come *imageante*, ovvero come il venir meno del mondo trasformatosi ormai nel sottofondo neutralizzato a partire dal quale la negazione finisce con l'offrirsi a noi come il principio incondizionato di ogni atto di immaginazione. In relazione a ciò, Sartre nota ancora:

le glissement du monde au sein du néant et l'émergence de la réalité humaine dans ce même néant ne peut se faire que par la position de *quelque chose* qui est néant par rapport à quoi le monde est néant. Nous définissons par là, évidemment, la constitution de l'imaginaire. C'est l'apparition de l'imaginaire devant la conscience qui permet de saisir la *néantisation du monde comme sa condition essentielle et comme sa structure première* [...]. L'imaginaire est en chaque cas le «quelque chose» concret vers quoi l'existant est dépassé. Lorsque l'imaginaire n'est pas posé en fait, le dépassement et la néantisation de l'existant sont enlisés dans l'existant, le

dépassement et la liberté *sont là*, mais ils ne se découvrent pas, l'homme est écrasé dans le monde, transpercé par le réel. (1940: 359)

L'immaginario opera una sorta di tentacolare decompressione ontologica in seno al mondo. Esso scava uno spazio di rarefazione progressiva nel cuore della quale l'immagine brilla come una potenza cieca di sottrazione diretta contro l'avviluppante inerzia di una realtà che invece tenderebbe a rinchiudersi sulla sua soffocante pesantezza. L'immagine è allora l'esplosione silenziosa di un vuoto che scivola attraverso gli strati amorfi di una materia caratterizzata da uno spessore vischioso, sul fondo della quale ciò che Sartre chiama *acte imageant* (318) produce una sorta di lento movimento di diastole, simile agli spasmi di un'inafferrabile respirazione minerale che insuffla nella massività dell'essere il volume instabile di una quasi-presenza, la quale si propaga nella tessitura del reale sotto le forme di un «*écroulement progressif de la perception*» (229).

Pertanto, divenuta il campo di manifestazione di una coscienza circondata da un corteo di oggetti-fantasmici che non smettono di disegnarsi *en creux* in uno spazio privo di ogni localizzazione definita e quindi senza parti, nel flusso di una durata che non scorre – la quale inoltre può dilatarsi a dismisura o contrarsi pur rimanendo sempre la stessa – la percezione bagna di fatto in una fermentazione palpitante e convulsa di fenomeni di frangia sorti attorno ad un vuoto a partire dal quale diventa possibile assistere all'«*évanouissement graduel de tout repère dans l'espace de la ressemblance*» (Lannoy, 2008: 208).

L'immagine abita il rovescio di ogni percezione del reale. Essa invade la pienezza massiccia del mondo attraverso una risacca di assenze che strisciano sulla superficie delle cose, spinte da una sorta di brancolamento vegetale che s'amplifica sempre di più, fino a divenire l'irraggiamento illimitato di una fascinazione che rifiuta ogni posizione d'esistenza, formicolio di segni indisciplinati correlativi a ciò che Sartre chiama «*une conscience sans structure*» (1940: 304).

L'immagine brilla di una incandescenza fredda sotto la pelle del reale, ove essa genera una ragnatela di focolai allucinatori al tempo stesso ben localizzati e proliferanti, dotati di una potenzialità esponenziale di fissurazione del mondo divenuto lo schermo lacero al centro del quale la coscienza proietta un altro piano di apparizione delle cose.

Per parafrasare Bachelard – che scrive delle pagine memorabili su questo aspetto dell'*imaginaire* sartriano – si potrebbe dire che l'immagine provoca una deflagrazione nel «*décousu des impressions sensorielles*» (1948: 169; Rodrigo, 2006: 55-58), in cui essa scivola sempre di più mediante quella follia della visione capace di dare corpo e forma all'immaginario immanente ad ogni percepito. È noto in che misura le sequenze centrali de *La Nausée* obbediscano a tali principi. Ma a nostro avviso l'esempio perfetto di questo stato di cose si trova in una pagina de *Le Sursis*. Ecco il passaggio in questione:

