

Il desiderio dell'immagine

Scrittura e visione in Maurice Blanchot

ROLANDO LONGOBARDI*

ENGLISH TITLE: *Yearning for image. Writing and vision in Maurice Blanchot*

ABSTRACT: Western philosophy has always posed the question about which would be the best way to communicate reality. The problem is not only to understand it, but also to find the right tool to make it more approachable. It must not be forgotten that before the word entered in use there was the language of vision. It is upon this philosophical reflection that Maurice Blanchot focuses its aesthetic thought. His reflection upon the subject issue of writing cannot leave unquestioned its antecedent: the image. The image which, gives the object meaning in order to fulfil its path of existence and hence culminating in the inevitable event of death. The death of the image as a necessary exchange in order to give life to writing. Man turning towards the understanding of the world into which he intends to live, manifested while a de-sire for completeness and a disaster of awareness. Same root; oriented towards heaven and destined to appear alone on the horizon.

KEYWORDS: word, image, Blanchot, death, yearning, disaster, corpse.

1. Tra visione e scrittura

Che cosa significa interrogarsi sul ruolo dell'immagine nella filosofia di Blanchot?

In uno dei testi più significativi per il pensiero estetico di Blanchot¹, dopo aver ripreso la tesi platonica contenuta nel Fedro sul ruolo negativo che la scrittura assume rispetto all'oralità, si sottolinea come l'assenza che si manifesta nello scritto, il silenzio che esso comunica, trova drammatica

* Insegna Filosofia e Storia nei licei e sta completando il dottorato di ricerca in Filosofia teoretica presso l'Università degli Studi di Torino (longobardirolando@gmail.com).

1. M. BLANCHOT, *La bête de Lascaux*, in *Scritture della creazione*, a cura di A. Sartini, C. Tabacco, edizioni ETS, Pisa 2013, pp. 17–26.

assonanza nell'arte figurativa. Nel silenzio, quale gesto della contemplazione, il soggetto conoscente mette in evidenza, nei riguardi dell'oggetto che intende conoscere, uno sguardo, un vedere in grado, come sostiene il filosofo Emmanuel Levinas all'interno di un saggio dedicato proprio all'amico, di dominarlo a distanza, di padroneggiarlo in una osservazione che è fascinazione, la sola capace di toccare quello che *si vede*². Lo sguardo, come strumento di conoscenza della realtà a disposizione del soggetto, viene catturato dall'opera compiendo un radicale rovesciamento nel rapporto tra le parole scritte e colui che le scrive. Questa sorta di rivoluzione copernicana che si realizza tra ciò che è scritto e il soggetto scrivente affiora nella funzione reiterante, interminabile e incessante data alla parola (in questo caso parola poetica), capace di far perdere all'io la propria ipseità, avvicinandolo a quella possibilità dell'impossibilità che è la morte. Scrive infatti Levinas:

scrivere è spezzare il legame che unisce la parola a me stesso, invertire il rapporto che mi fa parlare a un tu "farsi eco di ciò che non può cessare di parlare". Se la visione e la conoscenza consistono nel potere sui loro oggetti, nel dominarli a distanza, il rovesciamento eccezionale che la scrittura produce comporta l'essere toccato da ciò che si vede essere toccato a distanza. Lo sguardo è preso dall'opera, le parole guardano colui che scrive. (Così Blanchot definisce la fascinazione).³

Questo sguardo, sguardo di poeta, secondo la definizione dello stesso Levinas è in grado di creare una relazione tra ciò che non potrebbe essere altrimenti espresso; esso riconduce ad una assenza di un qualcosa che dovrebbe essere presente; sguardo di morte, sguardo su quello che, essendo morto, dice ciò che non si può dire: sguardo fantasma. L'io, così depotenziato della propria individualità, si offre ad una nuova relazione con il mondo da rappresentare; una relazione molto più intima perché manifestazione di una potenza che non viene dal soggetto, ma della quale il soggetto ha ormai bisogno per potersi comprendere. Ciò che in questo elaborato si vuole sottolineare è proprio la relazione tra l'oggetto reale e quello che di esso si manifesta nella visione; una relazione capace di porre in essere, sparendo, quello che altrimenti il soggetto conoscente non sarebbe mai portato ad annunciare; un linguaggio che possiamo definire non manifesto, nascosto, anche se appariscente: un linguaggio dell'immagine.

