



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI VERONA  
DIPARTIMENTO DI FILOSOFIA, PEDAGOGIA E PSICOLOGIA

SCUOLA DI DOTTORATO DI SCIENZE UMANE E FILOSOFIA  
DOTTORATO DI RICERCA IN FILOSOFIA  
CICLO XXV/2010

# **AL LIMITE**

## **L'INFANZIA, LA FOLLIA, L'AMORE**

### **IN MARGUERITE DURAS**

S.S.D. M-FIL/06 STORIA DELLA FILOSOFIA

Coordinatore:

Ch.mo Prof. Ferdinando Luigi Marcolungo

Tutor:

Ch.ma Prof.ssa Wanda Tommasi

Dottorando:

Dott. Paolo Ottoboni



# INDICE

INTRODUZIONE p. 7

## PRIMA PARTE: L'INFANZIA

1. La pioggia d'estate p. 19

1.1. La storia di *La pioggia d'estate* p. 19; 1.2. Le vicende di *La pioggia d'estate* p. 20; 1.3 L'opacità di *La pioggia d'estate* p. 22; 1.4 Il linguaggio e l'amore p. 23; 1.5. Il linguaggio p. 24; 1.6. Un'esperienza del linguaggio non orientata dalla mancanza e l'amore p. 32; 1.7. La chiusura dell'infanzia p. 36; 1.8. Passività e godimento nell'infanzia p. 41.

2. Poetica dell'infanzia p. 43

2.1. L'infanzia nelle prime opere p.43; 2.2. La funzione contrappuntistica delle figure infantili nelle opere degli anni cinquanta p. 44; 2.3. I paesaggi dell'infanzia e l'emergenza del fantasma nelle opere del Ciclo Indiano p. 45; 2.4. *Hiroshima mon amour*: la memoria e l'oblio p. 47; 2.5. Le opere autobiografiche degli anni ottanta: *L'amante* e *L'amante della Cina del Nord* p. 48; 2.6. Due interpretazioni dei testi autobiografici a confronto p. 49.

3. Sul passaggio dalla prima alla terza persona: un primo confronto fra la scrittura di Marguerite Duras e la riflessione di Maurice Blanchot p. 54

3.1. Blanchot: il passaggio dall'io all'egli p.55; 3.2. L'io nelle opere autobiografiche di Duras p. 58; 3.3. La differenza di approccio alla scrittura fra Duras e Blanchot p. 66; 3.4. L'immagine durassiana dell'ombra interna p. 67.

4. L'infanzia nelle ultime opere p. 70

5. La dissimmetria dell'infanzia p. 76

## SECONDA PARTE: LA FOLLIA

1. Le esperienze dei limiti p. 85

1.1. Ancora qualche riflessione introduttiva p. 85; 1.2. Le esperienze limite: una definizione di Madeleine Borgomano p.87; 1.3. Le esperienze limite in senso narratologico p. 88; 1.4. Le esperienze limite in senso filosofico p. 89; 1.5. L'esperienza limite della follia p. 91.

2. La riflessività della scrittura durassiana: il ritorno di temi figure e fantasmi p. 92

3. Una sofferenza senza soggetto e senza catarsi p. 96
4. *Il rapimento di Lol V. Stein* p. 102
- 4.1. Il fantasma del ballo p. 103; 4.2. *L'Hommage* di Lacan: lo sguardo p. 107; 4.3. Lacan: la visione, tra immagine e sguardo p. 108; 4.4. La lettura lacaniana della scena del ballo p. 110; 4.5. La strana assenza del suo dolore p. 110; 4.6. Quale follia? p. 112; 4.7. Le esperienze dei limiti in *Il rapimento di Lol V. Stein* p. 114; 4.8. Anne-Marie Stretter da *Il rapimento di Lol V. Stein* a *Il viceconsole* p. 116.
5. *Il viceconsole* p. 118
- 5.1. La complessità dell'esperienza limite in *Il viceconsole* p. 118; 5.2. Il libro di Peter Morgan p. 118; 5.3. Il silenzio di Anne-Marie Stretter sulla mendicante indiana p. 121; 5.4 Il personaggio del viceconsole p. 122; 5.5. L'ambasciatore e Charles Rosset commentano il dossier del viceconsole p. 124; 5.6. La bicicletta abbandonata di Anne –Marie Stretter p. 126; 5.7. Il viceconsole e il direttore del Circolo p.127; 5.8. L'immagine dei campi da tennis deserti e il desiderio p.129; 5.9. Anne-Marie Stretter p. 130; 5.10. Il ricevimento p. 133; 5.11. La scenografia del cerchio p. 140; 5.12. I gesti del viceconsole e la scrittura p. 140.
6. Immagini del viceconsole e di Anne-Marie Stretter p. 144
- 6.1. Il viceconsole fotografato p. 144; 6.2. Il cadavere di Anne-Marie Stretter a Venezia p. 147.
7. La mendicante indiana p. 152
- 7.1. Il racconto della mendicante p. 152; 7.2. Il racconto della mendicante in *Il viceconsole* p. 153; 7.3. Piani di lettura p. 154; 7.4. «Lei cammina, scrive Peter Morgan» p. 158; 7.5. «Bisogna perdersi»: la marcia e la scrittura p. 163; 7.6. Un viaggio iniziatico, un viaggio di espiazione o la ricerca dell'origine? p. 166; 7.7. «Le pare di crescere in un certo senso come all'interno» p. 170; 7.8. Perdersi significa salvarsi? Due ambigue immagini di salvezza p. 172; 7.9. Il fantasma che invade il reale p. 175; 7.10. Battambang p. 177; 7.11. Un nuovo «sistema simbolico femminile» p. 178; 7.12. «Non si sbaglia più» p. 180; 7.13. La sensibilità e l'ombra interna p. 183.
8. *L'amore* p. 185
- 8.1. S. Thala p. 186; 8.2. Il rapporto fra *Il rapimento di Lol V. Stein* e *L'amore* p. 187; 8.3. *L'amore* e la scrittura p. 189; 8.4. I personaggi p. 190; 8.5. Il viaggiatore p. 192; 8.6. La donna p. 193; 8.7. Il pazzo p. 195; 8.8. La libertà e il limite della scrittura in *L'amore* p. 196.
9. *Le camion* p.198
- 9.1. La scrittura durassiana e la camera oscura p. 198; 9.2. La scrittura durassiana e il cinema in *Le camion* p. 199; 9.3. La scrittura di *Le camion* p. 201;

## TERZA PARTE: L'AMORE

1. L'esperienza limite dell'amore p. 213
- 1.1. L'amore e la biografia di Marguerite Duras p. 214.

2. L'amore nelle prime opere	p. 217
3.1. <i>Les impudents</i> p. 217; 3.2. La vita tranquilla p. 219.	
3. L'amore e la coppia	p. 223
3.1. <i>Il marinaio di Gibilterra</i> p. 223; 3.2. <i>I cavallini di Tarquinia</i> p. 224.	
4. L'amore e la morte: opere tra il 1958 e il 1960	p. 230
4.1. La svolta di <i>Moderato cantabile</i> p. 230; 4.2. Il binomio amore – morte p. 231; 4.3. Il raddoppiamento della storia: desiderio e scrittura p. 237; 4.4. <i>L'uomo seduto nel corridoio</i> p. 241; 4.5. <i>Hiroshima mon amour</i> p. 246; 4.6. <i>Alle dieci e mezzo di sera, d'estate</i> p. 250.	
5. L'amore e la follia	p. 254
5.1. L'incantevole solitudine di Maria: proiezioni di <i>Il rapimento di Lol V. Stein</i> su <i>Alle dieci e mezzo di sera, d'estate</i> p. 254; 5.2. L'origine del fantasma di Lol p. 256; 5.3. Un'ulteriore lettura della scena del ballo: la ripetizione p. 259; 5.4. Chi è il vero autore di <i>Il rapimento di Lol V. Stein</i> ? p. 265; 5.5. <i>Il viceconsole</i> : l'amore, la contiguità p. 270; 5.6. <i>L'amore</i> : un nome della follia p. 273.	
6. Una storia d'amore in cui perdersi: i testi degli anni ottanta	p. 275
6.1. <i>L'uomo atlantico</i> p. 275; 6.2. <i>La malattia della morte</i> : un assoluto dell'amore p. 281; 6.3. <i>Occhi blu capelli neri</i> : un caso particolare p. 295; 6.4. Un'idea per nulla romantica dell'amore p.300.	
7. L'amante cinese e l'amore	p. 302
8. Un amore che protegge dalla solitudine?	p. 305
8.1. L'immortalità mortale del fratellino: una figura della singolarità p. 309; 8.2. <i>Il sigillatore dell'acqua</i> p. 312.	
9. <i>Emily L.</i>	p. 315
CONCLUSIONE	p. 331
BIBLIOGRAFIA	p. 337



# INTRODUZIONE

## La scrittura e l'esperienza (di linguaggio)

### Una lettura filosofica dell'opera di Marguerite Duras

Questa ricerca si presenta come una lettura filosofica dell'opera letteraria della scrittrice francese Marguerite Duras.

A un approccio "filosofico", l'opera di Marguerite Duras appare particolarmente affascinante ma sfuggente, quasi impenetrabile, perché se, da un lato, si percepisce la forza di una scrittura che impegna e urta i limiti della riflessione, dall'altra essa svia ogni pretesa di renderne trasparenti le linee direttrici: rimane sempre un'opacità inestricabile, quasi un segreto che è tanto più attraente quanto più rimane tale.

Da un punto di vista filosofico è comunque necessario fornire alcune precisazioni, soprattutto riguardo alla natura della lettura "filosofica" dell'opera durassiana che si vuole compiere: non si tratta, ovviamente, di un tentativo di interpretare la produzione letteraria della scrittrice secondo alcune categorie filosofiche. Non si tratta nemmeno di una lettura guidata da una questione filosofica particolare, a partire dalla quale interrogare i testi. Si tratta piuttosto di una lettura che vuole immergersi nella scrittura dell'autrice per coglierne il movimento, lasciandone emergere le risonanze con alcuni problemi di natura filosofica. A questo punto sorge la domanda sul perché la filosofia si rivolga alla letteratura, sui motivi dell'interrogazione filosofica nei confronti della letteratura. Il dialogo tra filosofia e poesia, tra filosofia e letteratura è probabilmente cooriginario alla filosofia stessa, ma in epoca contemporanea, quando il linguaggio si è rivelato uno dei nuclei problematici più importanti da pensare, si è ulteriormente approfondito. Per citare solamente un caso emblematico di questa relazione, sicuramente insufficiente per rendere conto da solo di un tema così ampio e profondo, ma, ciononostante, comunque indicativo, ci si può riferire alla conclusione della tesi di laurea in filosofia della scrittrice austriaca Ingeborg Bachmann, che critica duramente la filosofia di Heidegger:

«La metafisica di Heidegger, che ha forma di teoria, si dimostra quindi inadeguata anche per esprimere un sentimento della vita, che, secondo l'opinione di alcuni autori, deve essere lasciato alla metafisica. [...] Tuttavia l'arte con le sue molteplici possibilità s'incontra maggiormente, anche se in modo differente, con il bisogno di espressione di questo diverso ambito del reale che sfugge alla classificazione da parte di una filosofia esistenziale che riduce tutto a sistema. Chi voglia esperire il "nulla che nullifica", questi potrà provare in modo sconvolgente la violenza dell'orrore e dell'annientamento mitico di fronte al quadro di Goya *Kronos divorora i propri figli* e sentire il sonetto di Baudelaire *L'abisso* come testimonianza linguistica di un'estrema possibilità di esposizione dell'indicibile che svela il confronto dell'uomo moderno con l'"angoscia" e il "nulla"»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Ingeborg Bachmann, *La ricezione critica della filosofia esistenziale di Martin Heidegger*, tr. it. a cura di E. Mazzarella, Guida, Napoli 1992, pp. 117-118.

Giorgio Agamben, nella sua introduzione ad un altro testo di Bachmann, *In cerca di frasi vere*, commenta questa conclusione, scrivendo che in essa si delinea questo rapporto tra filosofia e poesia:

*«la poesia si sostituisce in extremis alla filosofia nel punto in cui questa fallisce di fronte al compito di un'esposizione dell'indicibile»<sup>2</sup>.*

In seguito il filosofo richiama l'attenzione sul fatto che lo stesso Heidegger, nella sua riflessione, riconosce il fallimento della filosofia nell'esposizione di ciò potremmo indicare, utilizzando una parola estranea al pensatore tedesco, come "indicibile"<sup>3</sup> e, proprio in questo momento cruciale per il pensiero, intraprende un confronto con la poesia. Agamben fa notare inoltre che la poesia di Bachmann rende più volte testimonianza del fallimento del tentativo poetico di dare espressione all'indicibile, fallimento che quindi accomunerebbe l'esperienza poetica e quella filosofica. In entrambi questi fallimenti viene alla luce un nodo cruciale sia per la filosofia sia per la poesia, ossia l'esperienza del linguaggio, «la lingua stessa, la sua pura exteriorità, il *factum* della sua esistenza»<sup>4</sup>. Agamben scrive:

«Se chiamiamo ora *experimentum linguae* questa esperienza che non si fa con oggetti o con cose significate, ma col linguaggio stesso, possiamo dire allora che per ogni poeta e per ogni pensatore si dà un tale *experimentum linguae*, che definisce il modo e l'ambito singolare dell'"infortunio" attraverso il quale egli risponde al suo compito»<sup>5</sup>.

Ciò che è importante sottolineare in questo contesto è che sia per la filosofia sia per la poesia è in gioco un'esperienza del linguaggio. In *Il linguaggio e la morte*, un testo precedente all'introduzione al libro di Bachmann, Agamben aveva già messo in evidenza che filosofia e poesia hanno in comune proprio un'esperienza del linguaggio, che è cruciale per entrambe:

«Il "confronto" che è da sempre in corso fra poesia e filosofia è, dunque, ben altro che una semplice rivalità: entrambe cercano di afferrare quell'inaccessibile luogo originale della parola rispetto al quale ne va, per l'uomo parlante, del proprio fondamento e della propria salvezza. Ma entrambe, fedeli in questo alla propria ispirazione "musicale", *mostrano* alla questo luogo come *introvabile*»<sup>6</sup>.

Il percorso del testo non si arresta su questa scoperta e continua ad interrogare la poesia, per cercare di capire se essa non sappia o non abbia saputo indicare un'altra e diversa esperienza del linguaggio, sottratta a questa negatività fondamentale, ma quello che interessa qui è proprio mettere luce la convergenza di filosofia e poesia sul problema del linguaggio, sull'esperienza del linguaggio. Per rispondere alla domanda che ci si è posti in precedenza, sulle ragioni del dialogo tra filosofia e poesia, tra filosofia e letteratura, si può dire quindi che la filosofia si rivolga alla letteratura perché ne condivide

---

<sup>2</sup> Giorgio Agamben, *Il silenzio delle parole*, introduzione a Ingeborg Bachmann, *In cerca di frasi vere*, tr. it. di Cinzia Romani, Laterza, Roma-Bari 1989, p.VII.

<sup>3</sup> Il termine rimanda alla riflessione di Ludwig Wittgenstein, che elaborò profondamente il problema del linguaggio. La sua prima (e più famosa) opera si conclude con una proposizione che, dopo un intenso lavoro di definizione dei limiti del linguaggio, indica una regione dell'esperienza che sfugge ad ogni formalizzazione e non è possibile esprimere nel linguaggio stesso: l'indicibile. Wittgenstein scrive: «Su ciò di cui non si può parlare, si deve tacere». Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus e quaderni 1914-1916*, tr. it. a cura di Amedeo G. Conte, Einaudi, Torino 1995, p. 109.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. XII.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> Giorgio Agamben, *Il linguaggio e la morte*, Einaudi, Torino 1982, p. 98.



un nodo cruciale, quello del linguaggio, nel quale ne va della loro stessa possibilità e, come direbbe Wittgenstein, dei “nostri problemi vitali”.

L'intenzione di questo lavoro di tesi è quella di vedere come l'opera durassiana si ponga rispetto ad alcuni ambiti dell'esperienza (del linguaggio), che costituiscono dei problemi cruciali per la filosofia, e come sia in grado di suggerire una riformulazione di questi stessi problemi.

Il centro dell'interesse durassiano non sono il linguaggio e la sua origine, ma è piuttosto un confronto con il dolore. Julia Kristeva, nel suo saggio *La malattia del dolore: Duras*, osserva giustamente:

«l'esperienza di Marguerite Duras appare non tanto quella di un'“opera verso l'origine dell'opera” come aveva auspicato Blanchot, quanto quella di un confronto con il “nulla” di Valery; questo “nulla” imposto ad una coscienza turbata dall'orrore della Seconda Guerra Mondiale e, indipendentemente da essa, ma in parallelo, dal malessere psichico dell'individuo dovuto agli impatti segreti della biologia, della famiglia, degli altri. La scrittura della Duras non si autoanalizza cercando le sue fonti nella musica sotto le lettere o nella disfatta della logica del racconto. Se si può parlare di ricerca formale, essa è subordinata all'atto di affrontare il silenzio dell'orrore in sé e nel mondo. Questo confronto la porta a un'estetica della *goffaggine* da una parte, a una *letteratura non catartica dall'altra*»<sup>7</sup>.

Seguendo la preziosa indicazione di Kristeva, si capisce che Duras, scrivendo, non problematizza il linguaggio e la scrittura, non si interroga in prima battuta sull'origine del linguaggio e sul suo senso o sulla sua mancanza di senso. Il centro dei suoi testi è un'esperienza del dolore, che ha effetti sul e nel linguaggio. La psicanalista francese, nelle parole appena citate, mette in evidenza due diverse radici di questo dolore, una storico-politica e una legata nella materialità dell'esistenza e delle relazioni umane, suggerendo un parallelismo tra loro. Nel corso del saggio di Kristeva dedicato a Duras tale parallelismo viene approfondito, rivelando degli intrecci molto profondi tra le due radici del dolore, che si configurano come degli elementi cruciali per la scrittura durassiana. Sarà necessario leggere più a fondo simili intrecci perché, come scrive Kristeva, nel momento in cui «il dolore privato riassorbe nel microcosmo psichico del soggetto l'orrore politico»<sup>8</sup>, quest'ultimo, senza perdere i suoi precisi caratteri storici, si fissa anche in una dimensione che storica non è o che, quantomeno, conosce una scansione temporale differente rispetto alla storia politica, generando un rapporto con il reale impotente a trasformarlo e a rielaborarne il dolore: la follia. Nel momento in cui le due radici del dolore si intrecciano, l'evento dell'orrore e la sua memoria non sono più solamente storici, ma sfuggono in una dimensione irraggiungibile e allo stesso tempo inaggirabile. L'evento dell'orrore, nel punto in cui si situa la scrittura di Duras, è già accaduto ed è perduto, ma, proprio per questa assenza di rapporto, non è possibile liberarsene. Come scrive Kristeva, per Duras «siamo dei sopravvissuti, dei morti viventi, dei cadaveri in aspettativa che racchiudono delle Hiroshima personali nel chiuso del loro mondo privato»<sup>9</sup>. In generale si potrebbe dire che per Duras tutto (cioè il centro dell'esperienza, cioè il dolore) è *sempre già*

---

<sup>7</sup> Julia Kristeva, *Sole nero*, tr. it. di A. Serra, Feltrinelli, Milano 1989, p. 190.

<sup>8</sup> Ivi, p. 197.

<sup>9</sup> Ivi, p. 198.

*successo* per indicare non tanto la costante presenza di una simile condizione nei suoi testi quanto piuttosto la particolare posizione della scrittrice nei confronti dell'esperienza e anche della scrittura: è già accaduto qualcosa, ma anche quello che accade nel presente, nell'immediatezza è irraggiungibile, perduto, è un doppio di qualcos'altro o è impossibile e come tale viene vissuto. Quello che accade è sempre già accaduto, perduto, è impossibile coglierne l'immediatezza e portarlo a trasparenza. In questo senso, forse, va intesa l'affermazione di Duras secondo la quale «si può scrivere solo al passato»: non si tratta del fatto che si possano usare i verbi solamente al passato, né del fatto che si possa scrivere solo di un evento che si è già concluso e di cui si può tentare di cogliere il senso (non si tratta di scrivere di storia), ma si tratta del fatto che la sua scrittura si muove a partire da una perdita, da un vuoto che mina la possibilità stessa dell'esperienza; si tratta del fatto che nella sua scrittura è in gioco proprio l'esperienza di questa perdita.

Kristeva nel suo saggio mette in evidenza, come si è già detto, anche il carattere non catartico dell'opera della scrittrice francese: Duras non offre al dolore la possibilità di una trasfigurazione, ma, almeno in una parte della sua opera, gli rimane fedele, fino alla follia. La scrittura durassiana non “racconta” il dolore per superarlo attraverso un senso né prende le distanze da esso attraverso l'ironia; essa è piuttosto il luogo in cui il dolore mostra i suoi effetti sulla parola e sull'assenza di senso. La posizione in cui si colloca Duras, quindi, è sull'orlo del silenzio, dell'ammutolire. Eppure la scrittrice scrive, ha scritto molto. Come è possibile accostare la sua prolificità e il suo costante impegno nella scrittura al rischio di ammutolire che essa impone? Perché continuare a scrivere? La domanda è tanto più importante quanto più si percepisce il carattere non catartico dell'opera della scrittrice. A questo livello, però, ci si trova in un vicolo cieco: proprio perché la scrittura non fornisce un orientamento di senso al dolore che ospita, questa domanda non trova risposta nei testi e, in ultima analisi, risulta inappropriata. Nel caso di Duras occorre, allora, provare a porre una domanda diversa: che cos'è scrivere? Cosa succede quando si scrive?

Duras si è espressa in numerose occasioni a proposito dello scrivere<sup>10</sup>. Potrebbe essere d'aiuto prendere in considerazione due riflessioni della scrittrice, cronologicamente piuttosto distanti tra loro, per provare a riconoscere differenze e costanti e muovere qualche ulteriore passo, se è possibile farlo, nella direzione indicata dalla domanda “cosa succede quando si scrive”. Nel primo dei *Quaderni della guerra*, pubblicati postumi, nei quali l'autrice raccoglie i materiali, che poi sarebbero confluiti in *Una diga sul Pacifico* e in *Il dolore*, si legge:

---

<sup>10</sup> Si può aggiungere che, ingenerale, la scrittrice si è espressa più a proposito dello “scrivere” che a proposito della “scrittura”. Questa osservazione, che dovrà essere supportata da un confronto più preciso con i testi, ha suggerito la domanda che si cerca di porre al fine di avvicinare i suoi testi. Quest'ultima si dimostra più coerente e più appropriata rispetto ad una scrittura, ad uno scrivere che, come si è già detto, non problematizza se stesso in quanto tale, ma che si dispiega nella difficoltà e nel pericolo del suo stare presso il dolore senza mai superarlo.

«è legittimo domandarsi perché scriva questi ricordi, perché sottometta a un eventuale giudizio comportamenti a proposito dei quali faccio sapere che mi dispiacerebbe venissero giudicati. Senza dubbio per farli venire a galla, semplicemente; ho l'impressione da quando ho cominciato a scrivere questi ricordi, di dissotterrarli da un insabbiamento millenario. Sono passati appena tredici anni da quando queste cose sono accadute e da quando la nostra famiglia si è divisa [...]. Solo tredici anni. Nessun'altra ragione mi spinge a scrivere se non questo istinto di riesumazione. È molto semplice. Se non scrivo a poco a poco dimenticherò. Questo pensiero è spaventoso. Se non sono fedele a me stessa a chi lo sarò? Già non so più molto bene quello che dicevo a Léo. È così terribile e allo stesso tempo non ha molta importanza. Giudicare insignificante la propria infanzia è prova, credo, di una miscredenza innata – definitiva, totale. Cosa posso farci? Sull'infanzia tutti si trovano d'accordo. Non c'è donna al mondo che non piangerebbe su un qualsiasi racconto d'infanzia, fosse pure su quella di assassini e tiranni. [...] Probabilmente sono portata a non credere che a quella degli altri, perché nella mia vedo solo una precocità che mi farebbe piuttosto orrore. [...] Quando mi capita di leggere racconti di infanzia o di gioventù, sono stupita da tutto ciò che di irreale contengono; anche nelle storie di bambini cosiddetti infelici (come se ci fossero bambini felici), si ritrovano inferni artificiali, il ricorso disperato al sogno, l'evasione nel mondo delle fiabe, del meraviglioso. Questo non manca di confondermi, e sono portata a pensare che in questi casi si tratti piuttosto di un tradimento involontario – o più semplicemente di una trasposizione poetica di cui si ritiene che l'infanzia debba essere dotata, pena l'essere disonorata. A quanto ricordo, la mia infanzia si è svolta in una luce desertica e cruda, lontanissima dal sogno. Che si trova escluso dai miei giovani anni. È sempre delicato fare di queste affermazioni. Posso dunque dire che non ricordo di aver sognato una qualsiasi cosa, fosse pure una vita migliore»<sup>11</sup>.

Nella prima parte di questo brano l'autrice risponde proprio alla domanda che precedentemente si era rivelata inappropriata per la scrittura durassiana: perché scrivere? La risposta è: per non dimenticare. Mano a mano che Duras approfondisce la domanda, la forza della risposta si affievolisce, al punto che non ricordare alcuni episodi o parole non ha più importanza. Questo esaurimento è legato ad un'esperienza della realtà che, fin dall'infanzia, è schiacciata sull'infelicità di una condizione difficile e alla quale lei sembra non cercare rimedio neppure nel sogno. In questo testo giovanile dell'autrice si può riconoscere l'assenza di prospettiva e la fedeltà al reale, crudo e desertico, doloroso, a cui si è già accennato. Nell'esperienza durassiana non c'è la possibilità di un'evasione o di un risarcimento, reale, simbolico o immaginario, dell'infelicità. Viene nuovamente da chiedersi “perché scrivere”? Come mai questi ricordi, a cui nel brano appena citato viene negata importanza, saranno rielaborati e andranno a costituire un'opera letteraria? Nella scrittura dovrà necessariamente essere in gioco qualcosa di fondamentale, dato che Duras ha scritto. Che cos'è scrivere?

Una delle immagini che Duras utilizza più frequentemente per parlare dello scrivere è quella dell'“ombra interna”:

«l'ombra *storica* di ogni individuo. Continuerò a chiamarlo così questo magma geniale, sempre, senza eccezione, che “rende” vive le persone, chiunque esse siano, in qualunque società e in ogni tempo. [...] Con i testi, si tratta di abbandonare all'esterno quello che per sua natura dovrebbe restare intrinsecamente legato alla persona e accompagnarla fin dentro alla morte. Lo scritto è sottratto alla morte. La morte viene mutilata da ogni poema scritto, letto, da ogni libro»<sup>12</sup>.

Scrivere quindi è aprire «uno spazio in sé»<sup>13</sup>, aprire uno spazio fra sé e sé, grazie al quale si manifesta una zona di opacità e di estraneità in sé, che non si tratta di portare a trasparenza, ma di lasciar parlare

---

<sup>11</sup> Marguerite Duras, *Quaderni della guerra e altri testi*, tr. it. di Laura Frausin Guarino, Feltrinelli, Milano 2008, pp. 58-59.

<sup>12</sup> Marguerite Duras, *Il nero Atlantico*, tr. it. di Donata Feroldi, Mondadori, Milano 1998, p. 53-55.

<sup>13</sup> Marguerite Duras, *Gli occhi verdi*, tr. it. di Donata Feroldi, Shake, Milano 2000, p. 12.

come tale, di lasciarla agire all'interno della lingua. Nello scrivere qualcosa di intimo, qualcosa di profondamente legato alla vita e alla morte viene abbandonato all'esterno. Nello scrivere la continuità della vita viene interrotta nello spazio che si apre in essa, tra sé e se stessa, e questo movimento, se, da un lato, come scrive Duras, sottrae qualcosa alla morte, da un altro lato ha a che fare con una forma di trascendenza della vita, del reale stesso. Se non si può dire perché si scrive, se non ha senso chiederselo, ora si capisce che quando si scrive succede qualcosa che ha a che fare con la vita e con la morte, che raggiunge il fondo più oscuro e indefinibile della realtà. In *Il nero Atlantico* Duras scrive:

«il terrore è sempre, ovunque, presso tutti i popoli, lo scritto. Dove non c'è niente c'è un foglio. È il cominciamento del mondo. Non c'è niente, è bianco. Poi, due ore dopo, è pieno. Fa concorrenza a Dio. Qualcuno osa creare qualcosa. Scrive. È contro la creazione che scrive. Fa questa cosa. È terribile, veramente»<sup>14</sup>.

Da queste affermazioni si può cogliere la radicalità che è implicata nell'atto della scrittura, che si pone come l'inizio del mondo, l'apertura del mondo all'interno della creazione, una creazione all'interno di una creazione. Questo atto estraniante suscita terrore. Per rendere conto del livello di "profondità", in cui si situa la scrittura per l'autrice, potrebbe essere utile accostare queste considerazioni con l'affermazione secondo la quale, per Duras, tutti scrivono, ma solo qualcuno diventa scrittore, solo qualcuno riesce a trasferire su un foglio questa scrittura. Scrivere, quindi, è un gesto che appartiene ad ogni essere umano e che ha a che fare con la sua umanità. Nelle riflessioni, che sono state prese in considerazione, non si sta parlando di un'attività culturale, ma di un gesto che riguarda la "natura" stessa dell'essere umano. Scrivere, si potrebbe dire, è un gesto originario dell'essere umano e forse anche di ogni essere vivente.

In un saggio, intitolato *Peinture dans la grotte*, il filosofo francese Jean-Luc Nancy cerca di mettere a fuoco "cosa sia successo" nel momento in cui qualcuno ha disegnato il contorno della propria mano sulla parete di una grotta, lasciando così la testimonianza di quella che viene considerata la prima forma d'arte umana<sup>15</sup>. Nancy mette in relazione l'accadere di questo gesto con l'"inizio" stesso dell'uomo:

*«L'homme a commencé par l'étrangeté de sa propre humanité. Ou par l'humanité de sa propre étrangeté. C'est en elle qu'il s'est présenté: il se l'est présenté, ou figurée. Telle fut le savoir de soi de l'homme, que sa présence était celle d'un étranger, monstrueusement semblable. [...] Le schème de l'homme est la monstration de ce prodige: soi hors de soi, le hors valant pour soi, et lui surpris en face de soi. La peinture peint cette surprise. Cette surprise est peinture»<sup>16</sup>.*

Nell'atto di disegnare il contorno della propria mano quell'uomo antichissimo apre uno spazio fra sé e se stesso, scoprendo, nell'immagine, che è fuori di sé, estraneo a se stesso; egli sospende la continuità e la coesione dell'universo per mostrare sé a se stesso. Proprio in questo mostrare, e nel turbamento

---

<sup>14</sup> Duras, *Il nero Atlantico*, cit., p. 71.

<sup>15</sup> Queste stesse mani sono al centro dell'opera di Duras intitolata *Les mains négatives*, Mercure de France, 1979, 1986.

<sup>16</sup> Jean-Luc Nancy, *Les Muses*, Éditions Galilée, Paris 1994, p. 121. ("L'uomo è cominciato con l'estraneità della sua stessa umanità. O per l'umanità della sua stessa estraneità. È in questa che si è presentato, o figurato. Tale era la conoscenza di sé dell'uomo, che la sua presenza era quella di un estraneo, mostruosamente simile. [...] Lo schema dell'uomo è mostrare questo prodigio: sé fuori di sé, il fuori che vale per sé, e lui sorpreso davanti a sé. La pittura dipinge questa sorpresa. Questa sorpresa è pittura". Tr. mia)

che scaturisce dal riconoscersi in qualcosa di estraneo, si situa l'“inizio” dell'uomo, che il filosofo francese preferisce chiamare *homo monstrans*, piuttosto che *homo sapiens*:

«[L'*homo monstrans*] ne montrerait rien, s'il ne se montrait lui-même montrant. Il montre d'un trait l'étrangeté du monde au monde même, et il montre aussi bien son savoir de la monstration et de son étrangeté. Car “montrer” n'est rien d'autre que mettre à l'écart, mettre à distance de présentation, sortir de la pure présence, absenter et ainsi absolutiser»<sup>17</sup>.

Il mostrarsi del mondo come estraneo a se stesso mostra la sua trascendenza, «*qui est de n'avoir pas de sens, de ne pas engager ni permettre sa propre assumption en aucune espèce d'Idee ni de Fin, mais de se présenter toujours comme son propre étrangeté. (Être là en tant que le là est là, monstrueusement là, c'est être le là lui-même, inciser ou exciser l'intime de son immanence, entailler, peindre la paroi, son apparaitre: le là est toujours une grotte)*»<sup>18</sup>. Le analisi del filosofo francese sui primi esempi di pittura si intrecciano, attraverso il silenzio, anche con il linguaggio; egli sostiene infatti che il silenzio, in cui sono avvolte le immagini sulle pareti della grotta, non è il silenzio di un tempo le cui voci siano svanite, ma è il silenzio della forma, musicale o pittorica, che non significa nulla ma che mostra.

«*Ce silence ne précède pas la parole, ni ne lui succède: il en est la tension, la vibration qui ne laisse peser ni poser aucune signification. Silence d'un humanité sans phrase (mais non sans parole), que rien ne rapporte à ses fins, que rien ne vient faire passer pour autre chose que ce qu'elle est: la simple étrangeté de la présentation. (Une humanité sans humanisme)*»<sup>19</sup>.

Queste analisi possono risultare preziose per comprendere che cosa succede nel momento in cui qualcosa come l'arte sorge e quale sia la portata di tale avvenimento. Le osservazioni di Duras sulla scrittura sembrano riferirsi proprio a questo sorgere della scrittura. Il fatto che le analisi di Nancy siano dedicate alla pittura primitiva, mentre Duras è una scrittrice contemporanea, non esclude la possibilità di accostare le loro riflessioni, dal momento che entrambi parlano di un gesto che è un'origine e che non cessa di ricominciare. Seguendo le indicazioni del filosofo si potrebbe dire che il gesto della scrittura (che non è proprio solo della scrittura, ma è all'origine di ogni esperienza artistica e dà vita alla varietà delle forme artistiche) sia un gesto con cui si apre una discontinuità nel reale, uno spazio fra sé e sé, tale che l'interno si proietta all'esterno e in questo movimento diventa estraneo. Questo non significa che l'interno rimanga nell'identità con se stesso e si trovi di fronte a qualcosa di estraneo, ma che il sé, spostandosi all'esterno, diventa estraneo a se stesso. Tale estraneità, però, passa attraverso un riconoscimento: solo perché l'interno si riconosce in qualcosa che è esterno può sorgere l'estraneità

---

<sup>17</sup> Ivi, p. 122. (“[L'*homo monstrans*] non mostrerebbe niente, se non mostrasse se stesso che mostra. Egli mostra d'un tratto l'estraneità del mondo al mondo stesso, e mostra anche il suo sapere del mostrare e del suo straniamento. Perché ‘mostrare’ non è nient'altro che aprire uno scarto, mettere a distanza di presentazione, uscire dalla pura presenza, assentare e così assolutizzare”. Tr. mia)

<sup>18</sup> Ivi, p. 123. (“che è di non avere senso, di non coinvolgere né permettere la propria assunzione in alcuna specie di Idea né di Fine, ma di presentarsi sempre come il proprio straniamento. (Essere *là* in quanto *là* è *là*, mostruosamente *là*, è essere *il là* stesso, incidere o estrarre l'intimo della sua immanenza, intagliare, dipingere la parete, il suo apparire: il *là* è sempre una grotta”. Tr. mia)

<sup>19</sup> Ivi, p. 126. (“Questo silenzio non precede la parola, non le succede: ne è la tensione, la vibrazione che non lascia pesare né posarsi alcun significato. Silenzio di un'umanità senza frase (ma non senza parola), che non rapporta niente ai suoi fini, che niente viene a far passare per altra cosa da quella che è: la semplice estraneità della presentazione. (Un'umanità senza umanismo)”. Tr. mia)

verso qualcosa che assomiglia al sé, ma non è sé. Il sé è sé nell'altro. Questa estraneità sembra rimandare all'immagine durassiana dell'ombra interna. Nel gesto della scrittura si aprirebbe quindi uno spazio, che sospende la continuità dell'esperienza, che diviene così estranea, la propria ombra interna, pur essendo la propria esperienza. Tale movimento non riguarda solamente l'arte, ma riguarda l'essere del reale stesso e, allo stesso tempo, l'essere dell'uomo. In questa spaziatura, in questa separazione da se stesso, si rivela la trascendenza del reale, che non consiste in un senso o in fine che lo giustificerebbe, ma che consiste proprio in questa separazione, nell'interruzione della sua continuità, destinata alla morte, nel continuare a ricominciare a separarsi e nel mostrarsi come ciò che mostra questa separazione.

L'accostamento delle analisi di Nancy alle riflessioni di Duras sullo scrivere e ai suoi testi permette, forse, di dar ragione di alcuni caratteri della produzione artistica della scrittrice. Innanzitutto, se l'origine della scrittura si situa ad un livello così radicato e profondo dell'esperienza umana, si capisce come sia stato possibile non cadere nel silenzio di fronte al dolore, continuando a scrivere sull'orlo del mutismo, accogliendo nella scrittura anche questo mutismo. In secondo luogo si può forse affermare che una delle radici del carattere non catartico dell'opera durassiana si trovi proprio nel movimento stesso che dà origine alla scrittura, il quale non è guidato da un fine, ma avviene.

A questo punto si potrebbe porre una domanda relativa al rapporto che c'è fra la scrittura e l'ombra interna, l'opacità dell'esperienza. Mettendo in risonanza il saggio di Nancy con le parole di Duras, si è visto che la scrittura sorge come una distanza aperta all'interno dell'esperienza e, nel far questo, pone l'esperienza come un'ombra, qualcosa di estraneo, anche se somigliante. Tale rapporto va approfondito ulteriormente perché il testo del filosofo francese è dedicato soprattutto alla pittura, mentre nella scrittura è coinvolto il linguaggio, che porta con sé un particolare rapporto con l'esperienza. Che rapporto c'è fra il linguaggio letterario di Duras e l'esperienza? E più in particolare: l'ombra interna, di cui parla la scrittrice, rimane un'immediatezza indicibile nel linguaggio oppure, nella sua scrittura, Duras indica una diversa esperienza della parola? La domanda nasce dal confronto fra un brano del romanzo *Il rapimento di Lol V. Stein* e un passo del capitolo *Il sigillatore dell'acqua*, contenuto in *La vita materiale*, nei quali vengono indicate due esperienze del linguaggio forse differenti. Nelle prime pagine del romanzo viene presentata la vicenda che ha fatto cadere nella follia la sua protagonista: il tradimento della donna da parte del fidanzato durante un ballo davanti agli occhi di Lol V. Stein. Durante questo ballo Lol non aveva sofferto, ma questa mancanza di sofferenza segnerà l'inizio della sua follia. Il narratore, che si innamora della donna, nel corso delle pagine prova a ricostruire i tasselli di questa vicenda e ipotizza che per Lol V. Stein il momento più doloroso sia stato la fine del ballo, quando l'alba sciolse il triangolo che si era creato fra lei e la nuova coppia di amanti. Che sarebbe avvenuto se la scena non si fosse sciolta?

«Che sarebbe avvenuto? Lol non sa inoltrarsi nell'ignoto su cui si apre quell'istante. Non dispone di nessun ricordo, sia pure immaginario, non ha nemmeno un'idea di questo ignoto. Crede soltanto che avrebbe dovuto addentrarvisi, questo doveva fare, questo sarebbe stato in eterno, per la sua mente, per il suo corpo, il più grande dolore e la più grande gioia, fu insieme perfino nella definizione divenuta unica, ma indicibile per la mancanza di una parola. Mi piace credere, poiché l'amo, che se Lol è silenziosa nella vita, è perché ha creduto, per la durata di un lampo, che tale parola poteva esistere. Non esiste, e lei tace. Sarebbe stata una parola-assenza, una parola-vuoto, con un vuoto scavato nel centro, quel vuoto che avrebbe inghiottito tutte le altre parole. Impossibile pronunciarla, quella parola, ma forse si poteva farla risuonare. Immensa, sconfinata, come un gong vuoto, li avrebbe trattiene mentre volevano uscire, convincendoli dell'impossibile, li avrebbe resi sordi ad ogni altro vocabolo, li avrebbe chiamati in una sola volta, loro, l'avvenire, l'attimo»<sup>20</sup>.

In questo brano la parola che avrebbe saputo nominare quell'attimo, quell'esperienza della protagonista si rivela indicibile. Una tale parola avrebbe costituito la realtà stessa di quella situazione, ma una tale parola risulta impronunciabile, assente.

Giorgio Agamben, nel suo libro *Il linguaggio e la morte*, mostra che la tradizione filosofica e quella letteraria occidentali condividono, in ultima analisi, un'esperienza del linguaggio negativa, tesa ad esprimere un'immediatezza che, però, risulta indicibile, inafferrabile. Il brano del romanzo appena letto sembra andare proprio in questa direzione, nella direzione cioè di un tentativo di dire l'immediatezza dell'esperienza, di portarla a trasparenza, cosa che, però, si rivela impossibile. Il rapporto fra il linguaggio e l'esperienza sarebbe dunque segnato da questa impossibilità e la scrittura si configurerebbe come un estremo tentativo di esprimere l'indicibile.

Senza negare un'esperienza negativa del linguaggio nell'opera di Duras, che sarà da approfondire in un confronto preciso con i testi, è forse possibile riconoscere un'altra esperienza del linguaggio, che articola diversamente il suo rapporto con l'ombra interna, con l'opacità della vita. Nel capitolo di *La vita materiale* intitolato *Il sigillatore dell'acqua* Duras si sofferma su uno straziante caso di cronaca: un'intera famiglia, marito, moglie e due bambini, che viveva in condizioni di grande indigenza materiale, si distese sulle rotaie e si lasciò travolgere da un treno, dopo che quello stesso pomeriggio d'estate erano state chiuse le condutture dell'acqua della loro casa a causa del mancato pagamento delle bollette. Duras, nel testo, cerca di seguire la donna, nei suoi spostamenti e nei suoi pensieri, durante il lasso di tempo intercorso tra la decisione di suicidarsi, assieme agli altri componenti della sua famiglia, e l'esecuzione di questa decisione. Su quei drammatici momenti non sono state riportate notizie dalla stampa, esclusa quella di una sua visita in un caffè.

«Dunque, questa donna che si pensava non avrebbe parlato perché non parlava mai, deve aver parlato. Ma non della sua decisione. No. Deve aver detto qualcosa invece di questo, della sua decisione, qualcosa che, per lei, ne era l'equivalente e che sarebbe rimasto tale per tutti coloro che fossero venuti a conoscenza della vicenda. Forse una frase sul caldo. Che sarebbe diventata sacra.

È in momenti come questi che il linguaggio raggiunge il suo potere più grande. Qualsiasi cosa la donna abbia detto alla padrona del bar, le sue parole dicevano tutto. Quelle poche parole, le ultime prima della messa in opera della morte, erano l'equivalente del silenzio di quella gente durante la vita. Quelle parole, nessuno le ha tenute a mente»<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> Marguerite Duras, *Il rapimento di Lol V. Stein*, tr. it. di Clara Lusignoli, Feltrinelli, Milano 1989, p. 37.

<sup>21</sup> Marguerite Duras, *La vita materiale*, tr. it. di Laura Guarino, Feltrinelli, Milano 1989, pp. 99-100.

L'importanza della parola, che viene evocata in questo brano, è simile a quella della parola-assenza di Lol V. Stein. In questo caso, però, la parola non sarebbe stata risolutiva, ma sarebbe sorta dall'esperienza oscura della disperazione. E sarebbe stata una parola quotidiana, banale, una parola opaca, una frase sul caldo. Questa parola banale, laconica e per nulla straordinaria, articolerebbe una relazione fra linguaggio ed esperienza diversa rispetto a quella negativa, che è stata individuata precedentemente. Per essere più precisi non articolerebbe affatto questa relazione, ma nascerebbe proprio dalla distanza tra parola ed esperienza, senza trasfigurare quest'ultima, ma portandone i segni. In questo caso per la scrittura non si tratterebbe più di dire l'indicibile, perché la scrittura nasce proprio nella distanza dell'esperienza da se stessa e l'ombra interna non è più l'indicibile, ma è ciò a partire da cui, attraverso una distanza, è possibile parlare e ciò che si mostra nella scrittura. Nell'elaborazione di questo rapporto tra linguaggio ed esperienza potrebbe essere d'aiuto il saggio di Giorgio Agamben intitolato *Infanzia e storia. Saggio sulla distruzione dell'esperienza*, contenuto nel suo libro *Infanzia e storia*, in cui il filosofo scrive:

«la costituzione del soggetto nel linguaggio e attraverso il linguaggio è precisamente l'espropriazione dell'esperienza "muta", è, cioè, "parola". Un'esperienza originaria, lungi dall'essere qualcosa di soggettivo, non potrebbe essere allora che ciò che, nell'uomo, è prima del soggetto, cioè prima del linguaggio: un'esperienza "muta" nel senso letterale del termine, una *in-fanzia* dell'uomo, di cui il linguaggio dovrebbe, appunto, segnare il limite. [...] è facile vedere che una tale in-fanzia non è qualcosa che possa essere cercato, prima e indipendentemente dal linguaggio, in una qualche realtà psichica di cui il linguaggio costituirebbe l'espressione. [...] infanzia e linguaggio sembrano così rimandare l'una all'altro in un circolo in cui l'infanzia è l'origine del linguaggio e il linguaggio l'origine dell'infanzia. Ma forse è proprio in questo circolo che dobbiamo cercare il luogo dell'esperienza in quanto infanzia dell'uomo. [...] *Come infanzia dell'uomo, l'esperienza è la semplice differenza fra umano e linguistico. Che l'uomo non sia sempre già parlante, che egli sia stato e sia tuttora infante, questa è l'esperienza.* [...] dal momento che vi è esperienza, la cui espropriazione è il soggetto del linguaggio, il linguaggio si pone allora come il luogo in cui l'esperienza deve diventare verità. L'istanza dell'infanzia, come archi limite, nel linguaggio, si manifesta, cioè, costituendolo come luogo della verità. [...] *L'ineffabile, è, in realtà, infanzia.* L'esperienza è il *mistérion* che ogni uomo istituisce per il fatto di avere un'infanzia. Questo mistero non è un giuramento di silenzio e di ineffabilità mistica; è, al contrario, il voto che impegna l'uomo alla parola e alla verità»<sup>22</sup>.

In *Il linguaggio e la morte*, pubblicato qualche anno dopo *Infanzia e storia*, questa elaborazione del rapporto fra infanzia e linguaggio, fra esperienza e linguaggio si sviluppa in direzione di una nuova esperienza del linguaggio, che non sia più quella «ricondata all'ultima realtà negativa di un volere che vuole-dire nulla», quella che indica la figura dell'Indicibile, ma quella «in cui può ridivenire visibile la dimora in-fantile (in-fantile, cioè senza volontà e senza Voce e, tuttavia, etica, abituale) dell'uomo nel linguaggio»<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> Giorgio Agamben, *Infanzia e storia*, Einaudi, Torino 1978 e 2001, pp. 45-50.

<sup>23</sup> Agamben, *Il linguaggio e la morte*, cit., p. 115.



**PRIMA PARTE**

**L'INFANZIA**



# 1. LA PIOGGIA D'ESTATE

## 1.1. La storia di La pioggia d'estate

*La pioggia d'estate* è una delle ultime opere di Marguerite Duras. Pubblicato nel 1990, il testo ha una gestazione molto lunga<sup>1</sup>, le cui origini possono essere rintracciate, per alcuni aspetti, già in *Moderato Cantabile*, pubblicato nel 1958: in questo romanzo, infatti, appare per la prima volta la figura di un bambino, il figlio della protagonista Anne Desbaresdes, riluttante nei confronti delle lezioni di pianoforte, a cui la madre lo accompagna; il bambino dimostra, però, verso la fine del romanzo, di saper sorprendentemente eseguire la partitura, studiata durante le lezioni, nonostante il suo rifiuto iniziale.

La figura di un ragazzino che non vuole imparare compare nell'opera durassiana in seguito alla nascita del figlio Jean Mascolo nel 1947. Nei testi, in cui tale figura è protagonista, si possono riconoscere gli echi dell'esperienza della maternità della scrittrice e del rapporto con il figlio. Andando ancora più indietro nella biografia dell'autrice e riferendosi ai romanzi che riguardano la sua stessa infanzia è possibile notare, inoltre, che ai tratti di quella figura risponde, per certi versi, anche il fratello maggiore di Duras: in più di un'occasione si può leggere, infatti, che il fratello maggiore ha rifiutato la scuola e gli studi<sup>2</sup>.

Il bambino che non vuole andare a scuola ritorna da protagonista nell'unico libro per bambini della scrittrice: *Ab! Ernesto*. Il testo nasce dalla proposta fatta a Duras da un maestro elementare ed editore di libri per l'infanzia, François Ruy-Vidal, di scrivere una storia per bambini. La proposta risale al 1967, ma il libro viene pubblicato, per la casa editrice di Ruy-Vidal, solamente nel 1971, in seguito a un lungo periodo di rielaborazione e a numerose vicissitudini. La vicenda narrata si apre con il rifiuto da parte di un bambino di sette anni, Ernesto, di tornare a scuola, dopo soltanto un giorno di frequenza, perché a scuola gli insegnano cose che non sa. Durante un colloquio di Ernesto con il maestro, al quale sono presenti anche i genitori del bambino, emerge il carattere eccezionale del protagonista, che contesta tutti i buoni propositi su cui si regge l'attività del maestro (la conoscenza e l'obbligo scolastico). Quando il maestro gli chiede come crede di imparare quello che sa già, Ernesto risponde «*En rachâchant*»<sup>3</sup>. Laura Kreyder, nel suo articolo «*Ab! Ernesto*». *Storia di un libro*, scrive che «*rachâcher*» è una parola nata probabilmente nel gergo familiare tra Marguerite Duras e suo figlio e che potrebbe significare «qualcosa tra “*ressasser*” (rimuginare) e “*rabâcher*” (ripetere a iosa)»<sup>4</sup>. Il maestro continua a porre ad Ernesto alcune domande per venire a capo dell'atteggiamento molto particolare del bambino e gli chiede che cosa sa; Ernesto risponde: «NO, so dire di NO, basta e avanza». Il maestro chiede perché non voglia imparare

---

<sup>1</sup> Per una ricostruzione più dettagliata della storia di questo testo cfr. Laura Kreyder, «*Ab! Ernesto*». *Storia di un libro*, in AA.VV., *Duras mon amour 2. Saggi italiani su Marguerite Duras*, Lindau, Torino 2001, pp.97-108.

<sup>2</sup> Cfr. su questo, ad esempio, Marguerite Duras, *Una diga sul Pacifico*, tr. it. di Giulia Veronesi, Einaudi, Torino 1985 e Marguerite Duras, *Giornate intere fra gli alberi*, tr. it. di Laura Guarino, Feltrinelli, Milano 1989.

<sup>3</sup> Ivi, p. 101. Tutte le seguenti citazioni da *Ab! Ernesto*, sono tratte dalla p. 101 dell'articolo di Laura Kreyder.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

quello che non sa ed Ernesto risponde «perché non ne vale la pena». Il maestro chiede come pensa di imparare a leggere, scrivere e contare ed Ernesto risponde «Per forza di cose». Quando i genitori chiedono al maestro se Ernesto, che nel frattempo ha lasciato l'aula del colloquio, saprà mai leggere e scrivere, il maestro risponde «Purtroppo sì». Nel redigere questo racconto l'intento di Duras, condiviso anche dal suo editore, era evidentemente polemico nei confronti dell'istituzione scolastica tradizionale. Nel 1972 *Ab! Ernesto* viene tradotto in inglese.

I registi francesi Jean-Marie Straub e Danièle Huillet nel 1982 trassero dal racconto di Duras un breve film dal titolo *En rachâchant*<sup>5</sup>, che, pur narrando la vicenda fedelmente, presenta alcune importanti varianti nelle risposte del bambino al maestro. Nel film, infatti, il maestro chiede due volte a Ernesto come pensa di imparare ciò che *non* sa; nel primo caso la risposta è «*en rachâchant*», mentre nel secondo è «*i-né-vi-ta-ble-ment*». Straub e Huillet sovrappongono quindi il “metodo” di Ernesto, “*rachâcher*”, che nel testo di Duras serve per imparare ciò che si sa già, con l'inevitabilità che caratterizza l'apprendimento di ciò che non si sa ancora. Come osserva Laura Kreyder, «qui si tratta di un capovolgimento del testo. In realtà, Duras contrapponeva il sapere del bambino, reale anche se espresso negativamente rispetto a quello degli adulti e della scuola, sapere che si coltiva nella ripetizione, nella ridondanza del proprio mondo, a quello che dovrà acquisire, per forza di cose, inevitabilmente, nella crescita e nella socializzazione»<sup>6</sup>.

Il 29 maggio 1985 esce il film *Les enfants*, per la regia di Marguerite Duras e la sceneggiatura della stessa scrittrice assieme a Jean-Marc Turine e Jean Mascolo. In questo film la storia di Ernesto è stata sviluppata e approfondita. Nel 1990, a cinque anni di distanza dal film, Duras decide di concludere e pubblicare il libro tratto dal film, intitolato *La pioggia d'estate*.

Come si può comprendere, la storia di *La pioggia d'estate* (e anche della sua forma letteraria) è molto complessa e stratificata. Nonostante questo, il libro ha una sua autonomia rispetto alle altre occasioni in cui la scrittrice ha presentato le vicende legate al personaggio del bambino che non vuole imparare, al bambino che diventerà Ernesto.

## **1.2. Le vicende di La pioggia d'estate**

La storia narrata in *La pioggia d'estate* si apre sul rapporto dei membri della famiglia di Ernesto con i libri e la lettura: il padre e la madre di Ernesto leggono dei libri che ritrovano, dimenticati, sui mezzi pubblici o svenduti dai librai, mentre i loro sette figli non sanno leggere né scrivere. La famiglia vive a Vitry, una cittadina vicina alla periferia di Parigi, in uno stato di grande povertà e di degrado sociale: la madre ha smesso di lavorare dopo aver avuto il primo figlio e il padre dopo che è nato il terzo. Si mantengono grazie agli assegni elargiti dal comune e vivono in una casa, di cui era stata sospesa la

---

<sup>5</sup> *En rachâchant*, film di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, b/n, 35 mm, 7'30", 1982.

