

Blanchot e i filosofi di Thomas

Da giovane Maurice Blanchot, oltre a interessarsi di letteratura, ha compiuto studi universitari in ambito filosofico. Lo ha ricordato l'autore stesso: «Credo si sappia quanto devo a Emmanuel Levinas, oggi il mio amico di più vecchia data, il solo che mi autorizzi a dargli del tu. È anche noto che ci siamo incontrati all'Università di Strasburgo nel 1926, dove tanti grandi maestri non ci rendevano mediocre la filosofia» (Blanchot 2008, p. 237; trad. it. 2004, p. 185)¹. Eppure, in seguito, egli si è astenuto dal pubblicare opere che si presentassero esplicitamente come filosofiche; anzi, una parte importante della sua produzione è di tipo non saggistico bensì narrativo. Ciò vale già per il volume d'esordio, ossia il romanzo *Thomas l'obscur* (Blanchot, 1941)². Tuttavia una lettura di questo testo enigmatico permette di trovare in esso delle tracce esplicite, ancorché imprevedibili, dell'interesse di Blanchot verso alcuni pensatori di primo piano nella tradizione filosofica. Ciò appare tanto più singolare in quanto le sue opere narrative si tengono sempre ben lontane dal cosiddetto *romanzo a tesi*, dalla nobile e seria riflessione sul senso dell'esistenza e sulle scelte etiche dell'uomo, ossia dal genere di testi che amavano redigere gli scrittori legati all'esistenzialismo francese, come Sartre e Camus. A differenza di quest'ultimo, per esempio, Blanchot si sarebbe ben

¹ Si avverte che i passi delle traduzioni italiane cui si rimanda d'ora in avanti vengono spesso citati con modifiche.

² Nel 1950, l'autore pubblicherà, sempre per Gallimard, una nuova versione molto più breve della stessa opera.

guardato dall'asserire che «un romanzo non è mai altro che una filosofia tradotta in immagini» (cfr., per Camus, Todd, 2012, p. 272).

Thomas l'obscur può essere accostato semmai alla letteratura fantastica poiché, per quanto ambientato in epoca contemporanea, presenta una sequenza di eventi che non consentono una chiara e precisa ricostruzione della *fabula*, e un insieme di personaggi che, per contegno e discorsi, restano inspiegabili sulla base della psicologia consueta. Ecco come Christophe Bident cerca di riassumere la trama dell'opera: «Il racconto si addentra in un destino fra i più inverosimili, con corpi e spazi incessantemente metamorfici, nel quale Thomas, il personaggio principale, di volta in volta umano e mostruoso, morto e vivo, incontra due giovani donne, Anne e poi Irène, che vivono con lui relazioni strane, impossibili, metapsichiche e spesso innominabili, prima di morire scegliendo la propria morte, Irène con un colpo di stiletto alla gola, Anne per estenuazione. Thomas impone allora un nuovo sguardo su un mondo ricreato e fa precipitare gli uomini nel mare» (Bident, 1988, p. 144).

Alla stranezza degli eventi si unisce anche quella dello stile, caratterizzato dall'abbondanza di metafore inattese. Il continuo alternarsi, nella scrittura, di elementi astratti e concreti contribuisce a spiegare quell'aspetto particolare del romanzo che consiste nei richiami ai grandi filosofi del passato. Tali richiami, che di solito hanno la forma di brevi incisi o comparazioni, si incontrano con una certa frequenza nella prima versione di *Thomas l'obscur*, ma vengono poi quasi tutti espunti nella stesura abbreviata edita nel 1950. La loro presenza è connessa anche al fatto che il protagonista dell'opera, se per un verso appare dotato di poteri eccezionali e perturbanti, per