L'immagine, nel momento della propria manifestazione, in quanto possibile oggetto di conoscenza per il soggetto, assume una duplice, ambigua valenza; impossibilitata nel dire Altro da Sé, si svela sempre e solo come rinvio: spettro di ciò che non può essere rappresentato, concetto che non può

2. Cfr. E. LEVINAS, *Blanchot/Lo sguardo del poeta*, in *Su Maurice Blanchot. Mondo e spazio letterario*, a cura di A. Ponzio e F. Fistetti, ed. Caratterimobili, Bari, 2015, p. 84.

3. *Ibidem*.

essere concettualizzato. La modalità con cui si manifesta questo linguaggio e come il soggetto si pone dinanzi ad esso, assumono i tratti di una relazione con il tragico.

2. La tragicità dell'artista

L'arte, per Blanchot, crea disagio. Essa, attraverso l'immagine « ci parla, e sembra che ci parli intimamente di noi⁴ ». È importante sottolineare come per il filosofo francese la relazione tra soggetto, immagine e oggetto, si leghi ad una dimensione definita come intima, perché capace di penetrare in profondità le passioni del soggetto, costringendolo ad uscire da un rapporto prettamente razionale o meglio, esclusivamente interno, che egli vorrebbe stabilire con la realtà al fine di poterla meglio controllare. Il sentimento che il soggetto prova dinanzi all'immagine è di profonda intimità, come in una sorta di stato estatico nel quale egli, nel rapporto con l'oggetto che esso stesso ha creato, si abbandona; si perde per potersi poi ritrovare. L'immagine così si pone in un luogo, in uno spazio nel quale s'incontrano e scontrano l'immutabilità delle cose eterne, che è apparenza, con l'impossibilità di dire quella verità che l'immagine intende affermare: il vero, che attraverso l'immagine s'intende raccontare, nasconde la verità rendendola incomunicabile. In tal senso, dunque, l'immagine è sempre rappresentazione esterna, che porta il soggetto fuori da sé, aprendolo alla relazione con l'esteriorità che dunque è dispersione, smarrimento, erranza, ma anche continuo rimando e punto di riferimento. Emerge come l'immagine sia qualcosa di tragico, o meglio, essa riguarda il tragico. Quello che l'opera d'arte pone in essere è un movimento di apertura e di chiusura, un confronto violento e indistinto nella misura in cui essa « rappresenta l'intimità in lotta di momenti inconciliabili e inseparabili, comunicazione lacerata tra la misura dell'opera che si fa potere e la dismisura dell'opera che vuole impossibilità, tra la forma in cui essa si coglie e l'illimitato in cui si rifiuta, tra l'opera come inizio e l'origine a partire da cui non si dà mai opera, dove regna l'inoperosità eterna⁵ ».

Ma cosa significa che attraverso l'immagine l'opera si mostra come inoperosa?

All'interno del testo *Lo spazio letterario* nel quale Maurice Blanchot raccoglie e commenta le proprie riflessioni intorno all'estetica e alla critica letteraria del XX secolo, il pensatore francese introduce un concetto, come quello di fascinazione, che risulta fondamentale nella riflessione critica sul

4. M. BLANCHOT, *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris 1955, p. 266 (tr. it. G. Zanobetti, *Lo spazio letterario*, Einaudi, Torino 1975², p. 222).

5. Ivi, p. 25.

ruolo mediano che l'immagine assume tra scrittura e letteratura, sottolineando come tale pensiero abbia la capacità di tutelare il soggetto che, ponendosi nella dimensione del voler comprendere la realtà, si pone a una certa distanza da essa, evitando la confusione altrimenti certa. Colui che vuole vedere, mantiene un contatto a distanza⁶. In questo modo, il vedere è libero, non è vincolato allo sguardo. Attraverso la fascinazione l'immagine apre ad una dimensione di passività, nella quale abbiamo tutto il potere di donare senso alle immagini senza tuttavia restarne imprigionati. L'immagine diviene allora il luogo nel quale la non-presenza *si presenta* alla dimensione del tempo e dello spazio; la fascinazione è questo luogo nuovo che si apre anche ad una nuova prospettiva di comprensione: l'immagine guardata *ci ri-guarda*. La visione non è più possibilità di vedere, ma impossibilità di non vedere. Scrive a tale riguardo il filosofo francese: « La fascinazione è lo sguardo della solitudine, lo sguardo dell'incessante e dell'interminabile in cui la cecità è ancora visione, visione che non è più possibilità di vedere, ma impossibilità di non vedere, l'impossibilità che si fa vedere e persevera — sempre e sempre — in una visione senza fine: sguardo smorto, sguardo diventato il fantasma di una visione eterna⁷ ».