Paris était mort, on venait d'enterrer la Paix, la guerre n'était pas encore déclarée. Il n'y avait qu'une grande forme blanche posée sur une place, les écailles blanches de la nuit. Une église de village. Elle était neuve, elle était belle; elle ne servait à rien. Un vent léger se leva; une auto passa, tous feux éteints, puis un cycliste, puis deux camions qui firent trembler le sol. L'image de pierre se troubla un instant, puis le vent tomba, le silence se fit et elle se reforma, blanche, inutile, inhumaine, dressant au milieu des tous ses outils verticaux [...] l'avenir impassible et nu du rocher. Éternelle. Il suffisait un petit point noir au ciel pour la faire éclater

en poudre et cependant elle était éternelle. Un homme tout seul, oublié, mangé par l'ombre en face de cette éternité périssable. (Sartre, 1981: 1046).

La chiesa, il suo volume monumentale, la sua consistenza di pietra, la pesantezza secolare della sua presenza inoppugnabile, per un istante non esistono che *irrealizzati in immagine*. Assorbita nelle torpide movenze della coscienza *imageante*, essa diviene una figura enigmatica, l'epifania lancinante di una massa spettrale, schiuma vibratile sortita da una visione che smaterializza l'oggetto, così che al suo posto non resta che un'immensa macchia bianca, eterna e impenetrabile, simile a un vortice geroglifico ai margini del quale il mondo si volatilizza come l'eco astratta di una scomparsa interminabile (Lilti, 2007: 157-161).

La chiesa oppone allo sguardo di Mathieu la nudità inesplicabile di una cosa senza nome, la vacuità di una presenza opaca e ostinata attraversata da un leggero tremito che rende la sua apparizione fragile e minacciosa. L'eternità *retorse* di questa cosa inammissibile e irrefutabile dispiega nel tempo dell'uomo l'escrescenza vorace di una durata immobile, congelata, in relazione alla quale l'esistenza di Mathieu si riduce ad un'incrostazione parassitaria.

Lo spazio d'apparizione della chiesa in immagine per un istante diviene qualcosa di liquido, come un superficie di acque nere coperta d'increspature che aspirano Mathieu nella cecità della loro fluttuazione concentrica. In tal modo, l'immagine finisce per funzionare come una sorta di enorme interfaccia di scambio tra il soggetto e il mondo: da una parte, troviamo la sorda densità del reale solcato da una frattura profonda e invisibile che forza la materia a rivelare la sua caducità inesauribile, dall'altra, abbiamo il soggetto che diviene la trasparenza cieca e informe di uno sguardo che non appartiene più ad alcuno, vertigine anonima di una vastità indefinita e insituabile al fondo della quale cade e scompare la sorda materialità delle parole, sorprese a decomporsi come delle elitre di insetto. Leggiamo allora ancora una citazione tratta da *Le Sursis*: «jusqu'à cette minute, il restait encore quelque chose qui pouvait s'appeler Mathieu, quelque chose à quoi il se cramponnait, de toutes ses forces [...]. Il ouvrit les mains et lâcha prise; *cela se passait très loin au fond de lui, dans une région où les mots n'ont plus de sens*. Il lâcha prise, il ne resta plus qu'un regard. Un regard tout neuf, sans passion, une simple transparence» (Sartre, 1981: 1047).

Perduto, senza possibilità di ritorno, nella notte del linguaggio (Milon, 2016: 186), Mathieu si trova al centro di un mondo fatto del pullulamento selvaggio d'immagini irreali che danno luogo a una coalescenza vischiosa di visioni aberranti. Il soggetto penetra nello spazio di una fenomenologia disorientante in cui egli fa esperienza di una fisiologia dell'inorganico, nelle fibre del quale la parola non è altro che un residuo fossile, la traccia sclerotizzata di una presenza umana ridotta a un riflesso che si attenua sempre più, fino quasi a dissolversi definitivamente.

3. Blanchot: dell'irreale come *le lointain indisponible de l'image...*

Nel cuore di questo riflesso senza durata e senza consistenza, la realtà perde sempre di più la sua forza di ottusa coesione, aureolata di immagini che rodono la pienezza assoluta dell'essere, che trapassano la carcassa del mondo e provocano nel silenzio pietrificato della sua bianca densità senza causa una dilatazione invisibile e incessante, al centro della quale queste stesse immagini non smettono di coagularsi.