l'altro si presenta come un giovane collegiale i cui studi prevedono l'apprendimento della filosofia. Lo si vede bene dal brano che segue: «I compagni di Thomas, ottimisti pieni d'illusioni, credevano nella fine del mondo. Passavano in rivista i sistemi filosofici, imparando a memoria sul manuale i riassunti dell'aristotelismo e del platonismo, con la pietà di uomini cui fosse stata affidata la missione di salvare i nomi di Aristotele e Platone. [...] Ormai non si rapportavano che ad esseri già morti, e ai più antichi fra loro, quelli che sono sopravvissuti a tutto; amavano con particolare tenerezza Parmenide o Ennio, di cui restano a galla solo pochi versi ormezzati ad un altro testo. [...] Fra pochi minuti, non ci sarebbero più stati i professori, quegli esseri che ogni mattina portano notizie dal passato, come se, al di fuori del collegio, fossero dotati della stessa esistenza di Fedone, di Spinoza» (Blanchot, 1941, p. 85).

Tra i pensatori dell'antichità greca, quelli richiamati più spesso sono Socrate e Platone. Del primo, si evidenzia l'atteggiamento finale, ossia la serena accettazione dell'ingiusta condanna a morte. Per esempio, sempre parlando dei collegiali di cui sopra, si dice: «Mai ancora c'erano stati sulla terra così tanti Socrate pronti a bere la cicuta» (ivi, pp. 85-86). E analogamente la giovane Anne, già indebolita dalla malattia, «continuava a veder errare attorno a sé la morte autentica, morte nobile per tifo, o per cicuta come Socrate» (ivi, p. 191). Altrove, nel corso di un suo lunghissimo monologo, Thomas può scorgere nel gesto socratico un passaggio di testimone fra l'anziano maestro e il geniale allievo, il quale consentirà a Socrate di insediarsi saldamente nella memoria dei posteri, facendolo parlare nei propri dialoghi e sviluppandone il pensiero: «Tutta la mia forza, la sensazione che avevo di essere, prendendo la cicuta, non Socrate morente, ma Socrate che si accresce con Platone» (ivi, p. 210). Al

tempo stesso, però, l'idealismo di quest'ultimo viene visto come un vano tentativo di negare e rimuovere il decesso: «La morte, e intendo con morte quell'accidente che tramuta Platone nella suprema banalità» (ivi, p. 216).

Un analogo procedimento, che mescola evocazione rispettosa e blanda irrisione, viene applicato ad alcuni grandi esponenti della filosofia moderna e contemporanea. Nei loro riguardi anzi l'ironia dell'autore sembra farsi più manifesta, a volte persino feroce. Così, se un primo rimando cartesiano è ancora piuttosto neutro («per la prima volta in lui [Thomas] l'anima e il corpo erano separati quanto lo sono in Descartes» [ivi, p. 56]), in un altro caso, pur senza indicare il nome del filosofo, il protagonista del romanzo non esita a capovolgerne l'asserzione più celebre: «Fu allora che, all'interno di una grotta profonda, mi apparve la follia del pensatore taciturno, e alcuni vocaboli incomprensibili risuonarono alle mie orecchie mentre scrivevo sul muro queste dolci parole: "lo penso, dunque non sono"» (ivi, p. 217)³.

A essere trattato in maniera simile è Pascal, filosofo e matematico di cui in *Thomas l'obscur* si evidenziano, non senza ironia, i turbamenti. Uno degli accenni chiama in causa «quel nulla così tiepido e facile nel quale permaneva Pascal, peraltro già spaventato» (ivi, p. 186). Non meno scherzoso è il secondo richiamo: «Notte tuttavia priva di confusione, di mostro, notte che poteva essere la malattia senza sudore, senza incubo, notte in cui le angosce di Pascal trovavano fine con la scoperta della trentaduesima proposizione di Euclide» (ivi, p. 194). C'è qui un'allusione biografica precisa: la sorella maggiore del

³ Il riferimento è ovviamente alla formula cartesiana «*Je pense, donc je suis*» in *Discours de la Méthode* (Descartes, 2012, p. 147 ; trad. it. 2002, p. 149).

filosofo seicentesco ha raccontato come il fratellino dodicenne, cui il padre non voleva fossero ancora trasmessi insegnamenti di geometria, avesse scoperto da solo le nozioni basilari di tale scienza, giungendo appunto fino alla trentaduesima proposizione del primo libro di Euclide (cfr. Périer, 2013, pp. 15-18).