Quello che muta in questa *contraddizione visuale* è il punto di vista, e con esso la relazione gnoseologica che si instaura tra l'oggetto della visione e il soggetto che vede. L'immagine, non lasciandosi ridurre ad una qualsiasi realtà, non si conosce (ed esiste) se non in relazione ad Altro, se non in relazione a qualcosa che ne dichiara, ontologicamente e gnoseologicamente, l'assenza. Il soggetto, l'artista, il pittore dinanzi all'immagine, si sente attratto, la desidera, ne è appassionato poiché, come dinanzi ad ogni passione, egli si sente più posseduto che possessore. Ciò che nella passione caratterizza l'atteggiamento del soggetto è quindi il suo tendere a...; tuttavia, nel vano tentativo di possedere l'immagine e con essa il desiderato obiettivo della comprensione del senso che porta con sé, egli ne vive la perdita, ne testimonia l'irraggiungibilità. Egli si rende conto che il luogo nel quale l'immagine intende prendere corpo è un luogo impossibile da comunicare e di conseguenza da vivere. Esso è il luogo dell'impossibilità del vivere, o meglio, luogo nel quale si rappresenta ciò che non vive più, che si colloca fuori (*dehors*) dalla realtà in quanto comunica altro dalla realtà. Il dramma del soggetto, la sua dimensione tragica consiste allora nell'abitare questa duplicità che l'immagine porta con sé: da un lato il desiderio di vedere; dall'altro l'impossibilità di rendere presente questo vedere, se non attraverso un'allusione a qualcosa che potrebbe somigliarle, quasi si stesse ponendo in essere una *mimesis* platonica.

6. Ivi, p. 17.

7. Ivi, pp. 17-18.

L'atto compiuto dall'immagine risulta radicale in quanto non si limita ad allontanare l'oggetto dalla visione, spostandolo di posto. Non si è dinanzi ad una, seppur non innocua, separazione, un allontanamento; l'immagine rende l'oggetto altro e, in quanto tale, lo nega. L'immagine non è innocente nella misura in cui non crea somiglianza ma, nella somiglianza, si manifesta la negazione di ciò che si vorrebbe rappresentare proprio perché radicalmente altro. L'immagine dunque dissimula ciò che desidera affermare. Questa è la contraddizione nella quale l'uomo si viene a trovare e che rende il tentativo di possedere la realtà, e insieme l'uomo stesso, tragico. L'incarico affidato all'immagine, secondo Blanchot, sarebbe dunque quello di dare origine all'uomo tragico. A lui Blanchot affida il compito di ristabilire un nesso tra una falsa soggettività e una nuova, nata dalle ceneri della propria dissoluzione. L'uomo tragico è colui per il quale

l'esistenza si è improvvisamente trasformata: era un chiaroscuro, ed ecco che è divenuta esigenza di assoluta chiarezza e, a un tempo, incontro di tenebre fitte, appello ad una parola vera e prova di uno spazio infinitamente silenzioso, insomma presenza di un mondo che è incapace di giustizia ed offre solo la beffa dei compromessi, mentre ciò che occorre è l'assoluto — solo l'assoluto: un mondo inabitabile dove bisogna abitare. Davanti all'uomo tragico, tutto si è improvvisamente irrigidito, dovunque c'è incompatibilità a confronto.⁸

Nella tragedia la realtà appare (è immaginata come) morente, e l'uomo come un cadavere⁹.

Questo è il mondo che spetta ora al soggetto abitare e rendere abitabile.

3. Ri-guardarsi dalla morte

Al fine di spiegare la relazione che si instaura tra la visione e la fascinazione che essa suscita e che pone il soggetto oltre la stessa semplice visione, bisogna anzitutto dire che la visione non può essere ridotta al semplice stare dinanzi alle cose della realtà. La visione come fascinazione chiama in causa qualcosa di più profondo e, per fare questo, si pone oltre la realtà. Questo andar oltre la realtà è ciò che viene compiuto esattamente dall'immagine artistica. Scrive a tale riguardo Levinas: « il procedimento più elementare dell'arte consiste nel sostituire all'oggetto la sua immagine. Immagine e non concetto »¹⁰. Prima della concettualizzazione dell'oggetto vi è dunque l'im-

8. M. BLANCHOT, *L'Entretien infini*, Gallimard, Paris 1969, p. 145 (tr. it. R. Ferrara, *L'infinito Intrattenimento*, Einaudi, Torino 1962, p. 131).