È a partire da questa coagulazione sotterranea che il linguaggio sembra rinascere dotato di una propulsione nuova e inquieta, al tempo stesso metaforica e metamorfica, vettore di un metaforismo che, sempre ne *Le Sursis*, s'intrude nei nodi viscerali del reale attraverso un'emorragia di immagini che obbediscono alle spinte di un metamorfismo scatenato, come

per esempio quando Mathieu assiste alla polverizzazione del mondo trasformato in un enorme agglomerato poroso di innumerevoli coscienze autonome che si contraggono nella forma mostruosa di un polipaio immenso. Quest'ultimo, questo grumo di coscienze, sotto la penna di Sartre diviene poco a poco un orribile creatura fatta di parti e membra di altri animali che cercano instancabilmente di liberarsi da questa agglutinazione perversa, arrivando così a lacerare il corpo connettivo centrale (1981: 1024-1025).

O, ancora, come la sequenza successiva al dialogo tra Mario e Gros-Louis, nel corso della quale il reale prende l'aspetto di una esalazione magmatica che cancella la fisionomia delle cose divenute delle nebulose incolori e caotiche di profili incerti, masse gassose che rifluiscono verso un punto di indistinzione diffuso e avvilupante (873).

La realtà si sfilaccia mediante un movimento centrifugo di disgregazione in seno al quale ogni oggetto presenta una consistenza resinosa attraversata da una sorta di orribile contrattilità nervosa dinanzi a cui l'uomo non è altro che un grumo di carne ingorgato di parole, le quali non smettono di salire verso la superficie dell'essere come delle bolle leggere (811). In merito a tutto ciò Blanchot, nel suo studio sui romanzi di Sartre, nota quanto segue:

nous avons l'impression que le récit, pendant le temps même qu'il s'ordonne exclusivement autour de tel ou tel personnage, a vaguement conscience de s'ordonner aussi autour d'un immense ensemble. Chaque individu en qui la narration s'incarne, la sent osciller en lui, être déjà presque ailleurs, être déjà la narration d'un autre, et cette oscillation, ce mouvement de mal de mer, est comme l'appel égaré et incertain d'un atome malade qui souhaite et craint de sortir de soi pour n'être plus que son milieu. Pour tout dire, il s'agit d'une sorte de métempsychose narrative, d'une série d'avatars où la narration plonge, meurt et ressuscite dans une transmigration sans fin, comme une conscience semi-divine qui ne saurait être vraie et réelle que dans la totalité de ses incarnations et pourtant ne se présente jamais que sous une forme ridiculement fragmentaire [...]. *Ce roman a sa réalité propre, qui est l'ambiguïté et l'équivoque. Il a sa réalité propre, qui est le pouvoir de découvrir le monde dans l'irréel et l'imaginaire.* (1949: 202-203)

A partire da questo ricco plesso di osservazioni e analisi, noi vorremmo ora dedurre una coppia di conclusioni provvisorie relative alla concezione sartriana dell'*imaginaire* romanzesco:

I. In Sartre la parola romanzesca prende forma nell'istante stesso in cui parlare del reale o esprimere una posizione su degli stati del mondo diventa quasi impossibile. Essa sembra orientarsi verso i momenti in cui la confusione esclude ogni linguaggio e, pertanto, rende al tempo stesso necessario il ricorso al linguaggio più consapevole, più distante da vaghezze e confusioni, ovvero il linguaggio propriamente letterario. Quest'ultimo, agli occhi di Blanchot, non smette di scagliarsi contro il limite ultimo delle sue possibilità. Si tratta di un movimento angosciante e vitale al tempo stesso, orientato verso quel punto di catastrofe che rappresenta la sua condizione essenziale di realizzazione. Proprio per questo motivo all'inizio de *L'espace littéraire* Blanchot parla dell'atto di scrivere come di una situazione estrema che suppone sempre un rovesciamento capace di trasformare quest'atto impregnato di coscienza in una evidenza rarefatta e inavvicinabile, attirata verso il centro di gravità di forze pure in cui si afferma la forma pura dell'indeterminato. In seno ad esso il soggetto si cristallizza nella dura solitudine di una *semblance* (Ropars-Wuilleumier, 2009: 299) sorta dal rifrangersi di riflessi ciechi nel nodo dei quali gli oggetti non cessano di sprofondare nella loro stessa immagine, divenuta ormai la «*ressemblance désincarnée [et] l'intimité béante d'un nulle part sans différence*» (Blanchot,