<sup>6</sup> Laura Kreyder, «*Ab! Ernesto*». *Storia di un libro*, cit., p. 102.

demolizione, in attesa di una sistemazione in una casa popolare. I figli stanno tutto il tempo fuori casa, ma non vanno a scuola. Un giorno Ernesto ritrova nel seminterrato di un'abitazione vicina, nel quale il bambino con i suoi fratelli e le sue sorelle va a rifugiarsi quando piove o fa freddo, un libro molto grosso, ma rovinato da un buco al centro, che lo trapassa da parte a parte. Questo libro è la Bibbia. Dopo la scoperta del libro Ernesto diventa silenzioso e si stacca dai suoi «brothers and sisters» per andare a leggerlo vicino ad un albero, emblematico per la sua completa solitudine nel giardino di una casa di Vitry. Ernesto non parla con nessuno del libro, tranne che con la sorella Jeanne, di qualche anno più giovane di lui, anche perché nessuno crede che possa veramente leggerlo, dato che non sa leggere. Ernesto, invece, dice di averlo letto e di aver capito che si tratta della storia di un re straniero; per confermare la sua convinzione il bambino si reca a casa del maestro di Vitry, che gli conferma che il libro parla della storia di un re degli Ebrei. Piuttosto sorpreso, il maestro invita Ernesto a frequentare la scuola. Il bambino acconsente, ma dopo dieci giorni la abbandona. La mattina del decimo giorno, infatti, Ernesto torna da scuola in anticipo e dice alla madre che non vuole più andare a scuola, pronunciando la frase che è rimasta costante in tutte le versioni del testo: «non tornerò a scuola perché a scuola mi insegnano cose che non so»<sup>7</sup>. Jeanne, sorella di Ernesto, convince quest'ultimo a raccontare davanti a tutti la «storia» di come ha lasciato la scuola: Jeanne e Ernesto si abbracciano e per la prima volta i loro corpi rimangono a lungo l'uno contro l'altro. Il padre e la madre, un po' turbati per il racconto, si recano dal maestro, una volta da soli e un'altra volta con Ernesto; in questi dialoghi emerge l'eccezionalità di Ernesto, ma anche la sua fermezza nel rifiutare la scuola, che è il luogo in cui i bambini «beh sono abbandonati»: «la madre mette i bambini a scuola perché sappiano che sono abbandonati. Così se ne è sbarazzata per tutta la vita»<sup>8</sup>. Inoltre, siccome a scuola Ernesto ha capito «qualcosa come la creazione del mondo»<sup>9</sup> e ha conosciuto la verità, «l'inesistenza di Dio»<sup>10</sup>, per il bambino non vale la pena di andare a scuola, come non vale la pena di soffrire, dato che questa volta «il mondo è riuscito male»<sup>11</sup>. Quando il maestro chiede come si impara, visto che il bambino non vuole imparare niente di nuovo, Ernesto risponde: «forse non potendone fare a meno... Come avvenga, mi sembra che una volta probabilmente lo sapevo. E poi l'ho dimenticato»<sup>12</sup>. Al termine del colloquio il maestro rimane affascinato da Ernesto e rassicura i genitori del fatto che, un giorno, il bambino avrà imparato a leggere e a scrivere. Nel frattempo Jeanne ed Ernesto avvertono sempre più profondamente un sentimento, muto e selvaggio, che li attira l'una verso l'altro; così Jeanne osserva il fratello maggiore mentre legge ai suoi brothers and sisters il libro dell'*Ecclesiaste*. Il padre si accorge del rapporto tra i suoi due figli e ne parla a Jeanne. Nel periodo seguente Ernesto si reca presso l'uscita della scuola e, ascoltando ciò che

---

<sup>7</sup> Marguerite Duras, *La pioggia d'estate*, tr. it. di Laura Frausin Guarino, Feltrinelli, Milano 1990, p. 17.

<sup>8</sup> Ivi, p. 61.

<sup>9</sup> Ivi, p. 28.

<sup>10</sup> Ivi, p. 61.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> Ivi, p. 62

gli studenti si dicono e qualche lezione, impara tutto e conclude il ciclo dei suoi studi elementari. Oramai non gli resta che andare a Parigi all'università: l'abbandono della famiglia si fa sempre più vicino e mette paura a tutti. Un giorno, di ritorno da Parigi, Ernesto parla con il maestro della lettura, della scrittura e dell'amore; l'uomo, infatti, si è affezionato a quella famiglia e da un po' di tempo insegna a leggere anche ai brothers and sisters. Nel dialogo si viene a sapere che Ernesto ha imparato a scrivere scrivendo alla sorella Jeanne che l'amava d'amore. La notte seguente i due fratelli si prendono. Di lì a poco Ernesto annuncia di essere giunto agli ultimi giorni della conoscenza; non gli rimane che «l'inesplicabile, all'improvviso... la musica... per esempio...»<sup>13</sup>. Qualche giorno dopo arriva a casa di Ernesto un giornalista per intervistarlo a proposito della frase, pronunciata quando ha abbandonato la scuola, e dei suoi progressi nella conoscenza, ma non lo trova e allora parla con Jeanne. Il giornalista, in seguito, tornerà di nuovo per incontrare Ernesto. La madre è sempre più "preoccupata" e parla con il figlio del suo amore per Jeanne; i due fratelli parlano tra loro dell'impossibilità di separarsi. Il romanzo si chiude con la madre che, in cucina, piangendo, canta una canzone, *La Neva*, del suo paese d'origine, mentre Ernesto finisce di recitare un testo, che sembra l'*Ecclesiaste*: il Re degli Ebrei, che aveva rimpianto tutto, infine non rimpiange più niente. Quella notte cade la pioggia d'estate. A questa scena conclusiva segue un brevissimo epilogo in cui vengono indicati i destini dei diversi personaggi: Ernesto diventa professore di matematica e scienziato, chiamato in tutto il mondo, Jeanne lascia Vitry e scompare, il padre e la madre si lasciano morire dopo la partenza dei due figli, il maestro diventa tutore degli altri brothers and sisters.

### **1.3. L'opacità di La pioggia d'estate**

Dal punto di vista del genere letterario *La pioggia d'estate* presenta quella commistione di generi, che è una caratteristica peculiare dell'ultima produzione durassiana. Sicuramente l'ultima stesura del testo risente della lunga gestazione del soggetto letterario stesso, ma al romanzo va riconosciuta un'autonomia stilistica e narrativa, che permette di analizzarlo anche indipendentemente dal processo della sua lenta maturazione. Da un punto di vista narratologico *La pioggia d'estate* presenta un intreccio più facilmente decifrabile secondo uno schema tradizionale di analisi, rispetto ad altre opere di Duras. Nonostante tale "coerenza" narrativa non sia un'eccezione assoluta all'interno della produzione durassiana, è importante sottolinearne la presenza in un'opera che, come si è già visto, è caratterizzata, sia a livello poetico che a livello di tecnica letteraria, da procedimenti di depistaggio e decostruzione della storia. Per quanto riguarda *La pioggia d'estate* si può dire che è possibile rinvenire nel testo stesso la sequenza degli avvenimenti. La "coerenza" narrativa non garantisce al romanzo una struttura classica né un maggiore realismo, ma, piuttosto, lo rende più simile ad una fiaba.

---

<sup>13</sup> Ivi, p. 89.

L'interesse particolare di *La pioggia d'estate* consiste nella sua relativa eccentricità rispetto al resto della produzione di Duras; questo testo fa emergere alcuni tratti fondamentali della sua poetica, secondo una declinazione che si potrebbe dire più opaca ed elementare. Benché questa eccentricità possa essere legata anche al fatto che il nucleo narrativo originario del romanzo era già stato elaborato per una pubblicazione indirizzata ai bambini, tuttavia ciò non rende completamente ragione della particolarità di questo testo. *La pioggia d'estate* è una delle ultime opere pubblicate dalla scrittrice e in essa sono presenti, notevolmente trasfigurati, quasi tutti i temi e le figure della produzione precedente. Nonostante la trasfigurazione e le variazioni, alcune figure sembrano riconoscibili. Al centro del romanzo c'è una famiglia che, per alcuni aspetti, ricorda quella di *Una diga sul Pacifico*: la famiglia è in condizioni economiche difficili, al suo interno la figura materna è molto forte. Il tema dell'amore e del desiderio viene presentato in numerose "varianti", già affrontate precedentemente dalla scrittrice: l'amore incestuoso tra fratelli, l'amante incontrato per caso in un treno. L'oblio attraversa tutto il testo. La lettura, la scrittura e i libri rivestono una grande importanza, dato che *La pioggia d'estate* si apre proprio con il motivo dei libri. Tutte queste figure e questi temi vengono presentati sotto una luce differente rispetto ai testi precedenti attraverso l'opacità di personaggi che hanno ancor meno spessore psicologico, in senso tradizionale, rispetto agli altri personaggi durassiani, senza, per questo, perdere il loro effetto di presenza né la loro consistenza. La povertà dei personaggi, inoltre, si riverbera sul loro linguaggio, raddoppiando quella schematicità tipica dello stile della scrittrice e conducendo quest'ultima verso formulazioni paradossali, in un linguaggio estremamente elementare, che, a volte, suscita un effetto comico.

#### ***1.4. Il linguaggio e l'amore***

L'azione del romanzo prende avvio dal ritrovamento di un libro da parte di Ernesto e dei suoi brothers and sisters e si conclude con la pioggia d'estate, che cade sul definitivo distacco di Ernesto dalla sua famiglia: «E poi, dice infine Ernesto, non rimpianse. / Più niente rimpianse»<sup>14</sup>. Laura Kreyder, nel suo articolo, mette in relazione il finale di questo romanzo con il passo di un altro degli ultimi testi durassiani, *C'est tout*:

«La pioggia dei bambini è caduta nel sole.  
Con la felicità.  
Sono andata a vedere.  
Poi si è dovuto spiegare loro che era normale.  
Da secoli. Perché i bambini non capivano, non potevano ancora capire l'intelligenza degli Dei.  
Poi si è dovuto continuare a camminare nella foresta. E cantare con gli adulti, i cani, i gatti»<sup>15</sup>.

Tale accostamento, che avvicina due brani scritti negli stessi anni, lascia emergere il nucleo tematico centrale del romanzo: l'esperienza dell'uscita dall'infanzia e dalla sua felicità. Come sottolinea Kreyder,

---

<sup>14</sup> Ivi, p. 115.

<sup>15</sup> Marguerite Duras, *C'est tout*, tr. it. di Donata Feroldi, Mondadori, Milano 1996, p. 35.

l'avvenimento epifanico della pioggia d'estate, che chiude l'infanzia, nel passo tratto da *C'est tout* è collegato alla scrittura, alla «vocazione» alla scrittura: nell'esperienza dell'uscita dall'infanzia, quindi, è in gioco anche la scrittura. A ben guardare questo collegamento esiste anche nel romanzo, dato che il primo momento di rottura con l'infanzia per Ernesto è costituito proprio dalla lettura del libro dell'*Ecclesiaste* e dalla dichiarazione d'amore scritta alla sorella. L'esperienza dell'uscita dall'infanzia è anche un'esperienza di linguaggio e d'amore.

In *La pioggia d'estate* l'amore tra Ernesto e la sorella Jeanne, con il suo carattere impossibile e assoluto, segna uno snodo decisivo nella vicenda. Nell'esperienza dell'uscita dall'infanzia sono dunque in gioco la scrittura e l'amore.

Per poter condurre un'analisi il più possibile precisa sarà necessario separare i percorsi del linguaggio e dell'amore nel testo, per vedere come si articolano e soprattutto se siano separabili.

### **1.5. Il linguaggio**

Il percorso del linguaggio viene introdotto fin dalle prime pagine, quando si parla dei libri della madre e del padre. Questa sequenza anticipa la scoperta del libro forato al centro, la Bibbia, sulle cui condizioni «i piccolissimi brothers e sisters avevano pianto»<sup>16</sup>. La reazione di Ernesto a questa scoperta è singolare:

«nei giorni ch'eran seguiti alla scoperta del libro bruciato Ernesto era entrato in una fase di silenzio. Era rimasto pomeriggi interi nel seminterrato, chiuso dentro con il libro bruciato. Poi, improvvisamente, Ernesto aveva dovuto ricordarsi dell'albero»<sup>17</sup>.

L'albero in questione è un albero solo, piantato in un giardino in cui, per mancanza di luce, non cresce nient'altro. La scrittrice affida a Jeanne il tentativo di esplicitare la relazione tra il libro e l'albero:

«Beh, lei credeva che Ernesto aveva probabilmente accomunato il martirio del libro e quello della solitudine dell'albero in uno stesso destino. Ernesto le aveva detto che si era ricordato dell'albero recintato quando aveva scoperto il libro bruciato. Aveva pensato alle due cose insieme, a come far sì che i loro destini venissero in contatto, si confondessero, si aggrovigliassero insieme nella testa e nel corpo suoi, di Ernesto, fino a che lui non fosse approdato all'ignoto assoluto della vita.

Jeanne aveva soggiunto: - E anche a me aveva pensato Ernesto»<sup>18</sup>.

Questo è il primo approccio di Ernesto al linguaggio. Occorrono, però, delle precisazioni su che cosa si intenda qui per linguaggio. Ernesto ha familiarità con la lingua orale, ma non sa né leggere né scrivere. Il bambino sa, però, che un libro è qualcosa in cui c'è della scrittura, del linguaggio scritto, da leggere: il libro è una promessa di linguaggio, di tutto il linguaggio, una promessa di conoscenza. Il

---

<sup>16</sup> Marguerite Duras, *La pioggia d'estate*, cit., p. 10. La Bibbia ha una grande importanza nella genesi di questo romanzo e del film *Les enfants*. In un'intervista la scrittrice afferma infatti che il film è nato dalla «lettura dell'*Ecclesiaste* consigliata da quel piccolo ebreo di Neully – ancora e sempre lui - che è diventato il viceconsole di Francia a Bombay, che è diventato il modello dell'intelligenza moderna, della disperazione politica» (cit. in Laura Kreyder, cit., p. 103). In *La vita materiale*, pubblicato nel 1987, Duras sottolinea, inoltre, come la Bibbia sia uno dei pochi libri che continua a leggere, anche dopo essersi sbarazzata della sua biblioteca e anche dell'idea di una biblioteca. Cfr. su questo Marguerite Duras, *La vita materiale*, cit., p. 55 e p. 114.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> Ivi, pp. 11-12.



libro, che Ernesto trova, è un libro molto particolare: come oggetto, ha una storia tragica che si ripercuote anche su ciò che è scritto sulle sue pagine. Il libro è forato al centro, sembra essere stato trapassato, da parte a parte, con un cannello ossidrico o una sbarra di ferro arroventata. Un evento tragico si è abbattuto sulla promessa di linguaggio e ha reso il libro in parte illeggibile. Si può riconoscere a questo proposito un'assonanza fra l'immagine del libro forato e quella della parola con un buco al centro, di cui Duras scrive in *Il rapimento di Lol V. Stein*:

«Che sarebbe avvenuto? Lol non sa inoltrarsi nell'ignoto su cui si apre quell'istante. Non dispone di nessun ricordo, sia pure immaginario, non ha nemmeno un'idea di questo ignoto. Crede soltanto che avrebbe dovuto addentrarvisi, questo doveva fare, questo sarebbe stato in eterno, per la sua mente, per il suo corpo, il più grande dolore e la più grande gioia, fu insieme perfino nella definizione divenuta unica, ma indicibile per la mancanza di una parola. Mi piace credere, poiché l'amo, che se Lol è silenziosa nella vita, è perché ha creduto, per la durata di un lampo, che tale parola poteva esistere. Non esiste, e lei tace. Sarebbe stata una parola-assenza, una parola-vuoto, con un vuoto scavato nel centro, quel vuoto che avrebbe inghiottito tutte le altre parole. Impossibile pronunciarla, quella parola, ma forse si poteva farla risuonare. Immensa, sconfinata, come un gong vuoto, li avrebbe trattenuti mentre volevano uscire, convincendoli dell'impossibile, li avrebbe resi sordi ad ogni altro vocabolo, li avrebbe chiamati in una sola volta, loro, l'avvenire, l'attimo»<sup>19</sup>.

In *Il rapimento di Lol V. Stein* la «parola-assenza», la «parola vuoto» avrebbe impedito che l'aurora salisse e interrompesse il ballo nel quale Michael Richardson tradisce Lol con Anne-Marie Stretter. Se Lol avesse pronunciato quella parola la scena non si sarebbe più sciolta e lei si sarebbe persa, affascinata dall'immagine di quei due amanti, avrebbe superato i limiti del proprio io e avrebbe continuato a non sentire dolore. La «parola-assenza» avrebbe potuto dire o essere la sparizione di Lol dentro l'immagine di quella scena e avrebbe potuto strappare al tempo, sospendendolo nell'immagine, l'indicibile di quella scena. Ma quella parola non esiste, l'aurora sveglia gli amanti e distrugge la scena. È proprio a partire dall'aurora che Lol inizia a soffrire ed è proprio su questo momento che si arresta la ricostruzione ossessiva della scena del ballo da parte di Lol e ricomincia ogni volta da capo. Jacques Hold sottolinea che Lol ha creduto per un attimo che quella parola esistesse, che fosse possibile dire l'indicibile. Dire l'indicibile consisterebbe nel dissotterrarlo dal reale e renderlo a sua volta reale o vivibile. La “realtà” dell'indicibile sarebbe, però, radicalmente diversa da quella del “reale” e simile a quella dell'immagine, una realtà eterna, vivibile in una continua ripetizione del proprio attimo. Come si è visto, però, quella parola avrebbe un buco al centro, che non saprebbe trattenere nulla, nemmeno un'immagine. È per questo che quella parola non esiste, che è un buco attraverso il quale risuona l'indicibile, ma poi si disperde in altre parole. La parola-assenza è l'indicibile stesso. Nelle righe successive al passo citato Duras scrive:

«Mancando, quella parola rende vane tutte le altre, le contamina, è come il cane morto sulla spiaggia, a mezzogiorno, quel vuoto di carne. Come sono state trovate tutte le altre? Arraffate nell'urlo fortuito di quali avventure parallele a quella di Lol V. Stein, soffocate in fasce, calpestate, e massacri, oh! Quanti ce n'è, quanti destini rimasti incompiuti, che sanguinano sulla linea dell'orizzonte, a mucchi, e in mezzo a loro, quella parola, che non esiste, eppure c'è: ti aspetta a una svolta del linguaggio, ti sfida, inutile sollevarla, farla sorgere fuori del

---

<sup>19</sup> Marguerite Duras, *Il rapimento di Lol V. Stein*, cit., p. 37.

suo regno forato da ogni parte, attraverso il quale scorre via il mare, la sabbia, l'eternità del ballo nella visione di Lol V. Stein»<sup>20</sup>.

La parola-assenza sarebbe la parola che compirebbe i destini incompiuti? No. Probabilmente sarebbe la parola che sa dire e sospendere l'evento muto della loro distruzione. Ma quella parola non esiste e per questo non trattiene nulla. Eppure c'è, si presenta come assente nel linguaggio, come estremo limite del linguaggio. Giorgio Agamben, nel suo libro *Infanzia e storia*, ha mostrato che l'indicibile, come limite del linguaggio, appare solo nel linguaggio, solo "dopo" che il linguaggio ha espropriato l'essere umano dell'esperienza muta, dell'infanzia. Una volta entrati nel linguaggio non è più possibile uscirne, non è più possibile accedere ad un "prima" del linguaggio o ad un indicibile, indipendentemente dal linguaggio, perché l'indicibile sorge soltanto con il linguaggio e come suo limite: l'indicibile si situerebbe nel punto di congiunzione fra esperienza muta e linguaggio. Questo punto, che non è possibile individuare, che non esiste, orienta tuttavia lo sforzo del linguaggio<sup>21</sup>. Mentre, nel suo saggio, il filosofo italiano mette l'accento sul fatto che l'indicibilità dell'esperienza non costituisce un «giuramento di silenzio e di ineffabilità mistica», ma è, al contrario, «il voto che impegna l'uomo alla parola e alla verità»<sup>22</sup>, nel passo tratto da *Il rapimento di Lol V. Stein*, Duras evidenzia il dolore connesso all'indicibilità, che non conduce la scrittrice al silenzio, ma ad un sempre rinnovato sforzo di far risuonare nel linguaggio quella parola che manca, di forzarne i limiti. Anche in questo senso va compreso il movimento di ritorno quasi ossessivo sulle medesime vicende, tipico della scrittura durassiana; l'autrice ritorna e insiste su alcuni nuclei tematici per lei fondamentali, come, ad esempio, quello dell'infanzia, per cercare di violarne l'ombra e il silenzio.

Sia il filosofo che la scrittrice, comunque, riferendosi all'assenza di una parola dell'indicibile, ricordano la presenza di altre parole, delle altre parole, quelle vane, contaminate, abituali. Anche del libro bruciato di *La pioggia d'estate* Duras scrive che «sarebbe stato senz'altro possibile riuscire a leggere la parte delle pagine circostante il foro»<sup>23</sup>.

Nonostante l'immagine del libro forato e quella della parola-assenza siano diverse e appaiano in contesti differenti, tuttavia il loro accostamento permette di cogliere che nell'uscita dall'infanzia e dalla sua felicità, che costituisce il tema di *La pioggia d'estate*, il linguaggio gioca un ruolo ambiguo perché, se, da una parte, è una promessa, dall'altra esso si mostra fin dall'inizio incompleto e ferito, aprendo verso l'indicibile. Come suggeriscono le parole di Jeanne, in effetti Ernesto aveva accomunato la solitudine dell'albero e il destino del libro, convinto che attraverso la solitudine e la parola si sarebbe avvicinato all'ignoto della vita, all'indicibile. A conferma di questa analisi ci sono, nel romanzo, le parole di Ernesto sul libro bruciato in risposta ad una domanda del maestro:

---

<sup>20</sup> Ivi, pp. 37-38.

<sup>21</sup> Cfr. Giorgio Agamben, *Infanzia e storia*, cit., pp. 45-50.

<sup>22</sup> Ivi, p. 50.

<sup>23</sup> Marguerite Duras, *La pioggia d'estate*, cit., p. 10.

«Con quel libro... appunto... è come se la conoscenza cambiasse volto, signore... Non appena si è entrati in quella specie di luce del libro... si vive come abbagliati... (Ernesto sorride). Mi scusi... è difficile da dire... In questo caso le parole non cambiano di forma ma di senso... di funzione... Vede, non hanno più un senso in sé, rimandano ad altre parole sconosciute, che non si sono mai lette né sentite... di cui non si è mai vista la forma ma di cui si sente... di cui si sospetta... il posto vuoto in se stessi... o nell'universo... non so...»<sup>24</sup>.

Nei giorni seguenti al ritrovamento del libro Ernesto impara a leggere da solo. Laura Kreyder mette in relazione questo episodio con alcune teorie dell'apprendimento, come quella di Summerhill, probabilmente note a Duras, secondo la quale il bambino diventa maturo per il linguaggio verbale ad un certo stadio del suo sviluppo e, quindi, è necessario aspettare che sia pronto e prepararlo, senza obbligarlo a imparare<sup>25</sup>. In generale, come si è già visto, nella vicenda di Ernesto, si esprime un intento polemico nei confronti dell'istituzione scolastica tradizionale. In *La pioggia d'estate* il rapporto con la scuola viene approfondito e si mostra più complesso rispetto alle altre versioni della storia. Basti pensare al fatto che nel romanzo il maestro si affeziona al bambino. Al di là di questo affetto, che non compare negli altri testi, il rapporto con l'istituzione della scuola si fa più complesso perché si intreccia anche con il problema del linguaggio e mostra alcuni caratteri essenziali di quest'ultimo.

Tornando alla sequenza degli avvenimenti della storia, i piccoli brothers and sisters non credono che il loro fratello maggiore sappia davvero leggere, ma il maestro conferma la correttezza della lettura di Ernesto e lo invita a frequentare la scuola. Dopo dieci giorni il bambino, però, l'abbandona. La ragione per la quale Ernesto abbandona la scuola non cambia in tutte le versioni del testo: «non tornerò a scuola perché a scuola m'insegnano cose che non so». Laura Kreyder sottolinea che questo rifiuto ha un fondamento sociologico: «alla sua famiglia [di Ernesto] manca quel minimo “capitale simbolico” comune (“le cose che si fanno”) che gli permetterebbe di affrontare l'insegnamento. L'impossibilità di tradire l'identità familiare [...] implica il rifiuto della scuola»<sup>26</sup>. Nonostante la mancanza di un “minimo capitale simbolico”, la vita nella famiglia di Ernesto ha una forza tale da impedire ai suoi membri di staccarsene. Si tratta di una forza insondabile, legata ad una disperazione materiale e “metafisica” che aggrancia queste persone ad una dimensione muta e irrevocabile dell'esistenza. Nel tratteggiare la severità di una simile condizione, Duras lascia emergere anche la percezione di qualcosa di divino tra le maglie della vita materiale. È proprio questa commistione caotica di disperazione e intensità che sembra costituire la forza centripeta della famiglia, dalla quale Ernesto rifiuta di staccarsi. In questo senso basta leggere un passo di *La pioggia d'estate*, in cui si parla della madre di Ernesto, così come viene vista dai suoi figli:

«Agli occhi dei brothers and sisters, grandi e piccoli, in modo più o meno chiaro, la madre fomentava in sé un'opera quotidiana, di un'importanza inesprimibile, per questo aveva bisogno di circondarsi di silenzio e di pace. Che lei, la madre, andasse verso qualcosa, questo tutti lo sapevano. Era quella, l'opera, l'avvenire *in fieri* al tempo stesso visibile, imprevedibile e di natura ignota. Niente ne limitava la portata perché, per loro, quel che faceva la madre non aveva nome, era troppo personale. Non c'erano parole per quello, era troppo presto. Niente poteva

---

<sup>24</sup> Ivi, p. 83.

<sup>25</sup> Cfr. Laura Kreyder, «Ab! Ernesto». *Storia di un libro*, cit., p. 102.

<sup>26</sup> Ivi, p. 103.

racchiuderne il senso intero e contraddittorio, neppure le parole che avrebbero detto. Per Ernesto la vita stessa della madre era forse già un'opera. Ed era forse quell'opera che, rattenuta in lei, provocava quel caos»<sup>27</sup>.

Agli occhi dei bambini la madre è lontana, impegnata in qualcosa che non li riguarda, che li esclude. Questa "assenza", però, non dà origine al pianto dei piccoli, ma, piuttosto, li rapisce in una specie di ammirazione. La distanza della madre e il suo silenzio vengono subito completamente e il dolore dei bambini, di fronte a qualcosa che non possono comprendere, diventa esperienza dell'indicibile.

Gli elementi, con i quali viene caratterizzata la famiglia di Ernesto rimandano a quelli con cui la scrittrice descrive la famiglia della propria infanzia. Ne *L'amante* si legge:

«Nei libri in cui racconto la mia infanzia, ad un tratto non so più che cosa ho tralasciato e che cosa ho raccontato, credo di aver parlato del nostro amore per nostra madre, ma non so se ho parlato anche dell'odio, di quanto ci amavamo e di quanto anche riuscivamo ad odiarci, vivendo quella storia di rovina e di morte che era la storia della nostra famiglia – una storia fatta di amore e odio, che sfugge ancora ad ogni mio intendere, che mi è ancora inaccessibile, celata nelle profondità della mia carne, cieca come un neonato il primo giorno. Di lì comincia il silenzio, quel silenzio sul quale mi affaticherò lentamente per tutta la vita. Sono ancora qui, davanti a questi bambini ossessionati, sempre ugualmente distante dal mistero. [...]

Mai buongiorno, buonasera, buon anno. Mai grazie. Mai una parola, mai il bisogno di dire una parola. Muti, lontani. Una famiglia di sasso, pietrificata, chiusa in uno spessore inaccessibile. Tentiamo ogni giorno di ucciderci, di uccidere. Non parliamo tra di noi, non ci guardiamo neppure. Dal momento che siamo visti, non possiamo guardare. Guardare significa avere curiosità verso, nei riguardi di, significa abbassarsi. È sempre disonorevole, non c'è nessuno che valga uno sguardo. Ogni conversazione è bandita, questo soprattutto rivela la nostra vergogna e il nostro orgoglio, odiamo ogni comunanza, familiare o di altro tipo, la consideriamo degradante. Ci unisce la vergogna essenziale di dover vivere la vita, vergogna dovuta alla parte più profonda della nostra storia, all'esser tutti e tre figli di quell'onesta creatura che la società ha assassinato. Facciamo parte della società che ha ridotto mia madre alla disperazione. Per quel che è stato fatto a lei, così dolce, così fiduciosa, odiamo la vita e ci odiamo»<sup>28</sup>.

Come si può vedere, nella famiglia di Ernesto si possono ritrovare molti tratti caratteristici anche della famiglia di Duras stessa, che attira senza sosta la sua scrittura verso quella zona di ombra e di silenzio.

L'affermazione di Laura Kreyder, secondo cui il rifiuto della scuola da parte di Ernesto è segno dell'impossibilità di tradire l'identità familiare, è quindi condivisibile; è possibile allora approfondire gli elementi che mette in campo, per mostrare che, nel rifiuto di Ernesto, non è in gioco solo una questione sociologica, ma anche un'indicazione sulla "concezione" del linguaggio e della letteratura, che Duras esprime in *La pioggia d'estate*. Kreyder chiama in causa la nozione di "capitale simbolico", riprendendola dal sociologo francese Pierre Bourdieu, che la definisce come il «*cultural capital which is acknowledged and recognized [...] in accordance with the categories of perception that it imposes*» oppure come «*the power granted to those who have obtained sufficient recognition to be in a position to impose recognition*»<sup>29</sup>. Questa definizione introduce esplicitamente una relazione fra il capitale simbolico e un campo sociale, caratterizzato dal reciproco riconoscimento di chi ne fa parte. Il fatto che a Ernesto manchi anche un

<sup>27</sup> Marguerite Duras, *La pioggia d'estate*, cit., p. 38.

<sup>28</sup> Marguerite Duras, *L'amante*, tr. it. di Leonella Prato Caruso, Feltrinelli, Milano 1985, pp. 33-63.

<sup>29</sup> Pierre Bourdieu, "Social space and Symbolic Power," in *In Other Words* (Stanford: Stanford University Press, 1990), 135, 138. ("capitale culturale che è conosciuto e riconosciuto [...] in accordo con le categorie di percezione che esso impone". "il potere garantito a coloro che hanno ottenuto un riconoscimento tale da essere nella posizione di imporre il riconoscimento". Tr. mia)

minimo “capitale simbolico” è segno della sua emarginazione dal campo sociale, a cui dovrebbe appartenere. Le istituzioni e, quindi, anche l’istituzione scolastica sono alcuni degli elementi costitutivi di un determinato campo sociale, che Ernesto, non condividendone il “capitale simbolico”, non può che rifiutare. Se si approfondisce l’analisi della nozione di “capitale simbolico” è possibile evidenziarne lo stretto legame con il sistema del linguaggio. Nel suo articolo *Bourdieu’s Disavowal of Lacan: Psychoanalytic Theory and the Concepts of “Habitus” and “Symbolic Capital”*<sup>30</sup> George Steinmetz mostra come la nozione di “capitale simbolico” del sociologo francese sia sostanzialmente sovrapponibile, nonostante le resistenze di Bourdieu, a quella di “ordine simbolico” di Lacan. Per quest’ultimo l’ordine simbolico si fonda proprio sulla Legge e sul linguaggio. Appare chiaro, allora, che la vicenda scolastica non ha soltanto una matrice sociologica, ma si innesta sul complesso intreccio di rapporti fra linguaggio, campo sociale e letteratura. Il problema della scuola si presenta ad Ernesto solo quando il bambino impara a leggere, quando, cioè, inizia a riconoscere e a utilizzare gli elementi del linguaggio scritto; sarà proprio questa prima condivisione ad avvicinarlo all’istituzione scolastica, che ha tra i suoi compiti quello della trasmissione del “capitale simbolico”.

Il rifiuto di Ernesto di continuare a frequentare la scuola, perché gli insegnano cose che non sa, potrebbe, quindi, essere letto anche nei termini di una certa psicanalisi, come quella lacaniana degli anni ’50, che mette al centro della propria analisi del linguaggio e dell’ordine simbolico l’elemento della mancanza. Una simile lettura potrebbe offrire degli spunti per cercare di comprendere il rapporto tra le vicende del romanzo e il problema del linguaggio e della scrittura in Duras, senza, tuttavia, pretendere di spiegarlo. Questa analisi deve affrontare due rischi: da una parte c’è il rischio di caricare i personaggi di uno spessore psicologico che non hanno e dall’altra quello di non restituire la dovuta importanza alla scrittura letteraria. Tuttavia essa può fornire un punto di riferimento per comprendere alcuni snodi della storia, più che la psicologia dei personaggi, e mostrare i luoghi in cui la scrittura letteraria sfugge all’interpretazione stessa.

Ernesto, durante il colloquio con il maestro, dice che «i bambini a scuola, beh sono abbandonati. La madre mette i bambini a scuola perché sappiano che sono abbandonati. Così se ne è sbarazzata per il resto della vita»<sup>31</sup>. In queste affermazioni si potrebbe riconoscere l’espressione del dolore che il bambino deve subire e rielaborare nella fase edipica, in cui la Legge del Padre, che proibisce l’incesto, frustra il suo desiderio per la madre. La fase edipica costituisce un momento fondamentale nello sviluppo psichico, in cui si accede all’ordine simbolico, caratterizzato non più da una identificazione immaginaria con gli altri e con il desiderio della madre, ma da una separazione dal corpo della madre, che diviene colei che può essere presente o anche assente, che può donare o non donare il proprio

---

<sup>30</sup>George Steinmetz, *Bourdieu’s Disavowal of Lacan: Psychoanalytic Theory and the Concepts of “Habitus” and “Symbolic Capital”*, <http://www.personal.umich.edu/~geostein/docs/Steinmetz%20Bourdieu%20and%20Lacan%20Constellations%202006.pdf>

<sup>31</sup> Marguerite Duras, *La pioggia d’estate*, cit., p. 61.

amore. In termini lacaniani si potrebbe dire che a questo livello si costituisce il Soggetto (*Je*), distinto dall'io immaginario (*Moi*), il cui desiderio non si identifica più con quello della madre, ma si rivolge ora all'Altro, alla madre in quanto colei che può offrire o negare il proprio amore. Il desiderio si rivolge a qualcosa che non è un oggetto, ad un significante appartenente all'ordine simbolico (in ultima analisi il desiderio si rivolge ad una mancanza), e non può mai essere soddisfatto completamente. Se, da una parte, questa insoddisfazione costituisce una frustrazione per il Soggetto, dall'altra essa mantiene attivo il desiderio, che può, così, investire altri "oggetti" all'interno del campo sociale, di cui condivide ora l'ordine simbolico. All'interno di questa elaborazione psicanalitica, qui abbozzata in termini molto generali, numerose psicosi si originano dal fallimento di alcuni dei passaggi, indicati precedentemente, in particolare dal mancato o non completo distacco dal desiderio della madre. Numerose affermazioni di Ernesto potrebbero far pensare che, nel corso delle prime scene del romanzo, egli dimostri una tendenza depressiva, legata alla difficoltà di elaborare il distacco dalla madre e dalla famiglia per accedere all'ordine simbolico. Se si prendono in considerazione attentamente la frase, che esprime il rifiuto di Ernesto, e le conseguenze che il bambino ne trae a proposito delle modalità di apprendimento, si può, forse, riconoscere una tale tendenza. Il rifiuto di Ernesto non esprime tanto il rifiuto della volontà di imparare, quanto un'impossibilità di imparare, collegata probabilmente con la percezione della scuola come un luogo di abbandono, che egli non può riconoscere perché è un luogo estraneo anche al desiderio della madre. Nelle versioni del testo, precedenti a *La pioggia d'estate*, il "metodo" che il bambino considera valido per imparare è, come si è già visto in precedenza, *en rachâchant*; l'elemento più importante, da mettere in evidenza qui, è il fatto che, come ipotizza Laura Kreyder, si tratta di una parola nata nel gergo familiare (della scrittrice), nel dialogo tra la madre e il bambino, una parola che non appartiene al linguaggio come elemento fondamentale dell'ordine simbolico che frustra il godimento, ma piuttosto ad una lingua materna, in cui è iscritto il godimento, più simile a quella che Lacan chiamerà *lalingua*<sup>32</sup>. Alla domanda del maestro su come egli pensi si possa imparare, senza imparare cose che non si sanno, il bambino risponde «forse non potendone fare a meno»<sup>33</sup>: egli dichiara così un netto disinvestimento del campo sociale, sentito come un'incombenza inevitabile, ma priva di interesse. Un altro episodio molto significativo della sofferenza causata ad Ernesto dall'esperienza scolastica e della posizione depressiva del bambino è quello del racconto a tutta la famiglia del modo in cui aveva lasciato la scuola: Ernesto è colpito da una paura e da una serie di sintomi, che ricordano un attacco di panico, e poi, ad un tratto, comprende qualcosa come l'assenza di Dio, la creazione del mondo e anche che questa non ha nessun senso. Di conseguenza, per Ernesto, non c'è nulla per cui valga la pena di fare fatica.

---

<sup>32</sup> Sulla differenza fra il linguaggio, così come viene studiato da Lacan nella sua prima fase, strutturalista, di insegnamento, e la *lalingua* cfr. Marco Focchi, *La Lingua Indiscreta e l'Irripetibile*, <http://www.lacan.com/lingua.htm>

<sup>33</sup> Ivi, p. 62.

Questo episodio segna una svolta nella vicenda del romanzo, perché da quel momento in poi si verificano delle situazioni in cui Ernesto sperimenterà un distacco sempre maggiore dalla sua famiglia. Innanzitutto il protagonista inizierà ad appostarsi all'ingresso della scuola e a imparare molto velocemente le lezioni, ascoltando ciò che gli altri studenti dicono tra loro. Questo straordinario percorso di studi giunge ben presto «agli ultimi giorni della conoscenza», oltre i quali non resta che «l'inesplicabile, all'improvviso... la musica... per esempio»<sup>34</sup>. Ci si trova nuovamente di fronte all'indicibile: l'ordine simbolico e il linguaggio al loro limite rivelano un'assenza, una mancanza incolmabili. Appare qui l'immagine della musica, che potrebbe esprimere il mito di un linguaggio che non sia negazione del reale, ma che sappia esprimere l'indicibile. Un altro momento cruciale nel processo di distacco di Ernesto dalla sua famiglia è quello in cui egli scopre, assieme alla sorella Jeanne, che nel mese di maggio i genitori si chiudono in camera per un lungo periodo di tempo perché volevano morire o, forse, per amarsi. Dopo questa scoperta Ernesto si stacca sempre più dalla madre, elaborando tale distacco, ma, contemporaneamente, si avvicina a Jeanne, l'amore per la quale si rivela irresistibile. Da questo punto di vista, se il desiderio di Ernesto si distacca dal desiderio della madre, esso investe però un altro membro della propria famiglia, la sorella, fino alla consumazione dell'amore incestuoso tra i due fratelli<sup>35</sup>. L'accesso all'ordine simbolico è di nuovo disatteso. Parallelamente a questi eventi, nel romanzo, avanza la lettura da parte di Ernesto dell'*Ecclesiaste*, nel quale è scritto che agli occhi del re degli Ebrei tutta la creazione e la conoscenza appaiono come Vanità delle Vanità. Nella sequenza conclusiva del testo il bambino non legge più, ma parla del re degli Ebrei ed elenca tutte le cose che egli rimpiange, concludendo: «e poi, [...], non rimpiange. / Più niente rimpiange». In quel momento cade la pioggia d'estate e il distacco dalla famiglia diventa definitivo. Questa separazione non ha, però, i caratteri di una elaborazione del distacco riuscita per gli altri membri della famiglia: i genitori si lasciano morire e Jeanne scompare. Ernesto, invece, sembra essere riuscito in questa elaborazione, anche se la scrittrice sottolinea che il protagonista si sarebbe dedicato alla scienza e alla matematica, che egli stesso, in un dialogo con il maestro, aveva lasciato intendere non fossero discipline che si spingono fino all'ignoto della vita. La scelta di Ernesto sarebbe stata una «scelta di tipo tranquillo», che gli avrebbe reso la vita «finalmente più tollerabile»<sup>36</sup>, ma non lo avrebbe più spinto fino all'indicibile.

Una simile analisi, per quanto solamente abbozzata, consente di leggere il romanzo sia in relazione al tema dell'uscita dall'infanzia sia in riferimento al ruolo del linguaggio in questo processo. Tale analisi, che mette in evidenza un movimento di accesso all'ordine simbolico tramite il linguaggio, presuppone un'idea di linguaggio che ha al centro una mancanza, un'assenza. La dialettica del desiderio che si

---

<sup>34</sup> Ivi, p. 89.

<sup>35</sup> Il tema dell'amore incestuoso tra fratelli non è nuovo nell'opera e nella biografia durassiane. A questo proposito cfr. Marguerite Duras, *L'amante*, cit., pp. 60-61, *L'amante della Cina del Nord*, tr. it. di Leonella Prato Caruso, Feltrinelli, Milano 1992, p. 42 e p. 128.

<sup>36</sup> Ivi, p. 115.

sviluppa all'interno dell'ordine simbolico si sviluppa in relazione a questa mancanza al centro del linguaggio.

Tuttavia ci sono degli elementi all'interno del romanzo che offrono testimonianza anche di un'esperienza del linguaggio che non è orientata esclusivamente in direzione dell'assenza e della mancanza.

### ***1.6. Un'esperienza del linguaggio non orientata dalla mancanza e l'amore***

Il primo di questi elementi è costituito dall'episodio in cui Ernesto racconta al maestro come ha imparato a scrivere:

«*Il maestro*: E scrivere, signor Ernesto?

*Ernesto*: Uguale, signore. Ho preso un mozzicone di matita e poi ho scritto. Come lo spiega questo, signore?

*Il maestro*: È inesplicabile. Dunque non me lo spiego. E Lei, come se lo spiega, signor Ernesto?

*Ernesto*: Io me ne frego, signore.

*Il maestro*: Giusto!

Silenzio. Si sorridono.

Tacciono a lungo come fanno a volte. E poi il maestro parla.

*Il maestro*: Cos'erano le prime parole che ha scritto?

Silenzio. Ernesto ha un'esitazione.

*Ernesto*: Erano per mia sorella.

Silenzio.

*Ernesto*: Scrivevo che l'amavo.

Ernesto parla molto lentamente, si direbbe che non veda il maestro, che sia solo.

*Il maestro*, esita e poi lo dice: Ma Sua sorella... all'epoca... si riteneva che non sapesse né leggere né scrivere.

*Ernesto*: Lei sapeva quello che avevo scritto sul foglio.

*Il maestro*: Com'è possibile?

*Ernesto*: Forse l'ha fatto vedere a qualcuno in paese. Ma io credo di no, credo che lei l'abbia letto come io l'avevo scritto, senza saperlo, in un certo senso...

*Il maestro*, esita e poi dice ancora: Ha ragione signor Ernesto. all'epoca, Jeanne sapeva già leggere.

Silenzio. Il maestro riprende. Con voce un po' più forte.

*Il maestro*: Jeanne sapeva leggere, signor Ernesto, come Lei, prima d'imparare a leggere.. Jeanne... è Lei, signor Ernesto... Lei. La stessa origine.

Ernesto non risponde.

Il maestro dice che se Ernesto se ne va, penserà lui a far continuare gli studi a Jeanne.

Ernesto non risponde al maestro. Diventa distratto come all'avvicinarsi della follia.

*Il maestro*: Mi scusi, signor Ernesto... Che cosa le diceva in quella lettera... che l'amava più di quanto lei potesse credere?... che l'amava in un altro modo?

*Ernesto*: Sì. Che l'amavo d'amore. Le dicevo che era così che l'amavo, d'amore.

*Il maestro*, a voce molto bassa: Lo sapevo. (Esita, sorride, è in preda a una profonda emozione). Volevo soltanto sentirLe pronunciare questa parola»<sup>37</sup>.

Al di là del carattere quasi favoloso dell'episodio, in questo caso ci si trova di fronte a un'esperienza di linguaggio che non è più in relazione ad una frustrazione del desiderio, ad una mancanza necessaria per l'accesso all'ordine simbolico, ma a un'esperienza di linguaggio che è connessa proprio con il desiderio. Imparare a scrivere denota sicuramente l'acquisizione di un'abilità linguistica fondamentale in vista della condivisione dell'ordine simbolico di una società, come quella che si trova sullo sfondo del romanzo, in cui la lingua scritta prevale su quella orale; ma nell'esperienza di linguaggio, che è in

---

<sup>37</sup> Ivi, pp. 81-82.



questione nell'episodio citato, la dimensione simbolica del linguaggio non viene mancata, ma ad essa si accede non tanto per via di una frustrazione o di una mancanza, quanto piuttosto per un eccesso di presenza. La lettera, che Ernesto scrive alla sorella, in effetti, è preceduta dagli episodi in cui i due fratelli scoprono, sempre più inequivocabilmente, la natura del loro sentimento reciproco e la forza di questo desiderio. Tali incontri si chiudono sempre sul silenzio dei due amanti incestuosi e sulla tensione nei loro corpi:

«Le braccia di Ernesto si erano richiuse sul corpo di Jeanne. Essi erano rimasti così, in silenzio e con gli occhi bassi, segreti a se stessi come nuovi amanti appena emersi dalla notte.

Un lungo momento era passato, durante il quale una conoscenza silenziosa era dilagata in loro, incancellabile ormai.

Si erano separati senza guardarsi. [...]

Jeanne era rimasta in silenzio dopo quello che aveva detto Ernesto [che i genitori si chiudevano in camera non per morire, ma, forse, per amarsi]. Lui aveva guardato la sorella a lungo e lei era stata costretta a chiudere gli occhi. E anche gli occhi di lui avevano tremato e a loro volta si erano chiusi. Quando avrebbero potuto guardarsi di nuovo avevano evitato di farlo. Nei giorni che erano seguiti non avevano parlato. Non avevano dato un nome a quella novità che li aveva annientati e lasciati senza parola»<sup>38</sup>.

Questi silenzi non sono la mancanza di una parola davanti a ciò che non si può esprimere, davanti all'indicibile, ma sono coinvolti in un evento, in cui il desiderio irrompe in maniera molto forte e interrompe il linguaggio. È a partire da questi silenzi, in cui la presenza del desiderio viene percepita in maniera quasi violenta, che nasce la lettera di Ernesto a Jeanne. Le parole che il bambino scrive alla sorella non sono straordinarie, ma "abituale" in quella situazione e offrono testimonianza di un accesso al linguaggio in cui il desiderio non viene frustrato, ma risponde a un eccesso di presenza.

Dal momento che, nelle pagine precedenti, l'analisi di *La pioggia d'estate* in riferimento al problema del linguaggio si è intrecciata con una possibile lettura psicanalitica, potrebbe essere utile riferirsi ad alcune riflessioni, sorte proprio nell'ambito della psicanalisi, che fanno emergere i caratteri di un'esperienza di linguaggio non orientata dalla mancanza. Lo psicanalista Marco Focchi, nel suo articolo *La Lingua Indiscreta e l'Irripetibile*, mette in evidenza la differenza fra due esperienze del linguaggio all'interno della teoria e della pratica analitica: da una parte la lingua connessa alla ripetizione, dall'altra la lingua legata all'evento pulsionale. Nel richiamare quello che interessa qui dell'articolo, si può partire dalla considerazione secondo la quale «il linguaggio è ciò che disorganizza l'istinto, che lo scardina dall'automatismo del proprio ciclo»<sup>39</sup> e determina la differenza tra uomo e animale. A questo punto Focchi mette in risonanza il linguaggio con i "concetti" di ripetizione e di evento.

«E' per ritrovare la continuità di *quel che era l'essere* che la ripetizione si muove e formula la propria domanda. La ripetizione si articola infatti sul piano del significante e ciò che si ripete è la domanda, che tende a far sorgere quel che era l'essere o, piuttosto, secondo il conio che l'idea prende con Lacan, quel che era lì lì per essere. Per questa via, la ripetizione può ritornare sempre solo al *manque à être*, la mancanza lasciata dal sottrarsi dell'essere, perché non c'è un prima a cui tornare, una sorta di paradiso perduto in cui rientrare. Nella prospettiva

---

<sup>38</sup> Ivi, pp. 25-41.

<sup>39</sup> Marco Focchi, *La Lingua Indiscreta e l'Irripetibile*, cit.

psicoanalitica data da Lacan, non c'è prima l'essere, poi la sua perdita, poi il tentativo di recuperarlo. L'essere è sempre solo ciò che sta per essere, quel che quasi c'era»<sup>40</sup>.

Lo psicanalista osserva che il sintomo, ad esempio, è un fenomeno di ripetizione che mantiene presente un'assenza, ma che può assumere i contenuti più diversi. L'interpretazione del sintomo rivela il desiderio che esso nasconde, ma, invece di abolirlo, lo vede riapparire in altre forme.

«Svuotare il sintomo di sofferenza nevrotica attraverso l'analisi non significa portare a compimento la ripetizione perché l'essere si manifesti al proprio colmo, ma toccare un limite in cui la mancanza si rivela necessaria. Tutto questo però non investe l'evento pulsionale»<sup>41</sup>.

L'ordine simbolico e il linguaggio, quindi, si rivelano dei dispositivi di ripetizione che tengono presente una mancanza, ma non riescono a raggiungere un contatto con l'evento pulsionale, che genera angoscia. Focchi sostiene che, se da un lato, l'interpretazione del sintomo può rivelare il desiderio che esso nasconde, dall'altro tale elaborazione simbolica non riesce a raggiungere l'evento pulsionale, che è coinvolto nel sintomo, e che non è completamente assorbibile all'interno dell'elaborazione simbolica, perché si riferisce ad una dimensione degli esseri umani che umana non è. Per lo psicanalista «ciò che accade nell'evento è che, per l'uomo, la vita si fa sentire nel momento in cui il linguaggio gli toglie l'animale immediatezza di contatto con essa»<sup>42</sup>. Da questo momento in poi Focchi cerca di individuare se c'è e quale sia un possibile contatto fra il linguaggio e l'evento pulsionale, giungendo a queste osservazioni:

«si delinea così un'altra dimensione del linguaggio rispetto a quella studiata da Lacan nella prima fase, strutturalista, del suo insegnamento. Il fenomeno psicosomatico è un esempio particolarmente interessante perché mostra il significante che s'imprime nella carne, ma accanto a esso ci sono altre manifestazioni di linguaggio non separate dall'evento. C'è il delirio psicotico, dove la dimensione del linguaggio-evento invade quella del linguaggio referenziale. C'è quel che Lacan, negli anni Settanta, chiama *lalangue* fondendo l'articolo e il sostantivo per alludere alla lallazione infantile, per indicare il gioco d'equivoci del linguaggio, per evidenziare l'uso ludico e non semantico della lingua.

Non si tratta di un piano discorsivo in cui l'evento viene narrato, perché per essere narrato deve essere assente, deve essere mancanza. E' un piano dove il linguaggio è connesso con l'evento, e che proprio per questo non entra nel meccanismo della ripetizione. E' una lingua senza grammatica, senza parti articolate, una sorta di lingua indiscreta: che non è suddivisa in elementi e che non nasconde una verità da svelare perché ostenta piuttosto la propria intimità con il pulsare della vita.

Il piano strutturato del linguaggio, connesso alla ripetizione, insegue una parvenza d'essere che gli si sottrae. L'effetto dell'interpretazione — al di là dei codici su cui fa leva, dove l'Edipo è solo uno di quelli possibili — è un affioramento della verità nel momento in cui si disoculta la mancanza.

La lingua indiscreta si dispiega a partire da un irripetibile e non cela nulla, giacché l'evento non è qualcosa su cui si possa porre un velo, non ha risvolti reconditi, né senso, non è quindi trattabile attraverso l'interpretazione. Non è costituita infatti neppure come testo latente da riportare alla luce, perché è fatta di termini assolutamente generici, circolanti alla luce del sole, di cui si tratta piuttosto di determinare il nesso con l'evento pulsionale»<sup>43</sup>.

Seguendo queste indicazioni è forse possibile comprendere meglio l'esperienza di linguaggio implicita nell'episodio della lettera di Ernesto a Jeanne: le parole del bambino sorgerebbero dall'evento del suo desiderio, senza trasformarlo o rielaborarlo su un piano ulteriore di senso, ma inserendosi in

---

<sup>40</sup> *Ibidem.*

<sup>41</sup> *Ibidem.*

<sup>42</sup> *Ibidem.*

<sup>43</sup> *Ibidem.*

questo stesso evento. È sicuramente curioso il fatto che una simile esperienza di linguaggio emerga nel testo attraverso la scrittura: invece di scriverle, Ernesto avrebbe potuto dire quelle parole alla sorella. Una simile osservazione conduce a problematizzare l'evento stesso e il gesto della scrittura nella pratica di Marguerite Duras. Per il momento potrebbe bastare aprire lo spazio per una possibile considerazione: forse per l'autrice la scrittura si colloca anche a questo livello di esperienza di linguaggio, in cui le parole rispondono di un evento, senza raccontarlo o rielaborarlo completamente a livello simbolico.

In *La pioggia d'estate* c'è anche un altro elemento che mette in luce l'esperienza di linguaggio, che si sta cercando di individuare: le due canzoni, che attraversano tutto il testo, quella che si cantano Jeanne ed Ernesto e quella cantata dalla madre, *La Neva*.

Per comprendere il rapporto fra queste due canzoni e il problema del linguaggio occorre prestare attenzione al ruolo della parola "musica" nel testo. Questa parola appare per la prima volta durante la scena in cui Ernesto racconta ai genitori come ha lasciato la scuola e dice di aver capito qualcosa come la creazione del mondo e anche che questa è inutile. Dopo che il fratello ha elencato alcune delle creazioni inutili, Jeanne interviene:

«*La sorella*: La musica.  
Leggero ritardo di Ernesto nel rispondere.  
*Ernesto*: Inutile»<sup>44</sup>.

Nella scena in cui Ernesto, giunto agli ultimi giorni della conoscenza, dialoga con il maestro, torna la parola "musica", carica, questa volta, dell'amore del bambino per Jeanne:

«*Il maestro*: [...] Che cosa resta a Suo parere signor Ernesto...  
*Ernesto*: L'inesplicabile all'improvviso... la musica... per esempio...  
Ernesto guarda il maestro con grande dolcezza, sorride.  
Il maestro sorride a sua volta»<sup>45</sup>.

La musica ci introduce, dunque, nell'ambito del rapporto amoroso tra fratelli. Nel seguito del romanzo la musica dei fratelli diventa una canzone che, nell'ultimo loro dialogo, Jeanne chiede a Ernesto di cantarle: si tratta di una canzone le cui parole sono una dichiarazione d'amore. Dopo che il fratello ha cantato, Jeanne gli chiede di ripetere le parole, senza cantarle e lui «dice le parole della canzone nel respiro e le lacrime di Jeanne»<sup>46</sup>. In questo caso, dunque, la musica non appare come il mito di un linguaggio senza parole, senza significato, che è in grado di esprimere un indicibile. Qui dalla musica vengono distillate le parole, sottratte alla cadenza della canzone per farne emergere una cadenza differente: quella del piacere di pronunciarle nel respiro dell'altro, il piacere di articolare l'evento di questa prossimità del respiro dell'amata e dell'amato. È importante sottolineare che le parole che vengono pronunciate non sono insensate, ma nonostante questo, ciò che emerge non è il loro

---

<sup>44</sup> Marguerite Duras, *La pioggia d'estate*, cit. p. 29.

<sup>45</sup> Ivi, p. 89.

<sup>46</sup> Ivi, p. 102.

significato, ma il godimento della loro pronuncia. Tale godimento si collega a quella dimensione della lingua che, come si è letto nell'articolo di Focchi, Lacan chiama *lalingua*.

*La Neva*, invece, è una canzone che la madre canta lungo tutto il romanzo, in momenti particolari, come, ad esempio, quando cucina o quando torna ubriaca dal centro di Vitry assieme al padre. Di questa canzone la madre non ricorda le parole né la lingua, a cui sarebbero appartenute le parole, se le avesse ricordate. Tale dimenticanza deriva dalla vaghezza che la scrittrice ha costruito attorno al passato e alle origini della madre: nessuno sa da dove la madre provenga precisamente, dove abbia vissuto prima di incontrare il padre e come sia arrivata ad incontrarlo. Nel testo vengono narrati alcuni episodi della sua vita, che riconducono all'Europa orientale, ma nulla viene specificato in proposito. Nell'ultima scena, quando la madre è ormai consapevole del distacco di Ernesto dalla famiglia e guarda con terrore i figli, innamorati l'uno dell'altra, le parole de *La Neva* tornano:

«Quella sera, all'improvviso, le parole de *La Neva* erano tornate in mente alla madre senza che lei se ne rendesse conto. Dapprima sparse a frammenti nel canto, poi più continue e alla fine frasi complete, una legata all'altra. Come ubriaca era la madre, quella sera, forse di quel canto. Non erano russo, le parole ritrovate, era una mescolanza di idiomi caucasici ed ebraici di una dolcezza di prima delle guerre, delle carneficine, delle montagne di cadaveri»<sup>47</sup>.

Nell'evento della perdita le parole non sono venute meno alla madre, ma, anzi, sono tornate. Anche in questo caso la musica non si è sostituita alle parole, ma le parole sono tornate nella canzone. Nel testo non viene fornito né suggerito il significato delle parole, ma si sa con certezza che sono i versi della canzone: non si tratta neanche qui di un linguaggio privo di senso, ma del linguaggio nel quale l'immediatezza, invece di sparire come assente, irrompe nel momento in cui viene percepita in maniera eccessiva. È significativo il fatto che la scrittrice sottolinei che la lingua della canzone è una lingua che non ha dovuto affrontare il dolore delle guerre e delle carneficine: è una lingua che viene dal passato della madre, forse, dalla sua infanzia.