9. Cfr. M. BLANCHOT, *Lo spazio letterario*, cit., p. 223.

10. E. LEVINAS, *La réalité et son ombre, Noms propres*, Éditions Fata Morgana (1976), p. 20. (tr.it. C. Armeni, *La realtà e la sua ombra*, in *Nomi propri*, a cura di F.P. Ciglia, Marietti, Genova, p. 176).

magine. Dinanzi all'immagine il soggetto è passivo (come dinanzi al ritmo della musica, che il soggetto non sceglie di sentire ma non può smettere di farlo). Se ci soffermiamo, come giustamente fa notare Giorgio Franck¹¹, sul verbo sostituire, emerge come l'immagine, nel tentativo di rappresentare la realtà, toglie il posto all'oggetto che, pur essendo lì presente, non lo è più. L'atto della sostituzione non rappresenta però una semplice appropriazione, seppure debita (in quanto confacente all'oggetto sostituito, quindi in qualche misura giustificata), del luogo che prima apparteneva all'oggetto ora immaginato. Tale sostituzione, questo spostamento, si mostra radicale perché irreversibile, unilaterale. Non è l'oggetto che lascia il posto, ma esso viene licenziato, deprivato della propria capacità di produrre effetti, ora attuati dall'immagine. Essa sostituisce l'oggetto in modo radicale, non come funzione palliativa di spostamento. Viene riconosciuto, nell'immagine che ha preso il posto, un nuovo originale statuto ontologico a ciò che viene rappresentato. Non più quell'oggetto, ma altro, l'oggetto non è altro che la sua alterità: l'immagine¹². L'immagine, restituita dallo spostamento, nella sua alterità mi ripropone l'oggetto sotto una forma nuova, inutilizzabile per me, proprio perché immagine, ovvero proprio perché *ciò che non è più quell'oggetto* che era prima, ma altro, reso ora come immagine. L'oggetto, pur essendo dinanzi a me, come precedentemente affermato, è inoperoso. Solo attraverso questa apparente contraddizione risulta possibile cogliere l'evento estetico: cogliere significa in qualche misura comprendere ciò che non si lascia com-prendere. Nell'immagine dell'oggetto quello che si rende presente è la sua assenza, il suo essere cadaverico. Scrive Franck a tale proposito: « Se prima un eccesso di familiarità e di consuetudine ci permetteva di adoperare l'oggetto senza vederlo realmente, ora un eccesso di estraneità e di distanza ci impedisce di coglierlo e di afferrarlo. Esso c'è, appare. Ma è già sparito. È qui e non è qui. Non se ne è andato, ma è venuto meno: è come morto »¹³.

L'immagine, intesa come un qualcosa che lascia un segno, designa un luogo nel quale ritrovare una traccia e, con essa, ripensare a un soggetto che abbia il potere di comunicare il luogo. Vedere è cogliere immediatamente a distanza¹⁴; la vista ti permettere di mediare tra ciò che realmente vedi e il senso che doni a tale visione. Essa mantiene nei limiti dell'orizzonte, limita, segna il confine oltre il quale non è possibile andare, proprio perché rimanda verso ciò che non ha confine, verso l'illimitato, senza poterlo raggiungere.

11. Cfr. G. FRANCK, *Estetica e ontologia. Il problema dell'arte nel pensiero di E. Levinas*, « aut-aut », 209-210, (1985), pp. 35-59.

12. Ivi, p. 36.

13. Ivi, p. 38.

14. E. LEVINAS, *Blanchot/ lo sguardo del poeta*, cit., p. 39.

Tuttavia la modalità con la quale il soggetto nella cultura occidentale è abituato a nominare le cose, a dare senso al mondo che lo circonda, è la parola, non l'immagine. Mentre quest'ultima disorienta, la parola, ciò che è detto una volta visto, assume i toni di follia e di guerra per lo sguardo. Violenta e irrazionale, la parola trascende ogni limite perché prende la cosa dalla parte dalla quale non si vede. Il soggetto, nell'atto del conoscere, è posto dinanzi ad una scelta: la parola o la vista.