1955: 344) che va tuttavia situato sempre nel cuore della realtà. Il reale si rovescia così nel suo doppio paranoide, nell'irraggiante consumazione del quale la parola letteraria equivale alla breccia di un'estasi che ci immette in un regno equivoco ove non vi sono più limiti, intervalli, momenti distinti, ove ogni cosa, assorbita del delirio del proprio sdoppiamento, «se rapproche de la conscience qui s'est elle-même laissée remplir par une plénitude anonyme» (1955: 352).

II. Se quanto appena detto è attendibile, possiamo allora dire di aver raggiunto un nuovo contatto con la realtà. Si tratta tuttavia di una realtà estremamente evasiva, che si presenta a noi nel suo interminabile sottrarsi, come un evaporare lento e inarrestabile, come uno svanire fatto di reminiscenze fragili e inossidabili al tempo stesso. Se, da una parte, questa realtà non smette di scomparire, dall'altra, essa ritorna dinanzi a noi come una successione di materie brute e ingiustificabili nella loro ottusa contingenza, attraverso sfumature e parvenze sfuggenti e instabili, nel cui sordo gorgo ogni significato astratto si rivela essere un nodo di contraddizioni irrisolvibili. Lo scopo e l'interesse del linguaggio letterario diventa allora qui proprio quello di penetrare in questo nodo e di distruggerne i termini specifici attraverso l'evocazione di un'assenza che non può non prendere la forma e la funzione di quel vuoto particolare connesso alle strutture della *conscience imageante*. È per questo motivo che Sartre ricorre di continuo a delle lunghe sequenze allucinatorie in seno alle quali la parola letteraria obbedisce alle regole di un linguaggio in trasformazione o in macerie, permeato da quelle potenze di *in-figuration* (Ropars-Wuilleumier, 2009: 301) in cui traspare con una certa ferocia il fondo oscuro di cose, corpi, presenze ormai senza nome, inidentificabili perché restituiti alla vorace concretezza di una realtà svuotata di ogni concretezza.

Per Blanchot, Sartre ci espone ad una sorta di ontologia delirata degli oggetti del mondo, degli elementi del reale che scivolano gli uni nelle regioni di assenza degli altri, per scomparire in una germinazione silenziosa e irreversibile di immagini in gravitazione perpetua attorno ad una coscienza senza soggetto, spirale dedalica del senso divenuto cosa e della cosa divenuta ombra mutata in sguardo, a partire dal quale il pensiero diventa a sua volta ferita urlante in grado di offrire il suo linguaggio a ciò che ineluttabilmente mormora nell'assenza di ogni parola.

Le parole sono dei santuari, diceva Hölderlin (*apud* Blanchot, 1949: 129); ma per Sartre forse le parole sono dei sarcofagi che bisogna aprire per mettere fine a ciò che Blanchot chiamava «la crispation des images» (113). In maniera quasi sorprendente e inaspettata troviamo allora il punto di contatto lungamente cercato tra i due autori. Proprio in relazione a ciò quindi, per vedere come le *fantastique* si configuri all'interno della scrittura romanzesca dell'autore de *L'entretien infini*, leggiamo questo passaggio emblematico estratto da *Le ressassement éternel*:

je pris dans ma poche la photographie d'enfant que m'avait donnée une femme de rencontre et la plaçais sur le mur au niveau des yeux. Immédiatement, l'image éclata: elle me brûla le regard, arracha un pan de muraille. Mais ce trou, ouvert à nouveau sur le vide, ne me découvrit rien: il me fermait la vue et plus je sentais l'horizon libre, plus cette liberté devenait une puissance de rien voir à laquelle cédait le vide lui-même. Nul œil ne pouvait naître d'un pareil échange, aussi frivole qu'un battement d'ailes de papillon. (Blanchot, 1983: 78)

Le nostre analisi dell'*imaginaire* sartriano hanno dimostrato fino ad ora che la *néantisation* implica sempre la presenza di due condizioni specifiche:

a. I prodotti dell'*imaginaire* appaiono necessariamente sullo sfondo di un mondo radicalmente e pervicacemente *irrealizzato*. Reciprocamente quindi ogni apprensione del reale come mondo implica un oltrepassamento celato diretto verso le manifestazioni più profonde dell'immaginario.

b. Ogni *conscience imageante* conserva il mondo come sfondo nientificato proprio dell'immaginario e quindi, reciprocamente, ogni coscienza di mondo richiede una *conscience imageante* quale afferramento del senso particolare di una situazione soggetta ai processi propri dell'*irrealizzazione* (Sartre, 1940: 358).