Quest'ultimo particolare suggerisce una discontinuità temporale nella lingua, connessa con l'esperienza dei suoi traumi. Tale discontinuità se, da un lato, espone la lingua al rischio del mutismo, dall'altro, proprio per il contatto fra linguaggio ed evento, consente il suo riapparire, ancora vitale, in alcuni frangenti dell'esperienza. Se, seguendo l'indicazione di Giorgio Agamben, chiamiamo infanzia l'esperienza muta dell'essere umano, l'evento che non si può riassorbire completamente in un ordine simbolico, si potrebbe dire che l'infanzia non è un "prima" del linguaggio, ma che il linguaggio è sempre a contatto con qualcosa come un'infanzia.

### ***1.7. La chiusura dell'infanzia***

In relazione a quello che è stato individuato come il tema centrale del romanzo, l'uscita dall'infanzia, le osservazioni sul linguaggio offrono alcune indicazioni di lettura. Il romanzo non si chiude con l'uscita

---

<sup>47</sup> Ivi, pp. 111-112.

di Ernesto dall'infanzia e con il suo accesso, grazie all'acquisizione del linguaggio e di un ordine simbolico, nel mondo degli adulti. *La pioggia d'estate* non è un romanzo di formazione. Si potrebbe dire, piuttosto, che l'infanzia di Ernesto, intesa come età in cui l'immediatezza della vita è più prossima e selvaggia, non si risolve, ma si chiude. L'infanzia, però, non è un'età estranea al linguaggio. L'infanzia si chiude con la pioggia d'estate, ma rimane come mancanza o come una regione di godimento nella lingua. Marguerite Duras sembra indicare, in questo modo, una delle sorgenti della sua scrittura.

Come abbiamo visto fin qui, la parola "infanzia" oscilla fra il suo significato letterale e un significato metaforico, messo in luce a partire da Giorgio Agamben. Ponendo in risonanza fra loro questi due significati si è cercato di evidenziare la compresenza, all'interno de *La pioggia d'estate*, di due diverse esperienze del linguaggio: una legata alla mancanza e una che, invece, insiste sulla contingenza di un evento presente.

Tale oscillazione non è estranea alla scrittrice: se, da un lato, l'infanzia ha costituito un periodo molto significativo della sua vita, su cui è tornata in moltissime opere, dall'altro Duras usa questa parola anche per indicare una particolare esperienza della realtà. Ne *L'amante* si legge:

«Per me la guerra ha i colori della mia infanzia. Confondo il tempo della guerra con il regno del fratello maggiore. Probabilmente anche perché è durante la guerra che è morto il mio secondo fratello: il cuore, come ho già detto, aveva ceduto, si era arreso. Il fratello maggiore, credo proprio di non averlo mai visto durante la guerra. Già non mi importava più di sapere se era vivo o morto. La guerra era come lui: invadeva, penetrava, imprigionava, rubava, c'era sempre, in tutto, mescolata a tutto, eterogenea, presente, nel corpo, nel pensiero, nella veglia, nel sonno, sempre, in preda all'inebriante passione di occupare l'adorabile territorio del corpo del bambino, il corpo dei più deboli, dei popoli vinti, perché il male è alle porte, ci sta addosso»<sup>48</sup>.

L'infanzia, dunque, ha lo stesso carattere dell'esperienza della guerra: l'impotenza nei confronti di eventi che si possono soltanto subire. Nella minuta de *L'amante* tale affinità è ancora più esplicitamente sottolineata:

«La guerra fa parte dei ricordi d'infanzia. [...] non ha un posto suo nel tempo della mia vita, nella mia memoria. L'infanzia sopraffà la guerra. La guerra è un evento che bisogna subire per tutta la sua durata. Allo stesso modo, l'infanzia che subisce il proprio stato[...]»<sup>49</sup>.

Il fatto stesso che la scrittrice usi la parola "subire" segnala l'angoscia che queste esperienze suscitano, invadendo lo spazio fisico e psichico senza che sia possibile sottrarvisi o prenderne alcuna distanza. Sophie Bogaert e Olivier Corpet, che hanno curato la pubblicazione postuma di *Quaderni della guerra e altri testi*, volume in cui sono contenuti quattro quaderni che Duras scrisse durante la guerra e altri testi mai pubblicati in precedenza, ma risalenti agli stessi anni, sottolineano che questa sofferenza spinge l'autrice «a una rivolta di cui la scrittura si fa strumento»<sup>50</sup>. Da un lato una simile affermazione è sicuramente condivisibile, nella misura in cui la scrittura comporta una presa di distanza dal reale. Al di là delle numerose occasioni in cui Duras si sofferma sulla solitudine della scrittura, basta leggere quanto

---

<sup>48</sup> Marguerite Duras, *L'amante*, cit., p. 70.

<sup>49</sup> Manoscritti de *L'amante* nel Fondo Marguerite Duras/Imac, cit. in Sophie Bogaert e Olivier Corpet, *Prefazione*, in Marguerite Duras, *Quaderni della guerra e altri testi*, tr. it. di Laura Frausin Guarino, Feltrinelli, Milano 2008, p. 10.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

scrive l'autrice in un breve testo, pubblicato postumo in *Quaderni della guerra e altri testi*, sulla propria infanzia:

«Che cosa resta [dell'infanzia], vi domanderete. Resta mia madre. Perché nascondermelo.

È di lei che voglio raccontare, della sua storia, del prodigioso mistero mai svelato, quel mistero che è stato molto a lungo la mia gioia, il mio dolore, in cui sempre mi ritrovavo e da cui spesso fuggivo per poi ritornarvi. [...]

Qui mi fermo perché vorrei poter dire quello che è stata e quello che è sempre questa maternità – e le parole mi sembrano vuote, illusorie. Vorrei, per vederla, allontanarmi da lei, respingere per un momento quella sua attualità sempre così assorbente»<sup>51</sup>.

D'altra parte, però, parlare di “rivolta” a proposito della scrittura durassiana potrebbe risultare fuorviante: una rivolta, infatti, oltre a indicare una presa di distanza dal reale, suggerisce anche la possibilità o, almeno, la speranza di una catarsi rispetto alla sofferenza. Invece la scrittura di Duras, come ha sottolineato Julia Kristeva<sup>52</sup>, non offre alcuna possibilità di catarsi. Il rapporto che essa intrattiene con l'esperienza del dolore, pur comportando una presa di distanza per dare origine alla scrittura stessa, non è quello della rivolta, ma piuttosto consiste nell'atteggiamento di stare presso il dolore, senza mai superarlo, o, addirittura, come scrive ancora Kristeva, di propagarlo<sup>53</sup>. L'impossibilità di superare il dolore è segno del fatto che l'evento doloroso non viene mai completamente rielaborato e assorbito a livello simbolico. L'evento si chiude senza risolversi completamente in una sua interpretazione e va a costituire una zona d'ombra della memoria, che non cessa di ritornare oppure viene momentaneamente dimenticata. Nel breve testo sulla sua famiglia, pubblicato postumo, che è stato citato in precedenza, Duras esprime chiaramente l'idea della chiusura dell'infanzia senza una via d'uscita, del suo isolamento all'interno della storia personale della scrittrice:

«Vorrei vedere nella mia infanzia solo l'infanzia. E tuttavia non riesco a farlo. Non ci vedo addirittura alcun tratto caratteristico dell'infanzia. Vi è in questo mio passato qualcosa di compiuto e perfettamente definito – e a proposito del quale nessuna illusione è possibile.

Non mi ci ritrovo in alcun modo. È il periodo della mia vita che sento come il più arido, con l'eccezione di pochi anni dai quali, come un tabernacolo, ho attinto forse per tutta la mia vita. Niente di più chiaro, di più vissuto, di meno sognato di tutta quanta la mia infanzia. Nessuna fantasia, niente di quelle leggende e di quelle fiabe che circondano quella prima età di un'aureola di sogni.

Non vado a caccia di spiegazioni. È così per me e per i miei due fratelli, che hanno vissuto gli stessi anni. Eppure quell'infanzia mi tormenta, e accompagna la mia vita come un'ombra. Non mi attrae per il suo incanto, poiché non ne ha molto ai miei occhi, ma al contrario per la sua stranezza. Non ha mai condizionato la mia vita. È stata solitaria e segreta – ferocemente custodita e molto a lungo chiusa in se stessa.

Lo dirò a seconda del vento che soffia in me quando la sento invadermi come un'avventura dimenticata - e mai chiarita»<sup>54</sup>.

Come è noto, su questa «avventura dimenticata» Marguerite Duras ritorna molto spesso nella sua opera, offrendo testimonianza proprio dell'incessante presenza di una simile zona d'ombra, che non viene mai portata alla luce completamente, che non viene mai assorbita del tutto nella dimensione simbolica e che genera un continuo ritorno della scrittura sui medesimi luoghi.

---

<sup>51</sup> Ivi, p. 272.

<sup>52</sup> Cfr. Julia Kristeva, *Sole Nero*, tr. it. di A. Serra, Feltrinelli, Milano 1989, pp. 192-194.

<sup>53</sup> Cfr. ivi, p. 193.

<sup>54</sup> Marguerite Duras, *Quaderni della guerra e altri testi*, cit., p. 271.

Ci si può chiedere, a questo punto, da che cosa sia caratterizzata l'infanzia per Duras, che cosa la renda così inaggrabile. Si è già visto che l'infanzia è una sopraffazione che si subisce con il corpo, nel corpo. L'infanzia è uno stato di minorità e di impotenza in cui si cancellano le differenze individuali, si perdono i nomi propri per acquisire solo quello comune di bambini. L'infanzia è un'esistenza assolutamente materiale, «niente di più chiaro, di più vissuto, di meno sognato»: essa è dominata, per la scrittrice, dalla figura della madre. Sono molto significativi, in questo senso, alcuni passi del testo già citato prima e di un altro breve ritratto dell'infanzia, pubblicato anch'esso in *Quaderni della guerra e altri testi*:

«Mia madre è stata per noi una grande pianura dove abbiamo camminato a lungo senza coglierne la misura. Non la vedo per niente circondata da quell'alone di dolcezza e di sollecitudine che si accompagna a ricordi di questo tipo quando se ne segue il filo. Del resto non è un ricordo. È una grande marcia senza fine.

Non so niente della sua vita di donna, di ragazza, di sposa. La vedo come nostra madre, è tutto.

E poi siamo venuti, noi tre: siamo stati il sale della sua vita, il sale di quella terra che fu, da allora, sontuosamente fecondata.

Lei ha vissuto quella passione per noi, senza alcun freno. L'ha vissuta attivamente. Senza quella pazienza, quella pace che è prodigata alle madri come una benedizione.

Ha sostenuto il peso della sua passione, sola, con una violenza mai placata, e le sue spalle sono sempre così belle sotto quel pesante fardello.

Fin da piccoli abbiamo partecipato alla sua vita. Siamo stati i suoi amici, e credo che abbiamo preso da lei il senso della realtà. La sua realtà era il nostro sogno. Siamo stati tutti nutriti di lei come gli altri bambini lo sono di chimere. Abbiamo condiviso le sue disgrazie e le sue gioie in tutta la loro pienezza.

Venivamo da lontano, sempre da lontano. Arrivi e partenze si susseguivano nella nostra vita come in altre scorrono, regolari e lenti, gli anni saldati gli uni agli altri. [...] Avevamo stupori altrettanto puri e semplici di quelli di tutti gli altri. Le idee generali, le ignoravamo, non avevamo alcuna nozione del mondo e dei viaggi – perché vivevamo solo nell'attualità di tutti i giorni.

Vedo sempre noi tre in una luce altrettanto singolare. Sempre sparuti e stanchi, la mattina [*illegg.*] all'arrivo in certe stazioni strane e senza nome, tutti ammucchiati, rannicchiati contro mia madre, frutti di uno stesso grappolo, aggrovigliati gli uni agli altri con ancora la stessa carne e lo stesso sonno. La mamma ci teneva, ci covava senza distinguerci, e nella sua tenerezza c'era lo stesso disordine che nelle nostre carni»<sup>55</sup>.

Gli elementi che emergono più chiaramente da questo brano sono la passione della madre e il fatto che la scrittrice si sentiva indistinguibile rispetto ai fratelli. La madre è tutto il mondo dei bambini, la sua vita invade le loro vite: i bambini, nella loro impotenza, non possono che condividere tutte le gioie e tutta la disperazione della madre. Attraverso gli occhi della madre i bambini scoprono di essere anche una fatica, un fardello per la madre: per la madre i bambini sono “i bambini” in generale, senza distinzione.

Tutti questi elementi si possono ritrovare nei testi in cui Duras scrive dell'infanzia: *Una diga sul Pacifico*, *L'amante*, *L'amante della Cina del Nord*. Il punto su cui tali opere si aprono è sempre un momento di tensione tra l'infanzia e l'accesso all'età adulta, un passaggio che non si risolve mai del tutto, ma che si interrompe bruscamente: nel caso di *Una diga sul Pacifico* con la morte della madre, nel caso degli altri due testi con la partenza della protagonista per la Francia. L'amore ha un ruolo determinante nella separazione della protagonista dall'infanzia, ma anch'esso non ha modo di svilupparsi, perché viene interrotto e assume così un carattere di impossibilità.

---

<sup>55</sup> Ivi, pp. 272-273.

Anche in *La pioggia d'estate* ritornano gli stessi caratteri dell'infanzia, ma subiscono uno spostamento, perché Duras li proietta attorno alla figura di Ernesto, del bambino che non vuole imparare, e alla sua vicenda. Tale spostamento provoca dei cambiamenti a livelli diversi. Per quanto riguarda i personaggi, si può osservare che nella famiglia di Ernesto, oltre alla madre, c'è anche il padre; i fratelli e le sorelle del protagonista sono sei, ma, esclusi Ernesto e Jeanne, i bambini mantengono l'indistinzione evidenziata nel brano citato prima e vengono indicati con i nomi comuni "brothers and sisters". Anche l'amore subisce due spostamenti di senso importanti. Il primo è relativo alla figura della madre, della quale viene messa in evidenza anche «la vita di donna, di ragazza, di sposa», diversamente dagli altri romanzi durassiani, in cui questa figura si caratterizza soltanto come madre: ne *La pioggia d'estate* anche la madre ha amato e ama un uomo, alleggerendo così la pressione sui figli, che negli altri testi risulta violenta e soffocante. Il secondo spostamento riguarda, invece, la relazione tra Ernesto e Jeanne. Tenendo conto del fatto che l'amore per un fratello è un tema a cui si accenna in tutte le opere di Duras relative all'infanzia e che, in generale, l'amore, per la scrittrice, costituisce un elemento di rottura rispetto alla condizione infantile, si può cogliere la portata dello spostamento che avviene in *La pioggia d'estate*: l'amore non viene consumato con una persona esterna alla famiglia di Ernesto, ma con la sorella Jeanne. In questo modo emerge il radicamento dell'amore nell'infanzia: mettendo al centro il rapporto incestuoso tra i due fratelli la scrittrice sembra voler creare o sottolineare un legame più forte tra l'amore e l'infanzia. L'amore costituisce anche in questo caso un elemento di rottura rispetto all'infanzia, ma, essendo un amore incestuoso e contravvenendo così al divieto di incesto, su cui, da un punto di vista psicanalitico, si fonda la possibilità di accesso all'ordine simbolico, esso non costituisce un distacco completamente riuscito dalla dimensione immaginaria infantile, in cui vengono realizzate continuamente identificazioni immaginarie con l'altro; di conseguenza l'identità del soggetto non riesce a definirsi. L'amore non fa uscire del tutto Ernesto e Jeanne dall'indistinzione indicata dal nome comune "bambini" o "brothers and sisters".

Il fatto di aver proiettato questi caratteri dell'infanzia sulla vicenda di Ernesto comporta anche uno spostamento rispetto all'asse narrativo principale, che è proprio il tema dell'uscita dall'infanzia. Come si è visto, la storia di Ernesto è quella di un bambino che non vuole andare a scuola. Una delle riflessioni pedagogiche che possono aver guidato la scrittrice nella stesura del libro per bambini nel quale appare per la prima volta questa vicenda è quella secondo cui i bambini apprendono autonomamente seguendo un loro percorso di maturazione naturale e quindi non devono essere forzati a imparare. Questa osservazione potrebbe rendere conto del fatto che non è Ernesto a voler uscire dalla condizione infantile, ma che si trova a doverlo fare nel momento del distacco. Ernesto esce dall'infanzia, ma senza aver cercato il distacco, mentre negli altri romanzi la protagonista desidera questo cambiamento. Questo spostamento ha una conseguenza significativa, che è quella di enfatizzare ulteriormente la passività dei personaggi durassiani rispetto agli eventi, interiori ed esteriori, che li coinvolgono. Gli



eventi vengono sentiti e sofferti in tutta la loro portata, ma raramente vengono organizzati o progettati. L'unica eccezione, in questo senso, è la figura della madre che solo in *La pioggia d'estate* non è un personaggio fortemente volitivo e nutrito da un'accanita speranza, anche nell'impossibile. Ernesto subisce tutto: l'infanzia, la crescita, la paura, la passione. L'unica cosa che il bambino rifiuta è la scuola.

### **1.8. Passività e godimento dell'infanzia**

Che cosa indicano questi spostamenti? Bisogna sottolineare che le vicende narrate in *La pioggia d'estate* e quelle degli altri romanzi durassiani dedicati alla propria infanzia sono molto diverse. Nonostante questo, la presenza di numerosi elementi provenienti da opere precedenti in questo testo del 1990 consente di poter valutare i cambiamenti, a cui tali elementi sono sottoposti, non soltanto come delle variazioni legate alla necessità narrativa, ma anche come degli spostamenti interni alla scrittura di Duras in generale. Proiettando l'immaginario legato alla propria infanzia in una vicenda, che non la vede protagonista, come nelle altre opere, la scrittrice sembra voler sostare più a lungo presso un'infanzia, della quale, qui, mostra una declinazione differente: della condizione dell'infanzia, una condizione d'indistinzione e d'impotenza, vengono enfatizzati, portandoli all'estremo, non solo i caratteri angosciosi, ma anche quelli di godimento. L'immagine dell'infanzia che ne esce è più selvaggia e più potente, non rasenta più il caos e l'angoscia di un "soggetto" in via di definizione, mosso da desideri e passioni profondi e violenti, in cui rischia di perdersi per l'impossibilità di organizzarli, ma li attraversa disperatamente e al tempo stesso ne gode. Alla fine del romanzo Ernesto esce dall'infanzia, così come ne escono le protagoniste di *Una diga sul Pacifico*, de *L'amante* e de *L'amante della Cina del Nord*. In tutti questi casi, però, l'uscita non è una risoluzione dell'infanzia completamente riuscita, ma una brusca chiusura che lascia aperto lo spazio all'ombra dell'infanzia stessa. La relativa eccentricità di *La pioggia d'estate* rispetto agli altri testi consiste, da una parte, nel fatto che l'infanzia si esprime qui in tutta la sua potenza e, dall'altra, nel fatto che, nonostante i cedimenti o i fallimenti dei personaggi rispetto a un accesso all'ordine simbolico, l'uscita dall'infanzia è accompagnata e guidata dal linguaggio, dalla lettura e dalla scrittura. È come se la scrittrice, quasi al termine della sua attività letteraria, volesse soffermarsi su una delle sorgenti della sua scrittura.

Julia Kristeva, a proposito della tendenza al raddoppiamento dei personaggi durassiani, scrive che «il dolore durassiano evoca precisamente e in parole vuote questo lutto impossibile che, se portato a termine, ci avrebbe distaccato dalla nostra controfigura morbosa e istituito in soggetti indipendenti e unificati. Così esso ci prende e ci porta ai rischiosi confini delle nostre vite psichiche»<sup>56</sup>. Si potrebbe dire qualcosa di simile anche rispetto all'infanzia: se il dolore del distacco potesse essere rielaborato del tutto, si potrebbero costituire dei soggetti indipendenti e con un'identità precisa. Ma anche il distacco dall'infanzia, in Duras, non riesce completamente. Il fatto che, in *La pioggia d'estate*, il distacco non

---

<sup>56</sup> Julia Kristeva, *Sole nero*, cit., p. 213.

compiuto del tutto venga accompagnato dal linguaggio sembra indicare che proprio la scrittura di Duras trova una delle sue fonti nella dimensione caotica, angosciosa e ammaliante dell'ombra di un dolore non rielaborato completamente. Il fallimento dell'elaborazione comporta certamente il moltiplicarsi dei raddoppiamenti immaginari delle figure dei personaggi: il raddoppiamento e la ripetizione costituiscono, quindi, i processi più importanti della scrittura durassiana, come sintomi del fallimento nell'elaborazione del dolore. Si è visto, però, che l'infanzia è anche una dimensione del tutto materiale, che coinvolge il corpo e "confonde le carni". Nella sua estrema fedeltà al dolore, la scrittura di Duras insiste e si sofferma presso la zona d'ombra dell'evento e giunge ad una parola opaca, legata all'immediatezza del dolore. Questa parola non svela più il fallimento dell'elaborazione e una mancanza costitutiva nel linguaggio, ma emerge dall'immediatezza dell'evento e del dolore, senza descriverlo né interpretarlo. Essa non è la parola che svela e dice finalmente l'indicibile, ma è una parola dicibile per un evento che rimane irripetibile.

## **2. POETICA DELL'INFANZIA**

La dimensione dell'infanzia nell'opera di Duras non costituisce solamente un'area tematica, ma ha una portata molto più ampia, che arriva a coinvolgere anche le ragioni più profonde della sua poetica. Nei testi della scrittrice l'infanzia assume i caratteri dell'immediatezza nel rapporto con la realtà e di una conoscenza non intellettuale, ma istintiva, del mondo, carica di silenzio. La scrittura durassiana è affascinata da questa regione muta del linguaggio e dell'esperienza, che diventa così una dimensione quasi mitica.

In generale si può osservare che tutta l'opera dell'autrice tende progressivamente verso un'espressione sempre più essenziale e povera, evidenziando un'attrazione nei confronti di quelle aree dell'esperienza in cui il linguaggio si interrompe, in cui la regolarità del discorso viene sovvertita dall'emergere di desideri e dolori non assumibili completamente a livello razionale e linguistico. L'infanzia è una di queste aree, come la follia e l'amore.

Per comprendere più a fondo in che senso l'infanzia si configuri nell'opera di Duras come una dimensione che orienta la scrittura, dopo esserci soffermati su *La pioggia d'estate*, è necessario ora allargare lo sguardo alle altre opere in cui essa viene messa al centro e prestare attenzione anche all'aspetto formale della scrittura.

### **2.1. L'infanzia nelle prime opere**

Nel suo libro *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, Anne Cousseau compie un'analisi molto dettagliata delle figure dell'infanzia in tutta l'opera della scrittrice francese: da tale analisi emerge che l'infanzia è sempre presente, anche se secondo modalità molto differenti. Nei primi due romanzi, *Les impudents* e *La vita tranquilla*, vengono narrate le vicende di personaggi che si trovano in un momento di passaggio fra una condizione di dipendenza simbolica dall'ambiente familiare e una situazione vissuta spesso in maniera angosciata, che apre alla dimensione del desiderio. Anche se non sempre esplicitamente tematizzato, il nucleo centrale di questi romanzi è il distacco da una condizione infantile. In *Una diga sul Pacifico*, il terzo romanzo di Duras, pubblicato nel 1950, l'autrice attinge alla storia della propria infanzia, sottoponendola ad un «*ingénieux travail de condensation ou d'expansion, de symbolisation et de déplacement des événements, des personnages, des lieux*»<sup>57</sup>. La natura del testo non è affatto autobiografica: l'intenzione non è quella di narrare tutto, quanto piuttosto quella di mantenere la scrittura fedele alle esigenze di coerenza e unità proprie del romanzo tradizionale. In questa maniera, però, l'infanzia si "riduce" a materia del romanzo, dando vita a figure che poi ritorneranno incessantemente nell'opera di Duras, ma che non hanno ancora la forza di sovvertire la forma grazie a cui vengono comprese, né di chiamare in causa gli elementi cruciali della scrittura. La tensione interna alla scrittura emergerà

---

<sup>57</sup> Anne Cousseau, *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, Droz, Genève, 1999, p. 113. ("ingegnoso lavoro di condensazione o espansione, di simbolizzazione e di dislocamento degli avvenimenti, dei personaggi, dei luoghi". Tr. mia)

chiaramente in relazione all'infanzia in testi come *L'Amante* e *L'Amante della Cina del Nord*, quando i nuclei problematici fondamentali relativi alla scrittura saranno ormai elaborati chiaramente. Cousseau, però, rileva una particolarità, all'interno di *Una diga sul Pacifico*, che sembra anticipare e aprire gli sviluppi successivi della produzione durassiana:

«*Nous avons vu par ailleurs que le regard et la voix de Suzanne [l'adolescente protagonista del romanzo] étaient largement privilégiés et que l'emploi fréquent du discours indirect libre rendait souvent difficile la distinction entre le discours du personnage et celui du narrateur. Tous ces éléments sembleraient confirmer l'hypothèse énoncée par Marie-Thérèse Ligot, à savoir que "le processus narratif recouvre un processus de remémoration"*»<sup>58</sup>.

La forma del romanzo tradizionale, quindi, viene erosa in alcuni momenti dalla percezione della presenza ambigua della scrittrice nel testo; inoltre risulta chiaro che il lavoro della scrittura, nel momento in cui si concentra sull'infanzia, in Duras ha uno stretto rapporto con quello della memoria.

## ***2.2. La funzione contrappuntistica delle figure infantili nelle opere degli anni cinquanta***

Nella fase della produzione durassiana che va dalla pubblicazione di *Il marinaio di Gibilterra*, del 1952, a quella di *Il pomeriggio del signor Andesmas*, del 1962, le vicende legate all'infanzia della scrittrice, raccontate e trasfigurate in *Una diga sul Pacifico*, vengono momentaneamente lasciate da parte, mentre la dimensione dell'infanzia emerge attraverso nuove strategie narrative e nuovi personaggi. Come ha osservato Jean Pierrot<sup>59</sup>, il tema centrale di questi testi è costituito dai problemi dell'amore nella coppia, di cui vengono mostrati l'attrazione irresistibile nell'incontro da una parte e, dall'altra, il dolore della separazione. Il dettato rispetta ancora un certo rigore formale in senso tradizionale, anche se progressivamente gli intrecci si impoveriscono, gli spazi e il tempo risultano meno definiti e il numero dei personaggi diminuisce, fino ad arrivare ad una scrittura caratterizzata da trame molto scarse, ma dotata di una grande carica emotiva. In alcuni di questi testi, come ad esempio *Alle dieci e mezzo di sera in estate* e *Moderato cantabile*, compaiono i personaggi di alcuni bambini, la cui funzione viene definita da Cousseau contrappuntistica. La critica francese conduce un'analisi di matrice strutturalista delle figure di questi personaggi, che si articola a partire dall'idea che in un testo «*le personnage devient un signe dont il s'agit d'étudier la construction de la signification par le récit d'une part, et comment, d'autre part, lui-même participe à la production du sens dans l'économie narrative de l'œuvre*»<sup>60</sup>. Da questa lettura emerge che i bambini, sempre poco caratterizzati a livello descrittivo e talvolta anche privi di un nome, hanno «*une fonction essentielle de miroir par rapport à l'héroïne, apparaissant[s] comme la projection extérieure de l'intimité de la figure maternelle et éclairant[s]*

---

<sup>58</sup> Ivi, p. 112. ("abbiamo visto che lo sguardo e la voce di Suzanne erano largamente privilegiati e che l'utilizzo frequente del discorso indiretto libero rendeva spesso difficile la distinzione fra il discorso del personaggio e quello del narratore. Tutti questi elementi sembrerebbero confermare l'ipotesi enunciata da Marie-Thérèse Ligot, cioè che "il processo narrativo copre un processo di rimemorazione". Tr. mia)

<sup>59</sup> Jean Pierrot, *Marguerite Duras*, Librairie José Corti, Paris, 1986, pp. 57-148.

<sup>60</sup> Anne Cousseau, *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, cit., p. 36. ("Il personaggio diventa un segno di cui si tratta di studiare la costruzione del significato da parte del racconto, da un lato, e come, dall'altro lato, lui stesso partecipi alla produzione del senso nell'economia narrativa dell'opera". Tr. mia)

*sur le mode symbolique son cheminement psychologiques*<sup>61</sup>. I bambini, quindi, rivestono una funzione contrappuntistica di specchio rispetto alle figure femminili, a cui sono legati e di cui permettono di cogliere la dinamica interiore. In questo modo Duras inizia a staccarsi dalle esigenze del romanzo psicologico: questo spostamento dell'interiorità all'esterno, sulle figure dei bambini, le consente di condurre la sua scrittura verso una dimensione simbolica e non realistica o psicologica. Va sottolineata, inoltre, la dipendenza, sia a livello narrativo sia a livello semiologico, di queste figure infantili rispetto alle protagoniste dei testi: questo indica come, già in questa fase della produzione letteraria, l'infanzia cominci a configurarsi per Duras come una dimensione-limite essenziale al processo interiore che conduce alla scrittura.

### **2.3. I paesaggi dell'infanzia e l'emergenza del fantasma nelle opere del Ciclo Indiano**

La pubblicazione di *Il rapimento di Lol V. Stein*, nel 1964, inaugura quello che viene chiamato il ciclo indiano, composto, oltre che dal romanzo appena citato, da *Il Vice-console* (1965), *L'amore* (1971) e *India song* (1973) e dai film *La femme du Gange* (1973), *India Song* (1975) e *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976). Si tratta di opere in cui dell'infanzia dell'autrice emerge soprattutto la geografia, in gran parte trasfigurata, mentre la storia familiare, che era stata al centro di *Una diga sul Pacifico*, viene lasciata da parte. I paesaggi, i nomi delle città e i loro elementi caratterizzanti, però, cominciano ad assumere un esplicito valore simbolico, completamente estraneo a ogni interesse referenziale. Bisogna notare che a questo livello della produzione durassiana il linguaggio si è ormai fatto più scarno e alla descrizione si è sostituito il principio dell'evocazione poetica, che tende verso l'astrazione degli elementi significativi della realtà per elevarli a livello simbolico. Cousseau scrive:

*«Cette tension de la pensée vers la simplicité idéale ramène la parole à l'essence même du poétique: rendre l'objet non dans sa présence mais dans son absence, "en sa presque disparition vibratoire" (Mallarmé)»*<sup>62</sup>.

Gli elementi dell'infanzia dell'autrice, attraverso il lavoro della trasfigurazione poetica, cominciano ad assumere quindi più un valore simbolico che un valore referenziale; l'infanzia, cioè, attingendo ad immagini cariche di significato per l'esperienza di Duras, comincia ad assumere i caratteri di una dimensione mitica, simbolica, che opera all'interno della scrittura. Si possono riscontrare comunque degli elementi di continuità rispetto alla produzione precedente nel trattamento riservato alle figure infantili, come, ad esempio, la funzione contrappuntistica che continuano ad avere le figlie di Lol V. Stein. Inoltre, osservando proprio i personaggi di Lol V. Stein, della mendicante indiana e del Vice-Console di Lahore in *Il Vice-Console* e quello della protagonista di *L'amore*, è possibile scorgere una peculiarità che li avvicina alla dimensione dell'infanzia: anche se non sono dei bambini, le loro storie sono profondamente segnate da un avvenimento della loro infanzia, dal quale cercano di staccarsi o al

<sup>61</sup> Ivi, p. 67. ("una funzione essenziale di specchio in rapporto all'eroina, apparendo come la proiezione esteriore dell'intimità della figura materna e rivelando in maniera simbolica il suo percorso psicologico". Tr. mia)

<sup>62</sup> Ivi, p. 302. ("Questa tensione del pensiero verso la semplicità ideale riconduce la parola all'essenza stessa del poetico: rendere l'oggetto non nella sua presenza ma nella sua assenza, «quasi nella sparizione vibratoria» (Mallarmé)". Tr. mia)

quale non cessano di ritornare. Lol V. Stein torna incessantemente sulla scena del ballo di S.Thala, in cui il fidanzato Michael Richardson l'aveva tradita ballando con Anne-Marie Stretter; la mendicante indiana si perde viaggiando continuamente lontano da casa e rievocando ripetutamente la scena in cui la madre l'aveva cacciata ordinandole di non tornare più a causa della sua precoce gravidanza; il Viceconsole si innamora di Anne-Marie Stretter, cercando di uscire per la prima volta dalla freddezza che lo contraddistingueva fin dall'infanzia. Anne Cousseau definisce questi personaggi «retenus dans l'enfance»:

*«L'enfance [...] affecte leur destin, dynamise et infléchit leur devenir narratif, et surtout détermine comme attribut leur être-personnage de manière souvent complexe: la volonté de quitter l'enfance, comme celle de la reconstruire conduit à une structuration double, ou du moins confuse, du personnage, en partie inclus dans la sphère de l'enfance»<sup>63</sup>.*

Questa osservazione mette in evidenza il fatto che in molti testi durassiani è in gioco un movimento di andare e venire verso l'infanzia intesa come origine, un movimento ambiguo che non si risolve mai completamente e che struttura la complessità della scrittura stessa. In questo movimento sono coinvolte le questioni più importanti che l'opera di Duras solleva, come la formazione della soggettività, il rapporto con il dolore e la funzione della memoria. Jean Pierrot interpreta lo schema di questi romanzi, che prevede il ritorno di un dolore sofferto dai personaggi in passato e poi dimenticato, in relazione all'emergenza di un fantasma nella biografia della stessa Duras intorno a quegli anni. Secondo il critico francese si tratterebbe del fantasma dell'amore incestuoso della scrittrice per uno dei fratelli che, interdetto fino a quel momento dal divieto dell'incesto, riappare con forza in occasione della morte del fratello<sup>64</sup>. Tuttavia, questa interpretazione non può trovare riscontro diretto in alcuna affermazione della scrittrice perché lei stessa ammette di non sapere come ha scritto questi testi:

*«Je suis encore aujourd'hui dans l'incapacité de vous dire comment j'ai écrit Agatha, Le ravissement de Lol V. Stein, Le Vice-consul, Hiroshima... Je suis dans l'impossibilité totale de vous dire comment ça s'est fait, ça s'est passé. Mais, quand je les relis je suis étonnée, je me dis: "Qu'est-ce qui m'est arrivé?" Je ne comprend pas très bien. C'est comme ça, écrire. Il faut le dire très simplement. On n'est pas complètement responsable de ce qu'on écrit»<sup>65</sup>.*

Comunque sia, l'interpretazione di Pierrot rileva che a livello di queste opere nella scrittura di Duras il rapporto con il passato, con la memoria e con l'infanzia comincia a essere problematico; l'infanzia non è più un tema dei romanzi, ma comincia ad operare all'interno della scrittura come dimensione simbolica fondamentale.

---

<sup>63</sup> Ivi, p. 35. («l'infanzia assegna il loro destino, muove e piega il loro divenire narrativo, e soprattutto determina come attributo il loro essere-personaggi in maniera spesso complessa: la volontà di lasciare l'infanzia, come quella di ricostruirla conduce a una strutturazione duplice, o quanto meno confusa, del personaggio, in parte trattenuto nella sfera dell'infanzia». Tr. mia)

<sup>64</sup> Jean Pierrot, *Marguerite Duras*, cit., pp. 185-199.

<sup>65</sup> *Marguerite Duras à Montréal*, Éditions Spirale, Montréal 1981, p. 23. («Ancora oggi sono incapace di dirvi come ho scritto Agatha, Il rapimento di Lol V. Stein, Il viceconsole, Hiroshima... Mi trovo nell'impossibilità totale di dirvi come questo è stato fatto, come ciò è accaduto. Ma quando li rileggo sono stupita, mi dico: 'Cosa mi è successo?' Non capisco bene. È così, scrivere. Bisogna dirlo molto semplicemente. Non si è completamene responsabili di ciò che si scrive». Tr. mia)

#### 2.4. *Hiroshima mon amour: la memoria e l'oblio*

Con la sceneggiatura del film *Hiroshima mon amour*, del 1960, la questione della memoria viene portata in primo piano. La vicenda narra dell'amore tra un'attrice francese, che sta girando un film in Giappone sulla tragedia di Hiroshima, e un architetto giapponese. Attraverso questa relazione, riemerge il fantasma dell'amore adolescenziale dell'attrice, un amore vissuto a Nevers, durante la seconda guerra mondiale, per un soldato tedesco, che era stato ucciso sotto i suoi occhi da un francese proprio perché tedesco e quindi nemico. La ragazza si era gettata sul corpo del giovane soldato morto e aveva pianto, ma era stata presto portata via, rasata e rinchiusa in una cantina perché considerata una traditrice. In quella cantina la ragazza diventò folle, "imparò a parlare con un gatto" e poi "guarì", dimenticò. Nella relazione amorosa di Hiroshima, il soldato tedesco si sovrappone all'uomo giapponese, in un gioco di raddoppiamenti che sarà presente in maniera massiccia soprattutto nelle opere successive della scrittrice. Il problema della memoria viene intersecato a partire da due prospettive diverse. Per ciò che riguarda la dimensione storica, viene sottolineato che il tentativo di tenere viva la memoria di un disastro come quello di Hiroshima attraverso i musei, i film e ogni tipo di monumento non aiuta in alcun modo a tenere vivo il ricordo di un avvenimento, che viene inghiottito dall'oblio. In questo senso lo sforzo della memoria attiva non è opposto all'oblio, ma, paradossalmente, partecipa alla sua azione, perché ogni ricordo, più che far rivivere l'evento, ne fa percepire la distanza e l'irrimediabile scomparsa nell'oblio. Per ciò che riguarda invece la vicenda personale dell'attrice francese, il lavoro di una memoria del tutto involontaria fa riapparire il fantasma di un dolore dimenticato, dissotterrandolo dall'oblio. In questo caso la memoria consente alla protagonista non tanto di rivivere il suo passato, quanto piuttosto di viverlo per la prima volta fino in fondo, per poi dimenticarlo definitivamente e liberarsene. Da quest'ultimo punto di vista l'oblio è un elemento positivo, che libera dal fantasma del passato, dopo averlo sondato radicalmente. Jean Pierrot sintetizza così la sua interpretazione della sceneggiatura:

*«On voit donc la portée exacte de l'œuvre. Si celle-ci est fondée à l'origine sur une dialectique de la mémoire et de l'oubli d'apparence assez classique, à travers l'angoisse du néant qui rongé notre passé individuel, elle s'en sépare en revanche sur deux points: d'abord en montrant comment l'oubli travaille au cœur même de cette mémoire qui était supposée le combattre, dans la mesure où le passé qui survit ou qui est péniblement reconstitué est fondamentalement dénaturé et trahi. Ensuite en substituant à la nostalgie du passé et à la détresse que provoque son effondrement l'affirmation plus originale et moins attendue de la fécondité de l'oubli: signe de la part de l'écrivain d'une adhésion fondamentale à la vie qu'aucune épreuve n'aura su entamer»<sup>66</sup>.*

La liberazione dal fantasma non funziona, però, per nessuno dei personaggi del ciclo indiano: in questo senso è emblematico il caso di Lol V. Stein che, nonostante torni con la memoria lungo tutto il romanzo che le è dedicato, sulla scena del ballo in cui era stata tradita dal fidanzato, non riesce a

---

<sup>66</sup> Jean Pierrot, *Marguerite Duras*, cit., p. 110. ("Si vede così l'esatta portata dell'opera. Se questa si fonda all'origine su una dialettica della memoria e dell'oblio in apparenza così classica, attraverso l'angoscia del nulla che corrode il nostro passato individuale, essa vi si separa invece su due punti: da una parte mostrando come l'oblio lavori al cuore di questa memoria che si supponeva la combattesse, nella misura in cui il passato che sopravvive o che è dolorosamente ricostruito è fondamentalmente snaturato e tradito. D'altra parte, sostituendo alla nostalgia del passato e alla tristezza che provoca il suo crollo l'affermazione più originale e più inattesa della fecondità dell'oblio: segno da parte della scrittrice di un'adesione fondamentale alla vita, qualsiasi prova abbia saputo intaccare". Tr. mia)

liberarsi di questa immagine. La si trova, infatti, nell'ultima pagina del testo, ancora sdraiata nel campo di segale a guardare dalla finestra l'amica Tatiana Karl e l'amante Jacques Hold amarsi, ricostruendo così la figura triangolare in cui era rimasta imprigionata fin dal momento del ballo. Come si è già visto, Jean Pierrot lega questa recidività del fantasma all'evento della morte del fratello di Duras e, quindi, al riemergere della consapevolezza del suo amore incestuoso per lui, interdetto dal divieto dell'incesto. Si può dire, comunque, che a livello del ciclo indiano nella scrittura durassiana si radicalizzi l'idea che la memoria sia memoria dell'oblio, memoria di aver dimenticato, memoria vuota:

*«La mémoire, c'est toujours pareil: une sorte de tentative, de tentation d'échapper à l'horreur de l'oubli. [...] La mémoire, de toute façon, est un échec. Vous savez, ce dont je traite, c'est toujours la mémoire de l'oubli. On sait qu'on a oublié, c'est ça la mémoire, je la réduis à ça»<sup>67</sup>.*

La memoria non ricorda quello che si è dimenticato. Ciò che si è dimenticato è fuori dai limiti della memoria. Il discorso di Duras interroga i limiti della memoria e sosta nel dubbio che tutto ciò che si ricorda non sia tutto ciò che si può ricordare. Ma, allora, cos'è, quale statuto ha ciò che non si ricorda, ciò che è stato dimenticato? Quale memoria può spingersi oltre i limiti della memoria stessa? Che cosa potrebbe ricordare questa memoria? Forse il fatto che si è dimenticato. Il lavoro della memoria, quindi, non è tanto quello di raggiungere il passato, quanto piuttosto di alludere a un passato, che non ha altro contenuto oltre al ricordare stesso; è il processo del ricordare a costituire il "contenuto" della memoria. Nelle opere del ciclo indiano sembra impossibile raggiungere l'evento traumatico sepolto dall'oblio, viverlo fino in fondo per la prima volta attraverso un'altra situazione e liberarsene per consegnarlo di nuovo e definitivamente all'oblio; il fantasma, che ossessiona i personaggi di queste opere, da una parte rende irraggiungibile l'esperienza vissuta, ne mette in figura l'assenza, e dall'altra risulta così pervasivo da introdurla in un movimento di ripetizione, che gravita attorno ad una perdita ormai dimenticata, di cui, proprio perché dimenticata, non è più possibile riappropriarsi per poi liberarsene e consegnarla a un oblio benefico.

### **2.5. Le opere autobiografiche degli anni ottanta: L'amante e L'amante della Cina del Nord**

Un ulteriore momento di svolta all'interno della produzione letteraria di Duras risale agli anni Ottanta, quando la scrittrice si impegna in una scrittura autobiografica e personale, della quale rivendica un valore di verità: a questo periodo risalgono, tra le altre opere, *L'amante* (1984), *Il dolore* (1985), *La vita materiale* (1987), *L'amante della Cina del Nord* (1991) e *Scrivere* (1993). Questa svolta è anticipata, secondo Anne Cousseau, dalla pubblicazione dei due volumi di interviste *Les parleuses* (1974) e *Les Lieux de Marguerite Duras* (1977), concesse rispettivamente a Xavière Gauthier e a Michelle Porte. In queste interviste Duras ritorna esplicitamente sulle vicende della propria infanzia, che, quindi, dopo molto

---

<sup>67</sup> *Marguerite Duras à Montréal*, Éditions Spirale, Montréal 1981, p. 41. ("La memoria è uguale: una sorta di tentativo di fuggire all'orrore dell'oblio. [...] la memoria, in ogni caso, è uno scacco. Sapete, ciò di cui parlo è sempre la memoria dell'oblio. Non si sa che si è dimenticato, è questa la memoria, io la riduco a questo". Tr. mia)



tempo, viene nuovamente riconosciuta come oggetto di scrittura. A partire da questa prospettiva *L'amante*, in cui, per la prima volta, Duras scrive in prima persona, si presenta e vuole essere letto come un testo che dice la verità sulle vicende autobiografiche dell'infanzia dell'autrice. Cousseau scrive:

«on trouve dans *L'Amant* la revendication affichée de la sincérité et de la transparence.[...] L'idée de vérité se trouve donc bien au cœur de l'intention d'écriture de *L'Amant*»<sup>68</sup>.

L'interpretazione di Cousseau suggerisce, però, tra le righe, un dubbio riguardo allo statuto di verità del testo, pur rivendicato con forza da Duras. Se, infatti, *L'amante* contenesse tutta la verità sull'infanzia dell'autrice, per quest'ultima non ci sarebbe stato alcun motivo di ritornare successivamente sulle stesse vicende. Invece la scrittrice tornerà di nuovo e ripetutamente su questi temi, riscrivendo addirittura proprio *L'amante* in una nuova versione, *L'amante della Cina del Nord*. In queste riscritture si possono cogliere delle variazioni, anche notevoli, rispetto al testo de *L'amante*.

## 2.6. Due interpretazioni dei testi autobiografici a confronto

Su questa questione si possono distinguere, fra le altre, due strategie interpretative diverse: quella di Madeleine Borgomano e quella di Anne Cousseau. Questa distinzione non pretende di essere esaustiva, ma vuole soltanto contribuire a rendere conto della densità anche teorica degli elementi messi in gioco dai testi durassiani.

La prima linea interpretativa è quella percorsa da Madeleine Borgomano, che, commentando *L'amante* già nel 1985, un anno dopo la sua pubblicazione, considera quest'opera come il centro, ma anche come la tomba della scrittura durassiana, perché, dicendo la verità, arresta il movimento della scrittura:

«*L'Amant* opère [...] la "destruction capitale", arrête le mouvement incessant de l'écrit: en les réduisant à "la vérité", il fige personnages et événements dans des images jaunies, dans un vieil album de photographies, feuilleté avec nostalgie. [...] *L'Amant* est le tombeau de l'œuvre durassienne: tombeau à l'italienne, baroque et paré de mille prestiges, mais fallacieux mirage de la mort»<sup>69</sup>.

Agli occhi di Borgomano, quindi, *L'amante* risulta un testo del tutto eterogeneo rispetto alle altre opere di Duras: la sua particolarità consiste proprio nell'aver fermato, ucciso il movimento della scrittura e dell'immaginario attraverso il patto di verità e trasparenza proposto dall'autrice in relazione alle vicende della propria infanzia. Qualche anno più tardi, nel 1988, con la conferenza tenuta all'Università di Pavia, intitolata *La traversée du fleuve ou le choix du sens dans L'Amant de Marguerite Duras*<sup>70</sup>,

<sup>68</sup> Anne Cousseau, *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, cit., pp. 134-138. («troviamo in *L'amante* la rivendicazione ostentata della sincerità e della trasparenza. [...] L'idea di verità si trova dunque al cuore dell'intenzione di scrittura di *L'amante*». Tr. mia)

<sup>69</sup> Madeleine Borgomano, *Romans: la fascination du vide*, in *L'Arc*, n. 98, 1985, pp. 47-48, cit. in Anne Cousseau, *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, cit., pp. 138-139. («*L'amante* opera la "distruzione capitale", arresta il movimento incessante dello scritto: riducendoli alla verità, irrigidisce personaggi e avvenimenti in immagini ingiallite, in un vecchio album di fotografie, sfogliato con nostalgia. [...] *L'amante* è la tomba dell'opera durassiana: tomba all'italiana, barocca e ornata di mille preziosi, ma fallace miraggio della morte». Tr. mia)

<sup>70</sup> Madeleine Borgomano, *La traversée du fleuve ou le choix du sens dans L'Amant de Marguerite Duras*, in *Il confronto Letterario*, supplemento al n. 8, Fasano di Puglia 1988, pp. 27-33. («Tutto è simile, ma tutto è differente e la trasformazione non riguarda affatto la rivelazione di qualche segreto [...], essa riguarda l'imposizione di un senso. Non di un senso unico:

Borgomano torna ad interrogarsi sulla particolarità de *L'amante*, nel quale lei riconosce una vera e propria inversione di tendenza o addirittura una negazione del percorso condotto da Duras fino a quel momento. In questa occasione l'interpretazione non ruota attorno alla questione della verità del testo durassiano, quanto piuttosto attorno all'idea che il testo de *L'amante*, diversamente da tutte le opere precedenti, sia orientato da un senso:

*«Tout est semblable mais tout est différente et la transformation ne tient nullement à la révélation de quelques "secrets" [...], elle tient à l'imposition du sens. Non pas d'un sens unique: L'Amant n'a rien d'un texte monosémique. Mais pour multiples que soient les sens possible de cette vie que nous raconte L'Amant, ils n'en restent pas moins tous orientés par cette traversée, ce passage. [...] Dans L'Amant, les chemins, si contournés soient-ils, mènent quelque part, comme le fleuve qui va se perdre, mais dans la mer. [...] Le livre donne lieu à "l'histoire d'une vie", une vraie histoire, avec un commencement, une fin et un sens. Le livre institue un centre, et trace des chemins, qui, désormais, vont quelque part. Et c'est ainsi, me semble-t-il, que L'Amant, en s'orientant autour de la traversée d'un fleuve, crée les conditions de sa lisibilité et instaure son succès, mais au prix d'une inversion des perspectives si radicale qu'elle peut s'apparenter à une sorte de reniements»<sup>71</sup>.*

Il passaggio in questione è l'attraversamento del fiume sul traghetto da parte della protagonista, che è la stessa Duras a quindici anni. Con questa scena si apre la storia narrata nel romanzo. Sarà proprio durante questa traversata che la bambina incontrerà l'amante cinese, con tutte le conseguenze che seguiranno nella vita della scrittrice-protagonista. La scena, quindi, assume un forte valore simbolico di passaggio dalla condizione infantile ad una dimensione adulta e, proprio questa direzione, secondo Borgomano, orienta tutto il testo: Duras avrebbe ricostruito attorno a questo passaggio, a questa prospettiva di senso, le vicende della propria infanzia e della propria esperienza. Nonostante che il centro dell'interpretazione nei due saggi di Borgomano sia diverso, sembra comunque possibile tracciare una linea di continuità tra loro e, da un punto di vista filosofico, anche tra le nozioni di verità e di senso. Estremizzando e forzando la posizione di Borgomano, ben al di là di quanto la critica affermi esplicitamente nei suoi testi, ma allo scopo di rendere più evidenti filosoficamente i nodi problematici tra i quali ci si sta muovendo, si potrebbe dire che la scrittura di Duras con *L'amante* si sia sottomessa a una logica referenziale, alla logica della verità che ferma e sacrifica il gioco della scrittura a favore di un senso che la orienta e che viene imposto alla scrittura da parte di un autore, di un soggetto, che detiene tale senso. La lettura della critica francese non è certamente così perentoria, anche perché lei sottolinea che, se la stesura del romanzo ha preso spunto da alcune foto dell'infanzia della scrittrice, invece la foto intorno a cui si orienta il senso del testo, quella dell'attraversamento del fiume, manca. *L'amante* si scrive a partire da una mancanza, attorno a un senso che si dà come assente e che fa in modo che il movimento della scrittura si dispieghi nuovamente. Per quanto l'espressione che la critica francese usa, *«reniements»*, sia molto forte, tuttavia il suo lavoro suggerisce di riprendere in considerazione attentamente

---

*L'amante* non ha nulla di un testo monosemico. Ma per tanti che possano essere i sensi possibili di questa vita che ci racconta *L'amante*, essi nondimeno rimangono orientati da questa attraversata, da questo passaggio. [...] in *L'amante*, i cammini, per quanto tortuosi essi possano essere, conduco da qualche parte, come il fiume che va a perdersi, ma nel mare. [...] Il libro dà luogo alla 'storia di una vita', una vera storia, con un inizio, una fine e un senso. Il libro istituisce un senso e traccia dei cammini, che, ormai, vanno da qualche parte. Ed è così, mi sembra, che *L'amante*, orientandosi attorno alla traversata del fiume, crea le condizioni della leggibilità e instaure il suo successo, ma al prezzo di una inversione di prospettive così radicale che può assomigliare a una negazione". Tr. mia)

<sup>71</sup> Ivi, p. 32-33.

la dimensione del senso e, quindi, anche il problema della soggettività per capire se e come la scrittura di Duras sia riuscita a giocarli, senza tornare a una cornice concettuale tradizionale.

Il percorso interpretativo di Anne Cousseau è differente e parte dalla considerazione che *L'amante* non è stato affatto la tomba della scrittura di Duras, perché l'autrice in seguito è tornata più volte, aggiungendo molte variazioni, sulle vicende della propria infanzia, rispetto alle quali nell'opera del 1984 avrebbe dovuto essere stato detto tutto, tutta la verità. Mano a mano che la parola dell'infanzia prende spazio nella produzione della scrittrice francese, la realtà e la verità del passato vengono erose dalle continue riscritture. Cousseau conclude:

*«L'effet de vérité recherché par le discours est donc un leurre, le lieu pour Duras d'une stratégie d'écriture qui paradoxalement mystifie le lecteur et mythifie l'enfance»<sup>72</sup>.*

L'attenzione di Cousseau non si concentra tanto sul contenuto de *L'amante* né sul valore simbolico di alcuni elementi del romanzo, come fa Borgomano, ma mette piuttosto l'accento sul movimento della scrittura e delle riscritture. La lettura proposta non analizza *L'amante* isolatamente, ma tiene in grande conto i rimandi e le variazioni da un testo all'altro. Il fatto che la scrittura torni incessantemente sulle medesime vicende, decostruendo più che ricostruendo una storia, rende problematico intendere in senso referenziale il valore di verità, che Duras invoca per questi testi autobiografici. Le riscritture mostrano piuttosto l'impossibilità di dire l'esperienza dell'infanzia, dicono l'assenza di una storia biografica e il lavoro di una memoria che non può ricordare, ma che si affida al movimento della scrittura per evocare un passato, per evocarne l'assenza. È proprio questa assenza che apre lo spazio della scrittura:

*«la parole d'enfance ne va donc pas vers l'avènement d'une histoire mais vers l'événement de l'écriture»<sup>73</sup>.*

Duras stessa, ne *L'Amante*, scrive:

«La storia della mia vita non esiste. Proprio non esiste. Non c'è mai un centro, non c'è un percorso, una linea. Ci sono vaste zone d'ombra dove sembra ci fosse qualcuno, ma non è vero, non c'era nessuno»<sup>74</sup>.

E continua:

«La storia di una piccola parte della mia giovinezza l'ho già più o meno scritta, insomma l'ho lasciata intravedere, intendo la parte di cui parlo, quella dell'attraversamento del fiume. Ora faccio qualcosa di diverso e di uguale. Prima ho parlato dei periodi limpidi, chiari. Ora parlo dei periodi nascosti di questa stessa giovinezza, di fatti, di sentimenti, eventi che avevo dissimulato. Ho cominciato a scrivere in un ambiente in cui dovevo farlo con pudore. Scrivere, allora, era ancora un impegno morale. Adesso scrivere sembra che spesso non sia più niente. Talvolta me ne rendo conto: scrivere, o è mescolare tutto in un viaggio che ha per destinazione la vanità e il vento, o non è niente; o si mescola tutto in un'unità per sua natura indefinibile, o si fa soltanto della pubblicità. Ma molto spesso non ho un'opinione, vedo che tutti gli spazi sono aperti, come se non ci fossero più pareti,

---

<sup>72</sup> Anne Cousseau, *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, cit., p. 144. («L'effetto di verità ricercato attraverso il discorso è dunque un'illusione, il luogo per Duras di una strategia di scrittura che paradossalmente mistifica il lettore e mitizza l'infanzia». Tr. mia)

<sup>73</sup> Ivi, p. 289. («La parola dell'infanzia non va dunque verso l'avvento di una storia, ma verso l'avvenimento della scrittura». Tr. mia)

<sup>74</sup> Marguerite Duras, *L'amante*, cit., pp. 15-16.

come se lo scritto non sapesse più dove andare per nascondersi, per strutturarsi, per leggersi, come se la sua fondamentale sconvenienza non venisse più rispettata, e subito dopo non ci penso più»<sup>75</sup>.