Ma il passaggio più bizzarro riguarda un pensatore contemporaneo, morto nell'anno stesso dell'uscita del romanzo blanchotiano. Nel libro leggiamo infatti: «La notte avanzava. La stanchezza conferiva un valore nuovo agli oggetti, ricoprendoli con una pregiata patina di quindici secoli. Mai la filosofia era parsa più fragile, più preziosa e più appassionante che nell'istante in cui uno sbadiglio faceva svanire nella bocca di Bergson l'esistenza di Dio» (Blanchot, 1941, p. 111). In questo caso il sarcasmo è palese e prende di mira un autore noto e stimato, colto però nell'atto assai prosaico di sbadigliare, con buffe conseguenze di ordine metafisico.

Si ha dunque l'impressione che l'immagine offerta dei grandi filosofi sia ambivalente in tutto il romanzo. La cosa appare tanto più singolare in quanto, negli articoli pubblicati nello stesso decennio, Blanchot parla di Descartes, Pascal o Bergson in tono del tutto serio. Dunque è come se l'attitudine più trasgressiva venisse affidata alla narrazione, capace di esprimere anche, per riprendere una drastica e paradossale formula dell'autore, quel «disgusto della filosofia [...] che è certo il miglior modo di amarla e di esserle fedele» (Blanchot, 1971, p. 89; trad. it. 2010, pp. 100-101).

Vale la pena di esaminare la maniera in cui Blanchot, nei testi degli anni Quaranta, si è rapportato a quegli stessi pensatori a cui, in *Thomas l'obscur*,

dedicava solo accenni perlopiù ironici. Un primo dato da sottolineare è che, per Blanchot, il transito attraverso il confine che si ritiene mantenga separati i due campi – letterario e filosofico – sia da considerarsi non soltanto agevole, ma anzi necessario. Ne è conferma il fatto che, nei casi di Descartes e Pascal, l'iniziale spunto di riflessione viene offerto a Blanchot dai testi a essi dedicati da un grande scrittore, Paul Valéry; in quello di Bergson, invece, a essere preso in esame è il possibile nesso tra le concezioni del filosofo e la poesia simbolista.

Ma procediamo con ordine, partendo proprio dall'articolo, datato 1941, *Une vue de Descartes* (Blanchot, 2007b, pp. 57-62). Il titolo coincide con quello di uno scritto di Valéry allora da poco pubblicato come introduzione a un'antologia di pagine scelte del filosofo (cfr. Valéry 1941)⁴. Si tratta di un testo assai ampio, ma Blanchot concentra la propria attenzione solo sulle pagine iniziali. A suo parere l'interesse provato dal poeta per Descartes era facilmente prevedibile: «Come si poteva immaginare, Paul Valéry ha perseguito in questo studio non l'interpretazione di una filosofia, ma la ricerca di una certa struttura della mente. Si tratta, com'è noto, di una delle sue preoccupazioni più forti» (Blanchot, 2007b, p. 57). Interrogando Descartes, Valéry si interroga. Tuttavia, secondo Blanchot, ne consegue che quello tra il poeta novecentesco e il filosofo seicentesco va considerato in gran parte come un incontro mancato, perché il primo ha ceduto alla tentazione di proiettare sul secondo la propria immagine. Valéry, infatti, evidenzia in Descartes «la potenza personale che gli ha fatto fondare ogni certezza sulla certezza di se stesso. Ciò

⁴ Il solo testo introduttivo, *Une vue de Descartes*, si legge in P. Valéry, 1997, pp. 810-842.