Non è possibile ovviare a questa possibilità? Bisogna fare molta attenzione in quanto la parola e l'errore sono molto affini. Nella parola agisce il disorientamento¹⁵. La parola crea l'ansia dell'errare, inteso come vagare, trovare, girare intorno al fine di adattare la realtà a ciò che si vuole comprendere: « Parlare non è vedere. Parlare libera il pensiero dall'esigenza ottica che, nella tradizione occidentale, condiziona da millenni il nostro modo di accostarci alle cose e ci invita a pensare garantiti dalla luce o sotto la minaccia dell'assenza di luce¹⁶ ». La parola, mentre libera dalla visione, pone il soggetto in una condizione particolare: tra visibile e invisibile. La parola ha una traiettoria che si ricurva su se stessa, come orientata verso una continua ricerca introspettiva. Proprio su tale punto si apre una breccia nella relazione tra l'oggetto e il soggetto coinvolti, in quanto Blanchot nota come vi sia corrispondenza tra parola e visione: il vedere è sempre a distanza, perché vediamo solo quello che in precedenza c'è sfuggito. Vedere è una privazione: quando le cose, o noi stessi siamo troppo presenti, non vediamo. Come è possibile renderle (nuovamente) presenti? Bisognerebbe, come afferma Blanchot, « pensare secondo la misura dell'occhio¹⁷ ».

Esiste, dunque, una modalità che lascia venire alla luce le parole, traendole fuori dal nesso classico della filosofia occidentale che da Platone in avanti ha dettato la linea del senso, ossia la relazione tra velato-svelato. Questa modalità è l'immagine, la quale non toglie il velo anzi, a volte ricopre ciò che dovrebbe essere svelato: essa diviene parola del sogno, della notte, che si esplica, sentenzia Blanchot, come fascinazione. Di fronte a tale ambiguità, e per la difficoltà di condurre a una scelta Blanchot chiama, quale agente risolutore, l'immagine, tramite la quale, forse, questa difficoltà potrebbe essere risolta:

L'immagine ci parla, e sembra che ci parli intimamente di noi. Ma intimamente è dire troppo poco; intimamente designa allora quel livello in cui l'intimità della persona si rompe, e, in questo movimento, indica la prossimità minacciosa di un fuori vago e vuoto che è il fondo sordido sul quale essa continua ad affermare le cose nella loro sparizione. Così essa ci parla, a proposito di ogni cosa, di meno della

15. M. BLANCHOT, *L'infinito intrattenimento*, cit., p. 37.

16. *Ibidem*.

17. *Ivi*, p. 38.

cosa, ma di noi, e a proposito di noi, di meno di noi, di quel meno di niente che resta quando non vi è nulla.¹⁸

L'immagine si presenta come apertura della dimensione stessa del senso, capace di far emergere il soggetto, altrimenti smarrito tra le righe del detto, alla presenza di quel non-detto che si mostra come fascinazione, rendendolo capace di relazionarsi con il mondo e con Altri e, nel contempo, rinunciare a sé. L'immagine diviene il luogo di una relazione tra l'Io e il mondo, dove il mondo è l'Altro e, in quanto tale, come ciò a cui bisogna comunicare, ma senza più alcuna presunzione di potere. Questo nuovo spazio è fuori; è il passo al di là, nel quale l'evento, quello che accade, precede il detto e lo rende contraddittoriamente inutile. L'immagine si pone dinanzi all'oggetto che prima aveva colto attraverso la parola e il vedere, ma in modo nuovo. In tal senso il vedere, come precedentemente sottolineato, ci riguarda. Anche se l'immagine è postuma alla visione, è questa che le attribuisce senso, perché capace di porsi nel *dopo* della visione che non è abbandono di sguardo (come un voltarsi dall'altra parte), bensì modo di cogliere l'inafferrabile, l'inattuale e l'impassibile. Insomma, lo sguardo altro è capace di porre il soggetto davanti al già visto, ma in modo nuovo: sguardo della morte perché rivolto ad un movimento che non possiamo controllare, indipendente dal soggetto, ma che tuttavia gli è inevitabile affinché si realizzi come tale. In questo senso l'immagine prevarica l'azione e dona la morte. La morte è ciò che, insieme allo scrivere, pone il soggetto nella vivifica potenza dell'immaginario, luogo nel quale si ferma il tempo e dove l'immagine diventa pathos (passione). Nella morte, l'Io perde la propria ipseità. Ecco perché scrivere, per Blanchot, rende immortali. La morte è un interminabile brusio nel quale l'essere non cessa di essere tale; non riesce a porre un limite alla propria presenza. La morte rende assurda la morte stessa e, come ripete più volte lo stesso Blanchot, essa rappresenta l'impossibilità della possibilità del proprio arrestarsi. L'Io, dinanzi alla morte, si trova in costante movimento, nell'impossibilità di fermarsi: si mostra come nomade, sempre alla ricerca di un luogo nel quale vedere realizzato il proprio fine e giungere alla conclusione. La morte è il vano tentativo da parte dell'uomo di dare valore a un evento che resta inattuabile. Con la morte il soggetto entra in contatto con la presenza dell'altro, che si rende presente proprio nell'evento della morte. Essa è così sempre morte dell'altro e come tale irrepresentabile se non nella forma dell'immaginazione. Oltre la morte, c'è il morire. Mentre la morte si situa nella sfera delle possibilità, della logica, della ricerca del senso, il morire è per definizione ciò che travalica la dimensione della progettualità e di ciò che potrebbe essere programmabile. Esso lascia senza risposte, in un