L'esperienza autobiografica dell'infanzia non esiste come una storia che si possa raccontare, seguendo uno sviluppo lineare che abbia un inizio, un centro e una fine. Esistono piuttosto delle «vaste zone d'ombra», delle zone di intensità nell'esperienza soggettiva, inafferrabili e perdute perché nemmeno l'autrice stessa vi si riconosce. È come se queste zone d'ombra, questi «fatti», questi «sentimenti», questi «eventi», in cui l'autrice era coinvolta, andassero al di là della soggettività di chi li vive, escludendo la possibilità di parlarne dall'interno e di assumerli sia a livello soggettivo che sul piano del linguaggio. In questo senso Duras scrive che nelle zone d'ombra «sembra ci sia qualcuno, ma non è vero, non c'era nessuno»: c'è la percezione di una presenza, ma non c'è nessuno di riconoscibile, con cui identificarsi completamente. La scrittura autobiografica cerca di far luce sulle zone d'ombra. Questo tentativo, però, è votato al fallimento perché il passato e l'esperienza sono inaccessibili sul piano del linguaggio. La scrittura, quindi, si dispiega a partire da questa radicale assenza di una storia, sulla scia di una memoria che non può ricordare, ma che, piuttosto, evoca l'intensità del vissuto soggettivo. Ha origine, così, una lunga serie di riscritture delle medesime vicende, in cui l'unità dell'io narrante non si riconosce mai definitivamente, si frantuma e si disperde. È significativo, in questo senso, che in alcuni brani de *L'Amante* e anche de *L'Amante della Cina del Nord*, Duras parli della ragazzina protagonista dei romanzi, cioè di se stessa, in terza persona. Il passaggio alla terza persona avviene perché le zone d'ombra, che sono intensità del vissuto profondamente intime, escludono qualsiasi forma di appropriazione, linguistica ed esperienziale, da parte di un soggetto. Ciò che è più intimo si rivela essere piuttosto un punto di rottura della soggettività, che la apre ad una dimensione in cui sembra non esserci più nessuno di riconoscibile, la apre a una dimensione quasi impersonale. La regione più intima nel cuore della soggettività si mostra come il punto della sua radicale espropriazione, il punto in cui la soggettività non si possiede.

Tuttavia bisogna sottolineare che la scrittura autobiografica di Duras ne *L'amante* e ne *L'amante della Cina del Nord* si struttura su una tensione fra l'istanza dell'io che scrive e la sua impossibilità di appropriarsi della propria esperienza, che si traduce nel passaggio ad una scrittura in terza persona. Il fatto che questa tensione non venga mai meno nei due testi significa che Duras non rinuncia del tutto alla possibilità di prendere la parola in prima persona e al desiderio di esprimere l'intensità di un vissuto soggettivo, per quanto inappropriabile esso sia. La scrittura di Duras non decostruisce completamente la dimensione della soggettività per abbandonarsi all'impersonalità, ma, piuttosto, mette in gioco in una tensione continua queste due istanze. Tale tensione non può risolversi, ma continua a dar origine a nuovi tentativi di dire l'indicibile. È, forse, proprio in questa tensione della scrittura che l'autrice può

---

<sup>75</sup> *Ibidem*.

ancora dire io, nonostante la frantumazione a cui è sottoposta la soggettività. A questo proposito Cousseau scrive:

*«C'est donc sur le plan de l'écriture, et non celui de l'histoire à raconter, que le sujet trouve sa cohérence. L'écriture de l'enfance ne construit pas le sujet d'une histoire, celui que nous avons désigné comme "sujet autobiographique", mais le sujet d'une écriture. [...] Le mythe personnel s'édifie au prix d'une réécriture qui n'a pas d'autre intérêt qu'elle-même et qui dévoile toujours un peu plus la béance du vécu dans sa dimension référentielle, c'est-à-dire le manque du sujet autobiographique à voir son histoire comme celui à concevoir son image et son identité. Obsession d'un texte mélancolique fantasmant l'objet perdu. [...] Le vrai sujet du discours autobiographique est-il l'écriture, par laquelle se construit la seule identité qui vaille pour Duras, celle d'écrivain»<sup>76</sup>.*

Le interpretazioni di Anne Cousseau e di Madeleine Borgomano risultano essere molto diverse: mentre Borgomano lavora sul valore simbolico delle immagini del testo de *L'amante*, riconoscendo a quella della traversata del fiume il ruolo di orientare, secondo un senso, la narrazione, Cousseau lavora invece sul piano della scrittura e dell'intertestualità e legge nei testi "autobiografici" di Duras non tanto una ricostruzione del suo passato il più possibile fedele alla realtà e soggetta a un'imposizione di senso, quanto piuttosto l'emergere della dinamica più profonda della scrittura durassiana. La scrittura, infatti, si rivela come il luogo in cui si esercita il lavoro interminabile della memoria, che non consiste nel recuperare al linguaggio il passato e l'esperienza, che rimangono inattingibili, ma nell'evocarli attraverso le immagini della sua assenza. È solo in questo movimento che viene chiamata in causa, in maniera originale, l'istanza della soggettività, del soggetto dell'enunciazione, a dispetto di ogni sua pretesa liquidazione: tale soggetto è immanente al dispiegarsi stesso della scrittura, è soggetto di scrittura e si rivela nell'incessante ritorno, con infinite variazioni, sulle vicende autobiografiche.

Da quest'ultima prospettiva è forse possibile cogliere, al di là delle differenze, una convergenza fra le due interpretazioni messe a confronto: in entrambi i casi, infatti, viene riconosciuto a livello della composizione de *L'amante* una discontinuità all'interno dell'opera di Duras; tale discontinuità apre a una scrittura in cui qualcosa come un "io" prende la parola e parla, nonostante l'espropriazione dell'esperienza che il linguaggio comporta. Per Borgomano questa discontinuità si lega all'imposizione di un orientamento di senso alle vicende biografiche dell'autrice, che ha il valore di «reniement» del percorso letterario precedente, mentre per Cousseau si tratta dell'emergenza e della radicalizzazione del movimento stesso della scrittura, che è il luogo in cui un io, indefinibile e decostruito, può ancora parlare e mostrarsi come colui che scrive.

---

<sup>76</sup> Ivi, p. 293. («È dunque sul piano della scrittura, e non su quello della storia da raccontare, che il soggetto trova la sua coerenza. La scrittura dell'infanzia non costruisce il soggetto di una storia, colui che abbiamo designato come il "soggetto autobiografico", ma il soggetto di una scrittura [...]. Il mito personale si edifica al prezzo di una riscrittura che non ha altro interesse che essa stessa e che svela sempre un po' di più il vuoto del vissuto nella sua dimensione referenziale, cioè l'assenza del soggetto autobiografico e della sua storia come colui che concepisce la sua immagine e la sua identità. Ossessione di un testo malinconico che sogna l'oggetto perduto. [...] Il vero soggetto del discorso autobiografico è la scrittura, attraverso la quale si costruisce la sola identità che vale per Duras, quella di scrittore». Tr. mia)

### ***3. SUL PASSAGGIO DALLA PRIMA ALLA TERZA PERSONA: UN PRIMO CONFRONTO TRA LA SCRITTURA DI MARGUERITE DURAS E LA RIFLESSIONE DI MAURICE BLANCHOT***

Come si è già detto, in alcuni brani dei testi autobiografici Duras parla di se stessa da giovane in terza persona. Questo passaggio è significativo dell'impossibilità di sovrapporre completamente l'io narrante all'io narrato anche nell'ambito dell'autobiografia e, più profondamente, dell'inappropriabilità dell'esperienza soggettiva attraverso la scrittura. Non è possibile, infatti, esprimere totalmente l'intensità singolare del proprio vissuto soggettivo. Nel tentativo di dar voce a questa singolarità, la letteratura costringe lo scrittore a compiere degli spostamenti, che gli consentano almeno di evocarla. Uno di questi spostamenti è il passaggio dall'io all'egli. Si tratta di un movimento che si innesca quando la regione più intima del vissuto si rivela incomunicabile nel linguaggio. L'io che scrive si trova di fronte all'impossibilità di dire l'intensità della propria esperienza singolare. L'intimità non è più la zona più riposta della vita interiore e il cuore dell'identità soggettiva, ma una regione che, sfuggendo al linguaggio, mette piuttosto in crisi l'identità del soggetto: al fondo della propria intimità, il soggetto si rivela estraneo a se stesso. Di conseguenza, l'io non può più parlare a suo nome, senza essere minato dal dubbio nei confronti di se stesso e del linguaggio, con il quale tenta di parlare. L'io non ha più la sicurezza e l'autorevolezza per garantire l'autenticità della propria parola e deve lasciare lo spazio ad una parola per certi versi anonima. L'io e la sua parola si fanno da parte per lasciare lo spazio a un egli impersonale. Il fatto che la parola impersonale sfugga al dominio del soggetto non significa che essa sia o pretenda di essere oggettiva. Al contrario, essa si rivela come l'estremo tentativo di dire una singolarità indicibile. Questo tentativo è votato al fallimento, ma, nel suo dispiegarsi, mostra la possibilità di evocare indirettamente l'indicibile. Il dispiegarsi di questo tentativo sono la letteratura e la parola poetica. Il lavoro dei poeti sul linguaggio cerca di liberare quest'ultimo dalla sua funzione puramente strumentale e dalle sue strutture, lasciandone emergere con forza la sua natura "spirituale", poetica, il suo tentativo di dar voce all'inesprimibile. Questo sforzo è vano e il linguaggio non riesce ad esprimere l'inesprimibile. Nel suo fallimento, nel rischio di girare a vuoto su se stesso, però, il linguaggio si mostra in quanto tale, in quanto desiderio ed evocazione dell'indicibile.

Il passaggio dall'io all'egli è uno degli snodi fondamentali nella riflessione sulla letteratura del critico francese Maurice Blanchot, molto vicino a Duras sia intellettualmente sia personalmente. Blanchot si è confrontato spesso con le opere della scrittrice nei suoi testi teorici, anche a proposito della questione del passaggio dall'io all'egli della voce narrativa; da parte sua, Duras, in alcuni testi, ha risposto alle questioni poste dal critico. Questi scambi verranno affrontati nel dettaglio quando saranno analizzate le opere di confronto esplicito; per il momento, si tratta di accostare le loro posizioni riguardo al passaggio dall'io all'egli, all'impersonalità della scrittura. L'accostamento consentirà di mettere in

evidenza per differenza il movimento della scrittura durassiana in relazione alle questioni della soggettività e dell'io, che le sue opere autobiografiche hanno sollevato.

### **3.1. Blanchot: il passaggio dall'io all'egli**

Blanchot tematizza approfonditamente il passaggio dall'io all'egli della voce narrativa nel suo testo *Lo spazio letterario*. La riflessione di Blanchot prende le mosse dall'elaborazione hegeliana della questione del linguaggio.

Per Hegel nominare una cosa significa negarla, negare la sua esistenza di cosa particolare e immediata per trattenerne il concetto universale. La parola diviene, così, uno strumento, un mezzo di scambio, che «serve anzitutto a metterci in rapporto con gli oggetti»<sup>77</sup>; «grazie ad essa, siamo al mondo, siamo rinviiati alla vita del mondo, là dove parlano gli scopi e s'impone la preoccupazione di concludere»<sup>78</sup>. Il linguaggio, quindi, è lo strumento con il quale si costituisce il mondo umano, con il quale gli esseri umani agiscono sul reale e lo rendono abitabile, familiare. Anche la parola del pensiero condivide la stessa logica, su cui si fonda il linguaggio ordinario; in entrambi i casi, infatti, il linguaggio è uno strumento, fondato sulla negazione dell'immediatezza, con il quale si interpreta il reale a partire dall'esigenza di senso e dagli scopi umani.

La parola poetica, invece, secondo Blanchot, si sottrae alla logica strumentale del linguaggio ordinario e del linguaggio del pensiero; essa non rinvia più al mondo, non ha alcuno scopo, ma si configura piuttosto come un estremo tentativo di dare espressione proprio a ciò che, con il linguaggio, è stato espulso dal mondo umano: l'immediatezza. La scrittura letteraria è mossa dalla nostalgia dell'immediato.

La parola poetica apre, così, a una dimensione estranea al mondo umano degli scopi: lo spazio letterario. Tale dimensione assume una grande importanza per Blanchot perché corrode la pretesa del pensiero di offrire un'interpretazione univoca del reale, che sacrifica al proprio orientamento di senso la singolarità immediata del reale stesso. Se lo spazio letterario si sottrae al mondo umano degli scopi, il linguaggio letterario non è più uno strumento, con il quale un soggetto impone un senso e un'interpretazione al reale; chi parla nel linguaggio letterario non è più un soggetto come quello elaborato nella tradizione filosofica occidentale. Proprio da questa deposizione del potere del soggetto sul linguaggio si origina ciò che Blanchot chiama il passaggio dall'io all'egli nella scrittura letteraria.

«La parola poetica non si oppone più allora soltanto al linguaggio comune ma anche al linguaggio del pensiero. In questa parola non siamo più rinviiati al mondo, né al mondo come rifugio, né al mondo come insieme di scopi. In essa, il mondo arretra e gli scopi sono cessati; in essa, il mondo tace; gli esseri nelle loro preoccupazioni, nei loro progetti, nella loro attività, non sono più, in fondo, ciò che parla. Nella parola poetica si esprime il fatto che gli esseri tacciono. Ma come avviene tutto ciò? Gli esseri tacciono, ma è allora l'essere che tende a ridiventare parola e la parola vuole essere. La parola poetica non è più parola di una persona: in essa, nessuno parla e quel che parla non è nessuno, ma sembra che la parola soltanto si parli. Il linguaggio assume

---

<sup>77</sup> Maurice Blanchot, *Lo spazio letterario*, tr. it. di Gabriella Zanobetti, Einaudi, Torino 1967, p. 26.

<sup>78</sup> Ivi, p.25.

allora tutta la sua importanza; diventa l'essenziale; il linguaggio parla come essenziale, e, per questo, la parola affidata al poeta può dirsi parola essenziale. Ciò significa anzitutto che le parole, avendo l'iniziativa, non devono servire a designare qualche cosa, né a dare voce ad alcuno, ma che hanno il loro fine in se stesse»<sup>79</sup>.

Nello spazio letterario il linguaggio è sottratto alla sua funzione strumentale, non rappresenta più nulla, e si pone in una condizione di estraneità rispetto al mondo umano. Proprio in virtù di questa estraneità esso assume il carattere di un estremo tentativo di dar voce all'immediatezza dell'esperienza, negata ed espulsa dal mondo umano. Nel momento in cui si sottrae alla logica del senso e degli scopi, alla logica della rappresentazione e al controllo di un soggetto il linguaggio letterario si espone, però, al rischio di non riuscire più a dire qualcosa di definito, si espone al rischio di ciò che Blanchot chiama «l'interminabile, l'incessante»:

«è il punto in cui il compimento del linguaggio coincide con la sua sparizione, in cui tutto si parla [...], tutto è parola, ma in cui la parola stessa è soltanto l'apparenza di quel che è sparito, è l'immaginario, l'incessante e l'interminabile»<sup>80</sup>.

Al limite, nella dimensione dello spazio letterario, il linguaggio non dice che se stesso: che il linguaggio è. L'opera letteraria, secondo Blanchot, tende a questo momento limite, che è il suo compimento e contemporaneamente il momento che la espone al rischio di non riuscire a dire più nulla, al rischio di dissolversi nell'incessante e nell'interminabile.

Per Blanchot, dunque, scrivere significa consegnarsi all'incessante mormorio del linguaggio. Ma questo significa anche perdere la possibilità di dire qualcosa in prima persona. È qui che si compie il passaggio dalla prima alla terza persona, che, in prima istanza, comporta l'impossibilità di dire "io":

«Scrivere, vuol dire rompere il legame che unisce la parola a me stesso, rompere il rapporto che mi fa parlare a "te" [...] Quando scrivere è consegnarsi all'interminabile, lo scrittore che accetta di sostenerne l'essenza perde il potere di dire "Io"»<sup>81</sup>.

Scrivendo, lo scrittore perde paradossalmente la possibilità di parlare, di dire qualcosa in prima persona, perché l'esigenza dell'opera lo trascina fuori di sé, verso una dimensione in cui non c'è più nessuno che parla, ma è il linguaggio stesso a parlare interminabilmente. Di fronte al rischio di questa radicale dissoluzione, allo scrittore non resta che il potere del suo silenzio, che arresta il mormorio e gli dà una forma nell'opera:

«Scrivere, vuol dire farsi l'eco di ciò che non può cessare di parlare, - e, proprio per questo, per divenirne l'eco, devo in un certo modo imporgli silenzio. Porto a questa parola incessante la decisione, l'autorità del mio silenzio. [...]

Nell'annullamento al quale è sollecitato, il "grande scrittore" resta in qualche modo presente: ciò che parla non è più lui, ma non è neanche il puro scorrere della parola di nessuno. Dell'"Io" cancellato, egli mantiene l'affermazione autoritaria, benché silenziosa»<sup>82</sup>.

---

<sup>79</sup> Ivi, p. 27.

<sup>80</sup> Ivi, pp. 29-30.

<sup>81</sup> Ivi, p. 12.

<sup>82</sup> Ivi, p. 13.



La decisione di imporre il silenzio difende, anche se in maniera soltanto negativa, lo scrittore e l'opera dal rischio della dissoluzione. Rimane, però, il fatto che lo scrittore è escluso da ciò che scrive. Chi scrive non è più un "io", ma un "egli":

«L' "Egli" che si sostituisce all' "Io", tale è la solitudine che è arrecata allo scrittore dall'opera. "Egli" non sta a designare il disinteresse oggettivo, la distanza creatrice. "Egli" non esalta la coscienza di un altro da me, lo slancio di una vita umana che, entro lo spazio immaginario dell'opera d'arte, conservi la libertà di dire "Io". "Egli" è me stesso diventato nessuno, gli altri diventati altro, e vuol dire che, là dove sono, io non posso più rivolgermi a me stesso e che chi si rivolge a me non dice "Io", non è se stesso»<sup>83</sup>.

Il passaggio dall'io all'egli si configurerebbe quindi come un movimento di sostituzione dell'io con un egli impersonale. Tale passaggio è legato all'esigenza dell'opera, che, nella sua tensione a dire e a essere tutto, si accosta al punto della sua stessa dissoluzione.

Blanchot, quindi, concede all'io dello scrittore una funzione puramente negativa, che è quella di imporre il silenzio al mormorio incessante del linguaggio e il compito di raccogliarlo nella forma di un'opera. Solo così è possibile che qualcosa venga detto, senza che la parola si disperda completamente nell'incessante. Come si è visto, però, ciò che un'opera dice di più essenziale è proprio la sua dispersione nell'incessante. Questo movimento verso la dispersione è ciò che interessa maggiormente a Blanchot, perché sottrae il linguaggio alla sua funzione strumentale, cui è stato vincolato nella tradizione filosofica occidentale. La filosofia, infatti, in particolare quella hegeliana, ha utilizzato il linguaggio come strumento di astrazione dal reale in vista dell'imposizione a quest'ultimo di un senso umano. Questa operazione ha una natura violenta, perché sacrifica la singolarità del reale stesso e dell'esistenza umana, la nega in quanto tale, per piegarla alle esigenze di un senso astratto. Se un contatto con l'immediatezza e la singolarità del reale è impossibile sul piano del concetto e del linguaggio, solidale con il mondo degli scopi, per Blanchot è precisamente da tale impossibilità che nasce la scrittura letteraria come nostalgia dell'immediato. La riflessione del critico francese si inserisce nella prospettiva di un tentativo di svincolare il linguaggio dalla sua sudditanza nei confronti di un senso, di una verità e anche del potere di un soggetto di imporre tale senso. Questo tentativo è ciò che anima la scrittura letteraria, nel suo tentativo di dare voce a un "fuori", estraneo al senso e al concetto. A questo proposito Blanchot è molto esplicito in apertura del suo libro *L'infinito intrattenimento. Saggi sull'insensato gioco di scrivere*:

«Scrivere, l'esigenza di scrivere: non più la scrittura che (per una necessità inevitabile) s'è sempre messa al servizio della parola o del pensiero cosiddetti idealisti, ossia moralizzatori, ma la scrittura che, con la sua forza lentamente sprigionantesi (forza aleatoria d'assenza), sembra non consacrarsi ad altro che a se stessa, restando senza identità e aprendo poco a poco possibilità completamente diverse, un modo anonimo, distratto, differito e disperso d'essere in rapporto, modo che mette in discussione tutto e prima di tutto l'idea di Dio, dell'Io, del Soggetto, quella della Verità e dell'Uno, quella del Libro e dell'Opera, tanto che questa scrittura (intesa nel suo enigmatico rigore), ben lungi dal proporsi come scopo il Libro, ne segnerebbe piuttosto la fine: scrittura, si potrebbe dire, fuori del discorso, fuori del linguaggio»<sup>84</sup>.

---

<sup>83</sup> Ivi, p. 14.

<sup>84</sup> Maurice Blanchot, *L'infinito intrattenimento. Scritti sull'insensato gioco di scrivere*, tr. it. di Roberta Ferrara, Einaudi, Torino 1977, p. IX.

A Blanchot interessa quindi mettere in evidenza che la scrittura letteraria, al suo limite, sfugge alle maglie del senso e della verità; nel far questo essa si rivela come un estremo tentativo di dire l'indicibile immediatezza del reale. La parola poetica è una parola anonima, che non appartiene a nessuno. L'io che scrive non ha più una posizione di controllo rispetto al linguaggio, ma scopre paradossalmente, nel cuore della sua intimità, una parola estranea, che non gli appartiene. Essa disfa la sua stessa interiorità e la rovescia in un'esteriorità inaccessibile, estranea, in cui non c'è più nessuno di riconoscibile, ma un inafferrabile "egli" impersonale. Si tratta della dimensione dell'interminabile e dell'incessante.

### ***3.2. L'io nelle opere autobiografiche di Duras***

Anche per Marguerite Duras la scrittura comporta uno spostamento all'esterno di ciò che è più intimo e, come per Blanchot, ciò che è più intimo risulta inappropriabile. Da questa separazione di sé da sé si origina, secondo Blanchot, il passaggio dall'io all'egli nella scrittura letteraria. Rimane il fatto, però, che Duras, in particolare nelle sue opere autobiografiche, ha parlato in prima persona della propria esperienza. Come si è già visto, la scrittrice rivendica un valore di verità per questi testi; anche la scelta di scrivere in prima persona va sicuramente in questa direzione. Delle stesse vicende, però, nell'opera durassiana esistono numerose versioni diverse; questa pluralità ha origine dalle trasfigurazioni che esse hanno dovuto subire per poter essere scritte, come nel caso di *Una diga sul Pacifico*, dalla lunga gestazione de *L'amante* e dall'occasione che ha costituito lo spunto per la composizione de *L'amante della Cina del Nord*, scritto in risposta polemica al film di Jean Jacques Annaud, tratto da *L'amante*. Ci sono anche ragioni più profonde che motivano questa pluralità di versioni, come il lavoro della memoria e dell'oblio, il tentativo disperato e senza fine di restituire l'esperienza. Possono essere molte le ragioni di questa continua riscrittura delle vicende della propria infanzia e Duras depista il lettore in ogni modo, rendendo impossibile fornire una risposta univoca a tale questione. Per il momento, quindi, basti tenere conto del fatto che, nelle opere precedenti a *L'amante*, Duras aveva già approfondito la crisi dell'identità soggettiva. Il fatto di scrivere in prima persona, nella consapevolezza della problematicità di questa scelta, è, dunque, il segno di una differenza nell'esperienza e nella pratica della scrittura tra Duras e Blanchot.

Per capire il carattere di questa differenza è utile accostare il testo de *L'amante* da vicino. L'impressione che emerge già a una prima lettura è quella di essere testimoni di un processo di rimemorazione, che avviene sotto gli occhi del lettore, paragrafo per paragrafo. Al lettore viene dunque presentata una ricostruzione delle vicende non oggettiva, ma che lo attrae, affascinandolo, all'interno di una narrazione caratterizzata da forti discontinuità temporali e spaziali. Da un punto di vista formale, questa impressione è favorita dalla divisione del testo in paragrafi, che non seguono strettamente l'ordine cronologico delle vicende e rispondono anche ad esigenze diverse rispetto a quella della ricostruzione della vicenda autobiografica. Inoltre, la scrittrice usa il tempo presente anche quando parla

degli episodi della sua infanzia. L'utilizzo del presente storico, in generale, ha l'effetto di avvicinare il lettore alle vicende narrate, accorciando drasticamente la distanza, a cui lo porrebbe il tempo passato. Nel caso de *L'amante*, però, l'effetto è più complesso, perché si innesta su una costruzione del testo particolare. Nell'opera la scrittrice lascia, infatti, confluire almeno tre diverse forme di presente: il presente della mano che scrive i ricordi legati alla foto, il presente del lavoro della memoria, e il tentativo dell'autrice di ricordare, di rendersi presente nel tempo, ormai passato, a cui la foto rimanda. Un simile intreccio temporale è riconoscibile in questo passo, in cui Duras parla del suo abbigliamento durante la traversata del fiume, nel corso della quale incontrò l'amante cinese:

«Ho un vestito di seta naturale, lisa, quasi trasparente, prima era di mia madre, un giorno ha smesso di portarlo perché le sembrava troppo chiaro, e me lo ha regalato. [...] Ricordo quel vestito. [...] Non ricordo le scarpe che avevo in quegli anni, ricordo solo qualche vestito. [...] Quel giorno dovevo avere quel famoso paio di scarpe di lamé dorato, con i tacchi alti. Non so che altro avrei potuto calzare quel giorno, allora porto quelle, saldo di saldi che mi ha comprato mia madre. Porto scarpe di lamé per andare al liceo, vado al liceo con scarpe da sera decorate con un motivo di strass. Sono io che lo voglio. Mi accetto solo con quel paio di scarpe e anche ora voglio vedermi così, sono le prime scarpe con il tacco della mia vita, sono belle, hanno eclissato tutte quelle che le hanno precedute, scarpe per correre e per giocare, basse, di tela bianca»<sup>85</sup>.

Nella scrittura de *L'amante* Duras disloca l'io narrante in tempi e luoghi differenti, tenuti assieme solo nello spazio della scrittura e dell'opera. L'io narrante, quindi, si rivela stratificato. Nei salti da un presente all'altro e da una dimensione dell'io all'altra, l'unità e la coerenza dell'io si sfaldano. Il fatto che anche nei brani scritti in prima persona emerga l'impossibilità dell'io che scrive di identificarsi completamente con se stesso conferma che la scrittura autobiografica di Duras non riesce a fondare o recuperare un'identità soggettiva forte. Il valore dell'utilizzo della prima persona singolare ha una portata diversa, che va ricercata altrimenti.

Se si va a vedere quali sono i brani in cui avviene esplicitamente il passaggio dalla prima alla terza persona singolare, ci si accorge che sono quelli legati alla dimensione del desiderio sessuale e dell'amore. Questa dimensione risulta radicalmente inappropriabile e impossibile da scrivere in prima persona. Si tratta, forse, di quei «periodi nascosti», di quei «fatti, sentimenti, eventi» che la scrittrice aveva dissimulato fino ad allora e che una forma di «pudore» rende ancora difficilmente comunicabili. Rimane il fatto che quel passaggio avviene in concomitanza con l'emergere nel testo della dimensione del desiderio.

Il passaggio “dall'io all'egli” nel caso di Duras si declina al femminile come passaggio dall'io all'*ella*, a *lei*. Tale declinazione ha degli effetti di senso importanti relativamente proprio alle modalità con cui ne *L'amante* avviene il passaggio all' “impersonale”. Mantenendo il genere femminile anche nel momento del passaggio all' “impersonale”, Duras sembra indicare che questo passaggio non sfocia su una dimensione completamente neutra<sup>86</sup>. La scrittrice mette in campo una vicenda di passaggio

---

<sup>85</sup> Marguerite Duras, *L'amante*, cit., pp. 19-20.

<sup>86</sup> Sul rapporto fra il neutro e la parola della differenza femminile, cfr. Wanda Tommasi, *La tentazione del neutro*, in Diotima, *Il pensiero della differenza sessuale*, La Tartaruga, Milano 1987, pp. 81-103.

all'impersonale e di erosione dei limiti della soggettività che tiene conto del vissuto legato alla differenza sessuale. Si tratta di una vicenda di passaggio all'impersonale che ha una "storia" e delle modalità differenti, rispetto a quelle delineate da Blanchot, e che ha, quindi, anche esiti diversi.

Il desiderio ha una grande importanza in tutta l'opera durassiana e si configura come una forza che, pur nascendo dall'intimità dell'io, è più forte dell'io stesso e lo trascina fuori di sé verso l'altro. Il desiderio conduce verso una dimensione quasi impersonale, nella misura in cui sfugge al controllo dell'io e apre quest'ultimo all'altro. Il desiderio lascia l'io in una condizione di passività: l'io subisce il desiderio, ne è invaso e quasi distrutto. In un articolo del 1981, intitolato *Retake* e pubblicato nella raccolta *Il nero Atlantico*, Duras scrive:

«Nella passione si diventa oggetto, si subisce completamente, non si possono assolutamente prevedere i colpi che arriveranno, è questa la grandezza, la follia, l'orrore della passione.

Per me il desiderio non può darsi se non tra maschile e femminile, tra sessi diversi.

[...] Lo splendore della passione, la sua immensità, il suo dolore, il suo inferno, è che non può darsi se non tra due generi inconciliabili, il maschile e il femminile. Dico passione come dico desiderio. [...]

Quest'inferno di non poter sfuggire al desiderio di una persona è ciò che io, personalmente, chiamo lo splendore dell'eterosessualità»<sup>87</sup>.

Il desiderio, quindi, conduce verso un passaggio all'impersonale, nel senso che invade l'io, oltre ogni sua possibilità di controllo, fino a renderlo ostaggio. L'io è condotto fuori di sé, in una dimensione in cui non si riconosce più ed è completamente rivolto verso l'altro. Nel desiderio l'altro, però, non è un altro io uguale a me, ma è qualcuno e qualcosa di ignoto, di irraggiungibile. Il rapporto che il desiderio istituisce con l'altro non è di uguaglianza, ma radicalmente asimmetrico: è un rapporto di invasione dell'io da parte dell'altro, che si subisce<sup>88</sup>.

Nel passaggio dall'io all'ella nei brani de *L'amante* risuona, quindi, l'erosione dell'io da parte del desiderio. Questo significa che il passaggio all'impersonale per Duras non coincide con una completa esclusione dell'io né con la sostituzione ad esso di una terza persona impersonale, come invece avverrebbe secondo Blanchot. Nelle sue opere autobiografiche Duras mette in gioco, piuttosto, un movimento di disgregazione al limite dell'io, che conserva ancora le tracce di questo stesso processo. La tensione fra la prima e la terza persona non si scioglie a favore dell'una o dell'altra: è ancora l'io che cerca di dire paradossalmente la propria sparizione.

A ben guardare, però, si può osservare che, oltre ai brani scritti in terza persona, tutto il testo de *L'amante* parla di relazioni molto forti, in cui la protagonista è coinvolta: la relazione con la madre, con i fratelli e anche con gli elementi naturali e con la geografia dei luoghi in cui il romanzo è ambientato. Si tratta, anche in questi casi, di relazioni vissute nella passività, come invasioni, alle quali la bambina non può sottrarsi e che minano la sua stessa identità soggettiva. Si pensi, ad esempio, alla figura della madre,

---

<sup>87</sup> Marguerite Duras, *Il nero Atlantico*, Cit., pp. 49-50.

<sup>88</sup> La natura asimmetrica di alcune relazioni, presenti nell'opera di Duras, è approfondita da Françoise Barbé-Petit, in relazione al pensiero di Lévinas, nel suo libro *Marguerite Duras au risque de la philosophie*, Éditions Kimé, Paris 2010, pp. 136-143.

la cui disperazione invade la vita dei figli; in quanto ancora bambini, essi non possono in nessun modo riscattare la disperazione della madre, ma, comunque, non vi si possono sottrarre. Anche questo rapporto è caratterizzato da una profonda asimmetria, che mette in crisi la formazione stessa della soggettività della protagonista. La bambina, infatti, condivide la disperazione della madre e contemporaneamente sente che il suo desiderio di libertà rispetto a quella disperazione è complice del dolore, che ha ferito la madre:

«Mai buongiorno, buonasera, buon anno. Mai grazie. Mai una parola, mai il bisogno di dire una parola. Muti, lontani. Una famiglia di sasso, pietrificata, chiusa in uno spessore inaccessibile. Tentiamo ogni giorno di ucciderci, di uccidere. Non parliamo tra di noi, non ci guardiamo neppure. [...] Ci unisce la vergogna essenziale di dover vivere la vita, vergogna dovuta alla parte più profonda della nostra storia, all'esser tutti e tre figli di quell'onesta creatura che la società ha assassinato. Facciamo parte della società che ha ridotto mia madre alla disperazione. Per quel che è stato fatto a lei, così dolce, così fiduciosa, odiamo la vita e ci odiamo»<sup>89</sup>.

Il rapporto con il fratello maggiore viene descritto in termini non meno forti:

«Per me la guerra ha i colori della mia infanzia. Confondo il tempo della guerra con il regno del fratello maggiore. [...] La guerra era come lui: invadeva, penetrava, imprigionava, rubava, c'era sempre, in tutto, mescolata a tutto, eterogenea, presente, nel corpo, nel pensiero, nella veglia, nel sonno, sempre, in preda all'inebriante passione di occupare l'adorabile territorio del corpo bambino, il corpo dei più deboli, dei popoli vinti, perché il male è alle porte, ci sta addosso»<sup>90</sup>.

Si può dire, quindi, che Duras, ricostruendo la propria vicenda biografica, non disegna un percorso che ha come protagonista assoluto l'io, nella sua autonomia e indipendenza. L'io che scrive *L'amante* è un io radicalmente segnato dalle relazioni in cui è coinvolto. Nello spazio di queste relazioni asimmetriche, esso si espone a un'espropriazione di ciò che è più intimo, che si rivela, così, estraneo e inappropriabile, quasi impersonale. Questo io non è affatto una realtà chiusa e autonoma, come quello pensato dalla tradizione filosofica occidentale e, quindi, non è nemmeno l'io a cui si riferisce polemicamente anche Blanchot. Esso, forse, ha un'altra storia, quella della differenza femminile; non è, infatti, un caso che un io che si lascia così profondamente segnare dalle relazioni, come quello presentato da Duras ne *L'amante*, sia un io femminile.

Come osserva Adriana Cavarero, nel suo saggio *Per una teoria della differenza sessuale*<sup>91</sup>, il soggetto e l'io femminili sono stati doppiamente esclusi dalla tradizione filosofica occidentale; da una parte perché quest'ultima ha pensato la soggettività come un universale, del tutto indipendente dalla sessuazione. D'altra parte il modello di questa soggettività, pretesa universale, è quello maschile. «Ne consegue per la donna che essa non può riconoscersi nel pensiero e nel linguaggio di un soggetto universale che non la contiene ed anzi la esclude, senza rispondere di tale esclusione»<sup>92</sup>.

L'io femminile, quando prende la parola, ha, dunque, alle spalle una vicenda del tutto differente rispetto a quella dell'io universale e maschile della tradizione filosofica. Esso non è mai stato una

---

<sup>89</sup> Marguerite Duras, *L'amante*, cit., pp. 62-63.

<sup>90</sup> Ivi, p. 70.

<sup>91</sup> Adriana Cavarero, *Per una teoria della differenza sessuale*, in Diotima, *Il pensiero della differenza sessuale*, cit., pp. 41-79.

<sup>92</sup> Ivi, p. 48.

sostanza chiusa e autonoma, ma piuttosto un io che è stato escluso, nel momento in cui il soggetto della tradizione maschile ha assunto se stesso come universale.

Quando il soggetto della tradizione entra in crisi emerge, però, l'attenzione per tutto ciò che non è soggettivo, che è al di là dei limiti dell'io e che ne mette in discussione la chiusura e l'autonomia: l'impersonale, il neutro. Maurice Blanchot è stato uno dei pensatori che più di tutti si sono interrogati su questa dimensione. Il neutro indicherebbe proprio ciò che è stato escluso dal linguaggio e negato dalla tradizione con la sua logica binaria, per affermare la forza e il dominio del soggetto. Come scrive Wanda Tommasi, nel suo saggio *La tentazione del neutro*, «il neutro è prima di tutto traccia di qualcosa che è scomparso»<sup>93</sup>.

L'apertura al neutro è, quindi, l'esito di un ripensamento e della crisi del soggetto della tradizione, che allude a qualcosa che è scomparso. Ciò che è scomparso, secondo il percorso disegnato da Tommasi, è proprio «la differenza sessuale, l'irriducibile asimmetria tra maschile e femminile, che è stata ridotta a una uni-versalità priva di differenze, a un discorso unico che, tuttavia, se viene nominato come *ne-uter*, allude perlomeno a quei due, a quella dualità originaria di cui solo un lato ha potuto svilupparsi, pretendendosi però come l'unico possibile»<sup>94</sup>. Da una parte, dunque, l'apertura al neutro è l'esito dell'esclusione della differenza sessuale, ma, d'altra parte, essa allude, anche se in maniera solamente negativa, a questa esclusione. Per questa ragione l'autrice procede secondo «una pericolosa e insieme necessaria prossimità al neutro»<sup>95</sup>, che mette in evidenza il legame fra il neutro e la scrittura: «scrivere è al neutro perché scrivere è legarsi all'esteriorità, all'alterità, all'assenza»<sup>96</sup>. Emerge, inoltre, una complicità delle donne con la scrittura, come «complicità con l'assenza del femminile dal linguaggio: complicità con quella forma parlante di silenzio che è la scrittura – scrittura come silenziosa obiezione alla uni-vocità del linguaggio, alla coerenza senza residui del logos, presa di distanza da esso, sintomo di estraneità e di disagio»<sup>97</sup>. La prossimità al neutro dell'io femminile appare, dunque, come un pericoloso, ma necessario ascolto delle «tracce della cancellazione di sé nel linguaggio, nella scrittura, per arrivare a una parola non neutra, ma consapevole di quei silenzi, parola che può cominciare a parlare quindi a partire dalla differenza sessuale»<sup>98</sup>.

Questi brevi accenni al problema della differenza sessuale consentono di mettere in evidenza la diversità delle vicende dell'io “maschile”, contro la cui chiusura lavora Blanchot, e di quello femminile, che invece ha conosciuto una profonda esclusione dal mondo simbolico legato alla tradizione. Tale diversità apre una prospettiva di lettura del percorso che l'io femminile compie ne *L'amante* di Duras. L'io femminile non ha una storia di potere e di chiusura, ma piuttosto di esclusione e di assenza dal

---

<sup>93</sup> Wanda Tommasi, *La tentazione del neutro*, cit., p. 90.

<sup>94</sup> *Ibidem*.

<sup>95</sup> *Ivi*, p.94.

<sup>96</sup> *Ibidem*.

<sup>97</sup> *Ivi*, p. 95.

<sup>98</sup> *Ivi*, p. 96.

linguaggio, che lo rende già pericolosamente prossimo alla dimensione del neutro e dell'impersonale. Nel momento in cui l'io femminile riesce a prendere la parola, inoltre, porta il segno della propria differenza. Proprio perché riattiva una differenza, che è stata esclusa dalla tradizione e che ha segnato la costruzione di una soggettività chiusa e autonoma, l'io femminile suggerisce un pensiero della soggettività e dell'io fondati non più su un'astrazione universalizzante, ma su una singolarità incarnata, già da sempre coinvolta e attraversata dalla relazione asimmetrica con l'altro.

La differenza di approccio alla questione dell'io e del passaggio all'impersonale tra Blanchot e Duras risulta illuminata anche dalla prospettiva della differenza sessuale, a partire dalla quale si può dire che non è sicuramente un caso che un io, come quello che scrive *L'amante*, che per parlare di sé parla di relazioni asimmetriche in cui è coinvolto, sia un io femminile.

Si tratta ora di valutare qual è la portata della scelta di scrivere in prima persona da parte di Duras.

Gli elementi su cui la scrittrice comincia a delineare l'identità della protagonista e, quindi, anche la propria, sono il desiderio e la scrittura.

Non sottraendosi al desiderio dell'amante cinese e al proprio, la protagonista si separa dalla condizione di dipendenza simbolica dell'infanzia:

«Lei sa anche qualcos'altro, che è giunto ormai il momento in cui non può sottrarsi agli obblighi che ha verso se stessa e che di ciò la madre non deve saper nulla, e neppure i fratelli. Lo ha capito quel giorno. Appena è salita sull'auto nera l'ha saputo, si sente lontana da quella famiglia, per la prima volta e per sempre. Ormai non devono sapere che ne sarà di lei. Anche se qualcuno la prende, la porta via, la ferisce, la sciupa, la madre e i fratelli non devono più saperlo. Questo è il loro destino e lei già ne piange, sulla limousine nera»<sup>99</sup>.

I luoghi della relazione con l'amante cinese diventeranno per la scrittrice luoghi della memoria in cui raccogliersi:

«È quello il posto in cui mi rifugerò, una volta abbandonato il presente, solo quello. Le ore passate nella garçonnère di Cholen me lo fanno apparire sotto una luce fresca, nuova. È un posto irrespirabile che rasenta la morte, un posto di violenza, di dolore, di disperazione, di disonore. È Cholen. Dall'altra parte del fiume, appena attraversato il fiume»<sup>100</sup>.

Fare della disponibilità al desiderio un elemento centrale della propria identità da una parte consente la separazione dalla dipendenza simbolica nei confronti della famiglia e l'apparizione di una soggettività autonoma, ma, dall'altra, significa consegnarsi, come si è già visto prima, a una relazione non simmetrica con l'altro, una relazione che invade e mette in crisi l'autonomia dell'io. L'io che si incontra nelle opere autobiografiche non ha, in ogni caso, i caratteri di una sostanza chiusa.

L'altro elemento, con il quale Duras designa la propria identità ne *L'amante*, è la scrittura:

---

<sup>99</sup> Ivi, p. 43. Si noti che, paradossalmente, uno dei brani in cui l'io della protagonista si definisce è scritto in terza persona. Questo fatto indica la difficoltà della formazione e dell'accettazione della sua identità, ma è comunque testimonianza di un sentimento di separazione dall'invasività dell'ambiente familiare.

<sup>100</sup> Ivi, p. 82.

«Le ho risposto [alla madre] che innanzi tutto volevo scrivere, solo scrivere, null'altro. Ne è gelosa. Nessuna risposta, una rapidissima occhiata, un'impercettibile alzata di spalle, indimenticabile. Così io me ne andrò per prima. Passeranno ancora alcuni anni prima che lei mi perda, prima che perda sua figlia, questa figlia»<sup>101</sup>.

La scrittura costituisce un elemento di separazione dalla dipendenza simbolica nei confronti della madre. La separazione provoca immediatamente l'ostilità della madre nei confronti di questo desiderio della figlia. L'io della protagonista, che vuole riconoscersi come scrittrice, non verrà mai riconosciuto dalla madre; esso, quindi, si trova ad essere già sradicato dalla propria origine familiare, in cui non può riconoscersi. Si apre così una scissione, all'interno dell'io della scrittrice che, da una parte rivendica con forza la scrittura come un elemento della propria identità soggettiva, ma, dall'altra, non può liberarsi dalla relazione asimmetrica con la madre, perché, da parte sua, la madre non riconosce il desiderio della figlia e mantiene inalterata la sua posizione all'interno del rapporto con lei. Tale scissione si riverbera nell'ambiguità dei sentimenti di amore e odio, che Duras nutrirà per tutta la vita nei confronti della madre e, all'interno delle sue opere, nella presenza costante di figure materne irraggiungibili e inaggrabili.

Nella tensione fra sentimenti contrastanti l'identità soggettiva della protagonista de *L'amante* si radica sempre più nel desiderio di scrivere:

«Sono ancora in quella famiglia, vivo lì, e in nessun altro luogo. La sua aridità, la sua terribile durezza, la sua malvagità mi rendono profondamente sicura, rafforzano la mia essenziale certezza, la certezza che più tardi scriverò»<sup>102</sup>.

«Quella sera non posso più sopportare il pensiero dell'uomo di Cholen, non posso più sopportare quello di H. L. Sembrano paghi della vita, sembra che quell'appagamento venga loro dal di fuori. Non mi pare di provare niente di simile. Mia madre dice: questa qui non sarà mai contenta. Credo che la mia vita abbia cominciato a delinarsi. So già parlare a me stessa, dirmi che ho vagamente voglia di morire. Queste parole non le posso scindere già più dalla mia vita. Credo di aver vagamente voglia di star sola, mentre mi accorgo di non esserlo più da quando sono uscita dall'infanzia, dalla famiglia del Cacciatore. Scriverò dei libri. Questo vedo oltre l'istante, nel grande deserto sotto le cui sembianze mi appare la distesa della mia vita»<sup>103</sup>.

La scrittura, che sembra essere l'unico elemento su cui si fonda la fragile identità dell'io della protagonista, si associa, in questo brano, alla solitudine, rispetto alla quale la vita appare come un desolante deserto, e a un dialogo interiore, che ha come contenuto la voglia di morire. Analizzando le varie componenti di questo brano si vede, da un lato, l'immagine di un io solo, isolato, che percepisce e prende una distanza dal reale e dalle relazioni in cui è coinvolto; questo io non si accontenta della vita così com'è, ma sente l'esigenza di una dimensione ulteriore, che potremmo, forse, interpretare come un'esigenza di senso. Dall'altro lato, però, nel momento in cui quest'io scopre la propria solitudine, al suo interno si apre un dialogo con se stesso, da cui emerge la voglia di morire, il desiderio della sparizione dell'io stesso. Si tratta di un io che non è pago della vita e la dimensione ulteriore, a cui

---

<sup>101</sup> Ivi, p. 30. Anche in questo caso bisogna notare la difficoltà con cui l'identità soggettiva tenta di affermarsi. Il brano, appena citato, in cui la protagonista dichiara la propria volontà di scrivere, contrastata dalla madre, è scritto ancora dal punto di vista della madre. Questo fatto è il segno del coinvolgimento della protagonista in una relazione asimmetrica, in cui la madre riveste un ruolo più forte.

<sup>102</sup> Ivi, p. 82.

<sup>103</sup> Ivi, p. 110.



aspira, “prevede” la sua sparizione. Tale dimensione, quindi, non è un orizzonte di senso positivo; essa non si dà che come assenza, come sparizione.

L’esigenza di scrivere e la scrittura letteraria, per Duras, si installano proprio su questo nucleo problematico e ne raccolgono le contraddizioni. L’esigenza di scrivere segna l’apertura di un bisogno interiore di senso, che mette in discussione l’appagamento della vita. La scrittura è il luogo in cui la vita e il reale vengono messi in discussione. Significativamente Duras scrive nel libro *Ecrire*:

«Dans la vie il arrive un moment et je pense que c’est fatal, auquel on ne peut pas échapper, où tout est mis en doute: le mariage, les amis, surtout les amis du couple. [...] Et ce doute grandit autour de soi. Ce doute, il est seul, il est celui de la solitude. Il est né d’elle, de la solitude. On peut déjà nommer le mot. Je crois que beaucoup de gens ne pourraient pas supporter ça que je dis là, ils se sauveraient. C’est peut-être pour cette raison que chaque homme n’est pas un écrivain. [...] Le doute, c’est écrire»<sup>104</sup>.

La scrittura, quindi, per Duras coincide con il movimento di un dubbio, che nasce nella solitudine dell’io e mette in discussione il reale. Si potrebbe riconoscere in questo movimento un eco della figura del dubbio cartesiano, che è al cuore dell’elaborazione filosofica della soggettività moderna. Il dubbio della scrittrice non conduce, però, come quello cartesiano, ad alcuna certezza né ad alcun orizzonte di senso positivo, che ne garantiscano l’unità e l’identità con se stesso; il dubbio apre, piuttosto, a un’assenza di senso e, al limite, alla sparizione dell’io stesso. La scrittura letteraria si installa nel movimento del dubbio con la consapevolezza di non poterlo sciogliere. In un passo dell’articolo *Domani gli uomini*, pubblicato su *Le Matin* nel 1985 e poi in *Il nero Atlantico*, Duras scrive:

«Pensare, leggere, scrivere, viaggiare, suicidarsi, amare, costruire, decostruire, distruggere, far fronte alla contraddizione che ha nel sangue, nello spirito e rimanere saldo di fronte all’idea di Dio, e soprattutto soprattutto non poter risolvere niente, e tentare sempre, tentare sempre di farlo, è il problema, il solo, in ogni caso, quello dell’uomo in ogni caso»<sup>105</sup>.

La scrittura letteraria si radica in quello che per Duras è “il problema” dell’uomo, nella contraddizione tra il bisogno insopprimibile di dare un senso e l’impossibilità di farlo. Questo significa che la scrittura per Duras ha origine nell’esigenza interiore dell’io perché, come si è potuto vedere anche nell’ultimo brano citato da *L’amante*, è proprio nel momento in cui qualcosa come un io percepisce un distacco e una separazione dal reale, affermando la propria singolarità, che nasce l’esigenza della scrittura. A partire da quel momento, in cui l’io si sente non adeguato al reale e si insinua il dubbio, è il reale stesso che perde la sua univocità e appare non più compatto, ma ambiguo, non più soltanto se stesso, ma anche somigliante a se stesso, pieno di ombre e impraticabile. A questo punto è possibile dar ragione del fatto che la scrittrice abbia potuto scrivere in prima persona, mettendo in gioco radicalmente la sua esperienza soggettiva: in Duras l’io, con il suo dubbio e l’apertura di uno spazio interiore di non adeguatezza rispetto al reale, si offre come punto di accesso alla scrittura.

---

<sup>104</sup> Marguerite Duras, *Ecrire*, Gallimard, Paris 1993, p. 22. (“Nella vita arriva un momento e io penso che sia fatale, al quale non si può scappare, dove tutto viene messo in dubbio: gli amici, il matrimonio, soprattutto gli amici della coppia. [...] E questo dubbio si ingrandisce attorno a sé. Questo dubbio è il solo, è quello della solitudine. È nato da lei, dalla solitudine. Si può già pronunciare la parola. Credo che molte persone non potrebbero sopportare ciò che sto dicendo, si salverebbero. È forse per questo che non tutti gli uomini sono scrittori. [...] Il dubbio è scrivere”. Tr. mia)

<sup>105</sup> Marguerite Duras, *Il nero Atlantico*, cit., p. 68.

L'esigenza di senso, però, nell'opera di Duras, non può trovare soddisfazione. A partire da una simile consapevolezza si può anche comprendere qual è il movimento profondo della scrittura durassiana. La sua scrittura non vuole imporre un senso positivo al reale, a fronte del dubbio da cui trae origine, come invece ha cercato di fare una certa tradizione filosofica; essa smuove piuttosto l'opacità e l'univocità del reale, facendone emergere le ombre, le immagini, le risonanze sul vissuto soggettivo. La scrittura letteraria sospende la pressione del reale non per imporgli un senso o per offrirne una rappresentazione oggettiva, ma per coglierne l'intensità. Tale intensità si condensa nelle immagini della scrittura e nella scrittura stessa. Questo, però, non significa che le immagini della scrittura e la scrittura stessa siano allora in grado di soddisfare l'esigenza di senso; esse, infatti, conservano, nell'opera di Duras, le tracce della loro origine. Le immagini e la scrittura, come si è visto, sono segni dell'apertura di un'esigenza interiore, che, però, non sfocia in un orizzonte di senso positivo. Esse aprono a un'assenza e, così facendo, mostrano tutta la loro precarietà. Le immagini compaiono non per colmare un'assenza, ma per evocarla: in questo movimento esse stesse tendono a sparire, denunciano la loro natura di immagine, subiscono continue variazioni e ripetizioni.

Al limite, l'io stesso appare come un'immagine, che presenta molte variazioni e tende verso la propria sparizione. Questa immagine, però, pur rimanendo inafferrabile e indefinitamente variata, indica, al di là di sé, la presenza di un movimento a partire dal quale è possibile accedere alla scrittura. L'io che scrive, nelle opere di Duras, non si appartiene, è immerso in relazioni con il reale e con gli altri che lo sovrastano e lo precedono. Ciò che per lei è il più intimo non è appropriabile, appartiene anche agli altri e, nel momento in cui viene scritto, si disperde in una grande proliferazione di immagini e parole. Nonostante questo, è proprio lo spazio aperto dalla possibilità di dire io, la singolarità (più che la soggettività), che l'io segnala, a costituire il punto di accesso alla scrittura.

### ***3.3. La differenza di approccio alla scrittura fra Duras e Blanchot***

Confrontando ora la posizione di Maurice Blanchot sul passaggio dall'io all'egli e il ruolo dell'io nella scrittura di Duras, in particolare nelle sue opere autobiografiche, è possibile evidenziare la differenza più importante: mentre per Blanchot la scrittura comporta un passaggio dall'io all'egli, per Duras l'io, invece, costituisce proprio il punto di accesso alla scrittura. Mentre Blanchot, come si è già visto, affida all'io una funzione puramente negativa all'interno del movimento della scrittura, che è quella di porre un limite all'interminabile e incessante mormorio del linguaggio, Duras, soprattutto, ma non solo, nelle opere autobiografiche, non può che scrivere a partire da sé.

È necessario tener conto del fatto che il passaggio dall'io all'egli, di cui parla Blanchot, non va inteso in senso letterale: esso vuole indicare la deposizione della soggettività, così come è stata pensata dalla tradizione filosofica moderna, operata dalla scrittura letteraria, ma non si riduce all'uso della terza persona singolare. D'altra parte, come si è visto, l'io che scrive nelle opere durassiane appare tutt'altro

che chiuso, autonomo e capace di imporre un senso, attraverso il linguaggio, al reale. Queste due considerazioni, che avvicinano il percorso dei due scrittori, non annullano comunque una differenza nell'approccio alla scrittura tra loro, che li conduce in direzioni diverse, anche se intrecciate.

Nella sua opera Duras mantiene con forza uno stretto legame fra l'esperienza soggettiva e la scrittura, che Blanchot, guidato anche da un importante interesse teorico, tende a scindere. Tale legame è, forse, un ulteriore segno della diversa condizione dell'io maschile e dell'io femminile in relazione all'esperienza e alla scrittura. Per un io maschile l'esperienza può identificarsi, infatti, con l'appropriazione oggettivante del vissuto da parte di un soggetto, elaborata dalla tradizione filosofica; per liberarsi di una simile appropriazione oggettivante l'io maschile cerca anche di liberarsi dal controllo della soggettività. L'io femminile, invece, che, come si è visto sopra, è stato escluso come tale dalla costruzione di una soggettività universale, non ha mai avuto un linguaggio per dire la propria esperienza. Tale esperienza, proprio perché legata alla consapevolezza della differenza sessuale, non ha alcuna pretesa di universalità, ma piuttosto la capacità di dire una differenza che, per quanto occultata, è originaria e si fonda nella singolarità di ogni essere umano. Si potrebbe forse dire che, in questo senso, il contatto con l'esperienza soggettiva sia un elemento centrale di una scrittura femminile, come quella di Duras.