che incanta [...] in lui e ce lo rende vivo, malgrado la caducità della sua opera, è la coscienza di sé, coscienza dei mezzi di cui dispone [...], coscienza così completa e imperiosa che fa del suo Io uno strumento la cui infallibilità si misura dalla coscienza che egli ha di quest'io» (ivi, p. 58). Il poeta si spinge fino a negare ogni significato filosofico all'espressione "*cogito, ergo sum*" che, a suo avviso, avrebbe semplicemente per Descartes il valore di uno stimolo mentale. Si può notare qui che il citato ribaltamento della formula cartesiana attuato da Blanchot in *Thomas l'obscur* («Io penso, dunque non sono») trova quasi una legittimazione nelle parole con cui Valéry commenta la medesima frase: «Se "Io sono" significa qualcosa, "Io non sono" non significa né di più né di meno» (Valéry, 1997, p. 825; trad. it. p. 59). Il *cogito* appare agli occhi del poeta come «un appello alle potenze dell'orgoglio», un modo per porre «deliberatamente e apertamente il proprio Io quale sistema di riferimenti del mondo e fulcro di riforme creatrici» (Blanchot, 2007b, p. 58). Ciò obbliga Descartes a giudicare trascurabili molte delle nozioni storicamente ereditate e, in generale, tutto quanto potrebbe rischiare di fraporsi come ostacolo alle capacità e alla fecondità della propria mente. Il metodo del filosofo viene dunque a coincidere con la sua coscienza organizzata.

Blanchot non respinge queste considerazioni di Valéry, ma nel contempo fa notare che innovano assai poco: «Da tempo i filosofi e gli storici hanno fatto entrare nella loro interpretazione del cartesianesimo, come elemento di realtà e non soltanto come fattore esplicativo, il procedimento stesso di Descartes. Anche loro hanno ammirato questa coscienza superiore, questa straordinaria volontà di potenza» (ivi, p. 59). Tuttavia un simile modo di rapportarsi ai testi del filosofo ha, per Blanchot, il grave torto di minimizzare il fatto che il pensiero

di questo autore è «così completamente enigmatico che resta tale persino in ciò che ha di supremamente chiaro» (ivi, p. 60).

In effetti nelle opere di Descartes coesistono, nel più singolare dei modi, aspetti differenti e contraddittori. I suoi scritti da un lato puntano sulla chiarezza, dall'altro agiscono sul lettore per via di fascinazione; sembrano rivolgersi a tutti, ma sono indirizzati a un ristretto numero di persone; a prima vista si direbbero animati da lentezza e serenità, tuttavia non evitano le sorprese, i salti bruschi e gli impulsi dettati dalla passione. Ma c'è di più: «Descartes è l'uomo che, al momento in cui scopriva i principi di una scienza universale, faceva dei sogni che attribuiva ad un genio, e che ricorreva a Dio, alla Santa Vergine, alla fede, per essere confermato in una scoperta che traeva dalla propria fede in se stesso» (ivi, p. 61).

Nel sostenere la tesi di un Descartes misterioso e impenetrabile, Blanchot fa riferimento anche a un libro di Jaspers edito qualche anno prima, nel quale il filosofo tedesco scorgeva, dietro la chiarezza dell'opera cartesiana, la presenza di una forza sotterranea, situata al di qua dell'umano (cfr. Karl Jaspers, 1937; ed. it. 1971, pp. 43-48)⁵. Tuttavia per Blanchot «tale interpretazione ha senso solo per mettere in risalto il carattere insormontabile dell'enigma e non per rendere conto di esso» (2007b, p. 61). Descartes, infatti, non offre a noi l'immagine di una vita preumana, bensì all'opposto «l'impressione dell'uomo compiuto» (*ibidem.*), perché la sua razionalità non rifiuta la propria parte d'ombra, ma neppure accetta di farsene condizionare troppo.

⁵ Cfr. Karl Jaspers, 1946; pp. 43-48.