18. M. BLANCHOT, *Lo spazio letterario*, cit., p. 222.

luogo senza tempo, poiché luogo della sospensione, del *non poter più dire*, rinunciando al potere che, invece, si manifesta nell'azione della morte. Mentre la morte è dunque *arrête*, ossia cessazione, arresto, ma anche sentenza, mostrando di fatto quello che rappresenta un limite umano, il morire resta ciò che è interminabile perché irrealizzabile. Tuttavia, il modo con il quale il morire può essere comunicato è il luogo dell'immagine. In essa il soggetto rinuncia a se stesso scivolando nella dimensione impersonale e anonima che è propria del morire: « Bisogna dunque partire non più dalle cose per rendere possibile l'approssimazione alla morte vera, ma dalla profondità della morte per volgermi verso l'intimità delle cose, per “vederle” veramente, con lo sguardo disinteressato che ha chi non si tiene a se stesso, chi non può dire “Io”, chi non è nessuno, la morte impersonale¹⁹ ».

Il morire pone il soggetto nel luogo della fascinazione nel quale è l'immaginario a dominare perché ne detta i tempi e le modalità. La fascinazione, che è passione per l'immagine, comunica con il soggetto privandolo del suo luogo e delle sue specificità di soggetto agente. Una privazione dinanzi alla quale il soggetto è impossibilitato a fuggire ma, anche se vincolato, finalmente libero di subire la fascinazione che è produzione dell'opera, della sua opera. Quando guardo, possiedo l'oggetto, ho potere su di lui poiché riesco a dominarlo pur restando distante. Quando immagino non ho nulla: entro nella fascinazione che è il rovesciamento del vedere. È la possibilità di lasciare emergere un Io non più nascosto, ma luminoso a se stesso, capace di seguire le tracce che lascia. Attraverso la possibilità di andare oltre la semplice spoglia cadaverica legata ad una corporeità ancora oggettivante, l'immagine libera dal corpo, pur senza eliminarlo. Solo l'immagine permette alla morte di non porre la parola fine; l'arte interroga la morte sotto una diversa prospettiva: non come semplice fatto o accadimento, ma come ciò che non smette di accadere. Ancora una volta Blanchot sottolinea come l'immagine ci *ri-guarda*, nel senso che noi cogliamo in essa uno sguardo di rimando che ci oggettivizza a tal punto da farci sembrare fantasmi a noi stessi. Scrive Blanchot: « Lo sguardo trova in ciò che lo rende possibile la potenza che lo neutralizza, che non lo sospende né l'arresta, ma al contrario gli impedisce di venirne mai a termine, lo priva di ogni inizio, fa di lui una luminosità neutra smarrita che non si spegne, che non rischiarà, il cerchio, rinchiuso su se stesso, dello sguardo²⁰ ». In questo senso, quasi a volere rappresentare un paradosso, solo il soggetto pienamente consapevole di questa infinita e incolmabile distanza che si pone tra la vita e la morte che è l'immagine, è in grado di sopravvivere.

19. Ivi, p. 131.

20. Ivi, p. 17.

4. Orfeo e Lazzaro: vedere non è dire

Da quanto sin qui detto, emergono forti assonanze tra l'immagine, come movimento regressivo verso la sparizione, e la morte posta in essere dalla figura del cadavere. Dice Blanchot:

L'immagine, a prima vista, non rassomiglia al cadavere, ma potrebbe darsi che l'estraneità cadaverica fosse identica a quella dell'immagine. Ciò che si chiama spoglia mortale sfugge alle categorie comuni: qualche cosa è là davanti a noi, qualche cosa che non è né il vivo in persona, né una realtà qualsiasi, né lo stesso di colui che era in vita, né un altro, né altra cosa. Ciò che è là, nella calma assoluta di ciò che ha trovato il suo luogo, non realizza tuttavia la verità di essere pienamente qui [...]. Stare non è cosa accessibile a colui che muore.²¹

Utilizzando un'analogia si potrebbe dire che, da un punto di vista estetico, il cadavere pone in essere una natura morta, o meglio, è immaginato come natura morta e come tale, ed è questa la particolarità dell'arte secondo Blanchot, riacquista in qualche misura vita; il cadavere, afferma il filosofo francese, «è la sua propria immagine²²». Attraverso uno straordinario gioco di rimandi teoretici, il cadavere, reso in immagine, somiglia esclusivamente a se stesso, ovvero non somiglia a niente di realmente esistente se non alla propria immagine.