### **3.4. *L'immagine durassiana dell'ombra interna***

Quando parla della scrittura Duras usa spesso un'immagine, che le è molto cara: quella dell'ombra interna. Attraverso questa immagine la scrittrice tenta di rendere conto del movimento più profondo della propria scrittura. Potrebbe essere utile avvicinarsi con attenzione all'immagine dell'ombra interna per comprendere più a fondo il ruolo dell'io e dell'interiorità nella scrittura durassiana, in relazione anche a quanto è emerso dal confronto con la riflessione di Blanchot. In un'intervista del 1967, rilasciata a Jean Schuster, Duras dice:

*«Ti incontro, ti guardo, ti parlo, ti lascio. E poi: lei lo ha incontrato, lei lo ha guardato, gli ha parlato, lo ha lasciato. E poi: cos'è successo? E poi alla fine: è successo questo perché si tratta di me. Nell'ombra interna dove l'io attraverso me si fomenta, nella mia regione scritta, leggo che è successo questo. Se non sono un professionista, prendo carta e penna e opero la conversione della conversione. Cosa faccio facendo questo? Tento di tradurre l'intraducibile, di rendere leggibile l'illeggibile passando attraverso il veicolo di un linguaggio indifferenziato, egualitario. Mi privo dunque dell'integrità dell'ombra interna che, in me, bilancia la mia vita vissuta, controbilancia la mia vita vissuta con la mia vita rivissuta. Mi tolgo dalla massa interiore, faccio all'esterno ciò che devo fare dentro. Mi mutilo dell'ombra interna, nel migliore dei casi. Ho l'illusione di fare ordine e invece svuoto, di far luce e invece faccio scomparire. [...] Noi scrittori, buoni o cattivi, siamo tutti mutilati dell'ombra interna, rattoppiamo l'ombra interna»<sup>106</sup>.*

In un articolo raccolto in *Il nero Atlantico*, pubblicato nel 1993, Duras scrive:

«l'ombra storica di ogni individuo [...] Continuerò a chiamarlo così, questo magma geniale, sempre, senza eccezione, che “rende” vive le persone, chiunque esse siano, in qualunque società e in ogni tempo. [...] Con i

---

<sup>106</sup> Marguerite Duras, *Voci off*, in Edda Melon (a cura di), *Duras mon amour 2. Saggi italiani su Marguerite Duras*, Lindau, Torino 2001, pp. 210-211.

testi, si tratta di abbandonare all'esterno quello che per sua natura dovrebbe restare intrinsecamente legato alla persona e accompagnarla fin dentro la morte»<sup>107</sup>.

Attraverso la scrittura l'ombra interna viene spostata all'esterno. Non si tratta, però, solamente di portare alla luce dei contenuti nascosti della coscienza individuale, ma di esteriorizzare il movimento più intimo della vita soggettiva. Nell'intervista del 1967 Duras descrive una soggettività porosa, attraversata dagli eventi e dagli incontri, che vengono poi rivissuti all'interno, fatti risuonare e, in qualche modo, scritti con una scrittura "interiore". Tale scrittura interiore non fa ordine, non descrive, non spiega gli eventi, ma, in fondo, dice solo il coinvolgimento del soggetto in quegli eventi, il suo coinvolgimento con l'esterno e con gli altri nel suo luogo più intimo. La soggettività, quindi, per Duras non è affatto chiusa, ma assomiglia piuttosto a una cavità aperta, in cui si forma un eco della vita vissuta, quello che lei chiama la "vita rivissuta".

Attraverso l'immagine dell'ombra interna Duras permette di cogliere, all'interno della dinamica tra vita vissuta e vita rivissuta, il ruolo o il luogo dell'io. Un'ombra si origina quando qualcosa si frappone tra una fonte di luce e una superficie. È l'io che vive, che è illuminato e coinvolto negli eventi e negli incontri, che produce ombra. L'essere umano che dice io, anche con il suo corpo, è un'opacità che proietta un'ombra nel reale. Nel proiettarsi dell'ombra si origina qualcosa come un'interiorità, una cavità in cui la vita vissuta risuona e viene rivissuta, senza per questo essere fermata. La soggettività, di cui l'io è una componente, appare proprio come una cavità, una camera d'echi e si costituisce nella dinamica fra vita vissuta e vita rivissuta, luce e ombra, nella dinamica di una scrittura "interiore". Duras stessa, in un'intervista concessa a Xavière Gauthier, parla di sé e del proprio essere scrittrice come di una «*chambre d'écho*»<sup>108</sup>.

Risulta chiaro allora come la soggettività non sia affatto una sostanza chiusa e definita, che elabora e custodisce al suo interno un senso e che può scrivere una storia orientata da questo senso. Le parole di Duras mettono in discussione questa visione sostanzialistica della soggettività e la possibilità stessa di costruire una storia, senza tuttavia negare il movimento di formazione di un'interiorità soggettiva, che avviene attraverso una scrittura "interiore". Tale interiorità, però, è solo una camera d'echi e di ombre del reale, che si lascia attraversare dal suo passaggio e lo fa risuonare, senza fermarlo. Tale interiorità è scrittura. Secondo Duras tutte le persone "scrivono" la propria vita vivendola: «*la natura dell'ombra interna porta a sapere questo: che è un dato comune*»<sup>109</sup>. Questa "scrittura" legata alla vita, questo far risuonare la vita, è «quel magma geniale, sempre, senza eccezione che rende "vive" le persone», è ciò che «dovrebbe restare intrinsecamente legato alla persona e accompagnarla fin dentro alla morte».

---

<sup>107</sup> Marguerite Duras, Marguerite Duras, *Il nero Atlantico*, cit., pp. 53-55.

<sup>108</sup> Marguerite Duras, Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, Les Éditions de Minuit, Paris 1974, p. 218.

<sup>109</sup> Marguerite Duras, *Voci off*, in Edda Melon (a cura di), *Duras mon amour 2. Saggi italiani su Marguerite Duras*, cit., pp. 211.

Diversamente dalle altre persone, lo scrittore porta all'esterno questo movimento. Questa esteriorizzazione per Duras ha il valore di una «proclamazione dell'io»<sup>110</sup>, a rigore, poco degna di ammirazione, e, in fondo, di un tradimento della vita. Lo scrittore cerca di far luce nella propria ombra interna, di darle voce e «fare ordine» e, quindi, la mutila, la tradisce. L'aggettivo "propria" in questo caso non indica che lo scrittore parli della sua vita privata, perché, come si è già visto, da un lato la riserva di scrittura è della stessa "natura" in tutte le persone e, dall'altro, la regione più intima del vissuto si è rivelata aperta all'esterno. Cercando di scrivere la singolarità della propria eco lo scrittore dà voce a qualcosa che non è solamente suo, privato, ma che può entrare in risonanza con gli altri.

Lo spostamento all'esterno della scrittura non è, però, affatto semplice. Si tratta, infatti, di «tradurre l'intraducibile» della scrittura e della vita "interiori" in un «linguaggio indifferenziato». Con quest'ultima espressione Duras mette l'accento sulla dimensione strumentale e astratta del linguaggio, che appare come un utile mezzo di scambio incapace, però, di dar voce all'immediatezza e all'intensità di un evento singolare. L'immediatezza e l'intensità sono dunque assenti da questo linguaggio, che pretende comunque di poter descrivere e ordinare le cose. Come si sviluppa allora il lavoro letterario di Duras, nel tentativo di dar voce all'eco dell'ombra interna? La scrittura durassiana si sottrae alla funzione strumentale del linguaggio e al suo potere di organizzare un'elaborazione concettuale del reale, mettendo in discussione il rapporto di rappresentazione tra le parole e le cose. Quello che interessa a Duras non è descrivere il reale nella maniera più affidabile possibile, ma restituire la sua intensità in relazione al vissuto soggettivo; per questo motivo la scrittrice si allontana sempre più dalla forma del romanzo tradizionale e rinuncia alla descrizione, per affidarsi piuttosto a un'espressione scarna ed essenziale, che si avvicina alla poesia. La scrittura di Duras diviene evocativa: le parole e le immagini non vogliono più rappresentare qualcosa, ma evocare attorno a sé un'intensità, che sappia restituire, nella forma del ricordo e dell'immaginario, l'eco del vissuto. La parola poetica, quindi, non rappresenta la cosa, ma dice piuttosto la sua assenza, la evoca. A questo livello, in cui la parola non rinvia più alla cosa, ma alla sua assenza, il linguaggio è sottratto alla sua funzione strumentale; svincolato dalla logica referenziale, il linguaggio appare in quanto tale. In questa maniera, la scrittura durassiana mette in campo un estremo tentativo di dire l'indicibile; essa non può tradurre direttamente l'eco intraducibile dell'ombra interna, ma può restituirne indirettamente il movimento. Nel tentativo impossibile di dire l'indicibile la scrittura porta in superficie il suo stesso incessante movimento, che, al limite, non dice altro che se stesso, ma che diventa a sua volta eco del movimento intraducibile dell'eco dell'ombra interna, in cui continuamente si "scrive" il vissuto soggettivo.

---

<sup>110</sup> *Ibidem.*

#### 4. L'INFANZIA NELLE ULTIME OPERE

Nell'ultima fase della sua produzione letteraria Duras approfondisce i caratteri dell'infanzia: le figure dei bambini assumono un rilievo sempre maggiore, fino a diventare i protagonisti delle sue opere. Le protagoniste de *L'amante* e de *L'amante della Cina del Nord* sono bambine; attorno alle figure di bambini si scrivono anche le vicende di *L'Été 80* (1980), di *La pluie d'été* (1990), di *Yann Andrea Steiner* (1992) e di *La Mort du jeune aviateur anglais* (1993). Anche nelle sue interviste e nei suoi articoli la scrittrice torna con insistenza sulla dimensione dell'infanzia, offrendo la possibilità di cogliere il valore che essa prende all'interno della sua poetica.

Che l'infanzia sia sempre stata uno degli elementi fondamentali per la scrittura durassiana lo dimostra quanto l'autrice scrive in uno dei quaderni, pubblicati postumi in *Quaderni della guerra e altri testi*, ma scritti tra il 1943 e il 1949:

«Sono passati appena tredici anni da quando queste cose sono accadute e da quando la nostra famiglia si è divisa, [...]. Solo tredici anni. Nessun'altra ragione mi spinge a scriverli se non questo istinto di riesumazione. È molto semplice. Se non scrivo a poco a poco dimenticherò. Questo pensiero è spaventoso. Se non sono fedele a me stessa, a chi lo sarò? [...] È così terribile e allo stesso tempo non ha molta importanza. Giudicare insignificante la propria infanzia è prova, credo, di una miscredenza innata – definitiva, totale»<sup>111</sup>.

In questo passo scrivere dell'infanzia è un impegno preso per non dimenticarla, uno sforzo per raggiungere una dimensione dell'esistenza dell'autrice, dalla quale quest'ultima si sente già separata, anche se sono passati così pochi anni: «ho l'impressione, da quando ho cominciato a scrivere questi ricordi, di dissotterrarli da un insabbiamento millenario»<sup>112</sup>. L'infanzia assume fin dai primi scritti dell'autrice i caratteri di una dimensione dell'esperienza molto importante, sulla quale la scrittura si affatica, ma che risulta separata e impenetrabile. La scrittura, il cui impegno cerca di porre rimedio al rischio «terribile» di dimenticare, percepisce già la propria debolezza, la poca «importanza» della sua operazione di fronte alla potenza e all'impenetrabilità dell'infanzia.

Il rapporto tra l'infanzia e la scrittura emerge nuovamente, molti anni dopo, in un'intervista, in cui Duras dice:

«Pour moi, l'enfant est une sorte d'antidote. Quand l'enfant arrive sur la scène du roman, il cache le drame: quel que soit ce drame, il le cache. [...] L'enfance [...] est le point où le drame se meurt toujours, où le drame n'accroche jamais»<sup>113</sup>.

L'infanzia, dunque, per Duras è estranea ai drammi e, all'interno dei romanzi, costituisce una regione su cui il dramma e la scrittura non hanno presa, si arrestano. Anne Cousseau, nella sua analisi, nega che questa affermazione sia vera, osservando, come si è già visto, che i bambini nei testi durassiani hanno spesso una funzione contrappuntistica in relazione ai personaggi principali, quella di rivelare il dramma interiore dei personaggi. Se, da un lato, all'interno di un'analisi semiologica dei testi, questo può essere

---

<sup>111</sup> Marguerite Duras, *Quaderni della guerra e altri testi*, cit., p. 58.

<sup>112</sup> *Ibidem*.

<sup>113</sup> Intervista con Madeleine Chapsal, in Madeleine Chapsal, *Quinze écrivains*, Julliard, Paris 1963, in Anne Cousseau, *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, cit., p. 49.

vero, rimane il fatto che nuovamente, per Duras, l'infanzia appare come una regione contigua, ma estranea alla scrittura, che non le permette di chiudersi su stessa.

Nell'intervento del 1981 *Ho pensato spesso...*, raccolto e pubblicato in *Il nero Atlantico*, Duras articola il rapporto tra la scrittura e la vita in relazione al problema del senso. Da questa articolazione emerge anche il valore che la scrittrice attribuisce all'infanzia:

«Lo scritto non mi aiuta a vivere, neppure per un attimo. Quello che aiuta a vivere è l'istante, in se stesso, arduo inafferrabile. Nessun'altra nozione. [...] Il problema – l'ho detto, ricomincio a dirlo di nuovo – è occupare il tempo della vita. È meglio occuparlo che non occuparlo, perché, a volte, farlo è talmente avvincente che si dimentica la morte, questo margine stretto, questo fiume, questo filo d'acqua. La vita è limitata alla vita. Come persuadersene? Allora è meglio fare piuttosto che non fare quello che faccio, scrivere, è meglio fare questo piuttosto che niente. Se si può fare altrimenti, per esempio niente, forse è meglio non fare niente. [...]

La disperazione gioiosa non è una ragione di vita, è una ragione per non uccidersi – uccidersi è ingenuo, è una forma di intelligenza mentale. La vita è lì, in sé, perché non coglierla, è lì, siamo ricchi, perché non prendersi il tempo di vivere, è lì, è dato anche se è semplicemente misterioso, perché rifiutare questa provocazione insolubile? Rifiutare la vita è crederci. Non si può uscirne, la vita è sopravvivenza, non c'è modo di viverla altrimenti. [...] Non c'è risposta alla vita, tranne viverla.

Le risate dei bambini, la loro allegria, i loro attacchi di ridarella, sono l'unica esigenza autentica, mi sembra»<sup>114</sup>.

Il brano è molto affascinante e, forse, può avere anche un carattere provocatorio, ma in esso si possono ritrovare alcune coordinate fondamentali della poetica durassiana. Emerge, infatti, il problema cruciale del senso, che per Duras non si dà che come assente: il problema più importante per l'uomo è quello di non riuscire a persuadersi che «la vita è limitata alla vita», di non poter smettere di chiedere una ragione della vita. Da questa esigenza, da questa inadeguatezza rispetto alla vita, provengono tutte le sue creazioni, «gli dèi, i poemi, il suicidio»<sup>115</sup> e anche la scrittura, ma esse non costituiscono comunque una risposta: «non c'è risposta alla vita, tranne viverla». La vita, dunque, appare a Duras come sopravvivenza e il vero problema è quello di occupare il tempo, dato che né la domanda né alcuna risposta che si possa dare sulla vita riescono a scalfirne il mistero; il dramma cruciale dell'uomo nelle parole di Duras assume un carattere tragicamente ironico. I bambini e l'infanzia, però, risultano nuovamente estranei a questo dramma; rispetto ad esso, infatti, anche i loro giochi e le loro risate sono «autentiche». Sembra quasi che essi non soffrano di quella inadeguatezza alla vita, da cui hanno origine il dramma dell'essere umano e la scrittura. L'infanzia, dunque, sembra costituire una dimensione di intimità con la vita, che è in grado di stabilire un rapporto diretto con il reale. Sull'immediatezza dell'infanzia si arrestano il dramma e il dubbio umani e anche il linguaggio; all'infanzia appartiene la dimensione del silenzio. Se la scrittura durassiana, soprattutto nella sua ultima fase, si rivolge con molta attenzione alla dimensione dell'infanzia, significa che essa è attratta da una dimensione che fa tacere la scrittura stessa, in direzione di un'autenticità del tutto eterogenea rispetto al problema del senso, ma piuttosto legata alla materialità dell'esistenza. Si potrebbe dire che la scrittura è attratta al limite dal silenzio dell'infanzia, dalla propria sparizione come esito negativo della ricerca utopica di una parola “vera” che sappia esprimere l'immediatezza dell'istante; in maniera del tutto paradossale, il silenzio

<sup>114</sup> Marguerite Duras, *Il nero Atlantico*, cit., pp. 84-89.

<sup>115</sup> Ivi, p. 84.

corrisponderebbe a una parola “vera”. Una simile tendenza all’interno dell’opera durassiana entra in risonanza con il desiderio di sparizione, di cui si è già parlato a proposito dell’io. È necessario, però, tenere ancora sospesa questa possibilità di interpretazione per leggere più da vicino i caratteri dell’infanzia nei testi dell’ultima fase della produzione letteraria di Duras.

Anne Cousseau, nell’ultima parte del suo testo, compie un’analisi molto dettagliata di questi caratteri. Innanzitutto l’autrice mette in evidenza l’intimità dei bambini con la vita materiale e con la natura: essi partecipano in maniera diretta e immediata alla vita materiale, conservando il rapporto selvaggio dell’animale con il reale. All’interno di un’opposizione fra natura e cultura, latente nei testi durassiani, l’infanzia si collocherebbe indubbiamente dalla parte della natura. La naturalità dell’infanzia non impedisce, però, che essa acquisisca un’importante valenza spirituale. Cousseau riconosce questa valenza a partire dal rapporto che i bambini nelle opere di Duras hanno con la morte: differentemente dagli adulti, essi accettano la morte come un fatto naturale, che si inserisce spontaneamente nella continuità della vita. Questa accettazione della morte rende l’infanzia una dimensione spirituale mistica. Cousseau scrive:

*«L’intimité de l’enfance avec la mort participe donc de ce don de co-naturalité qui révèle le lien étroit unissant l’enfant à la nature et le dialogue obscur qu’il établit avec le monde. Elle éclaire comment l’enfance constitue “un monde autre”: étroitement intégré aux forces de vie de l’univers, l’enfant semble cependant accéder à une connaissance mystique du monde. L’enfance réalise dans la pensée durassienne une véritable simplicité d’être teintée d’archaïsme, révélée comme une forme d’état primordial et idéal»<sup>116</sup>.*

Che l’infanzia in Duras costituisca una dimensione di partecipazione e conoscenza mistiche del reale è sicuramente vero. Non è altrettanto sicuro, però, che questa valenza mistica nasca, nella poetica dell’autrice, in relazione alla morte e alla sua accettazione come fatto naturale. Questa impressione può emergere dalle pagine di *Una diga sul Pacifico* sui bambini della piana:

*«Erano, quei bambini, come le piogge, come i frutti, come le inondazioni. Arrivavano ogni anno a maree regolari, o, se si vuole, a raccolti o a fioriture. [...] Ne morivano così tanti che non li si piangeva più, e da gran tempo ormai non li si seppelliva neppure. Semplicemente, tornando dal lavoro, il padre scavava una piccola buca davanti alla capanna e vi adagiava il suo bambino morto. I bambini ritornavano semplicemente alla terra come i manghi selvatici dei monti, come le scimmiette della foce del *rau*»<sup>117</sup>.*

Come si può vedere, in questo brano viene messa in evidenza la partecipazione dei bambini alla natura, anche in occasione della loro morte, che appare così come un evento naturale, inserito all’interno della continuità della vita. Nelle opere più tarde di Duras, però, i bambini non sembrano accettare in maniera così naturale la morte. Si pensi, ad esempio, al bambino protagonista di *Yann Andrea Steiner*: nel corso del romanzo capita più volte che il ricordo della sorellina uccisa emerga violentemente, suscitando nel bambino una reazione di terrore:

---

<sup>116</sup> Anne Cousseau, *Poétique de l’enfance chez Marguerite Duras*, cit., p. 394. («L’intimità dell’infanzia con la morte partecipa dunque di questo dono della co-naturalità che rivela lo stretto legame che unisce il bambino alla natura e il dialogo oscuro che egli stabilisce con il mondo. Lei rivela come l’infanzia costituisca ‘un mondo altro’: strettamente integrato alle forze dell’universo, il bambino sembra comunque accedere a una conoscenza mistica del mondo. L’infanzia realizza nel pensiero durassiano una vera semplicità d’essere tinta di arcaismo, rivelata come una forma di condizione primordiale e ideale’. Tr. mia)

<sup>117</sup> Marguerite Duras, *Una diga sul Pacifico*, cit., pp. 100-101.



«Ha pianto a lungo, il bambino e la ragazza lo ha lasciato piangere. Lui se l'era dimenticata, la ragazza.  
E poi la ragazza ha chiesto:  
“Cosa ricordi...”

Il bambino dice: Niente. E poi tace. E poi dice distintamente che la sorellina, il soldato tedesco le aveva sparato alla testa e la sua testa era esplosa. Il bambino non piangeva. Tentava solo di ricordare e ricordava. [...]

L'età che aveva la sorellina era di due anni. Niente altro ricorda il bambino.

Tace e la guarda. È diventato pallido. Ha paura di dire una cosa che tiene nascosta. Dice di non ricordare. [...]

Il bambino ha detto che non gli piaceva [la ragazza] quando piangeva. Che sapeva che era per via della sorellina ma che non poteva fare a meno, talvolta, di parlare di Maria. [...]

Il bambino piangeva, piangeva così senza motivo come se il massacro della sorellina non fosse mai finito e continuasse a invadere la terra, lentamente, la terra intera»<sup>118</sup>.

Nelle opere dell'ultima fase della produzione durassiana, la morte è fonte di terrore anche per i bambini. Non è dunque l'accettazione della morte a garantire all'infanzia una valenza spirituale, ma piuttosto la capacità di vivere nell'incomprensibilità e nell'impossibilità della vita stessa. L'infanzia, infatti, è una condizione di dipendenza simbolica e materiale, a cui sono estranee la comprensione e la gestione razionale e linguistica del reale. Nei testi durassiani i bambini mostrano, però, una forma di conoscenza intuitiva, oscura del reale, che, in fondo, non fa altro che confermarne il profondo mistero. Questa forma di conoscenza e di rapporto con il mondo, che intuisce e sente, ma non tutto e non troppo, e che non spiega, ha sicuramente una valenza mistica, che non deriva tanto dall'accettazione della morte, quanto dalla capacità di vivere nella sproporzione della vita rispetto alle forze dei bambini, nell'impossibile della vita stessa.

L'analisi di Cousseau mette in evidenza anche il fatto che, nella poetica durassiana, all'infanzia appartengono la dimensione della violenza e quella del desiderio. Per quanto riguarda quest'ultimo, la figura più importante è quella dell'amore incestuoso tra fratelli: si tratta, come si è visto a proposito dell'amore tra Ernesto e Jeanne in *La pioggia d'estate*, di un amore che ha i caratteri dell'assoluto e, allo stesso tempo, dell'impossibilità e che vive di questa estrema tensione del desiderio. Cousseau scrive:

*«Ainsi l'association a priori paradoxale de l'innocence d'une part, et du crime, de l'inceste, de l'homosexualité ou de la prostitution d'autre part, se situe dans la logique d'un discours qui considère l'état d'enfance comme une disposition émotive soumise à la force du désir. L'emploi subversif de la notion d'innocence déconstruit en partie le stéréotype romantique de la pureté enfantine pour ne retenir dans le champ connotatif de l'idée d'enfance que la simplicité d'un rapport au monde dénué d'intellectualisation [...]»<sup>119</sup>.*

Proprio la distanza che separa l'infanzia da ogni presa intellettualistica e linguistica sul mondo la avvicina alla musica, nella misura in cui la musica «*représent précisément le langage privilégié de celui qui ne s'exprime que par l'émotion. Elle apparaît tout d'abord comme le langage de l'amour qui baigne l'enfance*»<sup>120</sup>.

<sup>118</sup> Marguerite Duras, *Yann Andrea Steiner*, tr. it. di Leonella Prato Caruso, Feltrinelli, Milano 1993, pp. 95-101.

<sup>119</sup> Anne Cousseau, *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, cit., p. 401. (“Così l'associazione a priori paradossale dell'innocenza da una parte, del crimine, dell'incesto, dell'omosessualità o della prostituzione d'altra parte, si situa nella logica di un discorso che considera lo stato dell'infanzia come una disposizione emotiva sottomessa alla forza del desiderio. L'utilizzo sovversivo della nozione di innocenza decostruisce in parte lo stereotipo romantico della purezza infantile per non ritenere nel campo connotativo dell'idea dell'infanzia che la semplicità di un rapporto al mondo spogliato di intellettualizzazione”. Tr. mia)

<sup>120</sup> Ivi, p. 402. (“rappresenta per eccellenza il linguaggio privilegiato di colui che non si esprime che attraverso l'emozione. Essa appare quindi come il linguaggio dell'amore che bagna l'infanzia”. Tr. mia)

Dopo aver accostato l'infanzia nei testi durassiani alla dimensione della natura, in un'opposizione latente alla cultura, alla dimensione della violenza e del desiderio e a quella della musica, come linguaggio dell'emozione, che si differenzia da quello intellettualistico e razionale del mondo degli adulti, Cousseau istituisce un confronto fra l'infanzia stessa e la figura dello scrittore all'interno della poetica di Duras. Sono numerosi gli elementi di contiguità, individuati da Cousseau, segnati, però da una radicale differenza, che distingue il poeta dal bambino. Uno dei tratti di contiguità è costituito dalla follia. La follia dell'infanzia va intesa come «*manifestation essentielle du rapport fusionnel de l'enfance au monde*», che implica «*un état de vacance absolue de l'être tourné vers le dehors*», come «*forme excessive de l'innocence et de la simplicité d'être au monde*»<sup>121</sup>, che ha una sua dolcezza. La follia creatrice dello scrittore, invece, non è dolce, ma dolorosa perché comporta «*un effort de dissociation psychique qui frôle l'état pathologique*»<sup>122</sup>; come si è già visto a proposito dell'immagine dell'ombra interna, infatti, con la scrittura si tratta di portare all'esterno ciò che è più intimo e che dovrebbe rimanere tale. In questo spostamento l'unità dell'io si sgretola e le parole che vengono scritte si rivelano inadeguate a esprimere l'intensità del vissuto soggettivo e tendono a sconfinare nella ripetizione e nelle infinitamente diverse riscritture. Con la scrittura il senso e la pretesa del linguaggio di ordinare il vissuto soggettivo al limite si perdono: il senso non si dà che come assente. Proprio sul rapporto con il senso si gioca, nell'analisi di Cousseau, la differenza decisiva fra l'infanzia e il poeta:

*«L'enfant e le poète ont un rapport au sens radicalement différent. Si l'enfant habite le silence comme un lieu d'accès immédiat et inconscient au sens, le poète chassé du paradis du sens, c'est-à-dire chassé de l'état d'ignorance édenique du sens immédiatement et inconsciemment acquis, le poète habité par les mots qui s'efforcent au sens, ne peut plus poursuivre dans le silence qu'une forme d'anéantissement de l'écriture elle-même. Le silence est pour l'enfant plénitude inconsciente; il est pour le poète figure de l'absence. Le sens se pense des lors comme une image du vide»*<sup>123</sup>.

Queste osservazioni di Cousseau sciolgono la sospensione, in cui era stata lasciata una possibilità di interpretazione del rapporto fra la scrittura e il silenzio, prima di addentrarsi nell'analisi dei caratteri dell'infanzia. Cousseau riconosce una differenza radicale tra il silenzio dell'infanzia e quello cui aspira la scrittura; il silenzio dell'infanzia è partecipazione inconsapevole al senso del reale, mentre, nella scrittura, il silenzio è l'immagine del vuoto lasciato da un senso che alle parole che cercano di esprimerlo non si dà che come assente. L'infanzia costituisce, dunque, un orizzonte utopico della scrittura, «*le lieu utopique de l'imaginaire et de la parole durassienne. L'enfant fait corps avec le monde et se tient dans une plénitude d'être et de sens. Il parle le langage de l'élémentaire: langage archaïque et sauvage investi par ces lieux de*

<sup>121</sup> Ivi, p. 409. (“manifestazione essenziale del rapporto fusionale dell'infanzia con il mondo, [che implica] uno stato di vacanza assoluta dell'essere rivolto verso il fuori, [come] forma eccessiva dell'innocenza e della semplicità dell'essere al mondo”. Tr. mia)

<sup>122</sup> Ivi, p. 412. (“uno sforzo di dissociazione psichica che sfiora lo stato psicologico”. Tr. mia)

<sup>123</sup> Ivi, p. 421-422. (“il bambino e il poeta hanno un rapporto al senso radicalmente differente. Se il bambino abita il silenzio come un luogo di accesso immediato e inconscio al senso, il poeta cacciato dal paradiso del senso, cioè cacciato dallo stato di ignoranza edenica del senso immediatamente e inconsciamente acquisito, il poeta abitato dalle parole che tendono verso il senso, nel silenzio non può che perseguire una forma di annientamento della scrittura stessa. Il silenzio è per il bambino pienezza inconscia; per il poeta è figura dell'assenza. Il senso si pensa allora come un'immagine del vuoto”. Tr. mia)

*parole vers lesquels se tend le désir de l'écrit, le corps, le cri, le silence*<sup>124</sup>. La scrittura tende a questo silenzio, che è il luogo utopico di una parola che vorrebbe poter dire il senso e l'immediatezza del rapporto con il reale, ma si trova, invece, di fronte alla contraddizione di un silenzio che è assenza.

L'analisi di Cousseau si conclude con una riflessione generale sulla poetica durassiana, che ricongiunge l'analisi dell'infanzia ai problemi della soggettività e dell'io. L'infanzia, nell'opera di Duras, si è mostrata come un orizzonte utopico e mitico. L'elaborazione mitica del reale, secondo Cousseau, è alla base della scrittura durassiana, che *«reconnaît au réel sa dimension de signe littéraire»*.

*«L'écriture durassienne, par ce rapport spécifique au réel, a su tout particulièrement les concilier, redonnant leur place à des notions prétendues "périmées" pendant un temps, celles d'histoire et de sujet notamment, mais sous un angle radicalement nouveau qui préserve l'élaboration scripturale comme objet premier du discours littéraire»*<sup>125</sup>.

Secondo Cousseau, quindi, il cuore della scrittura e dell'interesse letterario di Duras è la scrittura stessa. Per questo motivo il rapporto che la scrittura durassiana intrattiene con il reale è quello di un'elaborazione mitica, che consente di poter recuperare delle nozioni come quella di storia e di soggettività in maniera del tutto originale; a queste nozioni, infatti, non viene attribuito un valore sostanzialistico, ma il valore di punti di accesso alla scrittura. La scrittura è orientata proprio dalla mancanza che ha lasciato la decostruzione della sostanzialità, ad esempio, della nozione di storia, di soggettività e di senso, avvenuta in epoca contemporanea. Nonostante questo la scrittura continua a scriversi e si rivela in quanto tale<sup>126</sup>.

---

<sup>124</sup> Ivi, p. 424. ("il luogo utopico dell'immaginario e della parola durassiana. Il bambino fa corpo con il mondo e si tiene in una pienezza di essere e di senso. Egli parla il linguaggio dell'elementare: linguaggio arcaico e selvaggio investito da questi luoghi di parola verso i quali tende il desiderio dello scritto, il corpo, il grido, il silenzio". Tr. mia)

<sup>125</sup> Ivi, p. 433. ("riconosce al reale la sua dimensione di segno letterario": "La scrittura durassiana, per questo specifico rapporto al reale, ha saputo conciliare, ridando spazio a delle nozioni considerate superate in un certo periodo, quelle di storia e di soggetto soprattutto, ma con un'angolatura radicalmente nuova che preserva l'elaborazione scritturale come oggetto principale del discorso letterario". Tr. mia)

<sup>126</sup> È possibile notare nuovamente, a questo proposito, la grande vicinanza fra la poetica durassiana e la riflessione di Blanchot, ma anche la sottile e radicale differenza che distingue i loro percorsi.

## 5. LA DISSIMMETRIA DELL'INFANZIA

Nel capitolo di *La vita materiale* intitolato *Le foreste di Racine*, Duras parla dell'infanzia come di una dimensione pervasa dal «senso dell'impossibile». Parlando della sua difficoltà di vivere a Parigi, all'età di settantatré anni, la scrittrice riscopre questa sensazione, che lei collega all'infanzia:

«Quando sono a Trouville non posso immaginare di poter ritornare a Parigi. Non so cosa potrei farci. Ormai vedo pochissima gente. Ma è molto più grave di quello che sto dicendo. Molto di più. Non so più vivere a Parigi. Ci si mette in certe situazioni così, imprudentemente, e poi ecco. Non riesco neppure a vedere il corso della mia vita a distanza di due giorni. Né senza quest'uomo né con lui, come nelle storie diverse dalla nostra. È vero, confermo quanto dicevo a Veinstein, non si tratta di sofferenza ma della conferma di una disperazione iniziale, quasi d'infanzia si potrebbe dire, sì, come se all'improvviso si ritrovasse il senso dell'impossibile che si aveva a otto anni davanti alle cose, alle persone, davanti al mare, alla vita, davanti alla limitazione del proprio corpo, davanti agli alberi della foresta ai quali non si poteva accedere senza rischiare di uccidersi, davanti alle partenze sui piroscafi di linea, come per sempre, sempre, davanti alla madre che piange il padre morto in un dolore che sappiamo infantile e che però ce la può strappare. Lo splendore dell'età dev'essere questo»<sup>127</sup>.

Il senso dell'impossibile dell'infanzia, scrive Duras, è una disperazione iniziale. Perché l'infanzia si ricollega a questo senso dell'impossibile e a una disperazione iniziale, di partenza? Le immagini che la scrittrice offre in questo brano tendono a mettere in risalto l'inadeguatezza dei bambini di fronte al reale, che sembra agli occhi della scrittrice, che ricorda il proprio sguardo nell'infanzia, troppo forte, troppo incomprensibile: impossibile. La vita, le persone, le cose, il mare, gli alberi, la disperazione della madre, le partenze dei piroscafi, i limiti invalicabili del proprio corpo: sono tutte immagini molto suggestive di elementi e avvenimenti grandi ed emotivamente forti. Duras sembra suggerire una sproporzione fra la vita e l'infanzia. Sull'infanzia gravano la forza degli elementi naturali e anche quella degli eventi e dei drammi umani, che i bambini si trovano ad affrontare contemporaneamente e senza alcuna preparazione: si nasce in mezzo alla vita e in mezzo agli altri (oltre che con la propria madre). I bambini incontrano degli eventi, di cui percepiscono tutta la portata emotiva, ma di cui non sanno darsi ragione, soprattutto nel caso dei drammi umani. In questo senso nell'articolo *Flaubert è...* Duras scrive che «si nasce con il cervello aperto»<sup>128</sup>. Per questa ragione l'infanzia è pervasa dal senso dell'impossibile.

Il senso dell'impossibile, per il quale i bambini si trovano a vivere all'interno di eventi e relazioni di cui non possono darsi ragione, pone immediatamente l'infanzia di fronte allo stesso limite in cui si imbattono il pensiero e il linguaggio, quello di non poter dare una ragione, un senso alla vita, al fatto che la vita è. Di fronte a questa mancanza di senso le «reazioni» dell'infanzia e quella del mondo adulto, legato al pensiero e al linguaggio, sono profondamente diverse. La mancanza di senso (e l'impossibilità di smettere di cercarlo) è il dramma radicale del pensiero e del linguaggio. Come si è già visto, tale dramma, però, non ha presa sull'infanzia, perché essa è radicalmente eterogenea rispetto alla dimensione del senso o, meglio, essa vive a partire da quello che per il pensiero è un limite invalicabile. Per questa ragione l'infanzia si presenta allo stesso tempo come un limite e come un orizzonte utopico del pensiero e della scrittura.

<sup>127</sup> Marguerite Duras, *La vita materiale*, cit., pp. 79-80.

<sup>128</sup> Marguerite Duras, *Il nero Atlantico*, cit., p. 57.

Il senso dell'impossibile consegna l'infanzia a una relazione asimmetrica con il reale e con gli altri. La vita, infatti, è impossibile e nondimeno si vive. La relazione che si può instaurare con l'impossibile è asimmetrica, nel senso che l'impossibile non è addomesticabile né avvicinabile secondo un rapporto di uguaglianza. La figura principale di questo rapporto asimmetrico nelle opere di Duras autobiografiche e non, che si concentrano sull'infanzia, è quella della relazione con la madre. In *L'infanzia illimitata* l'autrice scrive:

«è di lei [della madre] che voglio raccontare, della sua storia, del prodigioso mistero mai svelato, quel mistero che è stato molto a lungo la mia gioia, il mio dolore, in cui sempre mi ritrovavo e da cui spesso fuggivo per poi ritornarvi.

Mia madre è stata per noi una grande pianura dove abbiamo camminato a lungo senza coglierne la misura. [...] Del resto non è un ricordo. È una grande marcia senza fine»<sup>129</sup>.

Si è già visto che anche molti anni più tardi, quando Duras scriverà *L'amante* e dirà che scrivere della madre le è diventato facile, che «è diventata scrittura corrente»<sup>130</sup>, la relazione con la madre, presentata nell'opera, mantiene questo carattere di radicale asimmetria.

Anche in *La pioggia d'estate* la figura della madre è presentata come irraggiungibile dai figli, che, pur non comprendendo le ragioni per cui lei desidera restare sola così spesso, percepiscono e subiscono l'importanza di un'opera «imprevedibile e di natura ignota»<sup>131</sup>, in cui la madre è coinvolta.

L'asimmetria delle relazioni con il reale e con gli altri mette l'infanzia in una condizione contraddittoria: da una parte la vita viene percepita come impossibile e, dall'altra, si vive di e in questo impossibile stesso. Da una parte, ne *L'amante*, i bambini percepiscono la disperazione della madre e si sentono impotenti o addirittura colpevoli di non saper aiutarla, dall'altra essi amano la madre. Ancora di più: da una parte, essi vogliono stare vicini alla madre, ma, dall'altra, desiderano anche fuggire dalla sua disperazione. In questo modo, nell'opera di Duras, si moltiplicano le contraddizioni e si scava una radicale ambiguità, che pervade tutte le relazioni rappresentate e le immagini della scrittura, oltre che la scrittura stessa.

Guardare all'infanzia nelle opere di Duras a partire dal senso dell'impossibile, che la pervade, conduce a un ritratto di questa dimensione diverso da quello che emerge dall'analisi di Cousseau. Se per quest'ultima, infatti, l'infanzia si situa in un rapporto di intimità e di adeguatezza con il reale, il senso dell'impossibile invece mette in discussione l'immediatezza di questo rapporto. I due diversi ritratti sono suggeriti entrambi dalle opere della scrittrice, il cui movimento è intrinsecamente contraddittorio. Cousseau isola la dimensione dell'infanzia da quella del mondo adulto e quindi anche dalla dimensione del linguaggio, della scrittura e del problema del senso. Questo isolamento viene operato per sottolineare meglio le differenze fra le due dimensioni e per porre in risalto il carattere mitico di alcune figure ed elementi dell'opera durassiana. Secondo la critica francese, infatti, l'elaborazione mitica del

---

<sup>129</sup> Ivi, p. 272.

<sup>130</sup> Marguerite Duras, *L'amante*, cit., p. 37.

<sup>131</sup> Marguerite Duras, *La pioggia d'estate*, cit., p. 38.

reale è un procedimento fondamentale della scrittura di Duras, che ne garantisce l'originalità e la capacità di rinnovare, ad esempio, le nozioni di storia e di soggettività. Tale procedimento consente di «*privilégier la mise en forme sans occulter le référents*»<sup>132</sup>, consente cioè di mettere al centro dell'attenzione il lavoro e le questioni legate alla scrittura stessa, come l'incapacità del linguaggio di dire l'indicibile e l'estremo tentativo della scrittura letteraria di dargli espressione, senza tuttavia che questo lavoro divenga un lavoro solo sul significante, sul linguaggio, ma permettendo di mettere in gioco il vissuto soggettivo.

Il senso dell'impossibile, invece, non conduce a mettere in evidenza i caratteri mitici dell'infanzia, che la distinguono dal mondo degli adulti e la separano dalla dimensione del linguaggio. Esso coglie piuttosto l'infanzia nel momento in cui è a contatto con un reale sproporzionato rispetto ad essa, con il quale tuttavia instaura una relazione, che non può che essere asimmetrica. L'asimmetria di questa relazione non comporta l'abbandono dell'infanzia ad una condizione di assoluta impotenza; nonostante la sproporzione, l'infanzia scopre delle risorse, che le consentono di vivere la relazione e di incidere su di essa. È proprio nel momento del contatto asimmetrico fra un reale impossibile e l'infanzia che quest'ultima si rivela, da una parte, come un orizzonte utopico della scrittura, ma, dall'altra, anche come una dimensione che sfuma e forza i limiti del linguaggio, offrendogli (e costringendolo a scoprire) nuovi punti di ancoraggio all'esperienza inaspettati.

Asimmetrica è anche la relazione dei bambini con il linguaggio: essi non sono preparati al linguaggio, ma nascono all'interno di un mondo umano, che ne è pervaso. Le parole, come la disperazione della madre, come la vita della madre, sono, perciò, degli oggetti misteriosi. In uno dei *Quaderni della guerra* c'è una scena in cui questo accesso, del tutto impreparato, al linguaggio viene descritto in termini molto forti. La scena descritta riguarda un periodo dell'infanzia della scrittrice, in cui lei sapeva già parlare, ma, nondimeno, rende conto dell'incontro con parole nuove e dell'effetto che questo incontro suscita:

«Mio fratello tornava dalla Francia con un bagaglio di parolacce nuove [...], parolacce e ingiurie che cadevano molto a proposito in una casa in cui tutti erano massimamente sovraccitati. La mia ingenuità può sembrare esagerata ma non per questo era meno reale. Quando mio fratello mi picchiava e mi dava della "piattola schifosa", io ignoravo del tutto il senso di quella espressione, e per la verità l'ho capito solo diversi anni dopo, non avendo mai avuto occasione di saperlo in gioventù. Il che non significa che non cogliessi l'ingiuria insita nella parola piattola, la coglievo anzi più violentemente che mai in quanto la confondevo con *pulce* e *microbo*, per cui mi ribellavo all'idea di venir picchiata per il fatto di essere così piccola e minuta, tanto più che non potevo farci niente. Mio fratello picchiava insultando. I suoi epiteti abituali, oltre a piattola, erano "sacco di merda", "non sei neanche degna che ti sputi addosso", "fetente" e "puttana schifosa", che restò ugualmente un mistero per me, ma che mi andava, non so perché (forse per via di un che di osceno che risuonava nella parola puttana), dritto al cuore. [...] Ce n'erano altri, di epiteti, e il non ricordarli mi dà una grande tristezza. Non posso sentirli senza che mi salga fin nell'anima il sapore stesso della mia gioventù, sono confusi di luce, quella delle estati passate per sempre, delle collere vive e selvagge dei miei quindici anni. Le ricevevo, quelle ingiurie, con una gravità che può far sorridere, ma che non ritroverò più, qualsiasi cosa mi possa sentir dire. Ci credevo. Non ci credo più»<sup>133</sup>.

---

<sup>132</sup> Anne Cousseau, *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, cit., p. 433.

<sup>133</sup> Marguerite Duras, *Quaderni della guerra e altri testi*, cit., pp. 40-41.

Quello che è importante sottolineare in questo brano è la disposizione con cui la bambina incontra questi insulti, queste parole che non conosce. Esse vengono accolte e subite all'interno di una relazione, che è violenta, ma non sono comprese completamente e il loro significato viene solamente intuito. A queste parole la bambina crede, come alla forma del suo rapporto con il fratello. Quelle parole, incontrate così, non sono strumenti di comunicazione trasparenti, ma sono qualcosa di opaco e misterioso: esse misurano inequivocabilmente un contatto tra la bambina e il fratello e diventano i nomi in grado di evocare un intero vissuto soggettivo. Quelle parole hanno il potere evocativo della parola poetica. Sempre nello stesso quaderno, qualche pagina più avanti, Duras scrive:

«Mai nella mia famiglia le parole sono servite a descrivere uno stato interiore, a formulare una lamentela. Il “Mi fai cagare” del mio fratello maggiore voleva dire, per noi, che *tutto* lo faceva cagare, e che lui si trovava in uno stato che in un altro ambiente si è convenuto chiamare disperazione. Perciò non era senza un certo rispetto e una certa serietà che in quei momenti evitavamo di rivolgergli la parola. Gli insulti erano la nostra poesia. Ne avevano i caratteri più autentici, più incontestabili. Prima di tutto la loro gratuità, che non era casuale ma colpiva nel segno e ci accendeva di collera, e ci riversava a profusione rivelazioni di ogni sorta. “La tua casa è una casa di merda”, diceva mio fratello a mia madre, “una vera rottura di palle, e quanto ci si rompe”. Quelle parole trovavano in noi quella forma “sempre cava” di cui parla san Giovanni della Croce, e ci riempivano di un'evidenza, di una rivelazione. In quei casi, mi rendevo perfettamente conto che la casa era uno schifo, che nuotavo nello schifo, sospettavo che tutto fosse schifo e che non ne saremmo mai usciti. C'erano le parole, c'era lo sguardo che le accompagnava, e il tono, secco, che non cercava l'effetto, massimamente adeguato, massimamente sincero, che toglieva a quelle parole ogni sospetto di artificiosità»<sup>134</sup>.

Anche in questo brano emerge un'esperienza della parola che non serve a spiegare o a descrivere, ma che ha piuttosto i caratteri di una rivelazione; essa si impone come incontestabile e viene accolta come inevitabile. In questo caso, non c'è l'elemento dell'incomprensione, ma, piuttosto, una corrispondenza completa tra la parola e la cosa. Tale adeguazione non va intesa però nel senso che la parola rappresenta fedelmente la cosa, ma che la parola si situa in una relazione immediata con la cosa che descrive e costituisce una reazione precisa a essa. La parola poetica non descrive la cosa, ma è essa stessa qualcosa, un evento che è in grado di evocare un vissuto soggettivo. Laure Adler, nella sua biografia di Duras, scrive, a proposito dell'episodio degli insulti:

*«Trouver la signification des mots afin de nommer ce que l'on ressent: pour Marguerite les mots et les choses mirent longtemps à coïncider. De ce décalage et du perpétuel brouillard qui l'enveloppa à l'adolescence, naîtra aussi l'écriture comme méthode d'élucidation. Comprendre certes, mais pas trop et jamais tous»*<sup>135</sup>.

Adler mette, dunque, in evidenza il fatto che nell'opera di Duras è presente anche un'esperienza della parola, che non è orientata da una mancanza, ma nella quale le parole e le cose tendono a coincidere, nella quale le parole stesse costituiscono dei grovigli misteriosi, in grado di portare con sé ed evocare un vissuto soggettivo. Proprio a partire da una simile esperienza della parola, secondo Adler, prende avvio il lavoro della scrittura durassiana, come «*méthode d'élucidation*», come dialogo nello spazio dell' “ombra interna”, in cui la vita vissuta viene bilanciata dalla vita rivissuta. Tale lavoro di

<sup>134</sup> Ivi, pp. 70-71.

<sup>135</sup> Laure Adler, *Marguerite Duras*, Gallimard, Paris 1998, p. 142. (“Trovare il significato delle parole per nominare ciò che si sente: per Marguerite Duras le parole e le cose tendono per tanto tempo a coincidere. Da questo divario e dalla nebbia perpetua che l'avvilupperà nell'adolescenza, nascerà la scrittura come metodo di elucidazione. Comprendere certo ma non troppo e mai tutto”. Tr. mia)

comprensione non conduce mai a dar ragione di tutto: rimangono solo delle parole misteriose, secche, precise, adeguate, ma impossibili, attorno alle quali si origina il lavoro della scrittura.

Questa esperienza della parola emerge nei testi durassiani soprattutto in relazione all'infanzia. Si sono visti gli episodi degli insulti del fratello, ma la stessa esperienza ritorna, in forma diversa, anche nella scena de *La pioggia d'estate*, in cui Jeanne chiede al fratello Ernesto di non cantare più la canzone d'amore, ma di dirle quelle stesse frasi d'amore. Si tratta di un'esperienza della parola radicalmente diversa da quella di cui la scrittrice parla in *Il rapimento di Lol V. Stein*, che è invece «una parola-assenza, una parola-vuoto, con un vuoto scavato nel centro, quel vuoto che avrebbe inghiottito tutte le altre parole. Impossibile pronunciarla, quella parola, ma forse si poteva farla risuonare»<sup>136</sup>. La parola legata all'infanzia è una parola che, pur restando misteriosa e impossibile, tuttavia si può pronunciare: è una parola quotidiana e banale. Essa nasce all'interno della relazione impossibile e asimmetrica con il reale e con gli altri, ma costituisce ancora un elemento di contatto e di vita, nonostante l'impossibile.

Si potrebbe dire, quindi, che l'infanzia nelle opere di Duras costituisca una riserva di incomprendimento e di impossibilità all'interno del linguaggio, che sia il suo ancoraggio alla vita e che ne susciti il movimento. Essa non costituisce una regione separata dal linguaggio, ma una zona limite di erosione della sua compiutezza, che lo mette sempre in discussione.

Duras torna sul rapporto tra infanzia e scrittura nell'articolo *Flaubert è...* e scrive:

«Credo che quando si vive un evento molto importante si ripiomba di colpo nella confusione mentale dell'infanzia e, o si approfitta di questa confusione e si scrive, oppure si aspetta. Non vale la pena di aspettare una soluzione. La soluzione è già lì ma non si vede.

L'emozione è probabilmente questo ritorno al groviglio mentale dell'infanzia. Quasi che l'infanzia non si evolvesse se non nelle sue funzioni di difesa contro l'aggressione, o il livellamento della ragione, ma si tratta solo di un'apparenza: e questo groviglio rappresentasse il volume oceanico della prima ora, rigorosamente dello stesso tenore, della stessa forza, della stessa pericolosità. Tutto è aperto. Si nasce con il cervello aperto»<sup>137</sup>.

La scrittura quindi si radica nel groviglio mentale dell'infanzia, nel suo senso dell'impossibile. Come si è già visto, questo senso dell'impossibile si origina all'interno di relazioni asimmetriche e coinvolge anche l'accesso al linguaggio. L'infanzia non si scioglie né si risolve in una tranquilla e innocua comprensione razionale, ma conserva tutta la forza di quel senso dell'impossibile, che emerge in maniera dirompente «quando si vive un evento importante». La scrittura trae origine da quel senso dell'impossibile di fronte al reale che caratterizza l'infanzia, da quella inadeguatezza dei bambini al sistema del linguaggio e al sistema culturale e politico, che su di esso viene costruito. Tale inadeguatezza, per la scrittrice, non si scioglie, ma rimane come limite e come libertà del linguaggio. L'inadeguatezza, infatti, non è una totale impotenza, ma un segno dell'asimmetria del rapporto dell'infanzia con il reale, rispetto alla quale vengono messo in campo delle risorse, che aprono proprio all'invenzione di uno spazio di libertà, anche nel linguaggio.

Nell'opera di Duras si possono riconoscere così almeno due diverse esperienze della parola.

---

<sup>136</sup> Marguerite Duras, *Il rapimento di Lol V. Stein*, cit., p. 37.

<sup>137</sup> Marguerite Duras, *Il nero Atlantico*, cit., p. 57.



Da una parte c'è l'esperienza della parola che non riesce a dire l'indicibile, che non riesce a dire il senso del reale e, liberata di questo impegno, si disperde nel gioco delle riscritture e della ripetizione. È un'esperienza del linguaggio orientata dalla mancanza, come quella di cui la scrittrice parla in *Il rapimento di Lol V. Stein*.

Dall'altra parte, però, c'è l'esperienza di una parola, nata all'interno di una relazione asimmetrica con il reale e con il linguaggio stesso, che non spiega, che non dà ragioni, che non serve a comunicare, ma che, nella sua banalità, quale, ad esempio, quella di un insulto, costituisce un groviglio incomprensibile, che marca un contatto diretto con il reale. È una parola banale e quotidiana, pronunciata all'interno di una relazione, che, però, è in grado di condensare in sé ed evocare un intero vissuto soggettivo. Davanti a questa parola, che non ha un senso, ma che è piuttosto il segno di una relazione, la dispersione del linguaggio si arresta. Attraverso questa esperienza del linguaggio Duras coltiva la possibilità di parlare, di dire, di mantenere un contatto con gli altri e con il reale, fondandolo in una relazione asimmetrica, impossibile, ma da vivere comunque, senza altra ragione che questa.

Duras affida all'infanzia questa esperienza della parola che è quasi una cosa e che mantiene vivo il mistero del linguaggio e del reale.

Nell'evidenziare l'asimmetria della relazione dell'infanzia con il reale e con il linguaggio Duras coglie, forse, anche una cifra della condizione umana in generale: quella di una situazione di dipendenza e di sproporzione rispetto alla vita, che non è del tutto priva di risorse e che è da vivere comunque.



**SECONDA PARTE**  
**LA FOLLIA**



## **1. LE ESPERIENZE DEI LIMITI**

### **1.1. Ancora qualche riflessione introduttiva**

Prima di intraprendere un nuovo attraversamento dell'opera di Marguerite Duras, guidato dall'intenzione di accostare il tema della follia, riemerge la necessità per chi scrive di tornare a interrogarsi sull'origine e sullo scopo di questo percorso, di questa lettura dell'opera durassiana a partire da uno sguardo "filosofico".

Che cosa attrae uno sguardo "filosofico" verso un'opera letteraria?

Il confronto tra filosofia e letteratura ha una storia molto lunga, anche se talvolta questo confronto è stato conflittuale, come nel caso della condanna platonica dell'arte. Al di là di tale condanna, il fatto è che sia la letteratura che la filosofia condividono la passione per il linguaggio: sia l'una che l'altra affrontano problemi di linguaggio, sia pure con stili e modalità differenti. Sia l'una che l'altra, inoltre, sono l'espressione del lavoro profondo di quelli che Wittgenstein, nel suo *Tractatus logico-philosophicus*, chiama «i nostri problemi vitali» introducono nell'esperienza umana.

Nella tradizione il linguaggio era sempre stato considerato uno strumento neutro con cui poter comunicare la "verità" o, almeno, quella parte di "verità" che è comunicabile. Il lavoro dei poeti poteva risultare, perciò, ambiguo e retorico, rispetto a un'ordinata e schietta esposizione della verità. Nel momento in cui, però, il linguaggio si è rivelato ciò che determina quello che è possibile dire e nella cui struttura si riverbera l'organizzazione di un certo rapporto con il reale, è apparso chiaramente che non è possibile considerare il linguaggio come un semplice strumento. Il soggetto che, parlando, pretendeva di esprimere la sua verità con il linguaggio si scopre in realtà "parlato" dal linguaggio stesso. Questo incidente, questo *Zufäll*<sup>1</sup>, ha avuto storicamente delle conseguenze molto ampie, di cui è difficile assumere una piena consapevolezza storica e critica. Si può dire, però, che una delle questioni che, almeno a partire dalla filosofia moderna, era sempre stata problematica, abbia assunto un carattere ancora più complesso e sfuggente e abbia richiesto di essere posta diversamente: la questione del soggetto dell'enunciazione. Chi parla? Se chi parla in realtà è parlato, la singolarità di ogni atto di enunciazione perde qualsiasi valore in quanto tale, per assumere solo quello di una funzione linguistica, già stabilita dal linguaggio e ricompresa in esso? Tutto ciò che è fuori dalle possibilità del linguaggio

---

<sup>1</sup> *Zufälle* è la parola che Georg Büchner utilizza per indicare i turbamenti del poeta Lenz, nel suo racconto omonimo. Questa parola è stata ripresa da Ingeborg Bachmann nel titolo del discorso tenuto in occasione del conferimento del Premio Georg Büchner nel 1964, *Ein Ort für Zufälle*, che è stato tradotto in italiano con *Luogo eventuale*. Come si legge nella postfazione all'edizione italiana del testo di Bachmann, questa parola all'epoca di Büchner, «indicava quel disturbo patologico, quel manifestarsi di uno stato morboso che oggi chiamiamo accesso (*Anfall*), ma anche l'avvenimento imprevedibile che si sottrae alla nostra ragione e intenzionalità: l'accidente, come oggi giorno ci è noto; e infine la possibilità impensata, l'eventualità». (Christine Koschel e Inge von Weidenbaum, *Berlino – Simbolo di minacciosa disarmonia*, in Ingeborg Bachmann, *Luogo eventuale*, tr. it. di Bruna Bianchi, SE, Milano 1992, p. 75) Probabilmente non è corretto usare questa parola per indicare i cambiamenti che sono avvenuti e che avvengono all'interno del discorso filosofico, ma pensare questi ultimi come degli accidenti e delle eventualità permette di rendere conto dell'effetto inquietante e, allo stesso tempo, creativo che l'esperienza e la riflessione di alcuni filosofi suscitano. Considerare come delle eventualità tali riflessioni, che aprono delle faglie all'interno del pensiero e dell'esperienza, significa riconoscere proprio la natura creativa e inaspettata del loro rigore.

rimane disperatamente indicibile? È forse possibile dire una parola “vera”, che non sia una di quelle già comprese tra le possibilità del linguaggio e che sia invece intimamente legata alla singolarità di chi la pronuncia? Questa parola “vera” è forse un silenzio delle parole? Ha un carattere solamente negativo? Come concepire la singolarità di un atto di enunciazione e la singolarità che compie questo atto quando si ha la consapevolezza dal fatto che siamo parlati dal linguaggio?