L'anno successivo alla pubblicazione di *Thomas l'obscur*, il 1942, è per Blanchot quello del confronto con un altro filosofo, testimoniato da un lungo articolo che ha per titolo *Bergson et le symbolisme*⁶. Come accade quasi sempre nel lavoro giornalistico dell'autore, lo spunto d'avvio viene offerto da una pubblicazione recente, nel caso specifico il volume di Émeric Fiser sul simbolo letterario (cfr. Fiser, 1941). Questo libro intende mettere in rapporto la poesia simbolista con le idee di un pensatore francese recente, per ragioni facilmente comprensibili: «È ben noto che Bergson, con la sua critica del linguaggio, con la sua preoccupazione di esplorare, al di fuori delle convenzioni intellettuali e sociali, la vita dell'io profondo, e infine con la sua filosofia dell'intuizione e della durata, ha fornito all'arte un'eredità teorica che ha giustificato, piuttosto che suscitato, le opere dei grandi simbolisti» (Blanchot, 2007c, p. 134). Il filosofo e i poeti di quella corrente sembrano dunque essere accomunati dalla diffidenza nei riguardi della comunicazione quotidiana e dalla ricerca di un linguaggio più autentico, più rispondente alle esigenze interiori.

Nondimeno, secondo Blanchot, voler enfatizzare quest'analogia sarebbe uno sbaglio: «Tanto è naturale non lasciarsi sfuggire le corrispondenze che esistono tra la poesia simbolista e la filosofia dell'intuizione, altrettanto si rischierebbe di falsare l'atto creativo dei poeti applicando ad esso gli schemi di una spiegazione teorica» (ivi, p. 135). Lo dimostrano le difficoltà incontrate da Fiser quando si tratta di accordare più in dettaglio i concetti di Bergson con i testi dei simbolisti. Infatti, spiega Blanchot, esaminando questi ultimi ci si

⁶ L'inizio del testo si legge ora in Blanchot, 2007a, pp. 132-135; il seguito è stato ripreso, con lo stesso titolo, in Blanchot, 1987a, pp. 132-135 (trad. it. 1976, pp. 127-130).

accorge che in Baudelaire «il sogno non esprime la purezza di un io immerso nella durata» oppure che «il tuono silenzioso che esplode intorno ad immagini perdute le une nelle altre e annuncia nelle opere di Mallarmé un punto affascinante di rottura, è separato dalla filosofia bergsoniana da un abisso» (Blanchot, 1987b, p. 132; trad. it. 1976, p. 127). Dunque la ricerca di corrispondenze sistematiche tra gli scritti dei simbolisti e quelli del pensatore francese non soltanto è destinata a fallire, ma si rivela erronea in sé. Ciò non deve far pensare, per reazione, a un'idiosincrasia del filosofo nei riguardi dei poeti, giacché «Bergson provava un'estrema diffidenza nei confronti delle parole e un'estrema fiducia nella poesia» (ivi, p. 133; trad. it., p. 128). Resta però indubbio che il suo sospetto verso il linguaggio, da lui ritenuto incapace di fornire un equivalente dell'intuizione, è cosa ben diversa dalla passione con cui Mallarmé ausculta i singoli vocaboli, nell'ostinata ricerca di una «parola totale, nuova, estranea alla lingua e come incantatoria» (Mallarmé, 2003, p. 213; trad. it. 1963, p. 258).