È questa la ragione per la quale noi abbiamo parlato in apertura di una infra-fenomenologia raddoppiata. A nostro avviso, Sartre stesso conferma tale lettura in un passaggio della conclusione della sua opera del 1940: «le néant ne peut se donner que comme *infrastructure de quelque chose*» (359, corsivo ns). Alla fine di un saggio contenuto ne *La part du feu* Blanchot consacra a queste tesi sartriane un lungo commento intitolato *Le langage de la fiction*. In esso l'autore nota:

l'acte même d'imaginer, comme l'a bien montré Sartre, suppose qu'on s'élève au-dessus des objets réels, particuliers et qu'on s'oriente vers la réalité prise dans son ensemble, non, il est vrai, pour la concevoir et la vivre, mais pour l'écarter et, dans cet écart, trouver le jeu sans lequel il n'y aurait ni image, ni imagination, ni fiction [...]. Elle ne se contente pas de se donner, dans l'absence d'un objet en particulier, cet objet, c'est-à-dire son image; son mouvement est de poursuivre et d'essayer de se donner cette absence même et non plus, dans l'absence d'une chose, cette chose, mais, à travers cette chose absente, l'absence qui la constitue, le vide comme milieu de toute forme imaginée et, exactement, l'existence de l'inexistence, le monde de l'imaginaire, en tant qu'il est la négation, le renversement du monde réel dans son ensemble [...]. L'image qu'elle cherche, figure non pas de telle ou telle pensée, mais de la tension de tout l'être auquel nous reporte chaque pensée, est comme immergée dans la totalité du monde imaginaire: elle implique une absence absolue, un contre-monde, qui serait comme la réalisation, dans son ensemble, du fait d'être hors du réel. (1949: 203)

A partire da queste osservazioni si produce a nostro giudizio uno strano e fecondo cortocircuito interpretativo: Blanchot amplifica in una maniera smisurata i processi di *néantisation* operati da Sartre. La nervatura di vuoto che scandiva presso quest'ultimo l'articolazione e il dispiegamento di tutti gli *actes imageants*, in Blanchot diviene una sorta di *trouée* divorante grazie alla quale la vertigine di dilatazione di una profondità senza sguardo e senza contorni si tramuta nel punto di intrusione di ciò che Lannoy chiama «fixité dépossédante d'un dehors multiplié» (Lannoy, 2008: 197). In relazione a ciò vale allora la pena leggere un passo tratto da *Thomas l'Obscur*:

bientôt, la nuit lui parut plus sombre, plus terrible que n'importe quelle nuit, comme si elle était réellement sortie d'une blessure de la pensée qui ne se pense pensait plus, de la pensée prise ironiquement comme objet par autre chose que la pensée. C'était la nuit même. Des images qui faisaient son obscurité l'inondaient. Il ne voyait rien et, loin d'en être accablé, il faisait de cette absence de vision le point culminant de son regard. Son œil, inutile pour voir prenait des proportions extraordinaires, se développait, d'une manière démesurée et, s'étendant sur l'horizon, laissait la nuit pénétrer en son centre pour en recevoir le jour. Par ce vide, c'était donc le regard et l'objet du regard qui se mêlaient. Non seulement cet œil qui

voyait rien appréhendait, mais il appréhendait la cause de sa vision. Il voyait comme objet ce qui se faisait qu'il ne voyait pas. En lui, son propre regard entrait sous la forme d'une image, au moment où ce regard était considéré comme la mort de toute image. (Blanchot, 1950: 17-18)

Come visto fin qui, per Sartre l'immagine equivaleva ad una membrana di scambi incrociati, ad uno spazio quindi di intersezione obliqua tra l'*in-sé*, che finiva col perdere la sua inerte pienezza, e il *per-sé*, divenuto ora d'improvviso il focolaio mobile di una deiscenza infra-fenomenologica, grazie alla quale scatenare una disarticolazione del visibile arenatosi nelle forme ormai logore di un linguaggio sclerotico.