A partire da simili questioni si sono sviluppate alcune delle ricerche più profonde all'interno della filosofia contemporanea.

Questi interrogativi, però, proprio perché legati al linguaggio, hanno coinvolto anche la letteratura e l'arte, dando origine ad altrettante produzioni e ricerche.

Pur condividendo alcuni dei nodi problematici indicati sopra, la pratica della filosofia e la pratica della scrittura letteraria rimangono comunque differenti. Mentre la prima è orientata da una ricerca di comprensione e dei limiti della possibilità di questa comprensione, la seconda crea opere, “fa opera” di quegli infortuni del linguaggio.

Se le questioni che guidano questo progetto di ricerca sono: Chi parla? Tutto ciò che è fuori dalle possibilità del linguaggio rimane disperatamente indicibile? È forse possibile dire una parola “vera”, che non sia una di quelle già comprese tra le possibilità del linguaggio e che sia intimamente legata alla singolarità di chi la pronuncia? Questa parola “vera” è forse solo un silenzio?<sup>2</sup>, perché rivolgersi verso la letteratura? Che cosa attrae uno sguardo filosofico verso un'opera letteraria?

Ciò che orienta questa ricerca non può essere l'intenzione di trovare l'esemplificazione e la rappresentazione di un percorso di riflessione filosofica condotto altrove e con altri strumenti rispetto all'opera letteraria stessa.

Si tratta piuttosto di qualcosa che accade nell'esperienza della lettura, quando in qualche modo ci si sente chiamati in causa dall'opera, ci si sente guardati da essa e presi all'interno del mondo che essa costruisce. In quella condizione lo sguardo è preso all'interno del percorso suggerito dall'opera e il lettore partecipa quasi involontariamente alla costruzione di un immaginario che non è il suo, ma a cui non può accedere senza concedere una parte della “materia” delle proprie immagini a quelle suggerite dallo scrittore. È così che, forse per una serie di fraintendimenti successivi, il lettore partecipa dell'opera letteraria. È così che lo sguardo non è più “dall'esterno”, non è più oggettivante. È così che, attraverso lo schermo di un'immagine, lo sguardo non vede più ciò che vuole vedere, ma si sente guardato, detto da parole estranee, ma che, nonostante questo, lo riguardano. Ciò che è importante da un punto di vista filosofico qui non è tanto il fatto dell'immedesimazione psicologica del lettore nella lettura, quanto la

---

<sup>2</sup> E poi, perché parlare? Cosa significa qui parlare, tanto da risultare così importante? Essere, venire in presenza. Quindi parlare per venire in presenza? Ma siamo già presenti e per questo parliamo. Perché parlare, anche inteso come venire in presenza? Perché è la sensazione o il sospetto di essere sempre altrove rispetto a dove siamo consapevoli di essere. È questo disequilibrio rispetto al reale che, forse, fa sorgere la necessità di parlare. E questo disequilibrio forma una cassa di risonanza, che non si può fare a meno di sentire risuonare. Senz'altra ragione che questa, forse.

deposizione di uno sguardo oggettivante per mezzo di uno schermo, che delude lo sguardo. Che cosa resta, infatti, dopo un'intensa lettura? È sempre difficile dirlo precisamente e più ci si ostina a cercare di definire "il fondamentale" di quell'opera, più esso sfugge. Perché "il fondamentale" probabilmente si trova nel momento della deposizione di uno sguardo oggettivante, quando, attraverso un'immagine, sembra che le parole dicano più di quello che dicono, dicano qualcosa di comune anche al lettore, che infrange la netta separazione tra ciò che è interno e ciò che è esterno.

Rivolgersi a un'opera letteraria, con uno sguardo filosofico significa scommettere su una possibilità di pensare alla questione del "chi parla?" secondo termini problematici diversi da quelli tradizionali, di opposizione fra soggetto e oggetto. Quello che si cerca di mettere in evidenza nel caso particolare di questo progetto di ricerca sull'opera di Marguerite Duras è quale scrittura sia ancora possibile a partire dalla disgregazione delle sicurezze rispetto al linguaggio e alla soggettività. Il fatto stesso che questa scrittura esista conduce a riflettere sul fatto che forse l'indicibile non è un al di là del dicibile, ma che piuttosto dicibile e indicibile si innestano l'uno nell'altro, l'uno come il rovescio inscindibile dell'altro.

### ***1.2. Le esperienze dei limiti: una definizione di Madeleine Borgomano***

La crisi della soggettività, della trasparenza del suo sguardo e della sua coscienza, la rivelazione dell'inevitabilità della mediazione del linguaggio, che media irrimediabilmente il rapporto con il reale e tende a cancellare la singolarità di un atto di enunciazione, sono degli *Zufälle*, degli infortuni o delle esperienze dei limiti o esperienze limite.

È da queste, che sono delle esperienze limite anche in ambito filosofico, che si origina il presente lavoro di ricerca. Esso si rivolge a un'opera letteraria come quella di Duras che si fonda, sia a livello tematico sia a livello di riflessione sulla scrittura, su simili esperienze dei limiti. L'intenzione è quella di vedere come nascano o come vengano fatte emergere queste esperienze limite nella scrittura, senza che quest'ultima ammutolisca.

Madeleine Borgomano, nel suo testo *Duras. Une lecture des fantasmes*, cerca di dare una definizione di queste esperienze dei limiti, su cui, a suo avviso, si fonda la scrittura durassiana:

*«L'écriture de Marguerite Duras [...] se fonde [...] sur une expérience des limites [...] les limites étant, ici, celles qui séparent le conscient contrôlé de l'irruption désordonnée des forces inconscientes, qui séparent la raison ou ce que l'on nomme ainsi, de la folie, ou de ce que l'on relègue sous cette dénomination»<sup>3</sup>.*

In queste esperienze l'unità e la trasparenza razionale del soggetto vengono messe in discussione. Tale crisi si riverbera anche nel linguaggio, perché, in concomitanza con le esperienze limite, il soggetto

---

<sup>3</sup> Madeleine Borgomano, *Duras. Une lecture des fantasmes*, CISTRE-ESSAYS, p. 7. ("la scrittura di Marguerite Duras si fonda su un'esperienza dei limiti, intesi qui come ciò che separa la dimensione conscia e controllata dall'irruzione disordinata di forze inconscie, che separa la ragione o ciò che viene chiamato così, dalla follia, o da ciò che viene relegato sotto questa denominazione". Tr. mia)

non si sente più in grado di padroneggiare un discorso orientato dal senso. La parola rischia di sfaldarsi e il discorso rischia di piombare nell'incomprensibilità. Borgomano, però, scrive:

*«L'écriture de Marguerite Duras réussit à se maintenir sur cet espace étroit et périlleux parvenant à entrer "en délire" sans entrer tout à fait "en folie", où peut-être nous ne pourrions plus la suivre, restant ainsi une écriture qui frôle sa perte sans pourtant cesser d'être lisible»<sup>4</sup>.*

La "definizione" di esperienza limite proposta da Borgomano, nei termini in cui è espressa (nella tensione fra conscio e inconscio), rimanda chiaramente a un orizzonte di critica letteraria che si rifà alla psicanalisi. L'autrice, infatti, per indicare i presupposti del proprio "metodo" di lettura, cita un testo di Le Galliot molto esplicito in questo senso:

*«L'inconscient travaillant (à passer) dans le signifiant, c'est dans les "trous" du signifiant (lapses, manques, mot d'esprit) que l'analyste pourra tenter de déchiffrer la "parole vraie" par où se manifeste l'inconscient. Et si le dessein de la critique littéraire est d'actualiser l'inconscient du texte, sa "parole vraie", il faut qu'à la lettre elle s'attache à l'analyse de son fonctionnement signifiant. Elle est tenue de s'en tenir... à la lettre du texte»<sup>5</sup>.*

La psicanalisi considera il linguaggio come un sistema significante, tra le maglie del quale l'inconscio fa irruzione, disgregando parzialmente la coerenza del discorso, ma segnalando così l'emergenza di una "parola vera", sottratta alla dimensione "sistematica" del linguaggio stesso. In questa "parola vera", nei suoi effetti sull'organizzazione o sulla disorganizzazione del discorso, si rivelerebbero la "verità" del soggetto e la "verità" del discorso.

A proposito dell'opera di Duras, però, si può parlare di esperienze limite non solo in senso psicanalitico, nel senso cioè di esperienze che corrodono il limite fra conscio e inconscio, ma anche in un senso più strettamente legato alla narrazione, in senso narratologico.

### ***1.3. Le esperienze dei limiti in senso narratologico***

Se si fa riferimento alla distinzione operata da Gérard Genette fra i piani di ciò che viene chiamato "narrativa", si può riconoscere molto chiaramente la complessità dei testi della scrittrice francese.

Genette distingue tre piani differenti: il *racconto*, la *storia* e la *narrazione*. Il *racconto* «designa l'enunciato narrativo, il discorso orale o scritto che assume la relazione di un avvenimento, o di una serie di avvenimenti». La *storia* «designa la successione di avvenimenti reali o fittizi che formano l'oggetto di questo discorso e le loro varie relazioni di concatenamento, opposizione e ripetizione». La *narrazione*

---

<sup>4</sup> *Ibidem*. ("La scrittura di Marguerite Duras riesce a mantenersi in questo spazio stretto e pericoloso giungendo al delirio senza precipitare del tutto nella follia, dove forse non potremmo più seguirla, restando così una scrittura che sfiora la propria rovina senza per questo cessare di essere leggibile". Tr. mia)

<sup>5</sup> Jean Le Galliot, *Psychanalyse et langage littéraire*, Nathan, Paris 1977, p. 203, cit. in Ivi, p. 9. ("Siccome l'inconscio lavora (per passare) nel significante, è nei "buchi" del significante (lapses, atti mancati, motti di spirito) che l'analista potrà tentare di decifrare la "parola vera" attraverso cui si manifesta l'inconscio. E se il proposito della critica letteraria è quello di attualizzare l'inconscio del testo, la sua "parola vera", bisogna che essa si attenga all'analisi del suo funzionamento nel significante. *Essa è tenuta ad attenersi... alla lettera del testo*". Tr. mia)



designa «l'atto di narrare in se stesso»<sup>6</sup>. Nel loro articolo *La Voix narrative*, Jean Kaempfer e Filippo Zanghi sintetizzano così i tre piani di un testo narrativo:

*«les énoncés narratifs prennent en charge une histoire, à savoir une intrigue et des personnages situés dans un univers spatio-temporel. Ils organisent cette histoire selon les possible du récit, en particulier quant aux variations temporelles et quant au mode d'accès ménagé vers le monde raconté – limité ou non à un point de vue interne. Mais il n'y a pas d'énoncés narratifs sans narration, sans énonciation narratives»<sup>7</sup>.*

Se si guarda alla scrittura di Duras a partire da questo punto di vista, ci si accorge immediatamente che l'autrice nelle sue opere ha sperimentato radicalmente le possibilità di situare la voce narrativa rispetto alla storia, le possibilità di costruire il racconto, intrecciando fra loro diverse storie e rendendole, a volte, l'una il doppio dell'altra. Questa sperimentazione è un'esperienza dei limiti perché situare la voce narrativa (che è necessario distinguere da quella dell'autore) significa trovare il punto di accesso a partire dal quale qualcosa può essere detto o raccontato. Detto in termini forse più aderenti alla riflessione durassiana, situare la voce narrativa significa ascoltare e riconoscere la voce e la forma di ciò che, a partire dall'ombra interna, vuole farsi raccontare. Quella voce, quella forma, quel punto di accesso sono il (sul) limite fra la scrittura e il silenzio. Inoltre, il rapporto che si instaura tra la voce narrativa e ciò che essa racconta è espressione di una particolare esperienza di linguaggio, di una particolare esperienza delle possibilità e dei limiti di quest'ultimo. Scorgere il “luogo” della voce narrativa, inoltre, è un lavoro che mette in questione lo scrittore stesso, il suo rapporto con la scrittura e, più profondamente, con il reale; Duras ha scritto molto del suo rapporto con la scrittura e della gioia e della fatica che scrivere comporta, mettendo in questione ogni volta la propria esperienza.

#### **1.4. Le esperienze dei limiti in senso filosofico**

Le esperienze limite, che sono in gioco nell'opera di Marguerite Duras, assumono anche una profonda rilevanza filosofica.

A partire da quanto si è detto a proposito della questione della voce narrativa, appare chiaro che i problemi che essa solleva si intrecciano con alcuni nuclei fondamentali della riflessione filosofica, in particolare con la questione della soggettività. Nella sua riflessione Maurice Blanchot ha saputo mostrare di alcune questioni letterarie fondamentali, come quella della voce narrativa, la loro rilevanza sul piano del pensiero filosofico. Per Blanchot la letteratura, la scrittura letteraria è esperienza dei limiti del linguaggio, della soggettività e, si potrebbe dire dell'essere stesso. Se il linguaggio è ciò che nega

---

<sup>6</sup> Queste definizioni sono tratte da Gérard Genette, *Discorso del racconto*, in *Figure III*, tr. it. di Lina Zecchi, Einaudi, Torino 1976, pp. 76 sgg.

<sup>7</sup> Jean Kaempfer e Filippo Zanghi, *La voix narrative*, [www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/vnarrative/vnintegr.html](http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/vnarrative/vnintegr.html), p. 2. (“gli enunciati narrativi prendono in carico una *storia*, cioè un intreccio e dei personaggi situati in un universo spazio-temporale. Essi organizzano questa storia secondo le possibilità del *racconto*, in particolare per quel che riguarda le variazioni temporali e la modalità di accesso al mondo raccontato – limitata o meno a un punto di vista interno. Ma non ci sono enunciati narrativi senza *narrazione*, senza un atto di *enunciazione* narrativa”. Tr. mia)

l'immediatezza del reale e organizza un discorso in funzione di un senso, nel momento in cui ci si vuole sottrarre alla negazione dell'immediato, per cercare di dare espressione attraverso il linguaggio proprio all'immediatezza, ci si trova ai limiti delle possibilità del linguaggio: o il linguaggio, per dire ciò che non può dire, tace, piomba nel silenzio oppure, in un sempre rinnovato tentativo di dire l'impossibile, esso si apre ad un movimento di dispersione, a quello che Blanchot chiama l'incessante e l'interminabile. Proprio in questa dispersione si dissimula quella parola che potrebbe dire l'indicibilità dell'immediato.

La parola incessante, però, non è il discorso forte di un soggetto; essa, piuttosto, gli sfugge continuamente, è una parola anonima. Anche il senso che in essa si dissimula non è più per un soggetto. Ecco allora che la scrittura letteraria, per Blanchot, mette in discussione la soggettività per aprirla a una dimensione anonima, indefinibile e al limite fra l'umano e l'inumano: è la dimensione di ciò che Blanchot chiama il neutro. Attraverso l'evocazione di questa dimensione Blanchot si apre a una riflessione "ontologica" e tradizionalmente filosofica sull'essere e sullo statuto della soggettività.

Al di là dell'intreccio concettuale proprio della riflessione di Blanchot, si può dire che la scrittura di Duras suscita un'interrogazione filosofica proprio perché è fondata su delle esperienze limite, su delle esperienze dei limiti. Queste esperienze, proprio perché fanno esperienza di un limite, chiamano in causa un'interrogazione sul *sensu*. Essere al limite di qualcosa è essere sulla soglia, dalla quale sorge l'interrogazione sul senso di quella cosa. Qualsiasi sia la cosa di cui si è al limite, qualsiasi sia il percorso che ha condotto al limite, su quel limite sorge un'interrogazione rispetto al senso. Tale interrogazione, nella sua vaghezza, nella sua precisione, nella sua efficacia scuote ogni certezza, per lasciare spazio proprio a un'interrogazione, in bilico fra il senso e il non senso. Il discorso su quella cosa passa da una modalità descrittiva a una problematicità che, proprio perché mette in questione il suo senso, mette in questione anche la sua modalità, la sua forma. In questa accezione, la scrittura di Duras è effettivamente una scrittura del limite. Da qualsiasi prospettiva si legga la sua opera, essa farà sorgere comunque questa interrogazione, che non è propria solo della filosofia, ma che ogni volta chiama in causa qualcosa come la filosofia. Quasi che la filosofia fosse un pensare al limite, un pensiero del limite.

Se si prendono in considerazione le due accezioni delle esperienze limite che sono state indicate sopra, oltre a quella filosofica, che sono quella psicanalitica e quella narratologica, ci si può accorgere di questa incrinatura del discorso, di questo punto cruciale, al quale l'opera di Duras non consente di sottrarsi. Le letture psicanalitiche dell'opera durassiana, che non cerchino di spiegarla o di psicanalizzare l'autrice, lavorano proprio sul limite fra conscio e inconscio. Ma questo limite e questo rapporto fra conscio e inconscio non è mai (non può mai essere) solo una questione di conoscenza, di descrizione, di spiegazione e di cura, non può essere il ristabilimento di un ordine, ma è radicalmente una messa in questione del senso di questo rapporto stesso.

Allo stesso modo, la ricerca della narratologia sulle “forme” della narrazione si trova coinvolta nell’interrogazione sul senso, che la letteratura fa nascere, mettendo in questione e in “forma” ogni volta la lingua intera.

La scrittura durassiana, in quanto fondata su esperienze limite, intese in tutti questi sensi, suscita inevitabilmente un movimento di continua interrogazione, movimento che è intimamente filosofico.

### ***1.5. L’esperienza limite della follia***

La follia è un’esperienza limite, intesa nel senso che si è cercato di evidenziare sopra, così come lo sono l’infanzia, di cui ci si è occupati nella prima parte, e l’amore, di cui ci si occuperà nella terza parte. Essa costituisce una tensione che attraversa tutta l’opera durassiana, all’interno della quale è però possibile riconoscere una fase in cui il centro dell’attenzione è proprio il deragliamento della soggettività e anche della coesione del testo. Questa fase è quella composta dai testi del Ciclo Indiano. Tra queste opere ci si soffermerà in particolare su *Il rapimento di Lol V. Stein*, *Il viceconsole* e *L’amore*.

## **2. LA RIFLESSIVITÀ DELLA SCRITTURA DURASSIANA: IL RITORNO DI TEMI, FIGURE E FANTASMI**

Uno dei tratti caratteristici dell'opera di Marguerite Duras è l'emergere incessante delle stesse vicende e delle stesse scene, rielaborate ogni volta in maniera diversa.

Nella lettura proposta da Madeleine Borgomano in *Duras. Une lecture des fantasmes*, queste scene che ritornano e che strutturano i testi vengono considerate come fantasmi. Nell'*Enciclopedia della psicanalisi* di Laplanche e Pontalis, a cui si richiama anche Borgomano, il fantasma viene così definito:

«scenario immaginario in cui è presente il soggetto e che raffigura, in modo più o meno deformato dai processi difensivi, l'appagamento di un desiderio e, in ultima analisi, di un desiderio inconscio. [...] Si tratta di scenari, di canovacci, anche se enunciati solo in una frase, di scene organizzate, suscettibili di essere drammatizzate in forma per lo più visiva. Il soggetto è sempre presente in tali scene. [...] Non è un oggetto che è rappresentato come obiettivo del soggetto, ma una sequenza di cui il soggetto stesso fa parte e in cui si possono invertire i ruoli [...]»<sup>8</sup>.

Il ritornare di questi fantasmi, secondo particolari e significative variazioni, è il segno di un incessante lavoro di rielaborazione di alcuni nuclei di esperienza cruciali. Leggere l'opera di Duras seguendo proprio queste costanze e queste variazioni consente da una parte di riconoscere gli elementi che compongono il suo immaginario e, dall'altra, di evidenziarne le differenti elaborazioni. Queste ultime, a loro volta, sono il segno e la messa in opera di una particolare esperienza di scrittura, che nasce da e che conduce verso una profonda interrogazione sul limite stesso della scrittura e dell'esperienza che è in gioco.

Françoise Barbé-Petit, nel suo testo *Marguerite Duras au risque de la philosophie*, dedicato al rapporto della scrittrice con la filosofia, sottolinea il carattere riflessivo della scrittura di Duras, legato proprio a questo incessante tornare sulle medesime vicende:

«Son écriture est réflexive, elle fait retour sans cesse sur les événements majeurs de sa vie [...]. Et c'est par cette réflexivité permanente sur sa vie qu'elle se trouve dans le voisinage de la philosophie. D'une certaine façon, l'écriture réflexive de Duras s'inscrit dans le temps, non à la façon d'une recherche du temps perdu mais à la façon d'un temps recomposé, reconstitué, réélabore sans cesse»<sup>9</sup>.

Barbé-Petit mette in evidenza la vicinanza di questo processo di riscrittura con la filosofia, dal momento che la ripresa delle medesime vicende mette costantemente in discussione ciò che è stato scritto, il rapporto della scrittura e dello scrittore stesso con ciò che scrive.

Si potrebbe dire che la scrittura durassiana partecipi di quel carattere critico e autocritico che Lévinas, nel saggio *La realtà e la sua ombra*, riconosce alla letteratura moderna. Secondo il filosofo

---

<sup>8</sup> Jean Laplanche, J.-B. Pontalis, *Enciclopedia della psicanalisi*, vol. I, tr. it. a cura di Giancarlo Fuà, Laterza, Roma – Bari 1974, pp. 161-166.

<sup>9</sup> Françoise Barbe-Petit, *Marguerite Duras au risque de la philosophie*, cit., p. 177. («La sua scrittura è riflessiva, torna continuamente sugli avvenimenti più importanti della sua vita [...]. È per questa riflessività permanente sulla sua vita che essa si trova nelle vicinanze della filosofia. In qualche modo, la scrittura riflessiva di Duras s'inscrive nel tempo, non nella modalità di una ricerca del tempo perduto, ma nella modalità di un tempo ricomposto, ricostituito, rielaborato senza posa». Tr. mia)

francese, infatti, nella letteratura moderna esiste una tendenza dell'artista a smuovere e a corrodere la fissità delle proprie immagini e dei propri miti, interpretandoli da sé. Questa tendenza deriva «forse» dai «dubbi che la pretesa morte di Dio ha seminato, dal Rinascimento in poi, nelle anime», che «hanno compromesso per l'artista la realtà dei modelli ormai inconsistenti e gli hanno imposto il peso di ritrovarli all'interno della sua stessa produzione»<sup>10</sup>. Per l'artista contemporaneo diviene, dunque, fondamentale il processo di creazione stesso del mito, più che il mito stesso che egli può creare. Quest'ultimo, infatti, non coglie della realtà che la sua ombra, fissandola in un'immagine, che, se viene considerata come la rivelazione più profonda del reale e non come la sua sospensione, diviene un idolo. In questo senso il lavoro dell'artista contemporaneo si avvicina molto al compito dell'esegesi filosofica e della critica, che, nella prospettiva di Lévinas, hanno proprio il compito di “mettere in movimento”, di “far parlare” il mito, l'immagine, al di là della loro fissità:

«L'esegesi filosofica ha il compito di misurare la distanza che separa il mito dall'essere reale, di prendere coscienza dell'evento creatore stesso [...]. [...] il mito è contemporaneamente la non-verità e la sorgente della verità filosofica, se è vero tuttavia che la verità filosofica comporta una dimensione propria dell'intelligibilità, che non si accontenta di leggi e di cause che collegano gli esseri tra di loro, ma cerca l'opera d'essere in quanto tale»<sup>11</sup>.

Rimane il fatto che, per Lévinas, il lavoro dell'artista e quello del critico sono differenti: l'arte per lui non «si identifica con la vita spirituale», «l'opera può e deve essere trattata come un mito»<sup>12</sup>, mentre la critica e la filosofia mantengono il compito di smuovere la loro fissità in direzione della «dialettica»<sup>13</sup> propria del reale, che si gioca, nella sua riflessione, sul piano dell'etica e «della relazione con l'altro uomo»<sup>14</sup>.

Lévinas evidenzia, quindi, il fatto che nella letteratura contemporanea gli scrittori mettono in discussione le loro stesse immagini, rivolgendosi radicalmente al movimento stesso della creazione delle immagini. Tale atteggiamento può essere considerato un'esperienza dei limiti della creazione stessa, che ne pone in questione ogni volta il senso, la possibilità e la natura.

La scrittura di Duras presenta sicuramente questo carattere “critico”. Attraverso le varie riscritture delle stesse vicende e delle stesse scene, la scrittrice elabora (e mette in opera tale elaborazione) diversamente i nuclei fondamentali della propria poetica.

È riconoscibile, dunque, all'interno dell'opera durassiana nel suo complesso, un percorso, che conduce da un'elaborazione e da un'opera all'altra.

Di tale percorso sono state offerte numerose interpretazioni. Madeleine Borgomano, ad esempio, come si può vedere anche nella raccolta di alcuni suoi articoli su Duras, intitolata *De la forme au sens*, riconosce una netta cesura all'interno dell'opera durassiana a livello della scrittura de *L'amante*: se fino a

---

<sup>10</sup> Emmanuel Lévinas, *Nomi propri*, tr. it. di Francesco Paolo Ciglia, Marietti, Casale Monferrato 1984, p. 190.

<sup>11</sup> Ivi, p. 189.

<sup>12</sup> Ivi, pp. 188-189.

<sup>13</sup> Ivi, p. 185.

<sup>14</sup> Ivi, p. 190.

quel momento la scrittrice si era impegnata in una sperimentazione letteraria che tendeva a dissolvere la coerenza del discorso narrativo, per aprirla alle risorse di una scrittura delirante, in cui il senso si perdeva, con *L'amante* Duras sembra comporre il testo secondo un orientamento di senso che, per quanto fragile, è in grado di offrire una direzione al testo.

Anne Cousseau, nel suo *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, riconosce nella scrittura durassiana un movimento progressivo di «elaborazione mitica» della realtà, che acquisisce maggiore intensità mano a mano che gli elementi dell'esperienza dell'infanzia della scrittrice trovano spazio nei testi, soprattutto a partire da quelli del Ciclo Indiano. Tale elaborazione mitica conduce la scrittura verso un'espressione linguistica essenziale, più vicina alla sinteticità della poesia che alla lingua della prosa tradizionale. Cousseau conclude:

*«Ainsi la forme n'a pas tué le sens. L'écriture durassienne, par ce rapport spécifique au réel [«l'appropriation du réel par le discours mythique» qui «reconnaît au réel sa dimension de signe littéraire» et qui «permet de privilégier la mise en forme sans occulter le référents)], a su tout particulièrement les concilier, redonnant leur place à des notions prétendues “périmées” pendant un temps, celles d'histoire et de sujet notamment, mais sous un angle radicalement nouveau qui préserve l'élaboration scripturale comme objet premier du discours littéraire»<sup>15</sup>.*

Sylvie Loignon, nel suo testo *Le regard dans l'œuvre de Marguerite Duras*, propone una lettura dell'opera durassiana a partire dal ruolo dello sguardo e dell'immagine. La scrittura di Duras, secondo Loignon, è intimamente legata alla fascinazione dell'immagine e alla dialettica dello sguardo, che essa instaura<sup>16</sup>. L'autrice riconosce nell'opera durassiana diverse “strategie” di iscrizione della funzione dello sguardo nei testi: se nei primi romanzi l'immagine rivela il suo legame con la figura della madre, nelle opere del Ciclo Indiano si può riconoscere una strategia che mette in discussione la fissità dell'immagine, sfumandone l'origine attraverso il gioco delle voci narranti, per far emergere piuttosto il rapimento e l'accecamento dello sguardo, che essa comporta. Tale accecamento e tale fascinazione operano anche nei testi autobiografici, in cui l'io stesso è preso nella fascinazione e nell'estraneazione della propria immagine. Del soggetto non rimangono che la «*démultiplication de ses miroirs qui ne donnent à voir que sa décomposition*»<sup>17</sup>. La scrittura diventerebbe, dunque, un gesto performativo, solamente nell'accadere del quale il soggetto può trovare “consistenza”, perdendosi nei suoi specchi. Nell'opera durassiana, dunque, il rapporto fra immagine, scrittura e realtà viene costantemente rielaborato e approfondito, finendo per far emergere, secondo Loignon, una grande affinità con il “pensiero del Fuori” e dell'impersonale proprio della riflessione post-moderna e legato soprattutto alla figura di Maurice Blanchot.

---

<sup>15</sup> Anne Cousseau, *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, cit., p. 433. (“Così la forma non ha ucciso il senso. La scrittura durassiana, per questo rapporto specifico al reale [l'appropriazione del reale da parte del discorso mitico che riconosce al reale la sua dimensione di segno letterario e che permette di privilegiare la forma senza occultare il referente], ha saputo conciliarli in modo del tutto particolare, riconoscendo il ruolo di nozioni ritenute “superate”, quelle di storia e soprattutto di soggetto, ma in una prospettiva radicalmente nuova, che preserva l'elaborazione letteraria come primo oggetto del discorso letterario” Tr. mia)

<sup>16</sup> I riferimenti di questo discorso sono principalmente Maurice Blanchot, Jacques Lacan e Georges Didi-Huberman.

<sup>17</sup> Sylvie Loignon, *Le regard dans l'œuvre de Marguerite Duras. Circulez, il'y a rien à voir*, L'Harmattan, Paris 2001, p.329. (“la moltiplicazione dei suoi specchi, che non mostrano che la sua decomposizione”. Tr. mia)

Nel testo di Sylvie Bourgeois, intitolato *Marguerite Duras. Une écriture de la réparation*, l'autrice cerca di cogliere l'esito della ripresa incessante di alcuni motivi all'interno dell'opera durassiana. Bourgeois mostra come il movimento della ripetizione acquisisca un senso diverso nelle varie fasi della produzione di Duras. Nelle prime opere «*la répétition des scènes de bal et des gisants révèle donc une certaine tendance des personnages, en particulier féminins, à se remettre indéfiniment dans les mêmes situations douloureuses. Cette répétition apparaît d'autant plus pénible qu'elle souligne l'impossibilité de toucher du doigt la scène modèle rêvée*»<sup>18</sup>. Nelle opere del Ciclo Indiano, invece, la ripetizione non ha più lo scopo di ritornare verso una scena che si dimostra irrimediabilmente perduta, ma quello di elaborare questo lutto, celebrando, nella forma del mito, la perdita. La riscrittura del romanzo familiare, nelle opere autobiografiche, appare come un tentativo di riconciliazione con l'origine, che installa il movimento della riparazione proprio nel cuore della ripresa e della ripetizione delle stesse scene. Bourgeois riconosce dunque, nella ripetizione, un movimento essenziale alla scrittura durassiana, che acquisisce un senso e un'efficacia diversi nel corso della produzione della scrittrice, orientati verso una riparazione.

Come si può vedere da questi brevi accenni a quattro interpretazioni del percorso creativo durassiano, all'interno di quest'ultimo sono riconoscibili dei cambiamenti radicali, che sono il segno di differenti esperienze della scrittura e di differenti elaborazioni dei nuclei problematici ad essa connessi.

---

<sup>18</sup> Sylvie Bourgeois, *Marguerite Duras. Une écriture de la réparation*, L'Harmattan, 2007, p. 177-178. («la ripetizione delle scene del ballo e dei *gisants* rivela quindi una certa tendenza dei personaggi, in particolare quelli femminili, a rimettersi indefinitamente nelle stesse condizioni dolorose. Questa ripetizione appare tanto più dolorosa quanto più sottolinea l'impossibilità di raggiungere la scena modello sognata». Tr. mia)

### **3. UNA SOFFERENZA SENZA SOGGETTO E SENZA CATARSI**

Per avvicinare la complessità problematica dell'esperienza limite della follia, così come appare nei romanzi del ciclo indiano, può essere utile rintracciarne i precedenti all'interno dell'opera durassiana. Il più evidente fra questi è la caduta nella follia dell'attrice francese protagonista di *Hiroshima mon amour*, sceneggiatura scritta da Duras per il film di Alain Resnais.

Il film narra una breve e intensa storia d'amore fra un'attrice francese e un architetto giapponese sullo sfondo della città di Hiroshima, dove la donna si era recata per girare un film. Questo «amore casuale»<sup>19</sup> costituisce la cornice all'interno della quale viene evocata la tragica storia d'amore dell'attrice francese con un soldato tedesco al tempo della guerra. L'attrice, infatti, si era innamorata di un soldato tedesco che era stato ucciso, nel 1944, in occasione della liberazione della Francia dall'occupazione tedesca. La ragazza, a causa di questo amore per “il nemico”, era stata rasata e rinchiusa in una cantina, dove era diventata pazza, «pazza di cattiveria»<sup>20</sup>. Nel film avviene così una sovrapposizione di personaggi, luoghi e storie, per cui il soldato tedesco si sovrappone all'architetto giapponese e Nevers, la cittadina francese in cui l'attrice era diventata pazza, si sovrappone a Hiroshima; infine questo amore “casuale” per il giapponese si sovrappone al primo tragico amore della protagonista. L'amore, la morte e la guerra pervadono e operano queste sovrapposizioni, grazie alle quali il film non descrive «l'orrore con l'orrore», ma fa «rinascere quest'orrore dalle proprie ceneri, inserendolo in un amore che sarà necessariamente singolare e “stupefacente”. E al quale si crederà molto di più che se si fosse verificato in qualsiasi altro posto del mondo, in un posto che la morte non ha *conservato*»<sup>21</sup>. Attraverso la storia di questo amore “casuale”, Duras apre il vissuto soggettivo dei personaggi e lo intreccia con il dolore collettivo della guerra e di Hiroshima. Per la scrittrice è «impossibile parlare di Hiroshima»: le ricostruzioni, i musei e i documentari sono dei monumenti che, più che aiutare a conservare la memoria di quella tragedia, aiutano a dimenticare. È piuttosto il lavoro di una memoria involontaria, come quella che fa evocare all'attrice francese il suo amore per il soldato tedesco, che riesce a intrecciare delle relazioni fra il presente e il passato, fra luoghi diversi e fra amori diversi.

In *Hiroshima mon amour* il lavoro della memoria ha un esito “positivo” per la protagonista, nel senso che l'attrice riesce a evocare la sua vicenda e alla fine a consegnarla a un oblio liberatore:

«Ho raccontato la nostra storia.  
Ti ho ingannato stasera con questo sconosciuto.  
Ho raccontato la nostra storia.  
Come vedi si poteva raccontare.  
Da quattordici anni non ritrovavo... il gusto di un amore impossibile.  
Da Nevers.  
Guarda come ti dimentico...  
Guarda come ti ho dimenticato...

---

<sup>19</sup> Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, tr. it. di Pierre Denivelle-Serra, Einaudi, Torino 1965, p. 100.

<sup>20</sup> Ivi, p. 38.

<sup>21</sup> Ivi, p. 10.



Guardami»<sup>22</sup>.

Queste parole, che la protagonista, in un monologo interiore, rivolge al soldato tedesco, sono le stesse che l'attrice rivolge all'uomo giapponese prima di abbandonarlo definitivamente:

«Ti dimenticherò! Già ti sto dimenticando! Guarda come ti dimentico! Guardami!»<sup>23</sup>.

Dimenticando l'uomo giapponese, la donna dimentica definitivamente anche il tragico amore per il soldato tedesco; come scrive Duras, entrambi vengono annegati «nell'oblio universale»<sup>24</sup>.

Quest'oblio corrisponde, per la protagonista, anche a una liberazione definitiva dalla follia. L'evocazione della storia d'amore con il soldato tedesco, infatti, coincide nel film anche con l'evocazione della follia, in cui era caduta la ragazza in seguito all'uccisione dell'uomo. Consegnare quelle vicende all'oblio significa anche liberarsi dalla follia, che è loro connessa.

Nella storia di *Hiroshima mon amour* la protagonista attraversa l'esperienza limite della follia e, alla fine, riesce a liberarsene.

In *Il rapimento di Lol V. Stein*, che è il primo dei testi del Ciclo Indiano, invece, la protagonista non riesce a liberarsi dall'attaccamento all'avvenimento traumatico che l'ha colpita, cioè il tradimento del fidanzato, nemmeno dopo aver non solo evocato, ma anche riattualizzato il fantasma di quell'evento.

Tra un'opera e l'altra si è dunque verificato uno spostamento, un cambiamento all'interno della scrittura durassiana rispetto all'esperienza limite della follia. La chiave di questo cambiamento può forse essere rintracciata nell'espressione che in *Il rapimento di Lol V. Stein* "descrive" la sofferenza di Lol: «une souffrance sans sujet».

Per provare a valutare la portata di questa enigmatica espressione può essere utile cercare di evidenziare alcune continuità e alcune discontinuità fra *Hiroshima mon amour* e *Il rapimento di Lol V. Stein*.

Se si considerano le vicende delle due protagoniste nel loro complesso, esse appaiono molto simili. Entrambe hanno subito il trauma della separazione dal loro amato. Entrambe sono precipitate nella follia. Entrambe sono ritornate a un'apparente ragionevolezza. Entrambe, a un certo momento, si sono trovate nella condizione di riesumare quell'antico dolore. A questo livello la differenza più evidente è che, mentre l'attrice francese si libera del dolore attraverso la sua rievocazione, Lol V. Stein vi rimane immersa. Perché?

Questa differenza più evidente si costruisce a partire da differenze più piccole, che declinano elementi simili in maniera diversa.

Il periodo più acuto della sofferenza delle due donne presenta dei caratteri comuni: esso si svolge per entrambe in un luogo chiuso, all'interno del quale esse alternano momenti di rabbia, di cui è espressione il grido, e momenti di silenzio, quasi non fossero presenti a se stesse, dando l'impressione

---

<sup>22</sup> Ivi, p. 69.

<sup>23</sup> Ivi, p. 77.

<sup>24</sup> Ivi, p. 78.

di dimenticare. Bisogna osservare, però, che mentre la protagonista di *Hiroshima mon amour* grida il nome del soldato tedesco e la sua ira è rivolta contro tutti coloro che l'hanno separata dall'amato, Lol V. Stein invece grida con rabbia il proprio stesso nome.

La posizione dell'attrice e quella di Lol rispetto all'evento traumatico che hanno subito è diversa. La ragazza francese diventa pazza per il dolore di essere separata dal suo amante, che è stato ucciso; Lol, invece, diventa pazza per essere stata separata dalla nuova coppia di amanti, che si è creata sotto i suoi occhi, formata dal suo fidanzato e da Anne Marie Stretter. Lol, stranamente, non soffre per essere stata tradita dal fidanzato, ma per essere stata separata dalla nuova coppia di amanti. In *La vita materiale*, molti anni più tardi, Duras scrive:

«Al momento del ballo di S. Thala [T. Beach], Lol V. Stein è a tal punto attratta dallo spettacolo del suo fidanzato e di quella sconosciuta in nero da dimenticarsi di soffrirne. Non soffre d'esser dimenticata, tradita. Ed è per via di questa soppressione del dolore che Lol V. Stein impazzirà. Si potrebbe dirlo in un altro modo, si potrebbe dire che lei ammette che il fidanzato sia attratto da un'altra donna, aderisce completamente a quella scelta fatta contro di lei ed è per questo che perde la ragione. È un oblio»<sup>25</sup>.

L'attrice francese non si rimprovera nulla, soffre atrocemente per la morte dell'amato: la sua posizione rispetto al trauma è passiva, è quella di chi l'ha subito innocentemente e in tutta la sua gravità. Lol V. Stein sembra invece rimproverarsi qualcosa: secondo il narratore, Jacques Hold, Lol si rimprovera di non aver trovato quella parola che avrebbe sospeso il tempo e murato la scena del ballo<sup>26</sup>, mantenendola per sempre nella posizione di esclusione e di *voyeur* in cui si trovava in quel momento. Il desiderio di Lol sembra dunque essere al tempo stesso desiderio di vedere e desiderio di esclusione, di morte. In qualche modo il trauma di Lol non si è compiuto del tutto e lei ne alimenta il fantasma.

Entrambe le donne, dopo il momento più acuto della follia, raggiungono una condizione più serena: di entrambe Duras fa dire alle persone che stanno loro intorno che ritornano "ragionevoli", che ritrovano la "ragione".

Tuttavia Lol V. Stein non dice niente in prima persona di questo cambiamento. Il narratore, Jacques Hold, riporta solo ciò che ha sentito dire da altri (tra cui la madre di Lol). Tutto appare come «il giusto ristabilirsi dei fatti»<sup>27</sup>, ma Lol rimane comunque inaccessibile, altrove.

L'attrice francese, invece, quando rievoca la propria storia davanti al giapponese, parla anche del momento in cui aveva ricominciato a vivere:

«Alle sei di sera suonano le campane della cattedrale di Saint-Etienne, estate e inverno. Un giorno, è vero, le sento. E ricordo di averle sentite prima – quando ci amavamo, quando eravamo felici.

Ricomincio a vedere.

Ricordo di avere già visto – prima – prima – quando ci amavamo, quando eravamo felici.

Mi ricordo.

Vedo l'inchiostro.

Vedo il giorno.

---

<sup>25</sup> Marguerite Duras, *La vita materiale*, cit., p. 35.

<sup>26</sup> Cfr. Marguerite Duras, *Il rapimento di Lol V. Stein*, cit., pp. 36-37. Si noti, però, che anche in *Hiroshima mon amour* si parla del desiderio di «una memoria di ombre e di pietra». Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, cit., p. 25.

<sup>27</sup> Marguerite Duras, *Il rapimento di Lol V. Stein*, cit., p. 25.

Vedo la mia vita. La tua morte.  
La mia vita che continua. La tua morte che continua»<sup>28</sup>.

Nel film è registrato, inoltre, un episodio nel quale la protagonista riconosce il momento in cui era uscita dalla “cattiveria”: nella cantina, in cui lei era reclusa, era caduta una pallina con cui stavano giocando alcuni bambini. Nell’Appendice alla sceneggiatura si trova un commento alla scena, intitolato *Sulla scena della pallina smarrita dai bambini*:

«Ho gridato di nuovo. E quel giorno ho sentito un grido. L’ultima volta mi chiusero in cantina. È venuta verso di me (la pallina) senza affrettarsi, come un avvenimento.

Vi scorrevano dentro fiumi colorati, vivissimi. C’era l’estate dentro la pallina. E dell’estate aveva anche il calore.

Già sapevo che non si dovevano mangiare le cose, mangiare qualunque cosa, i muri per esempio, né il sangue delle sue mani né i muri. L’ho guardata con benevolenza. L’ho portata alla bocca senza morderla.

Tanta rotondità, tanta perfezione, ponevano un problema insolubile.

Forse la rompo adesso. La butto, ma rimbalza verso la mia mano. La butto di nuovo. Non torna. Si perde.

Quando si perde, ricomincia in me qualcosa che riconosco. La paura ritorna. Ma una pallina non può morire. Ricordo. Cerco. La ritrovo.

Gridi di bambini. La pallina è nella mia mano. Gridi. Pallina. È dei bambini. No. Non l’avranno più. Apro la mano. È lì, prigioniera. La rendo ai bambini»<sup>29</sup>.

Si ritrova, in questa scena, uno dei tratti peculiari che, nel capitolo precedente, sono stati riconosciuti all’infanzia all’interno della poetica durassiana: la sua capacità di arrestare il dramma. Nell’episodio della pallina la protagonista incontra, attraverso quell’oggetto che cade nella sua cantina, la dimensione dell’infanzia, della gratuità della vita, che continua e che viene vissuta nonostante la sua impossibilità. Tale incontro è in risonanza con quanto la donna ha detto qualche battuta prima: «vedo la mia vita. La tua morte. / La mia vita che continua. La tua morte che continua».

In questo continuare della vita c’è, però, qualcosa di terribile che provoca orrore nella donna:

«(ha orrore di se stessa)... Comincio a dimenticarti. Tremo di aver dimenticato tanto amore...»<sup>30</sup>.

Se, da una parte, lo scorrere della vita offre una possibilità di uscire dal dolore, dall’altra esso distrugge l’intensità e anche la memoria di un amore così profondo, come quello vissuto dalla protagonista. Quest’ultima, in una delle prime battute del film, dice all’uomo giapponese:

«Anch’io, come te, ho provato a lottare con tutte le mie forze contro l’oblio. Come te, ho dimenticato. Come te, ho desiderato avere una memoria inconsolabile, una memoria di ombre e di pietra»<sup>31</sup>.

Marguerite Duras, nel *Ritratto della francese*, in Appendice alla sceneggiatura, scrive a questo proposito:

«Lei sa che non si muore d’amore. Durante la sua vita, ha avuto una splendida occasione per morire d’amore. Lei non è morta a Nevers. Da allora, e fino a oggi, a Hiroshima, dove incontra questo giapponese, trascina in sé, con sé, la malinconia di una donna la cui unica possibilità di decidere del suo destino è sempre rinviata.

Non è il fatto che l’abbiano rasata e disonorata che segna la sua vita, bensì il fallimento in questione: lei non è morta di amore il 2 agosto 1944 su quel lungofiume.

---

<sup>28</sup> Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, cit., p. 61-62.

<sup>29</sup> Ivi, p. 84.

<sup>30</sup> Ivi, p. 62.

<sup>31</sup> Ivi, p. 25.

E questo non contraddice il suo comportamento a Hiroshima con il giapponese. Questo anzi è direttamente in relazione con il suo comportamento nei confronti del giapponese, è questa possibilità che, mentre la perdeva, l'ha definita.

Il racconto che fa di questa possibilità perduta la trasporta letteralmente al di fuori di sé e la spinge verso un nuovo uomo.

Abbandonarsi anima e corpo, significa questo. [...]

Lei dà a questo giapponese – a *Hiroshima* – ciò che ha di più caro al mondo, l'espressione attuale di se stessa, l'essere sopravvissuta alla morte del suo amore, a *Never*.»<sup>32</sup>.

Il tono della prima frase di questo brano è amaro: per la donna francese sapere che non si muore d'amore significa sapere che l'oblio ha consumato l'intensità di quell'amore. Morire di quell'amore sembra essere l'«unica possibilità di decidere del suo destino» per l'attrice francese: raggiungere l'amato, murarsi dentro a quell'avvenimento. Ma tale desiderio fallisce; questo fallimento segna e definisce l'identità della protagonista.

Da questa prospettiva, si può cogliere un'estrema vicinanza fra l'esperienza dell'attrice francese e quella di Lol V. Stein: anche quest'ultima, infatti, è segnata da un fallimento, dall'omissione di qualcosa che avrebbe dovuto tentare. Questo qualcosa avrebbe avuto quasi lo stesso potere del morire d'amore della francese, perché avrebbe eternizzato la scena del ballo, avrebbe fatto in modo che la nuova coppia di amanti non uscisse dalla vista di Lol e che quest'ultima non venisse separata da loro. In entrambi i casi si sarebbe trattato di una cancellazione di se stesse: per la protagonista del film si sarebbe trattato della propria morte per amore, per Lol della perpetua esclusione dall'amore.

Nel passaggio dal film al romanzo vi sono, dunque, degli elementi comuni tra le vicende delle due donne: la commistione di amore e morte, il fallimento di un momento assoluto dell'amore e la fissazione su questo fallimento, che definisce l'identità delle due protagoniste.

La differenza più importante è che l'attrice francese riesce a raccontare la propria storia e a liberarsene, consegnandola all'oblio, mentre a Lol non è concessa questa possibilità. Lol rimane presa nel fantasma del ballo. Perché? Perché la posta in gioco è un'altra, il desiderio è un altro e la storia di Lol non può essere raccontata<sup>33</sup>.

Rimane ancora da notare un elemento comune ai due testi: la funzione dell'aurora, dell'alba. Sia nella sceneggiatura che nel romanzo essa ha la funzione di separare gli amanti, di sorprendere e distruggere la loro vicinanza. Questa irruzione distruttiva dell'alba, che è il segno del rinascere del giorno e del continuare della vita, segnala l'assolutezza di quel desiderio e di quell'amore notturno, che, proprio per questo, è estraneo alla vita e più vicino alla morte.

Anche in questo caso, però, bisogna sottolineare una grande differenza tra le due opere. In *Hiroshima mon amour* la tremenda aurora dei condannati<sup>34</sup> è il momento in cui la francese riesce a separarsi

---

<sup>32</sup> Ivi, p. 101-102.

<sup>33</sup> Se si guardano i due testi a ritroso, partendo dall'ultimo, si potrebbe, però, dire anche che in *Il rapimento di Lol V. Stein* si compie quel deragliamento della soggettività che in *Hiroshima mon amour* alla fine viene invece arrestato.

<sup>34</sup> Cfr. ivi, p. 77.

definitivamente dall'uomo giapponese, consegnando la sua storia con lui e quella con il soldato tedesco all'oblio. Per Lol V. Stein, invece, l'alba è proprio il momento della separazione dalla coppia degli amanti e quindi il momento del fallimento e della caduta nella follia.

La follia di *Hiroshima mon amour* ha dunque una risoluzione liberatoria, mentre quella di *Il rapimento di Lol V. Stein* non conosce alcun esito catartico.

Madeleine Borgomano, nel suo saggio *Duras. Une lecture des fantasmes*<sup>35</sup> suggerisce che l'esito liberatorio della vicenda di *Hiroshima mon amour* sia da mettere in relazione anche con il fatto che Duras lavorò a questa sceneggiatura assieme ad altre persone (Alain Resnais e Jerard Jarlot in particolare). Il lavoro di *équipe* avrebbe permesso alla scrittrice di trovare una risoluzione al tremendo dolore evocato nel film. A *Il rapimento di Lol V. Stein* l'autrice lavorò invece in solitudine e in una condizione di grande sofferenza: anche questo avrebbe contribuito a delineare un esito per nulla liberatorio della sofferenza.

Al di là di queste considerazioni, rimane il fatto che nel romanzo si assiste a uno spostamento e a una radicalizzazione di alcuni motivi già presenti nella sceneggiatura. Come già anticipato in precedenza, la chiave di questo spostamento va forse ricercata nella radicale distruzione della soggettività che è all'opera nel romanzo, sintetizzata nella formula «una sofferenza senza soggetto». Duras va verso una totale distruzione della soggettività: esplora lo stato limite della follia come erosione della soggettività; c'è una sofferenza così estrema che essa diventa impersonale, priva di un soggetto che possa accoglierla e sostenerla. Mentre la donna di Nevers riusciva a elaborare il suo dramma passato rivivendolo nel presente, Lol rimane fissata per sempre alla scena del ballo senza poterne elaborare il senso né accoglierlo dentro di sé.

---

<sup>35</sup> Cfr. Madeleine Borgomano, *Duras. Une lecture des fantasmes*, pp. 124-126.

#### 4. IL RAPIMENTO DI LOL V. STEIN

Che cosa succede in *Il rapimento di Lol V. Stein* di diverso da *Hiroshima mon amour* e tale che la ripetizione di un avvenimento traumatico non abbia più un esito liberatorio?

Il romanzo si apre con il racconto della scena del ballo, in cui Lol, come scrive Lacan, «est de son amant proprement dérobée»<sup>36</sup>. Lol, all'età di diciannove anni, si trovava al Casino di T. Beach assieme al fidanzato Michael Richardson e all'amica Tatiana Karl quando entrò nella sala da ballo Anne Marie Stretter. Ben presto Michael Richardson e Anne Marie Stretter cominciarono a ballare assieme sotto gli occhi di Lol e di Tatiana. Stranamente Lol non sembrò soffrire di questo tradimento, ma anzi fu affascinata dalla nuova coppia di amanti. Quando arrivò l'alba a porre fine a quel ballo, precipitò nella sala del Casino anche la madre di Lol, che insultò i nuovi amanti. Lol gridò che non era tardi, che era l'ora estiva che ingannava; ma, quando gli amanti furono fuori della portata della sua vista, la ragazza svenne. Seguì per Lol un periodo di dolorosa prostrazione, al termine del quale, però, lei sembrò essere ritornata ragionevole. In seguito Lol incontrò e sposò Jean Bedford, con cui ebbe tre figli. La coppia visse dieci anni a U. Bridge, ma poi si trasferì a S. Thala, paese natale di Lol. È qui che si svolge l' "azione" che dà origine alla composizione del romanzo. Una volta trasferitasi a S. Thala, Lol prende la strana abitudine di fare delle lunghe passeggiate per la città, senza una meta precisa. Un giorno si mette a seguire un uomo che, qualche settimana prima, era passato davanti alla sua nuova abitazione assieme a una donna. Quest'uomo sta andando a incontrare di nuovo quella donna, che Lol scopre essere la sua amica d'infanzia Tatiana Karl. L'uomo è il suo amante. Lol li segue fino all'Hotel de Bois, dove i due amanti si trovano, all'insaputa del marito di lei, Pierre Beugner. Lol si siede nel campo di segale dietro all'hotel e guarda la finestra illuminata della stanza dove i due amanti si incontrano. A partire da questo episodio, Lol cerca di riprendere contatti con l'amica Tatiana per ricostruire la scena del ballo a parti invertite: questa volta sarà Lol a sottrarre l'amante a un'altra donna, a Tatiana. Lol organizza così un primo incontro con l'amica, a cui è presente anche il suo amante, Jacques Hold. Quest'ultimo è anche il narratore del romanzo. È solo in questa occasione che egli incontra personalmente Lol. Tutto ciò che precede questo incontro è frutto di una ricostruzione del narratore e anche di sue supposizioni, relative a quegli aspetti che egli non può conoscere. Jacques Hold si innamora di Lol e asseconda il suo progetto, che, però, non consiste tanto nel sottrarre a Tatiana l'amante, quanto piuttosto nella ricostruzione della scena del ballo, in cui Lol si ricolloca nella posizione di *voyeur* rispetto alla coppia degli amanti. Lol chiede a Jacques Hold di non lasciare Tatiana. Nemmeno quando Jacques Hold accompagnerà Lol al Casino di T. Beach e assieme prenderanno una stanza, la donna desisterà dal suo proposito. Il romanzo si chiude, infatti, con Jacques Hold e Tatiana nella stanza dell'Hotel de Bois e Lol addormentata nel campo di segale.

---

<sup>36</sup> Jacques Lacan, *Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein*, in AA.VV., *Marguerite Duras*, Editions Albatros, Paris 1979, p. 133. ("è propriamente derubata del proprio amante". Tr. mia)

In *Il rapimento di Lol V. Stein* non è tanto in gioco la ripetizione compulsiva di un evento traumatico, quanto piuttosto un sorprendente dislocamento del desiderio, che ha a che fare con lo sguardo. Infatti, nella ricostruzione del triangolo amoroso, creatosi in occasione del ballo, Lol non cerca di liberarsi di un trauma subito, ma trova piuttosto la forma del suo desiderio.

Per avvicinare le questioni dello sguardo e del desiderio, che nell'opera durassiana hanno una grande importanza, potrebbe essere utile lasciare momentaneamente in sospeso l'analisi del romanzo e seguire alcune delle indicazioni che offre Sylvie Bourgeois nel suo testo *Marguerite Duras. Une écriture de la réparation*. Queste ultime contribuiranno a indicare una via di approccio a tali questioni.

#### **4.1. Il fantasma del ballo**

Come già accennato in precedenza, Sylvie Bourgeois si concentra su due *topoi* letterari legati al tema dell'amore, che attraversano tutta l'opera durassiana: *le bal* e *les gisants*. L'analisi delle opere di Duras avviene secondo tre approcci: il primo studia il trattamento che viene riservato a questi due *topoi* nei vari testi, il secondo offre una lettura psicanalitica dei fantasmi e dei conflitti veicolati dai due *topoi*, mentre il terzo evidenzia le differenti forme di ripetizione a cui essi danno luogo.