Per altri motivi anche la mentalità di Paul Valéry risulta incompatibile con quella del filosofo. Infatti in questo poeta si riscontra «una fiducia nel linguaggio che non è fiducia in un sistema di espressione, capace di corrispondere fedelmente al pensiero, ma fiducia nelle proprietà particolari della forma, nei suoi effetti originali d'induzione, nella sua potenza che la rende atta ad organizzare la poesia e a costruirne la meraviglia. Si tratta di un'ambizione decisamente contraria al bergsonismo» (Blanchot, 1987b, p. 135; trad. it., pp. 129-130). Valéry, infatti, non vuole mantenere i propri testi poetici in stretto rapporto con la spontaneità di un'intuizione iniziale, bensì cerca di allontanarsi il più possibile dal punto di partenza, aspirando a una costruzione

linguistica coscientemente e abilmente architettata. La sua contemporaneità cronologica col pensatore francese non equivale dunque a una prossimità sul piano teorico. Non a caso Valéry poteva concludere il proprio discorso di commemorazione del filosofo con una formula a doppio taglio: «Bergson sembra già appartenere a un'età scomparsa, e il suo nome, l'ultimo grande nome della storia dell'intelligenza europea» (Valéry, 1957a, p. 886; trad. it. 2014, p. 1333).

L'articolo blanchotiano che ci resta da considerare è datato 1947, ma per l'argomento trattato ci riporta nuovamente al Seicento, in quanto verte su Blaise Pascal (Blanchot, 1984, pp. 249-262)⁷. L'occasione è fornita dalle pubblicazioni recenti di due critici, Marcel Arland (1946) e Albert Béguin (1947): l'uno insiste sulla natura passionale del discorso pascaliano, volto a suscitare un coinvolgimento emotivo; l'altro sottolinea all'opposto il carattere concertato dei *Pensées*, che mirano essenzialmente a persuadere il lettore⁸. Questo secondo punto di vista non annulla il primo, ma fa sorgere un dubbio imbarazzante: «Sembra che ci sentiamo ingannati se un libro che ci commuove intende commuoverci; i nostri sentimenti sembrano perdere ogni verità se le parole che li suscitano sono state scelte in vista di tali sentimenti e non sotto la costrizione di essi» (Blanchot, 1984, p. 251). Ad aver già messo in luce tale problematica, denunciando quella che gli appariva come una certa disonestà da parte del filosofo, era stato ancora una volta Valéry. Nel saggio in cui

⁷ Ricordiamo, per inciso, che più tardi l'autore tornerà sull'argomento in Blanchot, 1969, pp. 137-152; trad. it. 1977, pp. 127-141.

⁸ I due volumi raccolgono passi scelti del filosofo, preceduti da saggi introduttivi dei curatori.

commentava un celebre frammento pascaliano riferito alla vastità dell'universo («Il silenzio eterno di questi spazi infiniti mi spaventa»), il poeta deplorava appunto la mescolanza tra virtuosismo retorico e argomentazione: «Quando vedo lo scrittore riprendere e drammatizzare l'effettiva sensazione dell'uomo, aggiungervi certe tensioni calcolate, ed esigere nel contempo che la sua abilità venga scambiata per la sua emozione, trovo tutto ciò impuro ed ambiguo. In un'opera, la confusione del vero e del falso diventa urtante quando suscita in noi il sospetto che tenda a forzare la nostra convinzione o ad influenzarci in un certo modo. Se vuoi sedurmi o sorprendermi, bada che io non veda la tua mano più distintamente di quello che essa traccia. Io scorgo troppo la mano di Pascal» (Valéry, 1957b, pp. 463-465; trad. it. 1990, p. 81)⁹.

Blanchot fa notare quanto vi sia di incongruo in questo rimprovero rivolto da Valéry a Pascal. Il poeta, infatti, ha sempre teorizzato la necessità di costruire i propri testi nella maniera più sapiente e premeditata, in vista di produrre sul lettore determinati effetti, quindi dovrebbe elogiare il filosofo seicentesco anziché biasimarlo. Nel suo atteggiamento verso Pascal, Valéry incorre in vari controsensi: «Rimproverandogli ora il suo naufragio ora la sua incapacità di sprofondare, ora la bassezza delle sue grida ora la loro armonia troppo pura, egli stesso viene trascinato in tutte le contraddizioni» (Blanchot, 1984, p. 252). Da parte sua, Blanchot tende ad attribuire all'«io» usato da Pascal nei *Pensées* un valore impersonale e funzionale, dunque non ritiene credibile che il filosofo abbia voluto confessare i propri turbamenti e le proprie incertezze: «Siamo in presenza di ragioni, d'immagini, di parole, [...] e non dello