Ma che cosa affascina l'uomo posto dinanzi all'immagine estetica di qualcosa che è morto, che è cadaverico?

Una possibile risposta sembra fornirla lo stesso Blanchot, nel momento in cui afferma come ciò che affascina, in questa relazione tra assenza e presenza, sia il fatto che nell'immagine, in particolare nell'immagine in questione, ossia quella cadaverica, l'oggetto è continuamente dissimulato. L'aver dinanzi un oggetto in immagine, rimanda alla dissimulazione di ciò che vorrebbe rappresentare; rimanda sempre ad altro. Questo stare davanti all'immagine significa, per il soggetto che osserva, cercare ciò che l'immagine vuole dissimulare e, nel momento in cui la si trova, permanere dinanzi a questa duplice visione: il visto, e il visto in quanto dissimulato. Lo scopo sarebbe quello di fare emergere, come la definisce nel suo bellissimo saggio J. Pfeiffer²³, una visione *passionale* in grado d'introdurci nello spazio di una morte vera, nella quale non ritrovare una semplice somiglianza a noi stessi, una sorta d'identificazione, ma un luogo nel quale «si compirebbe [...] la nostra interna somiglianza alla morte, in una sorta di avvicinamento in cui, appunto, l'io sparirebbe per non lasciar posto che ad una somiglianza

21. Ivi, p. 224.

22. Ivi, p. 226.

23. Cfr. J. PFEIFFER, *La passion de l'imaginaire*, « Critique », 229, (1966), tr. it. G. Fofi, *La passione dell'Immaginario*, in M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, cit. p. XI.

ormai senza somiglianza, in seno alla quale sarebbe scomparso perfino il “fatto della morte”²⁴ ».

Come precedentemente affermato, l'artista ha il privilegio di cogliere prima e forse meglio degli altri quella sostanziale differenza tra l'esperienza del mondo e la percezione che di esso si ha; tra il vedere e il sentire (inteso come capacità di comunicare a sé come agli altri), ciò che si ha davanti. Per tale motivo, secondo il nostro pensatore, la filosofia occidentale ha fatto del logos lo strumento privilegiato di mediazione tra queste due forme: la scrittura nasce nel momento in cui l'autore, scrivendo, si dona, si sacrifica alla sua opera cogliendone la pienezza ed essendo disposto a perdersi per essa. La scrittura è sacrificio al fine di realizzare il proprio desiderio, il proprio orientamento verso un luogo altro, con la consapevolezza che debba restare tale per continuare a far vivere l'opera. Lo scrittore, come Orfeo, è disposto ad affrontare la legge del giorno, della chiarezza e della luminosità comunque ingannevole, per entrare nelle tenebre, nella notte, preludio all'ingresso di una più profonda notte: l'*altra notte*, unica capace di porre in essere l'incontro con la desiderata Euridice, musa ispiratrice. Tuttavia, pur non uscendo dalla metafora, Blanchot sottolinea come, per avvicinarsi al punto più profondo, Orfeo deve da esso distogliere lo sguardo; deve voltare la faccia se vuole salvare l'opera; così facendo ne perde tuttavia l'essenza, poiché coglie l'opera nella dissimulazione di una notte che è tenebrosa e che nasconde. Orfeo vuole vedere, deve vedere per godere della piena presenza dell'opera; così facendo, la perde dopo averla pienamente ottenuta. Non gli resta altro da fare che tramutare una visione ormai irripetibile in canto, poema, scrittura. Euridice rivivrà, ma solo nell'ispirazione; Orfeo potrà solo « guardare Euridice, senza preoccuparsi del canto, nell'impazienza e nell'imprudenza del desiderio che dimentica la legge²⁵ ».