Dal primo approccio di analisi risulta che, nelle prime opere, Duras non assume ancora gli stereotipi legati ai *topoi*. La scena del ballo, in questi scritti, non è legata allo stereotipo dell'incontro amoroso, ma veicola piuttosto temi su cui la scrittura durassiana tornerà incessantemente, come l'angoscia dell'esclusione, della separazione e della perdita. A partire da *Una diga sul Pacifico* fino a *Il pomeriggio del signor Andesmas*, Duras assume il senso stereotipico dei due *topoi*: la scena del ballo è legata a un incontro amoroso e quella dei *gisants* alla separazione tragica degli amanti. In questi testi lo stereotipo fallisce, ma rimane comunque un riferimento per coltivare una speranza. A proposito dei testi che vanno da *Moderato Cantabile* a *La malattia della morte*, Bourgeois parla, invece, di esasperazione e sovversione degli stereotipi: i *topoi* sono strettamente legati agli stereotipi, ma nello stesso tempo sono sottoposti a una sovversione. Quale passione è in gioco, infatti, nel ballo in cui Lol V. Stein perde il fidanzato senza soffrire, ma rimanendone affascinata?

È attraverso questa sovversione che è possibile, secondo Bourgeois, cogliere la possibilità di una lettura psicanalitica dei due *topoi* nell'opera durassiana. A partire da *Moderato Cantabile*, infatti, i due *topoi* non sono più motori dell'azione, ma sono piuttosto veicoli di un fantasma legato ad essi. In *Il rapimento di Lol V. Stein*, come si è visto, la scena del ballo, pur rimanendo una scena d'amore, non è il motore dell'azione; è piuttosto un fantasma, di cui il ballo è una figura, che guida l'azione della protagonista lungo tutto il romanzo.

Il fantasma, inteso in senso psicanalitico, pone sempre in questione un'origine. Il riconoscimento del carattere fantasmatico delle scene in cui si presentano i due *topoi* e il loro legame con il ritorno verso un'origine consente a Bourgeois di rendere conto, nella terza parte del suo lavoro, della ripetizione e

della ripresa di temi e scene, che caratterizzano l'opera durassiana. La ripetizione cerca un'origine che è impossibile da ritrovare; essa è dunque votata allo scacco. Riferendosi a *Differenza e ripetizione* di Gilles Deleuze, l'autrice sottolinea, però, come la ripetizione si costituisca nella differenza: ripetere significa offrire una dimensione supplementare a ciò che si è ripetuto. Le riscritture delle stesse vicende, tipiche dell'opera durassiana, secondo Bourgeois compiono proprio questo gesto. Se nelle prime opere della scrittrice troviamo dei personaggi bloccati che ripetono le stesse esperienze dolorose in una compulsione inconscia, già in *Moderato Cantabile* e poi in *Hiroshima mon amour* si può vedere come la ripetizione di un evento doloroso diventi consapevole e liberatoria. Con i testi del Ciclo Indiano, a partire da *Il rapimento di Lol V. Stein*, l'origine appare irrimediabilmente perduta e la ripetizione, in questo caso, «*n'essaie donc plus de retrouver l'objet perdu, mais cherche au contraire à en faire le deuil*»<sup>37</sup>. Per Bourgeois le riscritture durassiane se, da una parte, sono il segno di una mancanza, di un impossibile, di un'origine irraggiungibile, dall'altra costituiscono un percorso di riparazione e di riconciliazione con questo impossibile.

Bourgeois mette in evidenza come sia proprio a livello delle opere del Ciclo Indiano, quando gli stereotipi vengono sovvertiti ed emerge la dimensione del fantasma, che l'origine si mostra irrimediabilmente perduta e la ripetizione rivolta verso una mancanza. La ripetizione, in questo caso, non cerca più di ritrovare l'origine, ma di riconciliarsi con la sua perdita. Come è possibile che questo avvenga? La follia di Lol V. Stein va forse interpretata come una forma di riconciliazione con la perdita?

In *Il rapimento di Lol V. Stein* l'azione organizzata dalla protagonista non è sicuramente la ripetizione di un evento doloroso destinata a neutralizzarlo. Ciò che a Lol interessa, infatti, non è il fatto di sottrarre a Tatiana il suo amante, sostituendosi così al ruolo che fu di Anne Marie Stretter nel ballo di T. Beach; Lol vuole piuttosto mantenere le posizioni della "scena" del ballo, vuole mantenere attiva quella scena.

Che cosa avviene in quella scena? Lol rimane affascinata dalla nuova coppia di amanti. Si crea così una figura triangolare costituita dai due amanti e da Lol che li guarda. La scena del ballo non è più la scena della passione, ma la scena della passione dello sguardo. La sovversione dello stereotipo legato al ballo fa emergere così da un lato il suo legame, nell'opera di Duras, con il fantasma della scena primaria e, dall'altro, la figura del *voyeur*.

Nello schema della scena primaria il *voyeur* è il terzo escluso. Nel romanzo, però, la posizione del *voyeur*, quella di Lol, non provoca sofferenza, ma, anzi, è la fonte del desiderio stesso di Lol. Bourgeois commenta:

«*En déplaçant l'intérêt des scènes sur les personnages spectateurs, la subversion affirme alors que ce qui est vraiment sensuel et digne d'intérêt, ce n'est plus la danse amoureuse ou la séparation tragique, mais la fascination que provoquent cette danse et cette*

---

<sup>37</sup> Sylvie Bourgeois, *Margerite Duras. Une écriture de la réparation*, cit., p. 214 ("Non cerca dunque più di ritrovare l'oggetto perduto ma cerca al contrario di elaborarne il lutto")



*séparation sur le regard extérieur. Et si ce regard est ravi, c'est parce qu'il trouve son compte dans un spectacle au cœur duquel il se reconnaît et devient à son tour objet de regards»<sup>38</sup>.*

Come indica l'ultima frase della citazione, nella dinamica della passione dello sguardo non si tratta solamente dello sguardo del *voyeur* che guarda, ma di un gioco di sguardi in cui chi guarda è anche visto e si dà a vedere. Nella trama dei rapporti che si intrecciano in *Il rapimento di Lol V. Stein* questo gioco risulta molto importante. Innanzitutto non è solo Lol che guarda, ma c'è anche Jacques Hold che guarda Lol. Inoltre, non è solo Lol che segue Jacques Hold, ma anche quest'ultimo dice di averla seguita in una delle sue passeggiate<sup>39</sup>.

Se si leggono i due brevi capitoli in cui per la seconda volta Lol si stende nel campo di segale dietro l'Hotel de Bois e Jacques Hold lo sa, questo gioco di sguardi risulta ancora più evidente. Il narratore si mette alla finestra della stanza, in cui sta aspettando Tatiana, e scorge nel campo la figura di Lol. In quel momento è lui che guarda la *forme grise* di Lol, quella macchia da cui proviene uno sguardo su di lui. Il narratore viene preso da un'emozione molto forte che descrive in questi termini:

«Ho provato [...] un'emozione violentissima, di cui non ho saputo subito la vera natura, tra il dubbio e lo spavento, l'orrore e la gioia, la tentazione di gridare “bada!”, di soccorrere, di respingere per sempre o d'innamorarmi per sempre di tutta Lol V. Stein. Ho soffocato un grido, ho invocato l'aiuto di Dio, sono uscito correndo, sono tornato sui miei passi, ho girato in tondo per la camera, troppo solo ad amare o a non amare più, soffrendo, soffrendo della deplorable insufficienza del mio essere a conoscere questo avvenimento.

Poi l'emozione si è calmata un poco, si è raccolta su se stessa, ho potuto contenerla. Questo momento ha coinciso con la mia certezza che anche lei doveva vedermi.

Mento. Non mi sono mosso dalla finestra, riconfermato fino alle lacrime»<sup>40</sup>.

L'emozione che coglie Jacques Hold deriva dalla percezione di essere stato attraversato dallo sguardo di Lol. Quello sguardo da una parte sembra mortifero, provoca orrore e spavento, ma dall'altra chiama all'amore e alla gioia. Da quel momento Jacques Hold comincia a entrare nella dinamica di questo gioco di sguardi<sup>41</sup>, intrecciato da Lol, in cui chi guarda è anche visto e si dà a vedere. In questo gioco le posizioni possono essere scambiate, ma ciò che conta è la circolazione dello sguardo che porta ognuno fuori di sé.

Nel capitolo successivo, Tatiana arriva nella stanza e Jacques Hold la invita a guardare dalla finestra. Tatiana non coglie la presenza di Lol nel campo. Si potrebbe dire che con un tale gesto il narratore “sacrifichi” Tatiana al gioco di Lol. Poi Jacques Hold e Tatiana si amano e il narratore scrive:

---

<sup>38</sup> Ivi, p. 150. (“dislocando l'interesse delle scene sui personaggi spettatori, la sovversione afferma allora che ciò che è veramente sensuale e degno d'interesse non è più il ballo degli amanti o la separazione tragica, ma la fascinazione che provocano questo ballo e questa separazione sullo sguardo esterno. E se questo sguardo è rapito è perché esso trova il suo proprio in uno spettacolo al cuore del quale si riconosce e diventa a sua volta oggetto di sguardi” Tr. mia)

<sup>39</sup> Cfr. Marguerite Duras, *Il rapimento di Lol V. Stein*, cit., p. 30.

<sup>40</sup> Marguerite Duras, *Il rapimento di Lol V. Stein*, cit., p. 99.

<sup>41</sup> Nel capitolo successivo, quando Lol e Jacques Hold si recano assieme in una sala da tè a Green Town, risulta chiaro che il narratore comincia a capire qualcosa del gioco di Lol: «ama, ama colui che deve amare Tatiana. Nessuno. Nessuno ama Tatiana in me. Faccio parte di un paesaggio ch'ella sta costruendo con un'ostinazione impressionante, non lotterò». Ivi, p. 109.

«Questo momento di oblio completo di Lol, questo baleno diluito nel tempo uniforme del suo appostamento, Lol, pur non sperando in alcun modo di scorgerlo, desiderava che fosse vissuto. Lo fu»<sup>42</sup>.

È essenziale, dunque, per il desiderio di Lol, che qualcuno ami qualcun'altra, dimenticandosi di lei; è essenziale che lei sia esclusa<sup>43</sup>. D'altra parte, però, non è affatto essenziale vedere qualcosa; questo significa che lo sguardo in questione non vuole vedere qualcosa, ma è piuttosto aperto sul nulla, su una mancanza.

Jacques Hold scrive:

«Doveva essere un'ora che stavamo lì tutti e tre, un'ora che Lol ci aveva visto avvicendarci nella cornice della finestra, quello specchio che non rifletteva nulla e davanti al quale essa doveva gustare con delizia la bramata sostituzione della sua persona»<sup>44</sup>.

Da questo brano emergono chiaramente due elementi. Innanzitutto è ormai chiaro che Lol non sta ripetendo un evento, ma sta realizzando una scena fantasmatica, in cui è coinvolta lei stessa oltre che Jacques Hold e Tatiana. Questo significa che la posizione del *voyeur* non è quella di un'esclusione assoluta. Il *voyeur* partecipa alla scena con la passione dello sguardo; quest'ultimo diventa allora ciò che di più importante è in gioco nella scena. Ma che cosa vede il *voyeur*, cioè Lol? Jacques Hold scrive che Lol è davanti ad uno specchio che non riflette nulla e davanti al quale lei gusta la «bramata sostituzione»<sup>45</sup> della propria persona. Il secondo elemento che emerge da questo brano è, dunque, il fatto che lo sguardo di Lol è aperto sulla propria esclusione, su qualcosa che lei non può vedere, sul nulla. Qualche capitolo prima, quando Jacques Hold parlava del primo appostamento di Lol dietro l'Hotel nel campo di segale, si legge:

«fruscia la segala sotto le sue reni. Giovane segala di prima estate. Con gli occhi fissi alla finestra illuminata, una donna sente il vuoto – nutrirsi, divorare quello spettacolo inesistente, invisibile, la luce di una camera dove sono altri»<sup>46</sup>.

Il quadro che si è cercato di ricostruire fino a questo momento risulta molto complesso. Gli elementi più importanti che sono emersi potrebbero essere così riassunti: l'azione del romanzo è la ricostruzione da parte di Lol della scena del ballo di T. Beach, in cui la donna, “derubata” del proprio fidanzato, assume la posizione di *voyeur* rispetto alla nuova coppia di amanti. Jacques Hold si presta, prima inconsapevolmente e poi consapevolmente, a questa ricostruzione, coinvolgendo anche Tatiana. A questo livello ci sono già due sguardi in gioco: quello di Lol, che è il *voyeur*, e quello di Jacques Hold, che guarda Lol e che si sente guardato da lei. Come si è visto, però, per Lol non è affatto essenziale *vedere* Jacques Hold e Tatiana amarsi: Lol non vede nulla guardando verso la finestra della stanza dell'Hotel de

---

<sup>42</sup> Ivi, p. 102.

<sup>43</sup> Si vedrà in seguito che in realtà non si tratta di un'esclusione, ma di una sostituzione.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> Nel testo francese la parola usata dalla scrittrice è *éviction* (p. 124), che significa esclusione, espulsione. Nel capitolo seguente, quando Lol parla a Jacques Hold di ciò che è successo la sera del ballo di T. Beach, usa la parola *remplacement* (p. 138), che significa sostituzione. La traduzione italiana utilizza la stessa parola, sostituzione, per le due diverse parole francesi.

<sup>46</sup> Ivi, p. 50.

Bois. Il centro di questa vicenda, lo sguardo attorno a cui si annodano le posizioni dei personaggi, è un altro.

#### **4.2. *L'Hommage di Lacan: lo sguardo***

Jacques Lacan, nel suo *Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein*, individua il “luogo” di questo sguardo nella nudità di Tatiana.

Lacan si riferisce alle parole che una sera Lol dice a Jacques Hold, una volta rimasta sola con lui. Quella sera Lol aveva invitato Tatiana, il marito e Jacques Hold a teatro e poi li aveva ricevuti in casa. Durante la serata Tatiana chiede a Lol se pensa ancora al ballo di T. Beach e così il discorso ritorna su quella notte. Quando Tatiana e Jacques Hold le chiedono le ragioni delle sue urla al momento della separazione dagli amanti, che cosa volesse, lei risponde: «Vederli»<sup>47</sup>. Ma vedere che cosa?

Sempre in quell'occasione Tatiana manifesta il suo stupore per i recenti e inaspettati inviti da parte di Lol; quest'ultima rivela all'amica che la gioia che vive in quel periodo è legata a un incontro, ma non svela l'identità dell'uomo. Non appena Lol rimane sola con Jacques Hold, gli confessa che l'uomo che ha incontrato è lui; gli racconta inoltre di averlo seguito fino all'Hotel de Bois e di aver guardato verso la finestra della stanza, in cui si era incontrato con Tatiana. Con un misto di sconcerto e attrazione, Jacques Hold le chiede perché avesse seguito lui: forse per la sua somiglianza con Michael Richardson, il fidanzato al tempo del ballo? Lol risponde che non è per questo, che non sa perché ha seguito lui. Poi dice:

«La camera si è illuminata e ho visto Tatiana passare nella luce. Nuda sotto i capelli neri».

Questo passo del romanzo, che, anche se lungo, può essere utile citare per intero, continua:

«Non si muove. Con gli occhi fissi sul giardino, aspetta. Ha detto ora che Tatiana è nuda sotto i capelli neri. Questa frase è ancora l'ultima che sia stata pronunciata. Odo: “nuda sotto i capelli neri, nuda, nuda, capelli neri”. Le ultime due parole risuonano con eguale e strana intensità. È vero che Tatiana era come l'ha descritta ora, nuda sotto i capelli neri. Era così nella camera chiusa, per il suo amante. D'un tratto l'intensità della frase aumenta, l'aria le schiocca intorno, la frase esplose, spezza il suo senso. L'odo con forza assordante e non la comprendo, non comprendo nemmeno più che non vuol dire niente. [...]»

La nudità di Tatiana già nuda ingrandisce in una sovraesposizione che la priva sempre più di qualsiasi senso. Il vuoto è statua. Eccone lo zoccolo: la frase. Il vuoto è Tatiana nuda sotto i capelli neri, il fatto. Esso si trasforma, si prodiga, il fatto non contiene più il fatto, Tatiana esce da se stessa, attraverso le finestre aperte si riversa sulla città, per le strade, fango, liquido, marea di nudità. Eccola, Tatiana Karl nuda sotto i capelli neri, all'improvviso, tra Lol V. Stein e me»<sup>48</sup>.

Ecco, dunque, che cosa voleva vedere Lol: la nudità di Tatiana «nella camera chiusa, per il suo amante».

Se il triangolo amoroso che Lol organizza, coinvolgendo Jacques Hold e Tatiana, è una ricostruzione della triangolazione che si era creata la notte del ballo di T. Beach, quale nudità voleva vedere Lol in quell'occasione? Di chi?

---

<sup>47</sup> Ivi, p. 86.

<sup>48</sup> Ivi, pp. 94-95.

«Egli [Michael Richardson] l'avrebbe spogliata [Anne-Marie Stretter] della sua veste nera, con lentezza, e nel frattempo sarebbe stata superata una grande tappa del viaggio. [...]

Non è concepibile per Lol di poter essere assente dal luogo dove si è compiuto quel gesto. Non sarebbe avvenuto senza di lei: Lol è con quel gesto, carne contro carne, forma contro forma, con gli occhi fissi sul suo cadavere. [...]

A poco a poco sarebbe apparso il corpo lungo e magro dell'altra donna. E in una progressione rigorosamente parallela e inversa, Lol sarebbe stata sostituita da lei accanto all'uomo di T. Beach. Sostituita da quella donna, tutta, eccetto il respiro. Lol trattiene il respiro: via via che il corpo della donna appare a quell'uomo, il corpo suo si cancella, si cancella – voluttà – dal mondo. [...]

Questo scivolare lentissimo della veste di Anne-Marie Stretter, questo annientamento vellutato della propria persona, Lol non è mai riuscita a portarli a termine»<sup>49</sup>.

Lol avrebbe voluto vedere la nudità di Anne Marie Stretter, spogliata dal suo fidanzato Michael Richardson, «nella camera chiusa, per il suo amante». La nudità di Anne Marie Stretter, però, avrebbe dovuto essere la nudità di Lol per il fidanzato Michael Richardson. La nudità di Lol per il fidanzato sarebbe stata l'immagine di cui, nell'amore, l'amato riveste l'amata (e viceversa) e in cui gli amanti si identificano l'uno con l'altro. Quell'immagine sarebbe stata l'immagine con cui l'io di Lol si sarebbe identificato. Lacan scrive: «[l'] *image de soi dont l'autre vous revêt et qui vous habille, et qui vous laisse quand vous en êtes dérobés*»<sup>50</sup>. Che cosa è successo la notte del ballo? La notte del ballo è successo che Lol è stata sostituita da Anne Marie Stretter. Lol, quindi, non ha più potuto identificarsi con l'immagine della propria nudità. Quell'immagine è diventata l'immagine di qualcun'altra, di Anne Marie Stretter, di un doppio di Lol, che l'ha sottratta a quest'ultima.

### **4.3. Lacan: la visione, tra immagine e sguardo**

Lacan interpreta questa scena secondo le sue riflessioni sullo sguardo e sulla visione:

*«s'enseigne que la vision se scinde entre l'image et le regards»*<sup>51</sup>.

Molto brevemente si potrebbe dire che, nella fase dello specchio, così come è stata teorizzata dallo psicanalista francese, il bambino, che fino a quel momento si vive come un corpo in frammenti, si identifica con un'immagine di sé, che gli permette di costituirsi come un io cosciente che vede le cose e organizza, per immagini, la visione. Il soggetto si pone così come un punto geometrico a partire dal quale vede e rappresenta gli oggetti.

La possibilità che il soggetto ha di costituirsi come vedente si fonda, però, secondo Lacan, sulla preesistenza di una funzione di visibilità, di “veditura” (*voyure*) del reale, che fa sì che il soggetto, “prima” di essere colui che vede, sia una macchia nello spettacolo del mondo. In *I quattro concetti della psicanalisi* Lacan scrive: «io non vedo che da un punto, ma nella mia esistenza sono guardato da

---

<sup>49</sup> Ivi, pp. 38-39.

<sup>50</sup> Jacques Lacan, *Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein*, cit., p. 133. (“l'immagine di sé di cui l'altro vi ricopre e che vi veste, e che vi lascia quando voi ne siete derubati”. Tr. mia)

<sup>51</sup> Ivi, p. 134.

ovunque»<sup>52</sup>. Nel mondo esiste uno sguardo che coglie il soggetto nel punto in cui esso non si vede, ma soltanto a partire dal quale può vedere: quel punto è costituito dal fatto che il soggetto è una “macchia” nello spettacolo del mondo, è una parte nel mondo prima e più originariamente di essere un occhio che guarda il mondo. Questa funzione di sguardo, che esiste nel mondo, è indipendente dalla presenza di un occhio che vede. Come sintetizza Paolo Gambazzi nel suo libro *L'occhio e il suo inconscio*, «lo sguardo di cui sono oggetto non si confonde assolutamente col fatto che ci siano degli occhi che mi vedono. Lo sguardo è “una x”, dice Lacan. *Lo sguardo è ciò che guarda senza vedere*»<sup>53</sup>.

Lo sguardo, così determinato, non ha e non è un'immagine: si situa fuori delle possibilità di rappresentazione del soggetto. Vedere, per un soggetto, è possibile solo a partire da una funzione di visibilità del mondo: c'è uno sguardo che lo guarda, senza necessariamente vederlo, “prima” che egli possa vedere. Lo sguardo, questa funzione che per esercitarsi non necessita di un occhio che veda, è il punto cieco della visione organizzatrice del soggetto, è un punto inconscio a partire dal quale il soggetto può costituirsi come soggetto vedente e cosciente. Lo sguardo è irrepresentabile.

Nell'elaborazione teorica lacaniana lo sguardo viene annoverato, in una posizione di grande rilevanza, fra quelli che lo psicanalista chiama “oggetti *a*”. Tratto comune agli “oggetti *a*” è il fatto che «non hanno immagine speculare»<sup>54</sup>: essi, cioè, non sono rappresentabili in un'immagine da parte di un soggetto e la loro forma è dunque quella di qualcosa che manca, di un *manque à être*, di una mancanza che muove il desiderio del soggetto.

Per delineare il rapporto fra immagine e sguardo in Lacan, alla luce di quanto è stato detto finora, ci si può riferire nuovamente al testo di Gambazzi:

«Lo sguardo come oggetto *a* è ciò che sfugge alla rappresentazione: l'irrepresentabile non-specularizzabile nella rappresentazione speculare. Esso è “strano”, “dispari”, “fuori simmetria”: è “il fuori spazio”.

È in questo oggetto (lo sguardo) che Lacan vede, negli anni Sessanta, “ciò che è racchiuso nel nervo più segreto dello stadio dello specchio”. Esso è “l'oggetto inafferrabile nell'immagine speculare *cui l'immagine speculare fa da abbigliamento*”<sup>55</sup>.

Il soggetto, dunque, si costituisce identificandosi con l'immagine speculare. Attraverso l'immagine speculare, però, appare qualcosa che resiste a questa identificazione: lo sguardo. Nel momento stesso in cui il soggetto si identifica con l'immagine speculare, esso appare anche come una macchia all'interno dello spettacolo del mondo. “Prima” di vedere il soggetto è già qualcosa che può essere visto, che è guardato dallo sguardo del mondo. Qualcosa, una cosa, una macchia assume la funzione di sguardo, di un occhio inerte, che non vede, ma che guarda il soggetto dall'immagine con cui esso si identifica. Questo sguardo è perturbante e fonte di angoscia; ciò «deriva dall'esposizione al mondo che esso mi

---

<sup>52</sup> Jacques Lacan, *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicanalisi*, tr. it. di G. Contri, Einaudi Torino 1974, p. 74. Per una trattazione ampia e approfondita di questi temi cfr. Paolo Gambazzi, *L'occhio e il suo inconscio*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1999.

<sup>53</sup> Paolo Gambazzi, *L'occhio e il suo inconscio*, cit., p. 129.

<sup>54</sup> Jacques Lacan, *Scritti*, tr. it. di G.B. Contri, Einaudi, Torino 1974, p. 821.

<sup>55</sup> Paolo Gambazzi, *L'occhio e il suo inconscio*, cit., p. 135.

mostra e mi fa sentire. L'io del soggetto, dallo sguardo delle cose, è destituito dalla sua posizione di centro organizzatore, sintetico e costituente. Ciò che è eliso (perché il soggetto possa assumersi come coscienza di oggetti e come illusione di vedersi vedere) è ora 'là', e mi mostra tutto ciò che vi è, nel mio vedere, "di non padroneggiato da me". Quando l'immagine speculare si modifica, e il corpo non ci è più dato *de façon pure et simple dans notre miroir*, l'esteriorità della macchia che mi guarda senza vedermi si muta in *perturbante*<sup>56</sup>. Figure emblematiche del perturbante sono il sosia e il doppio, immagini quasi speculari del soggetto, nelle quali quest'ultimo non si riconosce più e che sembrano voler prendere il suo posto.

#### **4.4. La lettura lacaniana della scena del ballo**

Ritornando ora al romanzo di Duras, sulla scorta delle indicazioni ricavate dalla riflessione lacaniana, è possibile rileggere gli intrecci che costituiscono il fantasma al cuore del romanzo. Durante il ballo di T. Beach Lol è stata sostituita da Anne Marie Stretter; quest'ultima appare come un doppio di Lol, che prende il suo posto. Lol non può più identificarsi con l'immagine della propria nudità, "offerta" al fidanzato Michael Richardson. È proprio in quel momento, quando l'identificazione immaginaria fallisce, che da quell'immagine appare lo sguardo: la nudità, che Lol non riconosce come sua, assume la funzione dello sguardo, inteso nel senso indicato sopra. Uno sguardo che non restituisce più a Lol la sua immagine, la sua soggettività, un altro sguardo che non vede Lol come soggetto e, come tale, la esclude. Per Lol questa nudità prende così la forma di qualcosa che manca, di un *manque à être*. Lol non potrà mai vedere quella nudità, che invece continuerà a guardarla come qualcosa di estraneo dal fondo dell'immagine che avrebbe dovuto essere la sua. La nudità diviene così qualcosa di irraggiungibile.

Nella riflessione lacaniana sullo sguardo e sulla visione questa mancanza è inseparabile dalla costituzione del soggetto, è il punto cieco della visione nel quale il soggetto non è trasparente a se stesso, ma contemporaneamente è il punto cieco a partire dal quale il soggetto si costituisce come vedente. Al cuore dell'identificazione immaginaria del soggetto per Lacan c'è questa mancanza, questo irraggiungibile che lo esclude in quanto soggetto.

Secondo Lacan, quindi, Lol V. Stein scopre la presenza di questo sguardo, di questo punto cieco e ne rimane rapita a tal punto da diventare folle. La sua soggettività non si difende e non convive con questo punto cieco, ma vi si abbandona completamente deragliando verso la ripetizione compulsiva di un fantasma e verso una serie inarrestabile di identificazioni immaginarie e di sostituzioni.

#### **4.5. La strana assenza del suo dolore**

La cosa più "strana" che succede nella notte del ballo di T. Beach è il fatto che Lol non mostri alcun segno di sofferenza nel momento in cui vede che il suo fidanzato la sta tradendo, nel momento in cui

---

<sup>56</sup> Ivi, pp. 136-137.

fallisce la sua identificazione immaginaria: «la strana assenza del suo dolore durante il ballo»<sup>57</sup>. Come si è visto prima, questo momento dovrebbe essere tale da provocare angoscia, dovrebbe essere perturbante. Ma non è così per Lol. La protagonista si mantiene in una condizione impossibile: quella della fascinazione per un gesto rivolto contro la propria persona. Il suo desiderio sembra non essere quello di colmare la mancanza, che le è apparsa nella forma dello sguardo proveniente dalla nudità, ma sembra quello di tenersi nella fascinazione di questa mancanza che la esclude. Lol perde la propria identità soggettiva e si consegna, affascinata, a ciò che avrebbe dovuto essere perturbante: alla mancanza, all'irrappresentabile.

Come osserva Madeleine Borgomano nel suo commento a *Il rapimento di Lol V. Stein*, non è solo la sofferenza della notte del ballo di T. Beach che viene omessa da Lol. Anche l'amore sparisce. Lol dice a Jacques Hold:

«Non ho più amato il mio fidanzato dal momento che quella donna è entrata nella sala. [...] Quando dico che non l'amavo più, voglio dire che non immagini fino a qual punto si possa arrivare nell'assenza di amore»<sup>58</sup>.

Una simile assenza di amore è il segno del fatto che Lol si è persa, ha perso i contatti con la propria identità soggettiva; è il segno della sua follia. A meno che, dice Borgomano, «*cette indifférence ne soit lue comme un détachement conquis, une forme d'ataraxie*»<sup>59</sup>. In ogni caso, è evidente un distacco dalla propria soggettività da parte di Lol: le emozioni che prova, come, ad esempio, la gioia legata all'incontro di Jacques Hold e le reazioni che mostra «*ne sont pas sentimentales* [non sono, cioè, legate alla (sua) soggettività] *mais sauvages, à la façon d'un instinct animal*»<sup>60</sup>. Lol si è consegnata a qualcosa che va oltre e che esclude la sua soggettività. È per questa ragione che il fantasma di Lol prende la forma di una scena, in cui anche lei è coinvolta e che si realizza anche attraverso di lei, e non semplicemente la forma della ripetizione di un tradimento. L'intreccio che Lol ordisce, coinvolgendo Jacques Hold e Tatiana, ha lo scopo di far emergere quella nudità, quello sguardo che affascina Lol escludendola. Si spiega così perché Lol sia terrorizzata dall'idea che Jacques Hold lasci Tatiana e anche il fatto che per lei non è essenziale vedere veramente la nudità di Tatiana, tanto che, nel campo di segale, davanti alla finestra della stanza affittata da Jacques Hold e Tatiana, Lol si addormenta. L'essenziale è che lei sia lì e che nella stanza una nudità, che lei non può vedere e che quindi la esclude, si mostri. La nudità di Tatiana è un irrappresentabile da far sorgere istituendo una triangolazione che certamente Lol ha organizzato, ma che si realizza anche attraverso di lei e che la supera. Si tratta di far emergere lo sguardo occupando delle precise posizioni in questa scena.

---

<sup>57</sup> Marguerite Duras, *Il rapimento di Lol V. Stein*, cit., p. 18.

<sup>58</sup> Marguerite Duras, *Il rapimento di Lol V. Stein*, cit., p. 113.

<sup>59</sup> Madeleine Borgomano, *Le ravissement de Lol V. Stein de Marguerite Duras*, Gallimard, Paris 1997, p. 117. («questa indifferenza non sia letta come un distacco conquistato, una forma di atarassia». Tr. mia)

<sup>60</sup> *Ibidem*. («non sono sentimentali, ma selvagge, come un istinto animale». Tr. mia)

Quali sono queste posizioni? Esse cambiano. Nel ballo di T. Beach, si forma una triangolazione fra Anne-Marie Stretter che rapisce contemporaneamente Michael Richardson e Lol. Nel racconto della scena del ballo fatto da Jacques Hold il triangolo si trasforma:

«Vede se stessa- ed è questo il suo vero pensiero – nel medesimo posto in quella fine, sempre, al centro di un triangolo: l'aurora e quei due ne sono i vertici eterni. Si è accorta, adesso, dell'aurora e loro non l'hanno ancora notata. Lei sa, essi non ancora. Non ha il potere di impedire che sappiano. E tutto ricomincia»<sup>61</sup>.

Lol qui è al centro della triangolazione, nella quale appare un nuovo termine, l'aurora: la luce del giorno che viene a distruggere il “rapimento”, a cui qui è soggetta Lol V. Stein. In questo caso Lol è guardata da tutti i vertici del triangolo, è deprivata di ogni “potere” soggettivo. Questo non significa che sia debole, perché lei sa ciò che gli altri ancora non sanno. Lol è consapevole di ciò che è successo, della propria sparizione e di quale desiderio sia apparso in quella scena.

Quando Lol ricostruisce la scena, coinvolgendo l'amica e Jacques Hold, il triangolazione cambia ancora, perché Jacques Hold è in qualche modo complice di Lol e fa anch'egli esperienza dell'emersione inquietante dello sguardo, quando si affaccia alla finestra e si scopre guardato da Lol (anche se non necessariamente visto. Quella di essere visto da Lol è una rassicurazione che egli si offre e che gli permette di contenere l'intensa emozione e l'angoscia che la percezione di essere guardato gli aveva procurato). Le posizioni che prendono i personaggi in questo caso sono finalizzate a far emergere lo sguardo che esclude Lol. Quest'ultima, dunque, non è affatto il *voyeur*. Ciò che guarda è piuttosto la nudità di Tatiana, che Jacques Hold deve provocare. Lol, Jacques Hold e Tatiana occupano i vertici di una triangolazione in cui lo sguardo ha cominciato a circolare; Tatiana, in quanto doppio di Lol, ne è il “supporto”, Lol è colei che si consegna attivamente alla propria esclusione e Jacques Hold è punto di passaggio, che subisce, si libera e distribuisce lo sguardo. Nel suo saggio, dedicato al romanzo di Duras, Lacan scrive che Jacques Hold si trova a occupare la posizione del soggetto: egli, infatti, è colui che viene messo in discussione dallo sguardo che Lol fa emergere, è colui che fa esperienza della mancanza che è al cuore della soggettivazione ed è anche colui che scrive.

Con questa osservazione di Lacan ci troviamo di fronte a un'interpretazione che radica profondamente la vicenda di Lol e la sua narrazione in un ordine simbolico maschile: è infatti a una figura maschile che sono legati nel romanzo il processo di soggettivazione e il linguaggio.

#### **4.6. Quale follia?**

Rispetto all'ordine simbolico maschile si può certamente dire che Lol è folle. Lacan dirà che quello di Lol è «un *délire cliniquement parfaits*»<sup>62</sup>. La sua follia consisterebbe nell'aver forzato i limiti della

---

<sup>61</sup> Marguerite Duras, *Il rapimento di Lol V. Stein*, cit., p. 36.

<sup>62</sup> Jacques Lacan, *La destruction de la parole*, in *Cahiers du cinema*, 217, novembre 1969, p. 56. (“Un delirio clinicamente perfetto”. Tr. mia)



soggettività e nell'essersi consegnata completamente alla mancanza, al *manque à être*, facendone la forma del proprio desiderio. Madeleine Borgomano, nel suo commento, conclude:

«Si Lol est "folle", et quel que soit le sens du terme, toutes les lacunes et les réticences du texte se justifient. Comment parler au nom de la folie, à la place de son silence? La tentative de Jacques Hold se heurte à l'impossible et contraint le lecteur à la même expérience»<sup>63</sup>.

Borgomano sottolinea, però, richiamandosi al Michel Foucault della *Storia della follia*, che il gesto che separa la follia dalla ragione è un gesto culturale e dunque relativo. La psicanalisi lacaniana, se da una parte mette in discussione la cultura occidentale, svelandone alcuni meccanismi inconsci, dall'altra si inserisce a pieno titolo all'interno di questo stesso orizzonte culturale, fondato su un ordine simbolico maschile, strutturato intorno al nome del padre. Da questo punto di vista l'*Hommage* di Lacan è stato duramente criticato, soprattutto nell'ambito della riflessione femminile. Marcelle Marini, ad esempio, nel suo testo *Territoires du féminin*, scrive:

«Son article [de Lacan] est remarquable en tout ce qu'il dévoile et de la problématique du texte et de sa propre problématique pour laquelle le texte joue comme révélateur. Mais Lacan ne voit pas – sans doute ne peut pas voir – que se figure en ce texte l'impossibilité pour toute femme d'accéder au statut de "sujet" sauf à se mettre au masculin [...]; que s'y déploie le filet qui enferme le poisson dans la nasse des relations familiales où triomphe la "loi" de l'homme-pères»<sup>64</sup>.

Numerose sono le interpretazioni della "follia" di Lol che si discostano dal perentorio giudizio lacaniano e dalla sua prospettiva. Borgomano cita, ad esempio, quella di Raynalle Udris, che intende la follia in termini molto positivi, come *unreason*, *déraison*: la follia di Lol sarebbe una forma di rifiuto della ragione e degli stereotipi sociali:

«L'impossible est conçu ici comme un chemin menant à toutes possibilités, comme un source infinie de création et de sens, et si les figures féminines sont les collaboratrices les mieux adaptée de cet ordre nouveau c'est surtout parce que, comme Lol, Anne-Marie Stretter ou la femme du Camion, elles restent, en termes durassiens, la seule incarnation possible de la potentialité multiple de l'existence humaine»<sup>65</sup>.

Borgomano ricorda inoltre le interpretazioni mistiche di *Il rapimento di Lol V. Stein*, che mettono l'accento sul movimento di «annientamento vellutato della propria persona»<sup>66</sup> che Lol persegue lungo tutto il romanzo. Tale movimento, secondo Danielle Bajomée, è un'apertura a un al di là o a un al di

---

<sup>63</sup> Madeleine Borgomano, *Le ravissement de Lol V. Stein de Marguerite Duras*, cit., p. 124. ("se Lol è folle, quale che sia il senso del termine, tutte le lacune e le reticenze del testo si giustificano. Come parlare in nome della follia, al posto del suo silenzio? Il tentativo di Jacques Hold si scontra con l'impossibile e costringe il lettore alla medesima esperienza" Tr. mia)

<sup>64</sup> Marcelle Marini, *Territoires du féminin*, Minuit, Paris 1977, p. 32. ("Il suo articolo è notevole per tutto ciò che mostra sia della problematica del testo che della sua propria problematica, alla quale il testo serve da rivelatore. Ma Lacan non vede – senza dubbio non può vedere – che si configura in questo testo l'impossibilità per tutte le donne di accedere allo statuto di "soggetto" tranne che mettendosi al maschile [...]; che si spiega la rete che rinchiude il pesce nella nassa delle relazioni familiari in cui trionfa la "legge" dell'uomo-padre" Tr. mia) Si tornerà su queste questioni in uno dei prossimi paragrafi.

<sup>65</sup> Raynalle Udris, *Welcome Unreason. A Study of «madness» in the novels of Marguerite Duras*, éd. Rodopi, Amsterdam, Atlanta 1993, p. 236, cit. e tr. fr. in Madeleine Borgomano, *Le ravissement de Lol V. Stein de Marguerite Duras*, cit., p. 187. ("l'impossibile è concepito qui come un cammino che apre a tutte le possibilità, come una sorgente infinita di creazione e di senso, e se le figure femminili sono le collaboratrici più adatte a questo nuovo ordine è soprattutto perché, come Lol, Anne-Marie Stretter o la donna di *Le camion*, esse restano, in termini durassiani, la sola incarnazione possibile della potenzialità multipla dell'esistenza umana" Tr. mia)

<sup>66</sup> Marguerite Duras, *Il rapimento di Lol V. Stein*, cit., p. 39.

qua del dolore soggettivo, l'apertura a una dimensione assoluta. L'inabissarsi dell'io e l'ascesi verso l'unione con un assoluto, non rappresentabile e vuoto, sono elementi tipici della mistica<sup>67</sup>.

#### **4.7. Le esperienze dei limiti in Il rapimento di Lol V. Stein**

Le reticenze e i silenzi a partire dai quali si scrive *Il rapimento di Lol V. Stein* aprono lo spazio a molte interpretazioni diverse. Lol è così sfuggente che nessuna parola, nemmeno quella di Jacques Hold, può colmare le lacune che lei lascia. Nell'inafferrabilità di Lol si deve, comunque, certamente leggere anche una "sua" libertà e nelle lacune del testo un'apertura a infinite risorse di riflessione e lettura.

Nondimeno, dopo questa analisi, è possibile tornare alle questioni, da cui si era partiti, e offrire qualche spunto di riflessione in più.

Che cosa è cambiato in *Il rapimento di Lol V. Stein* rispetto a *Hiroshima mon amour* a proposito della "follia"? Ciò che viene ripetuto nel romanzo non è un evento accaduto, ma è il comparire di qualcosa, all'interno della scena del ballo, che non è accaduto, che non poteva accadere, di una mancanza impossibile da colmare. Si è visto che ciò che appare è lo sguardo irraggiungibile e impossibile della nudità, che espropria Lol della sua stessa persona. L'origine della ripetizione è dunque irrimediabilmente ed essenzialmente perduta perché si mostra proprio come una mancanza impossibile da colmare, come un assoluto irraggiungibile.

Lol rimane rapita da questo sguardo, che ne annienta la soggettività e la apre a un vuoto impossibile da colmare. Ciò che Lol continua a cercare non è di colmare tale vuoto, ma, come si è visto, lei cerca «l'annientamento vellutato della propria persona». In questa passione consiste la sua "follia". A Lol non capiterà mai di poter dire «Ah! Com'è bello essere qualcuno, qualche volta»<sup>68</sup>, come capita invece all'attrice francese, protagonista di *Hiroshima mon amour*, una volta che è riuscita a raccontare la sua storia all'uomo giapponese. Non le capiterà mai nemmeno di poter dire, come l'attrice, «ho raccontato la nostra storia./ Come vedi, si poteva raccontare»<sup>69</sup>. Lol non può raccontare la propria storia perché al cuore di questa storia c'è un irraggiungibile, un irraggiungibile, un indicibile e perché questa storia è la storia di qualcuno che non dice più io, che cerca di spogliarsi e di essere spogliato della propria soggettività.

A proposito dell'esperienza di Lol, si può dire che essa sia un'esperienza che si situa oltre il limite della soggettività, sfociando in una dimensione quasi impersonale: è questa rottura dei limiti della soggettività ciò che viene designato come follia.

In *Il rapimento di Lol V. Stein* c'è anche un altro personaggio che fa esperienza dei limiti: è Jacques Hold, il narratore, innamorato di Lol. Se ci basiamo sulla lettura di Lacan, secondo la quale egli occupa la posizione del soggetto, bisogna concludere, come si è visto, che Jacques Hold viene messo in

<sup>67</sup> Su questo cfr. Madeleine Borgomano, *Le ravissement de Lol V. Stein de Marguerite Duras*, cit., pp. 126-129 e 189-192.

<sup>68</sup> Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, cit., p. 65.

<sup>69</sup> Ivi, p. 69.

discussione dalla scena in cui lo coinvolge Lol. Quest'ultima gli fa esperire l'estraneazione provocata dall'emersione dello sguardo. Jacques Hold è perturbato da questo sguardo, ma non diviene "folle"; si spinge fino ai limiti della follia, laddove il soggetto scopre il nulla che lo riguarda (lo sguardo), ma non vi si abbandona. Per questo, forse, può ancora dire "io" e soprattutto può ancora scrivere. Scrivere di Lol, scrivere la propria storia con lei e tentare di ricostruire la sua storia. Al fondo della vicenda di Lol, tuttavia, rimane qualcosa di indicibile e di irraggiungibile. L'esperienza limite di Jacques Hold diviene così anche l'esperienza limite della scrittura, che non può dire l'irraggiungibile presso cui si tiene Lol.

A questo punto può essere utile richiamare la critica di Marcelle Marini all'interpretazione di Lacan: se Jacques Hold occupa la posizione di soggetto, che "detiene" la padronanza del linguaggio, ne segue, nell'interpretazione lacaniana dell'opera, «l'impossibilità per tutte le donne di accedere allo statuto di "soggetto" se non mettendosi al maschile». Questo potrebbe far capire anche perché Duras abbia bisogno di Jacques Hold, di un mediatore maschile, che conserva la padronanza del linguaggio e dell'ordine simbolico, per avere un accesso indiretto alla follia di Lol: quest'ultima è fuori dal simbolico, ma l'autrice ha bisogno di un accesso all'ordine simbolico e al linguaggio per poterne parlare. Jacques Hold, infatti, non si dichiara né viene dichiarato folle, mentre Lol sì. La critica di Marini fa emergere un'attenzione alla differenza sessuale, a cui Duras non era certamente estranea.

Dalla lettura del romanzo e dai commenti che l'autrice stessa fa a proposito di quest'opera emerge uno sguardo benevolo e affettuoso della scrittrice per il personaggio di Lol e per la sua follia. Da questo punto di vista, non è certamente un caso che, per scriverne, abbia avuto bisogno di avvicinarla attraverso un personaggio, Jacques Hold, che la ama. La follia di Lol non è presentata solamente come un delirio, come una sofferenza angosciante, ma anche come l'accesso a una dimensione ulteriore del reale. Tale accesso è sicuramente inquietante, nella misura in cui comporta un'erosione della soggettività, ma esso apre a una dimensione in cui c'è ancora vita, indefinibile e irraggiungibile. In *La vita materiale* Duras scrive a proposito dell'oblio di Lol V. Stein:

«Esiste un fenomeno, nel gelo. L'acqua diventa ghiaccio a zero gradi, e qualche volta succede che vi sia una tale immobilità dell'aria durante il freddo, che l'acqua *dimentica* di gelare»<sup>70</sup>.

L'immagine dell'acqua che dimentica di gelare, usata da Duras, al tempo stesso, allude a una dimensione in cui sembra non esserci più nessuno di definibile, ma un continuo movimento che assomiglia a quello del mare. Allo stesso modo dell'acqua, che qualche volta dimentica di gelare, Lol aveva dimenticato che la scena del ballo che tanto la affascinava era in realtà diretta contro di lei, era qualcosa che la stava distruggendo: aveva "dimenticato" di soffrire e così era scivolata nella follia senza accorgersene. In un passo del romanzo si legge:

«Il mare sale, alla fine, sommerge le pozze azzurre, una dopo l'altra, progressivamente, e quelle con eguale lentezza perdono la loro individualità, si confondono col mare, ecco, è finita per loro, tocca alle altre che

---

<sup>70</sup> Marguerite Duras, *La vita materiale*, cit., p. 35.

aspettano. La morte delle pozze azzurre riempie Lol di una indicibile tristezza, l'aspetta, la prevede, la vede. La riconosce»<sup>71</sup>.

Dire questa dimensione, questa follia, riportarla nel linguaggio per colmarne i vuoti e attribuirle un senso è impossibile. Il linguaggio e la scrittura falliscono in questo tentativo, che Duras, nel romanzo, consegna a un personaggio maschile, quasi a voler sottolineare il legame del linguaggio e del senso con un ordine simbolico maschile. Da questo punto di vista si potrebbe dire che la follia di Lol è una dimensione del reale legata a un livello femminile di esperienza, a cui l'ordine maschile e il linguaggio non giungono. In questo contesto è la scrittura che perde, che non riesce a dire l'indicibile: infatti, la follia è anche una forma di libertà, selvaggia (selvaggiamente libera)<sup>72</sup>.

#### **4.8. Anne-Marie Stretter da Il rapimento di Lol V. Stein a Il viceconsole**

Nel 1966, due anni dopo la pubblicazione di *Il rapimento di Lol V. Stein*, Marguerite Duras pubblica un altro romanzo, intitolato *Il Viceconsole*, in cui riprende e sviluppa le vicende legate al personaggio di Anne Marie Stretter.

Come si è già visto, in *Il rapimento di Lol V. Stein* Anne Marie Stretter è la donna che, durante il ballo di T. Beach, sottrae a Lol il fidanzato Michael Richardson. La descrizione che ne offre Jacques Hold, nella sua ricostruzione della scena del ballo, disegna una figura tanto affascinante quanto inquietante. Anne Marie Stretter è una donna molto alta e dall'ossatura dura; questi tratti, però, non la rendono goffa, ma divengono invece, nella sua figura, «gli emblemi di un'oscura negazione della natura. Nell'immobilità come nel movimento, la sua eleganza, racconta Tatiana, era inquietante»<sup>73</sup>. Jacques Hold parla di una «grazia abbandonata, flessuosa, da uccello morto. Magra. E certo magra era stata sempre. [...] Si indovinava l'ossatura mirabile del corpo e del viso. Quale appariva, tale sarebbe morta, col corpo che aveva desiderato»<sup>74</sup>. La descrizione di Anne Marie Stretter ha dei tratti macabri, che associano questa figura con immagini di morte: la sua grazia è pari a quella di un uccello morto e del suo corpo si parla quasi come di uno scheletro. Il fascino di questa donna si mescola e si nutre di inquietudine. Lo stereotipo della *femme fatale*, a cui la figura di Anne Marie Stretter sicuramente corrisponde, nella descrizione offerta da Jacques Hold, viene allo stesso tempo marcato e decostruito. Se, da una parte, l'ingresso della donna nella sala da ballo e il suo potere di seduzione nei confronti di Michael Richardson sono dei caratteri che contribuiscono a costruire una scena stereotipata, legata alla figura della *femme fatale*, dall'altra la descrizione insiste su delle immagini macabre. Madeleine Borgomano, nel suo commento a *Il rapimento di Lol V. Stein*, scrive:

*«les éléments macabres du texte suggèrent qu'il faut prendre aussi l'expression "femme fatale" littéralement: celle qui exerce une séduction irrésistible, qui rend "jou" d'amour, mais surtout, celle qui tue, "une donneuse de mort". Seductrice de Michael Richardson*

<sup>71</sup> Marguerite Duras, *Il rapimento di Lol V. Stein*, cit., p. 153.

<sup>72</sup> Nel romanzo a Lol viene attribuito spesso un carattere selvaggio.

<sup>73</sup> Marguerite Duras, *Il rapimento di Lol V. Stein*, cit., p. 10.

<sup>74</sup> *Ibidem*.

*au premier regard, sans l'avoir cherché, elle devient "ravisseuse", et par là "meurtrière" de Lol, presque sans le savoir, semant sur son passage, comme par inadvertance, la folie et une forme de mort. Meduse? Gorgone?»<sup>75</sup>.*

Madeleine Borgomano riconosce, inoltre, nella descrizione di Anne-Marie Stretter dei caratteri che la accostano all'immagine di una dea o di una strega. Da una parte lei, con una lucidità inumana, quasi divina, è così come vuole essere: «così fatta, così vestita si voleva, ed era pari al suo desiderio, irrevocabilmente»<sup>76</sup>. Allo stesso tempo la donna appare come un'incarnazione dell'angelo del male, «un'oscura negazione della natura»<sup>77</sup>. D'altra parte la descrizione richiama alcuni elementi naturali, che rimandano alla comunione con la natura tipica delle streghe, tanto care a Duras. Anne-Marie Stretter è «di colorito rossastro, cotto dal sole» e contemporaneamente è un'«Eva marina»<sup>78</sup>. Il ritratto si costruisce, dunque, attraverso una serie di immagini, in aperto contrasto le une con le altre, che, se da una parte attingono alle risorse dello stereotipo per suggerire un carattere quasi mitico della figura, dall'altra distorcono e rovesciano il senso di questa fissazione mitica e stereotipica. I riferimenti a una dimensione divina o magica, vitale o mortale, individuati da Borgomano, non sono dei procedimenti associativi finalizzati a mettere in risalto il personaggio di Anne-Marie Stretter, rendendolo più forte e più riconoscibile, ma tendono piuttosto a renderlo sfuggente, irrapresentabile, assente. Essi mettono la figura della donna in relazione con dimensioni «inumane» e la rendono porosa, permeabile a queste ultime. L'identità della donna si perde di vista nelle contraddizioni, tende a smarrirsi.

Questa donna, così complessa e affascinante, porta con sé una conoscenza oscura e allo stesso tempo gaia, che ha a che fare con la morte, con la fine:

«che cosa aveva conosciuto, lei, ignorato dagli altri? Per quale via misteriosa era arrivata a ciò che appariva come un pessimismo gaio, brillante, un'indolenza sorridente, lieve come una sfumatura, una cenere? [...] A quella donna non poteva accadere più niente, pensò Tatiana, niente, più niente. Se non la fine, pensava»<sup>79</sup>.

Con questo "ritratto" di Anne-Marie Stretter Duras presenta una figura femminile profondamente contraddittoria: è viva, ma non le può accadere più nulla, è come se fosse già morta. È così come si vuole, perfetta, ma ferma in un'inquietante fissità e irraggiungibile. Dalla sua figura emana una profonda disperazione, un profondo pessimismo, che, però, è gaio. Quale oscura conoscenza porta con sé? Quale esperienza l'ha condotta al limite della contraddizione?

---

<sup>75</sup> Madeleine Borgomano, *Le ravissement de Lol V. Stein de Marguerite Duras*, cit., p. 41. («gli elementi macabri del testo suggeriscono che bisogna prendere l'espressione «femme fatale» letteralmente: colei che esercita una seduzione irresistibile, che rende «folli» d'amore, ma soprattutto colei che uccide, «una dispensatrice di morte». Seduttrice di Michael Richardson al primo sguardo, senza averlo voluto, lei diviene «rapitrice», e per questa via «omicida» di Lol, quasi senza accorgersene, seminando sui suoi passi, come per distrazione, la follia e una forma di morte. Medusa? Gorgone?» Tr. mia)

<sup>76</sup> Marguerite Duras, *Il rapimento di Lol V. Stein*, cit., p. 10.

<sup>77</sup> *Ibidem*.

<sup>78</sup> Ivi, p. 11.

<sup>79</sup> Ivi, pp. 10-11.

## 5. IL VICECONSOLE

### 5.1. *La complessità dell'esperienza limite in Il viceconsole*

Duras, ne *Il viceconsole* segue Anne-Marie Stretter, ponendola al centro di un “mondo”, quello dell'ambasciata francese a Calcutta, caratterizzato da esclusioni e limiti, con cui i diversi personaggi si scontrano e rispetto a cui compiono differenti esperienze.

Nell'analisi di questo romanzo l'idea di esperienza limite assume una grande complessità. Rispetto a *Il rapimento di Lol V. Stein*, qui l'esperienza dei limiti si fa sempre più radicale e pervade ogni dimensione del vissuto: l'amore, l'assassinio, la mendicizia, il caldo, la melanconia, tutto viene messo in gioco al limite del suo senso.

Come si è già accennato, Duras ambienta questo romanzo nell'ambasciata francese a Calcutta. Tale ambientazione è già di per sé molto significativa: le persone che vivono nell'ambasciata, infatti, si trovano tutte lontane dal loro paese d'origine, in un ambiente che non appartiene loro e a cui non sono preparate. Essi sono come esiliati, già posti al limite. Più volte nel romanzo viene sottolineata la fatica di abituarsi al clima indiano, caldo e umido, soprattutto da parte di Charles Rosset. Come dice Anne-Marie Stretter, «quasi niente è possibile»<sup>80</sup> a Calcutta. L'ambientazione dell'opera, con la noia e la fatica fisica che essa comporta per i personaggi, contribuisce a formare per questi ultimi un'atmosfera al limite del sopportabile, che demoralizza ogni pretesa di controllo e ogni progetto, costringendo alla passività. Non è certamente un caso che Charles Rosset, l'ultimo arrivato all'ambasciata, che lamenta più di tutti la difficoltà ad abituarsi, sia il personaggio che interagisce maggiormente con il viceconsole e che incontra di persona la mendicante indiana. Al di là del fatto che è l'ultimo arrivato e che, quindi, non è ancora completamente inserito nella comunità dell'ambasciata, egli è esposto al limite della sua fatica: questo rende la sua figura più permeabile delle altre alle esperienze limite.

D'altra parte l'ambasciata è anche un luogo di potere: qui risiedono i francesi, i bianchi colonizzatori dell'India. L'ambasciata è un luogo chiuso, separato dal resto della città di Calcutta, dove imperversa la lebbra. La distinzione fra l'interno e l'esterno è molto netta. Tale separazione divide i francesi dagli indiani, il lusso (decadente) degli interni dell'ambasciata dall'estrema povertà in cui versa la popolazione di Calcutta. Al di qua e al di là di queste soglie Duras situa dei personaggi che rimandano l'uno all'altro, mettendo in questione proprio tale separazione. Tutto il romanzo si gioca su queste soglie e sulle diverse modalità dei personaggi di stare presso questi limiti, di cercare di infrangerli o di averli già infranti.

### 5.2. *Il libro di Peter Morgan*

Il romanzo si apre con la storia della mendicante indiana, che Peter Morgan sta scrivendo. Peter Morgan è uno degli amanti di Anne-Marie Stretter, insieme con Michael Richard (in cui va

---

<sup>80</sup> Marguerite Duras, *Il viceconsole*, tr. it. di Angelo Morino, Feltrinelli, Milano 1986, p. 72.

probabilmente riconosciuto il fidanzato di Lol), con Georges Crown e con l'ultimo arrivato Charles Rosset. Di Peter Morgan la voce narrante dice:

«Peter Morgan è un giovanotto che desidera prendersi il dolore di Calcutta, gettarvisi, una volta per tutte e che la sua ignoranza finisca con l'assunzione di questo dolore»<sup>81</sup>.