⁹ Per il frammento in questione, cfr. Pascal, 2004, p. 161 (trad. it. 2000, p. 75).

stato d'animo particolare di chi le ha scritte. Il libro esiste, ed è destinato a produrre un sentimento e a stabilire una situazione, non per autorità, ma solo mediante il nostro consenso a noi stessi» (ivi, p. 253). Anche se Pascal, mentre scriveva, si fosse sentito del tutto estraneo alle emozioni che cercava di trasmettere al lettore, i suoi testi rimarrebbero immutati e non perderebbero nulla del loro valore e della loro efficacia.

Del resto, quando si parla di letteratura o di filosofia, la questione della «sincerità» di un autore è sempre mal posta, giacché egli è chiamato a confrontarsi con un miscuglio inestricabile di verità e menzogna. Da un lato, infatti, si dedica alla ricerca dell'espressione più assoluta e fedele di ciò che intende comunicare; dall'altro deve constatare che il ricorso al linguaggio rende di per sé inautentica tale espressione. Perciò «la sincerità di Pascal non ci basta e neppure ci importa. E non ci importerebbe di più la sua buona fede: quella, per esempio, di un cristiano che, sicuro della verità che intende dimostrare o far riconoscere, si serve di vie che non ha provato egli stesso e che conosce solo tramite il proprio linguaggio» (ivi, p. 257). Più importante appare il fatto che Pascal – avendo sperimentato in certe occasioni, sul piano esistenziale, degli stati in certo modo estremi, di gioia o di angoscia – si sia reso conto della necessità di comunicarli e, al tempo stesso, dell'impossibilità di farlo adeguatamente. Per conseguenza, il linguaggio che impiega nei *Pensées* è tutto e niente: «Tutto, – ed egli ha l'orgoglio e la potenza imperiosa della parola originaria [...], convince, stupisce, abbassa ed eleva, dispone del lettore [...]. Ma niente, – e già egli si denuncia, si ritrova nel bel mezzo della miseria che mostra [...] e senza dubbio ne trae parola e argomento, ma questa nuova parola significa anche la sua menzogna» (ivi, p. 259).

Tale ambiguità si riflette sulla natura stessa del libro che – nonostante il suo indubbio valore filosofico e le sue qualità formali – resta, com'è noto, un semplice torso, un fascio di appunti disordinati in vista di quell'apologia del cristianesimo che il precoce decesso ha impedito a Pascal di completare. Ne sarebbe probabilmente risultata una grande opera, «ma contro queste aspirazioni l'oscura esistenza lavora [...], col suo vuoto che è approccio e presenza della morte. Così, forse, essa rovina a poco a poco l'opera che si fa [...] e priva di avvenire questo libro troppo sicuro di sopravvivere, così da farne un ammasso di foglietti, più distrutti che scritti. Ma è appunto allora, anche, che il linguaggio ritrova la sua verità» (ivi, p. 261).

Dunque «la mano di Pascal», quella che Valéry giudicava troppo appariscente, in realtà «è così poco visibile, così lontana dal lavoro, che è morta; e ciò che traccia è il segno della propria sparizione» (ivi, p. 262). Ed ecco che ci troviamo di fronte a un libro che, a ben vedere, è un non-libro, almeno in parte votato alla non-lettura. Ma questa – così Blanchot sigilla la propria interpretazione dei *Pensées* –, invece di essere la conseguenza di un accidente deplorabile, è la sorte che accomuna le opere davvero importanti.