Per Blanchot, invece, l'immagine è sempre l'espressione di un insieme di eventi intimamente enigmatici, un labirinto di asfissiante lucidità, il dedalo di un disastro geometrico sulla superficie del quale l'«inarticulation du dehors» (Lannoy, 2008: 221) resta in risonanza con i meandri di apparenze che si aprono sullo spazio indefinito del neutro, sulle emersioni spiraliformi di una latenza di irrealtà sul fondo della quale lo sguardo stesso si rivela essere il campo di erosione e simultaneamente di affioramento di ogni manifestazione più o meno disorientante.

Nel passaggio appena citato di *Thomas l'Obscur*, lo sguardo e l'immagine si fondono in un'unica falda di irrealtà; a partire da questa, essi danno luogo ad una continua interpenetrazione la quale finisce per trasformare le pupille dell'uomo nell'abisso cadaverico di un'orbita immensa ove precipitano città, edifici, strade come al cuore di un fremente sepolcro di carne le cui proporzioni sembrano quelle di un cratere invisibile che non minaccia alcuna eruzione, ma piuttosto finisce con inghiottire la totalità del reale nelle spire della sua stessa diafana proliferazione.

Presso Sartre, le cose sono delle apparenze prossime a scomparire nelle convulsioni di una polvere di immagini aspirate verso le forme di una *irréalisation* ormai irreversibile e inarginabile. Per Blanchot, le immagini sono lo scintillio estremo di una scomparsa che appare in maniera sempre più incisiva attraverso uno scaturire di cose che lentamente fanno della distesa del mondo la superficie infranta di uno specchio che non smette di riprodurre la moltiplicazione disordinata del proprio vuoto.

Ciò che Blanchot individua con l'espressione «appel du dehors» tesse intorno al linguaggio il fragile accerchiamento di un naufragio cristallizzato nelle forme di una profondità carnale che fa del corpo il punto-zero di ogni rappresentazione, l'obliquo spaziarsi di una folgorazione attraverso la quale traspare il movimento incoativo di una fenomenizzazione dell'inapparente in seno alla quale ciò che resta del reale si diffonde come la fosforescenza indecifrabile di ciò che Blanchot denomina l'*Elementaire* (1955: 297-298).

In Sartre, l'immagine si schiude nella contingenza irriducibile del reale come un evento assoluto e labilissimo, slabbratura circolare e progressiva di una percezione che si sparpaglia poco a poco come sabbia; in Blanchot, essa è di contro la traccia irreperibile di un avvento infinitamente ritardato, di una «topologie incalculable», di una «phoronomie de l'ingouvernable» (Derrida, 1986: 17).

4. Conclusioni

Per concludere, l'immagine è per Blanchot la deriva solitaria di un limite che, in forza del suo disordine nomade, espone il pensiero al fascino di un fuori che disorienta ogni idea di assoluto, espressa attraverso una scrittura che si sforza di risalire ad un momento del tempo

anteriore a ogni fenomeno, a ogni manifestazione o *monstration*, *écriture hors langage* (1969: 346), trascrizione di una «trans-descendance» (1980: 37) che si offre a noi mediante il semblante ingiustificabile e deformante di un simulacro di unità.

L'immagine blanchotiana è un ripiegamento d'*infigurabilité* (1980: 60 e 182) che cerca di rappresentare l'aspetto definitivo di un assoluto fatto di frammenti, i quali si ripetono e, ripetendosi, provocano lo sfaldamento irreversibile di ogni Senso compiuto (201). In tal modo, l'immagine genera una dimensione di irrealtà pura in cui non v'è più alcuna direzione, un'immagine che non appartiene più all'ordine del visibile o dello sguardo, ma che è piuttosto dell'ordine del grido, di quel grido innominabile e innumerevole che nei romanzi di Blanchot si perpetua sotto le forme di quella soggettività senza soggetto che prende corpo nell'«être spectral» (1969: 448) della letteratura intesa come lo spazio di un'immagine senza immagine, immagine di una *parole-imaginaire*, piuttosto che dell'*imaginaire*, in cui l'*imaginaire* stesso parla senza parlare d'immagini, dimensione in cui queste tre nozioni /parola-immagine-*imaginaire*/ non hanno più alcun significato distinto:

de l'image [...] il est difficile de parler rigoureusement. L'image est la duplicité et la révélation. *Ce qui voile en révélant, le voile qui révèle en revoilant dans l'indécision ambiguë du mot révéler, c'est l'image.* L'image est image en cette duplicité, non pas le double de l'objet, mais le dédoublement initial qui permet ensuite à la chose d'être figurée; plus haut encore que le dédoublement, c'est le ploiement, le tour du tournant, cette «version» toujours en train de s'invertir et portant en elle-même le de-ci de-là d'une divergence. La parole dont nous essayons de parler est retour à cette première tournure – nom qu'il faut entendre comme un verbe, le mouvement de tourner, *vertige où se reposent le tourbillon et le saut et la chute.* (42)

È a partire da tale sdoppiamento iniziale, appena evocato, che Blanchot e Sartre non smettono mai di fronteggiarsi³, non smettono di studiarsi e di leggersi, non smettono di misurarsi e di distanziarsi come lungo due traiettorie parallele che non solo finiscono con il convergere, ma rischiano ad un certo punto di collimare in una regione di riflessione che forse ancora oggi non è stata vagliata con la dovuta penetrazione critica.

BIBLIOGRAFIA:

- BACHELARD, Gaston (1948). *La terre et les rêveries du repos*. Paris: José Corti.
 BLANCHOT, Maurice (1949). *La part du feu*. Paris: Gallimard.
 BLANCHOT, Maurice (1950). *Thomas l'Obscur*. Paris: Gallimard.
 BLANCHOT, Maurice (1955). *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard.
 BLANCHOT, Maurice (1969). *L'entretien infini*. Paris: Gallimard.
 BLANCHOT, Maurice (1980). *L'écriture du désastre*. Paris: Gallimard.
 BLANCHOT, Maurice (1983). *Après coup* précédé par *Le ressassement éternel*. Paris: Éditions de Minuit.
 DERRIDA, Jacques (1986). *Parages*. Paris: Galilée.
 LANNOY, Jean-Luc (2008). *Langage, perception, mouvement. Blanchot et Merleau-Ponty*. Grenoble: million.

³ A dimostrazione di ciò, è emblematico il fatto che, verso la seconda metà degli anni '40, allorché Sartre inizia a scrivere il suo saggio su Mallarmé, Blanchot sia proprio uno degli autori principali con cui l'autore de *La Nausée* sente il bisogno di confrontarsi.

LILTI, Ayelet (2007). L'image du mort-vivant chez Blanchot et Kafka. *Europe. Revue littéraire mensuelle*, 940-941 (Août-Septembre), *Maurice Blanchot*, 154-166.

MILON, Alain (2015). Blanchot et Merleau-Ponty: autour de l'(im)possible nomination. In Alain MILON & Éric HOPPENOT (dir.), *Revue de Métaphysique et de Morale, Blanchot: écriture et philosophie*, 86 (pp. 179-190). Paris: PUF.

RODRIGO, Pierre (2006). Sartre et Bachelard: variations autour de l'imagination matérielle. *Cahiers Gaston Bachelard, Bachelard et la phénoménologie*, 8, 45-55.

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire (2009). *Le temps d'une pensée*. Textes réunis et présentés par Sophie CHARLIN. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes.

SARTRE, Jean-Paul (1940). *L'imaginaire*. Paris: Gallimard.

SARTRE, Jean-Paul (1947). Du fantastique considéré comme un langage. *Situations I. Essais Critiques* (pp. 12-142). Paris: Gallimard

SARTRE, Jean-Paul (1981). *Œuvres romanesques*, «Bibliothèque de la Pléiade». Édition de Michel CONTAT & Michel RIBALKA. Paris: Gallimard.

SARTRE, Jean-Paul (1986). *Mallarmé: la lucidité et sa face d'ombre*. Paris: Gallimard.