L'opera è l'esperienza limite o meglio del limite, in quanto non divisibile e in solitudine; continuo ritorno di una mancanza d'esperienza, inevitabile ma, nel contempo, unica. L'analogia con l'evento della morte risulta, in questo senso, molto forte. Proiettato dal proprio desiderio verso un punto limite e in solitudine; privato della piena presenza dell'oggetto che intende conoscere, se non nella sua assenza; costretto a non rispettare la legge dissimulante del giorno (e degli uomini), Orfeo, finisce per somigliare a Lazzaro quale immagine della morte che, nel contempo non lo è più. Il cadavere, la spoglia, pur senza parlare, diviene l'immagine di qualcosa che non somiglia a nulla se non a se stesso. Esso è qualcosa ma, nello stesso tempo, non è più. È sospensione del senso spaziale e temporale; è in un perenne stato d'attesa. La spoglia cadaverica diventa immagine di solitudine,

24. Ivi, p. XV.

25. M. BLANCHOT, *Lo spazio letterario*, cit., p. 149.

silenziosa, espressione non di quello che è stato, ma di quello che ora è: nulla. Lazzaro è, ma nel contempo non è più Lazzaro. Deve essere sciolto e lasciato andare²⁶. In essa, sembra realizzarsi quella identità assoluta che in effetti è solo un'assoluta differenza tra ciò che è morto e ciò che non è possibile che resti tale. L'impossibilità della morte si presenta nell'opera sotto due trasposizioni che, a mio avviso, sembrano richiamare quelle che, altrove, riferendosi alla funzione che l'opera d'arte deve avere, lo stesso Blanchot definisce essere due versioni dell'immaginario²⁷. La prima, nella quale siamo noi a tenere a distanza l'oggetto per poterlo meglio possedere. Questa è la dimensione del potere, nella quale l'immagine diviene strumento in mano al soggetto per rifuggire l'evento della morte attraverso la sua rappresentazione. Momento necessario per sostenere lo sguardo sull'ineluttabilità del divenire dell'evento morte, che resta, tuttavia, incomprensibile. Questa prima versione dell'immaginario manifesta la potenza del negativo e del fatto che « la morte è da un lato il lavoro della verità nel mondo, dall'altro la perpetuità di ciò che non tollera né inizio né fine²⁸ ». Questa prima versione è l'immagine cadaverica, immobile, spoglia, nella sua nudità che altro non manifesta che la realtà di ciò che è stato e di ciò che è accaduto e che, apparendo nella sua solitudine, in quanto riconosciuto come altro dal soggetto che la osserva, apre tuttavia alla seconda versione dell'immaginario poiché « in questo momento in cui la presenza cadaverica è davanti a noi quella dell'ignoto, è proprio allora anche che il defunto comincia a *rassomigliare a se stesso*²⁹ ». Nella seconda versione l'immagine perde il suo statuto di *oggetto posto dinanzi*, per trasformarsi in qualcosa che esiste come rimando ad altro. L'immagine assume quindi, in questo, il suo senso più vero perché svelato alla semplice visione dello sguardo. L'immagine si sottrae allo sguardo perdendo così il proprio statuto, per divenire annuncio di un *dis-astro*, nel senso etimologico del termine, ossia come un andare verso l'astro, come verso ciò che, nella visione, diviene irraggiungibile.

26. Cfr. Gv, 11, 28–44 in *La Sacra Bibbia della CEI*, editio princeps, Bologna 1971. Pur senza soffermarsi su interpretazioni teologiche o di esegesi, quello che in questo scritto si intende porre in evidenza è come tale brano evangelico, anche se Blanchot non lo esplicita mai nei suoi scritti, risulti particolarmente congeniale nella spiegazione del rapporto di originalità nei confronti della realtà tra la parola, il logos, così come precedentemente inteso e ciò che deve essere conosciuto, in quanto visto.

27. Cfr. M. BLANCHOT, *Lo spazio letterario*, cit. pp. 222–231.

28. Ivi, p. 228.

29. Ivi, p. 225.

Riferimenti bibliografici

- BLANCHOT M., *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris 1955; tr. it. G. Zanobetti, *Lo spazio letterario*, Torino, Einaudi, 1975²; *Id.*, *L'Entretien infini*, Gallimard, Paris 1969; tr. it. R. Ferrara, *L'infinito Intrattenimento*, Einaudi, Torino 1996².
- FRANCK G., *Estetica e ontologia. Il problema dell'arte nel pensiero di E. Lévinas*, « aut-aut », 209–210, 1985.
- La Sacra Bibbia della CEI*, Bologna, editio princeps, 1971.
- LÉVINAS E., *La réalité et son ombre, Noms propres*, Éditions Fata Morgana (1976); tr. it. Armeni C., *La realtà e la sua ombra*, in *Nomi propri*, Marietti, Genova.
- PFEIFFER J., *La passion de l'imaginaire*, « Critique », 229, 1966.
- PONZIO A., FISTETTI F., *Su Maurice Blanchot. Mondo e spazio letterario*, ed. Caratterimobili, Bari 2015.
- SARTINI A., TABACCO C., *Scritture della creazione*, edizioni ETS, Pisa 2013.