Bibliografia

- Arland, M. (1946). *Pascal*. Paris: Éditions à l'Enfant Poète.
- Béguin, A. (1947). *Pascal*. Paris: Egloff.
- Bident, C. (1998). *Maurice Blanchot, partenaire invisible. Essai biographique*. Seyssel: Champ Vallon.
- Blanchot, M. (1941). *Thomas l'obscur*. Paris: Gallimard.
- Id. (1969). *La pensée tragique* [1956], in Id., *L'entretien infini*. Paris: Gallimard. (trad. it. [1977] *Il pensiero tragico*, in Id., *L'infinito intrattenimento* Torino: Einaudi).
- Id. (1971). *L'homme au point zéro* [1956], in Id., *L'Amitié*. Paris: Gallimard. (trad. it. [2010] *L'uomo al punto zero*, in Id., *L'amicizia*. Genova-Milano: Marietti).
- Id. (1984). *La main de Pascal*, in Id., *La part du feu* [1949]. Paris: Gallimard.
- Id. (1987a). *Faux pas* [1943]. Paris: Gallimard. (trad. it. [1976] *Passi falsi*. Milano: Garzanti).
- Id. (1987b). *Bergson et le symbolisme* [1942], in Id. (1987a). (trad. it. *Bergson e il simbolismo*, in Id., *Passi falsi* [1976]).
- Id. (2007a). *Chroniques littéraires du «Journal des débats»*. Paris : Gallimard.
- Id. (2007b). *Une vue de Descartes* [1941], in Id. (2007a).
- Id. (2007c). *Bergson et le symbolisme* [1942], in Id. (2007a).
- Id. (2008). *N'oubliez pas* [1988], in Id., *Écrits politiques 1953-1993*. Paris: Gallimard. (trad. it. [2004] *Non dimenticate*, in Id., *Nostra compagna clandestina. Scritti politici (1958-1993)*. Napoli: Cronopio).
- Descartes, R. (2012) *Discours de la Méthode*, in Id., *Œuvres et Lettres* [1953]. Paris: Gallimard. (trad. it. [2002] *Discorso sul metodo*. Milano: Bompiani).

- Fiser, É. (1941). *Le symbole littéraire. Essai sur la signification du symbole chez Wagner, Baudelaire, Mallarmé, Bergson et Marcel Proust*. Paris: Corti.
- Jaspers, K. (1971). *La natura intima di Cartesio*, in Id., *La mia filosofia* [1946]. Torino: Einaudi. (ed. or. *Descartes und die Philosophie* [1937]. Berlin: De Gruyter.
- Mallarmé, S. (2003). *Crise de vers*, in *Divagations*, in Id., *Œuvres complètes, II*. Paris: Gallimard. (trad. it. [1963] *Crisi di verso*, in *Divagazioni*, in Id., *Opere. Poemi in prosa e opera critica*. Milano: Lerici).
- Pascal, B. (2004). *Pensées*. Paris: Gallimard. (trad. it. [2000] *Pensieri*. Milano: Bompiani).
- Périer, G. (2013). *La vie de Monsieur Pascal*. Paris: Éditions de l'Herne.
- Todd, O. (2012). *Albert Camus, une vie* [1996]. Paris: Gallimard.
- Valéry, P. (1941). *Les pages immortelles de Descartes choisies et expliquées par Paul Valéry*. Paris: Corrêa.
- Id. (1957a). *Discours sur Bergson* [1941], in Id., *Œuvres, I*. Paris: Gallimard. (trad. it. [2014] *Discorso su Bergson*, in *Opere scelte*. Milano: Mondadori).
- Id. (1957b). *Variations sur une «Pensée»*, in *Variété*, in Id., *Œuvres, I*. Paris: Gallimard. (trad. it. [1990] *Variazioni su una «Pensée»*, in Id., *Varietà*. Milano: SE).
- Id. (1997). *Une vue de Descartes*, in *Variété*, in Id., *Œuvres* [1957], *I*. Paris: Gallimard. (trad. it. [1990] *Immagine di Descartes*, in *Varietà*. Milano: SE).