Verso la fine del romanzo egli stesso dice:

«Mi esalto sul dolore in India. Lo facciamo tutti più o meno, no? È un dolore di cui si può parlare solo se ce ne assumiamo il respiro in noi... Scrivo pezzi immaginari su quella donna»<sup>82</sup>.

La scrittura del libro di Peter Morgan si configura come un tentativo di infrangere la soglia che separa un uomo che vive nell'ambasciata dal dolore di Calcutta. Il movente della scrittura è il desiderio di "prendere" questo dolore, così grande e così assillante per tutti i bianchi dell'ambasciata, di gettarvisi e di confondersi in esso. Tale desiderio è anche un desiderio di morte, riconoscibile nell'espressione «una volta per tutte» (*«que ce soit fait»*): prendere e gettarsi nel dolore di Calcutta ha i tratti di un gesto definitivo, che porta chi lo compie a confondersi con il dolore, a sparire nel momento stesso in cui gli dà voce. D'altra parte, però, nella citazione si legge che sarà l'ignoranza a cessare, una volta che il dolore sarà stato assunto. Il dolore, quindi, appare, come nell'espressione tragica di Eschilo, fonte di conoscenza. Di quale conoscenza?

Il libro di Peter Morgan racconta la storia di una giovane mendicante indiana che, da ragazzina, venne cacciata dalla madre perché era rimasta incinta. La madre le ordinò di andarsene e di non tornare più. La ragazza iniziò così il suo viaggio con l'obbligo di non tornare; per essere sicura di non tornare la ragazza doveva perdersi. Tutto il libro si concentra sul suo tentativo di perdere l'orientamento e di perdersi. Il suo continuo peregrinare conduce la ragazza alla follia, alla perdita di sé, della propria memoria e del linguaggio.

Peter Morgan, per il suo libro, ha preso ispirazione dall'episodio della vendita di una bambina da parte di una mendicante, raccontatogli da Anne-Marie Stretter. Il giovane scrittore associa questo racconto a una mendicante che vede e sente cantare ogni giorno fuori dall'ambasciata, in mezzo agli altri lebbrosi di Calcutta, e inizia a scrivere il suo libro.

Egli, però, ad un certo punto della composizione, incontrerà una difficoltà quasi insuperabile. La difficoltà nasce nel momento in cui Peter Morgan deve scrivere del fatto che, dopo dieci anni di cammino, la mendicante si ferma a Calcutta. Perché? Che cosa significa il fatto che si è fermata? Ha dimenticato anche il dovere di perdersi? Si è persa del tutto nella follia e nel silenzio? Cosa si può dire del silenzio e della follia della mendicante?

«Peter Morgan vorrebbe adesso sostituire alla memoria cancellata della mendicante la congerie della propria. Peter Morgan si troverebbe, altrimenti, a corto di parole per rendere conto della follia della mendicante di Calcutta.

---

<sup>81</sup> Ivi, p. 22.

<sup>82</sup> Ivi, p. 101.

Calcutta. Lei rimane. Sono dieci anni che se n'è andata. Da quanto tempo è senza memoria? Che cosa dire al posto di quello che lei non avrebbe detto? di quello che non dirà? di quello che ignora di aver visto? al posto di ciò che si è cancellato da ogni memoria?»<sup>83</sup>.

Il dolore di Calcutta, di cui la figura della mendicante è un emblema per Peter Morgan, si chiude in se stesso. Di esso è impossibile offrire una narrazione. Come la mendicante, esso è presente, ma non parla, è indicibile per la scrittura.

Questa difficoltà, in cui si imbatte la composizione del libro sulla mendicante, è forse il segno dello scacco a cui è votata la scrittura nel tentativo di dire l'indicibile? Una simile domanda non può avere una risposta univoca e definitiva, anche per il fatto che essa stessa rilancia inevitabilmente la "sfida" sulla quale fa sorgere il dubbio. La scrittura, proprio perché legata a un desiderio di conoscenza e comunicazione, non può rinunciare al linguaggio per il quale tuttavia il dolore di Calcutta rimane indicibile, a meno di non cadere nel silenzio. In questo senso la scrittura di Peter Morgan appare come un'esperienza dei limiti del linguaggio, un estremo tentativo di dire l'indicibile.

In uno degli ultimi capitoli di *Il viceconsole*, lo scrittore parla del suo libro con gli altri amanti di Anne-Marie Stretter. Il problema di Peter Morgan, come si è già detto, è come scrivere della follia della mendicante nel momento in cui lei si ferma, si perde, diventa irraggiungibile. Georges Crawn sostiene che, in fondo, la mendicante nel Gange ha trovato il modo di perdersi, dimenticando tutto. Peter Morgan allora chiede:

«Sarebbe a Calcutta come un... punto alla fine di una lunga linea, di fatti senza significato differenziato? Non ci sarebbero che... sonno, fame, scomparsa dei sentimenti, e anche del nesso fra la causa e l'effetto?»<sup>84</sup>

La difficoltà è enorme: come scrivere di questa donna che si sottrae a ogni logica che la narrazione potrebbe attribuirle? Michael Richard risponde:

«Credo che quanto intende dire», dice Michael Richard, «è ancora di più, vorrebbe darle un'esistenza solo in chi la guardasse vivere. Perché, lei, non prova nulla»<sup>85</sup>.

In questa risposta si misura il fallimento della scrittura nel tentativo di conoscere e di dar voce alla follia indicibile della mendicante, ma anche la sua violenza. Se la scrittura non può cogliere l'esistenza singolare di questa mendicante folle, la cui esperienza si sottrae alle possibilità di dialogo, di conoscenza e di comprensione, essa diviene insignificante in sé (nel senso che non è più in grado di produrre senso da sé), ma è abbandonata alla mercé di chi la guarda e al senso che costui le attribuisce. L'esistenza singolare della mendicante, sottraendosi alla logica del linguaggio, della conoscenza e della scrittura, risulta inerme, indifferente. Il linguaggio e la scrittura la abbandonano alla sua singolarità.

---

<sup>83</sup> Ivi, pp. 49-50.

<sup>84</sup> Ivi, p. 116.

<sup>85</sup> *Ibidem*.



Davanti a questo rischio, di perdere completamente di vista la singolarità della mendicante, gli uomini si chiedono che cosa sia rimasto di lei a Calcutta. Sono rimasti il riso, la parola Battambang e la canzone che canta, ma anche questi tratti non individuano nessuna singolarità particolare:

««Come [...] raccogliere anche la sua follia? Separare la sua follia dalla follia, il suo riso dal riso, la parola Battambang... dalla parola Battambang?»<sup>86</sup>

Anche questi elementi si perdono nell'indistinto della follia. La mendicante ha perso ogni tratto distintivo, che le permetterebbe di essere iscritta e di iscriversi nel linguaggio. Cosa può essere rimasto ancora? Si può supporre i suoi «figli morti», ma, appunto, sono morti, non sono rimasti.

««Il suo scambio, insomma, quello che si chiama così, quello che lei dà se vogliamo, non si distingue da quello di un altro in fin dei conti. Eppure questo scambio ha luogo»<sup>87</sup>.

Rimane, dunque, il semplice fatto che è in vita, che esiste, fatto che, comunque, non la distingue da altri. Eppure questa vita avviene, ha luogo.

La follia e il dolore della mendicante costituiscono un' "esperienza" al di là del limite, che non può iscriversi nel linguaggio con cui Peter Morgan scrive il suo libro. Il giovane scrittore conclude:

««L'abbandonerò prima della follia [...] ne sono certo»<sup>88</sup>.

### **5.3. Il silenzio di Anne-Marie Stretter sulla mendicante indiana**

Il dialogo, riportato sopra, avviene in presenza di Anne-Marie Stretter, che, però, non risponde, dorme:

«Anne-Marie Stretter tace. [...]  
Anne-Marie Stretter dorme? [...]  
Anne-Marie Stretter dorme, non può rispondere. [...]  
Lei dorme. [...]  
Peter Morgan guarda Anne-Marie Stretter che dorme. [...]  
Perché parlare a quella donna che dorme? [...]  
Anne-Marie Stretter sembra essersi addormentata profondamente»<sup>89</sup>.

Questi sguardi su Anne-Marie Stretter costituiscono un contrappunto al dialogo degli amanti sul libro di Peter Morgan. Anche Anne-Marie Stretter sembra sottrarsi al discorso degli uomini, come la mendicante. La risonanza fra il silenzio e il sonno della donna da una parte, e l'indicibilità della mendicante dall'altra, è sottolineata, nel testo, da uno scivolamento del pronome personale femminile da una donna all'altra:

«*Elle* [Anne-Marie Stretter] *dort*.  
*Mais elle* [la mendicante] *fait ce que tu dis*»<sup>90</sup>.

---

<sup>86</sup> *Ibidem*.

<sup>87</sup> *Ibidem*.

<sup>88</sup> *Ivi*, p. 117.

<sup>89</sup> *Ivi*, pp. 115-117.

<sup>90</sup> Marguerite Duras, *Le viceconsul*, Gallimard, Paris 1966, p. 177. In questo caso viene riportato il testo originale francese perché nella traduzione italiana si è perso questo scivolamento.

Tale scivolamento avviene soltanto una volta in questa scena contrappuntistica, ma è segno di una profonda risonanza fra l'insignificanza (incapacità di produrre senso e di offrire appigli per produrre senso) della mendicante e l'assenza dal discorso di Anne-Marie Stretter.

La scena, dunque, presenta degli uomini/scrittori che parlano/scrivono di una donna che si sottrae al (loro) linguaggio in presenza di un'altra donna che, dormendo, si sottrae anch'essa al discorso.

Forse che l'indicibile (del discorso maschile) ha qualcosa a che fare con la differenza femminile? Forse che la follia della mendicante e l'oscura conoscenza di Anne-Marie Stretter hanno qualcosa in comune? Il finale della scena sembra indicare proprio questo:

«L'abbandonerò prima della follia», dice Peter Morgan, «ne sono certo, comunque ho bisogno di conoscere quella follia.»

«Sarà sola nel libro?» domanda Charles Rosset.

«No, ci sarà un'altra donna che sarà Anne-Marie Stretter.»

Si girano verso di lei.

«Oh», dice lei, «dormivo.»<sup>91</sup>

A partire dalle vicende legate al libro di Peter Morgan la questione della scrittura come esperienza del limite del linguaggio e dell'indicibile assume un'ulteriore declinazione. L'indicibile della follia della mendicante è un limite di fronte al quale la scrittura di Peter Morgan si arresta. Il fatto che la mendicante e Anne-Marie Stretter si sottraggano, in questa vicenda, al discorso degli uomini, potrebbe, però, suggerire l'apertura di uno spazio (o almeno la speranza) di una parola diversa, legata alla differenza femminile. L'importanza che hanno le figure della mendicante e di Anne-Marie Stretter in *Il viceconsole* lascia intuire che Duras attribuisce loro, in quanto donne, un'oscura conoscenza per la quale non c'è ancora una parola, ma che, nonostante questo, esiste ed è radicalmente diversa da quella maschile.

La questione dei limiti della scrittura, che era stata posta prima, acquisisce una dimensione ulteriore dal momento che l'indicibile può essere considerato non solo in assoluto, ma anche in relazione alla questione della differenza femminile. Appare così una nuova soglia, un nuovo limite, di cui la composizione del romanzo fa esperienza: la differenza sessuale.

#### ***5.4. Il personaggio del viceconsole***

In una delle residenze dell'ambasciata di Francia a Calcutta vive anche il viceconsole di Lahore, Jean Marc de H., da poco sollevato dal suo incarico perché una mattina aveva sparato dalla finestra della sua abitazione sulla folla dei lebbrosi di quella città. Per evitare altri scandali e in attesa di decidere sul suo futuro, l'ambasciatore francese lo ha fatto richiamare all'ambasciata. La figura del viceconsole è inquietante, fa paura; più volte egli viene definito come un uomo "impossibile". A parte il direttore del Circolo europeo, nessuno rivolge la parola al viceconsole. Sorge così, nel romanzo, un'altra soglia di esclusione, un altro limite all'interno della stessa ambasciata di Francia, che separa il viceconsole dagli

---

<sup>91</sup> Marguerite Duras, *Il viceconsole*, cit., p. 117.

altri uomini. Questo limite viene forzato, inspiegabilmente per tutti, da Anne-Marie Stretter, che, all'ultimo momento, invita anche il viceconsole al ricevimento che lei ha organizzato.

Il viceconsole appare per la prima volta nel romanzo sotto lo sguardo di Peter Morgan, che, significativamente, suggerisce un legame fra l'uomo e la mendicante:

«Peter Morgan. Smette di scrivere.

Esce dalla camera, attraversa il parco dell'ambasciata e va sul viale che costeggia il Gange.

Lei è lì, davanti all'ex residenza dell'ex viceconsole di Francia a Lahore. [...]

Accanto al suo corpo addormentato, ci sono i corpi dei lebbrosi»<sup>92</sup>.

La mendicante si trova, dunque, davanti alla residenza del viceconsole. Questo passo presenta i due personaggi in una vicinanza che, come si vedrà in seguito, non è solamente fisica. Entrambi sono esclusi, in qualche modo, ed entrambi sono considerati folli.

«Di già, in lontananza, Calcutta ricomincia a muoversi. Nido di formiche brulicanti, pensa Peter Morgan, torpore, spavento, paura di Dio e dolore, lui pensa.

Molto vicino, un cigolio di imposte. Sono quelle del viceconsole che si sveglia. Peter Morgan abbandona in fretta il viale, si nasconde dietro la cancellata del parco, aspetta. Il viceconsole di Francia compare, seminudo, sul balcone, guarda per un istante il viale, poi si ritira. Peter Morgan attraversa i giardini dell'ambasciata di Francia, ritorna verso la residenza dei suoi amici, gli Stretter»<sup>93</sup>.

Il passo appena citato, dal momento che si conosce già la storia del viceconsole, che ha sparato dal suo balcone sui lebbrosi di Lahore, risulta particolarmente inquietante, perché potrebbe essere la scena stessa della sparatoria: le condizioni sono le stesse. La follia omicida in questo caso non esplode e il viceconsole rientra, ma alcune delle condizioni che l'avrebbero potuta provocare sono presenti. Esse sono in effetti facilmente e quotidianamente attingibili. In questo passo non succede nulla di particolare: il viceconsole si sveglia, come ogni giorno. Si tratta di un gesto quotidiano. Ma che cosa vede quotidianamente il viceconsole quando si affaccia al balcone? «Nido di formiche brulicanti, [...] torpore, spavento, paura di Dio e dolore». Il balcone del viceconsole diviene dunque la soglia della sua “esperienza” di un dolore insopportabile, eppure visto e vissuto quotidianamente.

Emerge qui un carattere dell'esperienza limite che è importante sottolineare. L'esperienza limite non si configura come una grande impresa straordinaria. Il limite che essa mette in gioco è il limite all'interno del quale si costituisce il mondo umano, socievole e ragionevole. Ai bordi di questo limite preme, però, una dimensione del reale che costituisce lo sfondo da cui il mondo umano si origina, ma da cui, per essere tale, deve separarsi. Nel quotidiano, in cui ci si prende cura anche degli aspetti asociali dell'esistenza, di quegli aspetti che sfuggono alla ragionevolezza e alla socievolezza, si possono aprire degli accessi a una dimensione “inumana”, “irragionevole”, “selvaggia” e “sacrale” del reale. L'impossibile preme ai limiti del mondo umano e apre dei varchi nella sua organizzazione che possono sfociare in gesti giudicati folli o incomprensibili.

---

<sup>92</sup> Ivi, p. 22.

<sup>93</sup> Ivi, pp. 22-23.

Da questo punto di vista si potrebbe osservare che non è forse un caso che i personaggi folli di Marguerite Duras siano quasi tutti femminili: la loro vicinanza di lunga data con la dimensione quotidiana dell'esistenza li rende particolarmente sensibili all'impossibile del reale. Il viceconsole costituisce per certi versi un'eccezione.

### ***5.5. L'ambasciatore e Charles Rosset commentano il dossier del viceconsole***

Sulla figura del viceconsole cominciano ad articolarsi i discorsi degli altri uomini; l'ambasciatore di Francia invita Charles Rosset a esaminare il dossier di Jean Marc de H. Nella propria deposizione il viceconsole scrive:

«Riconosco di avere commesso i fatti imputatimi a Lahore. [...] Mi assumo la piena responsabilità di quei fatti. [...] Non chiedo né di rimanere a Lahore né di andarmene. Non posso dare una spiegazione chiara né di ciò che ho fatto a Lahore né sul perché di questo rifiuto. [...] Mi limito semplicemente a constatare l'impossibilità in cui mi ritrovo di rendere conto in modo comprensibile di quanto accaduto a Lahore»<sup>94</sup>.

La difficoltà davanti alla quale si trova l'ambasciatore, che deve decidere come risolvere il caso del viceconsole, dove inviarlo e quale incarico affidargli, è notevole. Non si tratta, infatti, di verificare le deposizioni né di risolvere un caso ristabilendo la verità dei fatti: il viceconsole si assume la piena responsabilità di ciò che ha commesso a Lahore, ma dichiara anche, con un'inquietante affermazione, di trovarsi nell'impossibilità di rendere conto di ciò che è successo. Il viceconsole sfugge assieme al senso del suo gesto: egli stesso, che l'ha commesso, non ne sa dire niente, lo sottrae (e si sottrae) alle parole, alla comprensione. Questa impossibilità di parlare rende Jean Marc de H. inquietante perché nega la possibilità di risalire dal suo gesto alla sua persona, nega il percorso che consente l'attribuzione di una responsabilità (morale e giuridica). La figura del viceconsole tende, così, a sottrarsi alla categoria morale, giuridica, ma anche "metafisica" della soggettività. È dunque un folle? Va considerato come incapace di intendere e volere (cosa che lo escluderebbe dalla società civile dell'ambasciata)?

«La follia è stata presa in considerazione?»  
«No, solo la depressione nervosa»<sup>95</sup>.

Se non è folle allora è necessario cercare di comprendere le ragioni del suo gesto, è necessario ricostruire il percorso che va dal suo gesto alla sua persona. Tale percorso non può essere condotto che dall'esterno, dato che il viceconsole non è in grado di offrire spiegazioni. Si tratta di separare il gesto del viceconsole dalla sua persona per conoscerne il grado di responsabilità. Solo così, rischiarata e neutralizzata l'inquietudine che suscita, potrebbe essere possibile decidere la sua destinazione.

A ben guardare l'ambasciatore e Charles Rosset tentano di fare nei suoi confronti ciò che per Georges Crampon è impossibile fare nei confronti della mendicante: separare la sua follia dalla follia, il suo riso dal riso, la parola Battambang dalla parola Battambang. La difficoltà e il limite sono gli stessi:

---

<sup>94</sup> Ivi, pp. 28-29.

<sup>95</sup> Ivi, p. 30.

cercare di ricondurre al linguaggio, alla legge, a un ordine simbolico un impossibile che si sottrae. Se per la mendicante folle la possibilità di compiere questa operazione è negata, perché lei è quasi completamente esclusa dal mondo umano, confusa indistintamente con una vita selvaggia, invece per il viceconsole, che non è dichiarato folle e che, anche per i suoi incarichi politici, appartiene ancora alla società civile, tale operazione si rivela gravemente necessaria. La follia del viceconsole è pericolosa.

Inizia così un'indagine sul passato di quest'uomo, che, però, non si distingue per eventi particolari. La sua zia, unica parente rimasta in vita, in una lettera indirizzata all'ambasciatore, non dice quasi nulla dell'infanzia del nipote, a parte sottolineare la riservatezza del suo carattere e il fatto che egli non è mai stato innamorato. La lettera della zia si conclude così:

«La condotta dissennata di mio nipote a Lahore non testimonia forse in fin dei conti di qualche segreto stato d'animo, qualcosa che ci sfugge ma che forse, nonostante questo, non è del tutto indegna? Prima di venire definitivamente condannata, quella condotta non dovrebbe essere considerata con attenzione, forse dal suo inizio? Perché risalire all'infanzia per spiegare la condotta di Lahore? Non si dovrebbe cercare anche a Lahore?»<sup>96</sup>.

Ancora una volta è una donna, la zia, che si avvicina il più possibile con le sue parole, con le sue domande, all'impossibile, al gesto incomprensibile del nipote. La zia parla di un «segreto stato d'animo», di una conoscenza oscura che ci sfugge e che forse non è da considerare così indegna. Le parole della donna cercano di aprire un varco per avvicinarsi all'impossibile del nipote e, inoltre, mettono in dubbio il tentativo di cercare l'origine di questo gesto nell'infanzia. In questo dubbio si potrebbe leggere un accenno polemico di Duras nei confronti della pratica psicanalitica, che, nelle sue derive più deterministiche, riconduce molte patologie psichiche a esperienze infantili, pretendendo così di spiegarle e di esaurirne il senso. La zia suggerisce piuttosto di cercare a Lahore, *là hors*, là fuori, fuori della storia del soggetto, fuori del soggetto, là dove il soggetto viene messo in crisi. Significativamente, a proposito di questo intricato caso del viceconsole, verso il quale sta usando un'indulgenza che Charles Rosset gli rimprovera, l'ambasciatore dice:

«“Qui non c'è una parte lesa, capisce? è uno... stato di cose... è chiaro, è Lahore... qual è il senso di Lahore?”»<sup>97</sup>.

Che significa Lahore, *là hors*? Di nuovo per l'ambasciatore è questione di comprendere, di separare gli elementi e i nomi di questo evento: il viceconsole, il suo gesto, Lahore. Egli non può cogliere il suggerimento della zia:

«“Preferisco che ci atteniamo alle congetture consuete e che indaghiamo sulla sua infanzia,” dice l'ambasciatore.

Estrae la lettera dall'incartamento»<sup>98</sup>.

Una parola femminile viene negata. L'ambasciatore preferisce la ragionevolezza, la conoscenza e il discorso abituali e, si potrebbe aggiungere, maschili.

---

<sup>96</sup> *Ibidem*.

<sup>97</sup> Ivi, p. 31.

<sup>98</sup> Ivi, p. 30.

Del viceconsole, comunque, non sa quasi niente nessuno, perché nessuno gli parla, escluso il direttore del Circolo, al quale fa delle confidenze.

L'incontro fra l'ambasciatore e Charles Rosset si conclude e quest'ultimo torna nella sua residenza.

### **5.6. La bicicletta abbandonata di Anne-Marie Stretter**

Nel pomeriggio Charles Rosset assiste a una scena che lo colpisce molto. Il viceconsole si avvicina alla bicicletta di Anne-Marie Stretter, abbandonata vicino ai campi da tennis deserti dell'ambasciata:

«Fa qualcosa. A quella distanza è difficile capire esattamente cosa. Sembra guardarla, toccarla, vi si china sopra a lungo, si alza, la guarda ancora»<sup>99</sup>.

Questa scena anticipa e suggerisce il fatto che il viceconsole è innamorato di Anne-Marie Stretter. La bicicletta diventa così un feticcio. Il viceconsole non sa di essere visto da Charles Rosset. La scena si costituisce come una triangolazione in cui qualcuno guarda altri “fare l'amore” senza essere visto. Anche in questo caso, come in *Il rapimento di Lol V. Stein*, chi guarda non vede nulla. Lo sguardo di chi guarda è aperto sul nulla, su un impossibile, che lo riguarda: qui è la bicicletta ad assumere la funzione di sguardo. Essa è però legata ad Anne-Marie Stretter. È dunque nuovamente la nudità di Anne-Marie Stretter, nella forma feticcio della bicicletta, che ha la funzione di sguardo, che attiva il movimento del desiderio, in cui sono compresi i suoi amanti. Il viceconsole in questa scena, però, non occupa la posizione che in *Il rapimento di Lol V. Stein* è occupata da Jacques Hold, ma piuttosto quella di Lol. Anch'egli, infatti, non vede nulla: il suo desiderio è aperto su un impossibile. D'altra parte, però, egli è guardato a sua volta da Charles Rosset, che entrerà a far parte del gruppo di amanti di Anne-Marie Stretter. La triangolazione si deforma fino a diventare un cerchio, formato dagli amanti di Anne-Marie Stretter, al cui centro ci sono il viceconsole e la donna, entrambi, per motivi diversi, impossibili. Su questa deformazione si tornerà in seguito.

Rimane il fatto che la scena della bicicletta introduce un altro impossibile, quello del desiderio. Rispetto al desiderio del viceconsole Charles Rosset o la voce narrante si chiedono:

«Che cosa fa il viceconsole ogni mattina e ogni sera dalle parti dei campi da tennis deserti? Che cosa faceva? A chi dirlo? a chi dire quello che è impossibile dire?»<sup>100</sup>.

Ecco, dunque, un nuovo impossibile per il linguaggio: il desiderio (del viceconsole). *Il viceconsole* è cosparso di soglie e limiti del linguaggio.

In queste domande risuonano quelle di Peter Morgan sulla mendicante e quelle dell'ambasciatore sul significato di Lahore. Risuona, però, anche il brano di *Il rapimento di Lol V. Stein* in cui Jacques Hold scrive della parola che Lol avrebbe voluto dire allo spuntare dell'alba. Come si vedrà in seguito, questa difficoltà del linguaggio comparirà un'altra volta in un momento cruciale del romanzo.

---

<sup>99</sup> Ivi, p. 35.

<sup>100</sup> Ivi, p. 35.

### 5.7. *Il viceconsole e il direttore del Circolo*

Qualche capitolo dopo quello della scena della bicicletta troviamo Jean Marc de H. che parla con il direttore del Circolo. All'interno dell'ambasciata francese il direttore del Circolo è una figura ben inserita e acclimatata, ma, si potrebbe dire, insignificante, priva di incarichi importanti e di ambizioni: dirige il circolo, beve molto, si addormenta spesso. È una figura quasi invisibile, per quanto non esclusa o marginalizzata. In qualche modo, egli è meno distante, per quanto radicalmente separato, dal viceconsole rispetto agli altri uomini. Dai dialoghi fra il viceconsole e il direttore si vengono a conoscere le confidenze, di cui parlava Charles Rosset nel suo incontro con l'ambasciatore, che il primo fa al secondo. Tali conversazioni, però, non soddisfano affatto la curiosità di chi chiede al direttore di cosa parli il viceconsole né aiutano a comprendere questo "caso" così singolare. Non si tratta, infatti, di conversazioni in cui il viceconsole e il direttore cerchino di scambiarsi qualcosa. Anch'esse sono più uno «stato di cose» che dei dialoghi.

«Ogni sera il direttore del Circolo parla dell'India e della propria vita. E poi il viceconsole di Francia a Lahore racconta quello che gli garba della propria. Il direttore del Circolo ci sa fare con il viceconsole: racconta cose anodine che il viceconsole non ascolta ma che, qualche volta, finiscono per sciogliere la sua voce sibilante. A volte il viceconsole parla molto a lungo in modo incomprensibile. A volte il suo discorso è chiaro. L'eco che destano le sue parole a Calcutta, il viceconsole sembra ignorarlo. Lo ignora. Nessuno, tranne il direttore del Circolo, gli rivolge la parola»<sup>101</sup>.

Il direttore parla al viceconsole che non l'ascolta. Il viceconsole parla al direttore che non lo capisce. Non c'è curiosità, non ci sono né comunicazione né comprensione in questi dialoghi. In essi emerge piuttosto l'impossibilità di dialogare una volta che si sia raggiunto il limite dell'impossibile, di ciò che non può essere spiegato né detto. Nondimeno tali dialoghi avvengono e, forse, proprio l'assenza di curiosità e di comprensione fa di essi un'esperienza della libertà della parola. Probabilmente ciò che Maurice Blanchot scrive su un romanzo di Duras, intitolato *La square*, vale anche per questi dialoghi.

*«ces deux personnes sont mises en rapport parce qu'elles n'ont rien de commun que ce fait même d'être, pour des raisons très différente, séparées du monde commun où elles vivent cependant. [...] Cependant ils parlent: ils se parlent sans être d'accord»*<sup>102</sup>.

Per Blanchot, questo parlarsi di due persone che non hanno nulla in comune e che si trovano entrambe davanti all'impossibile del loro desiderio costituisce un'occasione rara di fare esperienza di una parola sottratta alla logica comune, alla ricerca della comprensione e del senso. Una logica, quest'ultima, che finisce per ridurre l'altro, l'interlocutore, al medesimo. Parlare a partire dall'impossibilità del proprio desiderio, rivolgendosi all'impossibilità del desiderio dell'altro significa sperimentare l'inaccessibilità dell'altro. L'estraneità e l'inaccessibilità diventano la forma del rapporto con l'altro al quale è possibile, così, rivolgere una parola che non pretende di comprenderlo, di ridurlo

---

<sup>101</sup> Ivi, pp. 51-52.

<sup>102</sup> Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Gallimard, Paris 1959, pp. 192-194. ("queste due persone sono messe in rapporto perché non hanno nulla in comune se non il fatto di essere, per ragion molto diverse, separate dal mondo comune, in cui comunque vivono. [...] Comunque si parlano: si parlano senza essere d'accordo" Tr. mia)

allo stesso. Tale parola, però, poiché parla a partire dall'impossibilità del desiderio, non è la parola di un soggetto, ma è una parola impersonale:

«nous trouvons cette parole de la solitude et de l'exil, parole de l'extrémité, privée de centre et donc sans vis-à-vis, impersonnelle [...], par perte de la personne [...]: parole de la profondeur sans profondeurs»<sup>103</sup>.

Questa parola dell'estremo, al limite del silenzio, sorge, come si è visto, dall'impossibilità del desiderio, che è anche l'esperienza limite del senso: quando il desiderio si scopre aperto sull'impossibile, quest'ultimo pervade il reale, sottraendo al soggetto la capacità di attribuirgli un senso. In questo modo appare, però, la gratuità incomprensibile del reale, liberata dalle pretese del senso. Il dialogo di *La square* è l'esperienza di una parola gratuita, inutile e non comunicativa, pronunciata al limite dell'impossibile. Anche i dialoghi tra il direttore del Circolo e il viceconsole hanno, in parte, questo carattere. L'incomprensibilità dei discorsi del viceconsole è legata a un'esperienza dei limiti, dell'impossibile del desiderio (dell'amore) e del reale (del dolore di Lahore).

Nella prima parte della conversazione con il direttore, il viceconsole gli chiede molte informazioni sul conto di Anne-Marie Stretter, ma non parla ancora. «Il direttore aspetta che lo faccia ogni sera. Ed ecco, lo fa»<sup>104</sup>. Inizia così uno dei discorsi incomprensibili del viceconsole, questa volta sull'amore:

«“Non sono mai stato innamorato, gliel'ho già detto? [...] sono vergine. [...] Mi sono sforzato più volte di amare persone diverse, ma non ho mai raggiunto lo scopo del mio sforzo. [...] Non riuscendo ad amare ho cercato di amarmi ma non ci sono riuscito. Pure, fino a poco tempo fa, mi sono preferito»<sup>105</sup>.

Il viceconsole parla con inquietante lucidità della sua incapacità di amare. Eppure egli dice anche:

«“Sono uscito da questo sforzo [...]. Da qualche settimana”»<sup>106</sup>.

Il viceconsole si è innamorato? Di chi? È avvenuto un incontro con Anne-Marie Stretter qualche settimana prima di questo dialogo, di cui, però, il viceconsole, incalzato dal direttore, non riesce a dire che questo:

«“Si dirigeva verso i campi da tennis deserti. Era presto. Passeggiavo nel parco e l'ho incontrata. [...]”

“Questa volta,” dice il direttore, “ha detto che i campi da tennis erano deserti.”

“Significa qualcosa, certo,” dice il viceconsole. “In effetti i campi da tennis erano deserti.”

“Ed è una gran differenza?”

Il direttore ride.

“Una gran differenza, in effetti,” riprende il viceconsole.

“Quale?”

“Quella di un sentimento, forse? Perché no? [...] Direttore,” riprende il viceconsole, “non mi ha risposto.”

“Lei non aspetta risposte da nessuno, signore.”»<sup>107</sup>

Il viceconsole, in occasione dell'incontro con Anne-Marie Stretter, ha provato qualcosa come un sentimento. Tale sentimento si lega a un elemento che per lui è determinante, mentre per il direttore

---

<sup>103</sup> Ivi, p. 191. (“troviamo questa parola della solitudine e dell'esilio, parola dell'estremo, privata di centro e dunque senza faccia a faccia, impersonale [...], per perdita della persona [...]: parola della profondità senza profondità”. Tr. mia)

<sup>104</sup> Marguerite Duras, *Il viceconsole*, cit., p. 52.

<sup>105</sup> Ivi, pp. 52-53.

<sup>106</sup> *Ibidem*.

<sup>107</sup> Ivi, p.54.



risulta buffo: si tratta del fatto che Anne-Marie Stretter si stava dirigendo verso i campi da tennis *deserti*. È proprio il fatto che i campi fossero deserti ciò che determina la comparsa del sentimento. Anne-Marie Stretter si stava dirigendo verso un luogo deserto, disertato da tutti nel periodo dei monsoni, un luogo impraticabile, dove non c'era più nessuno. È forse questo essere rivolti verso un luogo deserto ciò che fa scattare un sentimento nel viceconsole. Tale sentimento, però, è già votato all'impossibile perché, da un lato, esso è aperto appunto su un'assenza e, d'altra parte, proprio per questo, non può essere condiviso. La comune apertura all'impossibile del viceconsole e di Anne-Marie Stretter è una forma di comunanza che non è condivisibile, ma che esclude.

### **5.8. *L'immagine dei campi da tennis deserti e il desiderio***

La relazione fra l'immagine dei campi da tennis deserti e il desiderio è stata analizzata da Sylvie Loignon, nel suo libro *Le regard dans l'œuvre de Marguerite Duras*. In questo studio l'autrice analizza la funzione dello sguardo all'interno dell'opera durassiana, nel suo rapporto con il desiderio e la scrittura. Loignon, tenendo sullo sfondo del suo discorso anche la riflessione di Jacques Lacan sullo sguardo, sottolinea che i romanzi di Duras mettono in scena la dialettica dello sguardo, per la quale non c'è mai coincidenza fra ciò che l'occhio vuole vedere e lo sguardo. La visione del soggetto non è mai completamente trasparente, perché da ciò che egli vuole vedere sorge uno sguardo che lo ri-guarda nella sua presenza al mondo, in quel "luogo" in cui egli non può vedersi, ma a partire da cui può vedere. Il soggetto non è trasparente a se stesso e nella luce della visione compare un'ombra. Ciò che non si può vedere né rappresentare è la presenza, la partecipazione al reale, l'aggancio all'essere del soggetto, che rimane, così, irrimediabilmente separato da se stesso e dal reale. L'immagine, allora, fa da schermo al reale e allo stesso tempo mostra al soggetto la sua impossibilità di vedere tutto.

Secondo Loignon i romanzi durassiani mettono in scena proprio questa impossibilità di vedere. La scrittura stessa nasce da questo limite: scrivere, dunque, per vedere. Se è impossibile vedere, allora è possibile inventare un'immagine che, al limite, comunque, non mostrerà che l'impossibilità di vedere. In questo senso, secondo Loignon, vanno interpretate le formule «*je invente, je vois*» con cui Jacques Hold introduce i brani della storia di Lol che non conosce.

Nelle opere di Duras si distinguono dei personaggi che vedono, come Jacques Hold, e dei personaggi che non vedono, come Lol e il viceconsole. La cecità, però, va intesa come apertura sull'impossibile della visione, come «*état passionnel*»<sup>108</sup>, come momento limite e di crisi della soggettività. A loro volta, questi ultimi personaggi "ciechi" assumono anche la funzione di sguardo all'interno del romanzo, in cui sono inseriti, divenendo il centro, impossibile da vedere, dell'attenzione degli altri personaggi, dell'autrice e anche del lettore; essi sfuggono, sono impossibili.

---

<sup>108</sup> Sylvie Loignon, *Le regard dans l'œuvre de Marguerite Duras*, cit., p. 129.

Loignon mostra come la dialettica della visione venga associata dalla scrittrice a delle vere e proprie scenografie, alla costruzione di spazi particolari, che assumono una funzione precisa e ricorrente da un testo all'altro. L'impossibilità di vedere è associata alla forma del rettangolo, il voyeurismo (vedere senza essere visti) alla figura del triangolo e il darsi a vedere (esibizionismo ed esclusione) al cerchio. Così, ad esempio, ciò che Lol guarda dal campo di segale è il rettangolo di una finestra illuminata dell'Hotel de Bois. All'interno di questo rettangolo, però, Lol non vede niente, non vede ciò che vuole vedere. Ciò che vuole vedere è impossibile da vedere e, per Lol, deve rimanere tale, perché il suo desiderio è aperto proprio su un impossibile.

Allo stesso modo i campi da tennis, verso cui si dirige Anne-Marie Stretter e che il viceconsole vede, sono rettangolari e sono deserti. Il viceconsole guarda uno spazio rettangolare, associato esplicitamente alla donna, in cui non c'è nulla da vedere, che si possa vedere. Il fatto che non si veda nulla determina, per il viceconsole, una differenza, quella di un sentimento.

### 5.9. Anne-Marie Stretter

*«Elle ne dit plus rien, c'est-à-dire elle n'est plus préoccupé à son propos, elle n'a plus vraiment de préoccupations personnelles, de problèmes, je crois que c'est ça; elle a mille ans, Anne-Marie Stretter, elle a vécu mille ans. Cette souveraineté de la femme, ça vient de là. Les hommes l'atteignent rarement. Parce qu'il y a deux fois le silence en elle, il y a le silence de la femme, et il y a le silence qui vient de sa vie, à elle, de sa personne. C'est ce double, c'est la conjugaison de ces deux silences, peut-être, Anne-Marie Stretter, sans doute même [...].*

*Elle a dépassé tous les préjugés à propos de l'intelligence ou de la connaissance, de la théorie. C'est un désespoir, il s'agit là d'un désespoir universel, qui rejoint au plus près un désespoir politique profond, et qui est vécu comme tel, avec calme. [...]*

*Je ne dis pas que c'est une femme libérée, je dis qu'elle est sur une voie très sûre de la libération, une voie très personnelle, individuelle, de la libération. C'est en embrassant le plus général du monde, si vous voulez, la généralité du monde, qu'elle est le plus elle-même. [...] c'est une forme creuse et qui reçoit, les choses se logent en elle, c'est ce que j'appelle la libération d'Anne-Marie Stretter»<sup>109</sup>.*

Marguerite Duras parla così, nel 1977, di Anne-Marie Stretter. Sono passati molti anni dalla pubblicazione di *Il rapimento di Lol V. Stein* e di *Il viceconsole*. Nel frattempo la scrittrice ha girato i film *La femme du Gange* (1973), *India song* (1975), *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976), film che ruotano attorno alla figura di questa donna, che in *India song* si suicida.

---

<sup>109</sup> Marguerite Duras, Michelle Porte, *Les lieux de Marguerite Duras*, Les Éditions de Minuit, 1977, pp. 69-74. («Lei non dice più niente, nel senso che non è più preoccupata per sé, non ha più delle vere e proprie preoccupazioni personali, dei problemi, credo che sia questo; lei ha mille anni, ha vissuto mille anni. Questa sovranità della donna viene da là. Gli uomini la raggiungono raramente. Perché il silenzio c'è due volte in lei, c'è il silenzio della donna, e c'è il silenzio che viene dalla sua vita, a lei, dalla sua persona. È questo doppio, è la coniugazione di questi due silenzi, forse, Anne-Marie Stretter, senza dubbio [...]. Lei ha sorpassato tutti i pregiudizi a proposito dell'intelligenza o della conoscenza, della teoria. È una disperazione, si tratta di una disperazione universale, che raggiunge da vicino una disperazione politica profonda, e che è vissuta come tale, con calma. [...] non dico che sia una donna libera, dico che è su una via della liberazione molto sicura, una via molto personale, individuale, della liberazione. È abbracciando il più generale del mondo, se volete, la generalità del mondo, che lei è più se stessa. [...] è una forma cava e che accoglie, le cose si posano in lei, è questo che io chiamo la liberazione di Anne-Marie Stretter.» Tr. mia)

Anne-Marie Stretter è un personaggio cruciale per Duras. Il ritratto appena citato, frutto di un lungo periodo di riflessione e creazione, offre importanti riferimenti per cogliere il senso di alcune scene de *Il viceconsole*. Che cosa si dice e che cosa si viene a sapere di questo personaggio nel romanzo?

Nella prima parte del testo, quella che precede l'avvenimento più importante, il ricevimento, di Anne-Marie Stretter si viene a sapere molto poco. La prima cosa che si apprende è che ha invitato al ricevimento anche il viceconsole, all'ultimo momento, con una sola parola: «Venite». È il viceconsole a ricordarsene al suo risveglio. La prima volta che compare, invece, la si vede attraversare il parco dell'ambasciata: la donna sta andando a dare l'ordine che agli affamati vengano portati gli avanzi e dell'acqua, cosa che nessun'altra ambasciatrice ha mai fatto. Anne-Marie Stretter è dunque vicina al dolore di Calcutta e a chi è fuori dei confini dell'ambasciata. A questo punto del romanzo si sa già che tra gli affamati di Calcutta c'è anche la mendicante. Fin dalla prima di comparsa di Anne-Marie Stretter si crea una certa risonanza fra questi due personaggi.

Anne-Marie Stretter raggiunge poi le figlie per fare una passeggiata e incontra il viceconsole: i due si salutano formalmente.

«Sono cinque settimane che si incontrano e che le cose, fra loro, si svolgono così»<sup>110</sup>.

Il primo incontro di Anne-Marie Stretter nel romanzo avviene con il viceconsole e crea, anche in questo caso, una forma di risonanza fra i due.

In seguito è Charles Rosset a vederla allontanarsi dall'ambasciata a bordo di una Lancia nera assieme a un uomo inglese: sembrano trovare così conferma le voci, sentite da Charles Rosset, sugli amanti di Anne-Marie Stretter.

Infine è il viceconsole a chiedere al direttore del Circolo se è vero quello che si dice di lei, che, cioè, a volte è triste. Il direttore conferma.

Il ritratto che ne emerge è complesso: moglie, madre, amante, triste e vicina al dolore di una città, da cui è separata.

Diversamente da quanto accaduto precedentemente nel romanzo, dal momento in cui inizia il ricevimento Anne-Marie Stretter occupa il centro della scena. Duras la pone al centro del suo "mondo". Tutto quello che succede in quei capitoli ha a che fare con lei.

La breve descrizione che ritrae la donna all'inizio del ricevimento riprende gli stessi elementi di quella di Jacques Hold in *Il rapimento di Lol V: Stein*: è vestita di nero, è magra, ha un'ossatura lunga, gli occhi sono troppo chiari e il suo sguardo è uno sguardo di esiliata.

Gli invitati sono stupiti del fatto che abbia esteso l'invito anche al viceconsole, provocando in loro un certo disagio.

Si parla di Anne-Marie Stretter. Ci si chiede cosa faccia, dato che nessuno lo sa bene; legge, probabilmente. Si parla dei suoi amanti inglesi<sup>111</sup> e si dice che l'ambasciatore ne è a conoscenza.

---

<sup>110</sup> Marguerite Duras, *Il viceconsole*, cit., p. 27.

Quest'ultimo, molto più anziano di lei, la incontrò vicino a Savannakhet, nel Laos, e la "portò via" a un amministratore generale del luogo.

«Parlavano, a quanto pare, di rimandarla in Francia, non riusciva ad abituarsi. Dicono: A Calcutta ancora oggi non sappiamo se aveva toccato il fondo della vergogna o del dolore a Savannakhet quando lui l'ha incontrata. No, non lo si è mai saputo»<sup>112</sup>.

Anne-Marie Stretter sfugge. Poche righe dopo quelle appena citate, si dice di lei che è irreprensibile e caritatevole, come nessun'altra ambasciatrice fino a quel momento, che qualcosa come un dolore oscuro e sconosciuto accompagna la sua figura. Charles Rosset si chiede:

«Quelle letture, quelle notti trascorse nella villa sul delta, la linea dritta si spezza, scompare in un'ombra dove si consuma o si esprime qualcosa il cui nome non viene in mente. Che cosa nasconde quell'ombra che accompagna la luce in cui appare sempre Anne-Marie Stretter?»<sup>113</sup>.

Si dice anche che nella villa sul delta lei cada, vicino al suo amante, in una prostrazione profonda, di cui si ignora la natura, ma che riposa chi la vede.

Charles Rosset balla con Anne-Marie Stretter e le confida la sua difficoltà ad abituarsi a Calcutta. La donna risponde:

«Sa, quasi niente è possibile, è tutto quello che si può dire ma proprio questo, è straordinario».

«Forse un giorno... Straordinario... che cosa intende dire?» [dice Charles Rosset]

«No, è niente... vivere qui, vede, non è né penoso né piacevole. È qualcos'altro, semmai, al contrario di quello che si crede, non è né facile né difficile, è niente»<sup>114</sup>.

Vivere a Calcutta è "niente"; al di là del piacevole e dello spiacevole, al di là di qualsiasi giudizio, è niente. La vita di Anne-Marie Stretter a Calcutta si sottrae a qualsiasi possibilità di senso; di essa non si può fare né dire nulla, se non lasciare che venga vissuta. Le parole di Anne-Marie Stretter mostrano la disperazione della donna, per la quale vivere non ha un senso, non è né facile né difficile. Vivere è "niente" che si possa dire, è "niente" che si possa fare, ma solo vivere. Non ci sono parole per sciogliere questa tautologia; essa costituisce un cortocircuito del linguaggio. Ecco, dunque, l'esperienza dei limiti di Anne-Marie Stretter, la sua oscura conoscenza, da cui trae origine anche il silenzio in cui è avvolta:

«Al Circolo, le altre donne parlano di lei. Che cosa accade in quell'esistenza? Dove raggiungerla? Non si sa. Le piace stare in questa città da incubo. Un'acqua cheta, quella donna»<sup>115</sup>.

L'indomani del ricevimento Anne-Marie Stretter si reca assieme ai suoi amanti all'hotel Prince of Wales, situato nella stessa isola sul delta del Gange in cui sorge anche la villa dell'ambasciatrice. Ritroviamo così la donna al centro degli sguardi di questi uomini. Come si è già visto, a proposito della discussione fra gli amanti sul libro di Peter Morgan, Anne-Marie Stretter si sottrae al discorso e alla

---

<sup>111</sup> Incidentalmente si può notare la corrispondenza fra questa osservazione e il titolo di un'altra opera di Duras, *L'amante inglese*.

<sup>112</sup> Ivi, p. 66.

<sup>113</sup> Ivi, p. 72.

<sup>114</sup> *Ibidem*.

<sup>115</sup> *Ibidem*.

presenza: dorme e sta in silenzio. Sotto gli occhi degli uomini, che la vedono secondo il loro desiderio, lei si sottrae al discorso e tace, non dice nulla della mendicante né del proprio dolore. Ad un certo punto, in piedi al centro della stanza, con il viso esposto all'aria del ventilatore, Anne-Marie Stretter piange:

«Piango senza poterne dire il motivo, è come una pena che mi trafigge, bisogna pure che qualcuno pianga, è come se fossi io.

Lei sa che loro sono lì, vicini, ne è certa, gli uomini di Calcutta, non si muove affatto, se lo facesse... no... dà la sensazione di essere adesso prigioniera di un dolore troppo antico per essere ancora pianto»<sup>116</sup>.

Il giorno successivo Charles Rosset vede Anne-Marie Stretter che nuota:

«lei nuota, galleggia sull'acqua, annega a ogni onda, addormentata forse, o piangente nel mare. [...] Sono forse le lacrime che privano della persona?»<sup>117</sup>.

Qui appare un segno del dolore di Anne-Marie Stretter: le lacrime. Ma anche di questo segno lei non sa dare alcuna ragione precisa, soggettiva, legata alla sua persona. Il dolore sembra non essere nemmeno suo, ma sembra “il dolore” in generale. Non c'è più nulla di soggettivo se non questo “io” che è solo una cassa di risonanza di un dolore impersonale che lo attraversa. La domanda che si pone Charles Rosset mette in questione proprio la natura di queste lacrime in relazione alla persona, alla soggettività di chi “le piange”: sono le lacrime che privano della persona? Il dolore di Anne-Marie Stretter è un dolore impersonale? La sua esperienza l'ha condotta verso una dimensione in cui dell'io non rimane che questo suo farsi cassa di risonanza del reale? Ancora una volta, come in *Il rapimento di Lol V. Stein*, troviamo una donna, la cui soggettività è messa profondamente in crisi e che è vicina al silenzio, mentre gli uomini mantengono salde la loro soggettività e le loro parole.

Infine anche le lacrime si seccano: il dolore di Anne-Marie Stretter è troppo antico per essere ancora pianto. Nel brano tratto da *Les lieux de Marguerite Duras*, citato all'inizio di questo paragrafo, Marguerite Duras dice che Anne-Marie Stretter potrebbe avere mille anni e che in lei c'è un doppio silenzio: quello della sua vita e quello delle donne. Il suo dolore è forse anche il suo silenzio? L'impossibilità di dire l'esperienza limite del reale è l'impossibilità di pronunciare una parola femminile?

### **5.10. Il ricevimento**

La sera del ricevimento al centro degli sguardi di tutti gli invitati c'è non solo Anne-Marie Stretter, ma anche il viceconsole. Su di lui si mormorano molte cose: sempre con una certa inquietudine ci si interroga sui fatti di Lahore, si osserva il suo aspetto “impossibile”, la sua voce falsa, ma soprattutto si nota sul suo volto una strana espressione di felicità:

«Il viceconsole a tratti sembra molto felice. È come se fosse pazzo di gioia, a tratti. [...] ha un aspetto strano questa sera. Che pallore... come se fosse in preda a un sentimento intenso ma la cui espressione venisse sempre differita, perché? [...]»

---

<sup>116</sup> Ivi, p. 126.

<sup>117</sup> Ivi, p. 127.

Charles Rosset e altri l'osservano con la coda dell'occhio. Il viceconsole non sembra accorgersene. Non sente mai lo sguardo degli altri su di sé? Oppure questa sera la sua attenzione è catturata da qualcos'altro? Non si sa. Ha sempre quell'aria felice senza che si capisca da dove, da quale visione, da quale pensiero può venirgli la felicità»<sup>118</sup>.

La felicità del viceconsole è legata alla vicinanza di Anne-Marie Stretter, alla possibilità, che gli si offre in occasione di questo ricevimento, di ballare e parlare con lei.

L'ambasciatore invita Charles Rosset, suo malgrado, a parlare con il viceconsole. Il dialogo si apre sulle difficoltà del primo ad abituarsi a Calcutta, ma viene presto interrotto da George Crawn, che si presenta al viceconsole. Quest'ultimo fa un'osservazione che introduce a ciò che egli si aspetta o desidera quella sera:

«Un intimo. Ambienti chiusi qui in India, ecco il segreto»<sup>119</sup>.

Il viceconsole riconosce in George Crawn uno degli uomini della cerchia degli intimi di Anne-Marie Stretter, da cui egli è escluso. La sua partecipazione al ricevimento è dunque un tentativo disperato di essere ammesso in questa cerchia. Charles Rosset cerca di smorzare l'effetto di questa osservazione, spostando l'argomento del dialogo su Lahore, di cui, comunque, il viceconsole non dice nulla.

Al termine di questa conversazione il viceconsole invita a ballare la moglie del console di Spagna, mentre Charles Rosset balla con Anne-Marie Stretter. La moglie del console spagnolo parla della lebbra con il viceconsole, che sembra averne paura.

Dopo questo primo ballo Jean Marc de H. si avvicina ad Anne-Marie Stretter per invitarla a ballare, ma l'ambasciatore di Francia lo ferma per parlargli di Lahore e della sua possibile destinazione, suggerendogli infine di tornare a Parigi.

Non appena l'ambasciatore lo lascia, il viceconsole si avvicina nuovamente a Charles Rosset e, ridendo, gli dice:

«Certe donne fanno impazzire di speranza, non crede?» Guarda verso Anne-Marie Stretter che, con una coppa di champagne in mano, ascolta distrattamente qualcuno. «Quelle che hanno l'aria di dormire nelle acque della bontà indiscriminata... quelle verso cui vanno tutte le onde di tutti i dolori, quelle donne accoglienti»<sup>120</sup>.

Ecco, dunque, da dove arriva la strana felicità del viceconsole: dalla speranza che gli ispira Anne-Marie Stretter. Tale speranza è quella di essere accolto, con il suo dolore, nelle «acque della bontà indiscriminata» che la donna rappresenta per lui. In questo senso, forse, Georges Crawn coglie nel segno quando dice, verso la fine del romanzo, che il viceconsole potrebbe essere uno di quegli uomini «che cercano la donna accanto alla quale credono di trovare l'oblio»<sup>121</sup>. Nelle parole del viceconsole ritroviamo alcuni elementi ai quali la figura di Anne-Marie Stretter viene più volte associata: l'acqua e il dolore. Ne emerge un'immagine caratterizzata da una radicale passività, che tende a disarticolare la

---

<sup>118</sup> Ivi, pp. 66-67.

<sup>119</sup> Ivi, p. 68.

<sup>120</sup> Ivi, p. 78.

<sup>121</sup> Ivi, p. 102.

soggettività verso una dimensione indistinta ed impersonale. Di nuovo a questa figura femminile, anche nelle parole del viceconsole, che pure le è molto vicino, viene “negata” la qualità di soggetto, sparita a favore di una dimensione indistinta e impersonale. Di nuovo la proiezione di uno sguardo maschile su una figura femminile? Si può notare, inoltre, come la disperazione di Anne-Marie Stretter, di cui parla Duras nel brano di *Les lieux de Marguerite Duras*, citato prima, sia per il viceconsole paradossalmente una fonte di speranza. L’assenza di preoccupazioni personali, la distruzione della propria soggettività per aprirsi alla «*généralité du monde*» e al suo dolore, al silenzio: tutti questi elementi, che Duras considera come una via di liberazione e una forma di sovranità della donna, sono forse inaccessibili agli uomini, centrati nella loro posizione di soggetti attivi del discorso? L’esperienza limite del viceconsole è forse l’esperienza dell’impossibilità di accedere all’oblio di sé, tanto desiderato e riconosciuto nella figura di Anne-Marie Stretter?

Infine il viceconsole riesce ad avvicinare la donna: i due cominciano a ballare sotto lo sguardo attonito dei presenti. Anne-Marie Stretter inizia con un tono vago il dialogo, parlando del clima; poi il discorso si sposta sulla lebbra. Questa introduzione al dialogo è costituita da “chiacchiere” che dissimulano la presenza di ben altra tensione tra loro. Anne-Marie Stretter allora chiede:

«Perché mi parla della lebbra?»

“Perché ho l’impressione che se provassi a dirle quello che vorrei riuscire a dirle, tutto finirebbe in polvere...” lui trema, “le parole per dirlo, a lei, le parole... per dire di me... non esistono. Mi sbaglierei, userei quelle... per dire altre cose... una cosa accaduta a un altro...”

“Su di lei o su Lahore?” [...]

“Su Lahore.”<sup>122</sup>

Il viceconsole vorrebbe dire ad Anne-Marie Stretter qualcosa, per cui non ci sono parole; vorrebbe dire «le parole... per dire di me». Cerca le parole che lo rendano trasparente a se stesso e a lei, le parole che permettano un contatto con lei. Dal momento che queste parole non esistono, egli teme che userebbe «quelle... per dire altre cose... una cosa accaduta a un altro...»: Lahore. Il viceconsole, in questo caso, sta cercando di tenere aperta la possibilità di una separazione fra sé e i fatti di Lahore. In tale separazione (che, come si è visto, è cercata anche dall’ambasciatore) risiede tutta la sua speranza di sottrarsi alla follia, di uscire dal suo isolamento. In questo modo egli potrebbe avere un’altra possibilità di rientrare nel “mondo comune”, di essere accolto nella società dell’ambasciata francese e di amare. Le parole per dirsi, però, non esistono<sup>123</sup> e il tentativo del viceconsole è votato allo scacco: pur senza aderirvi completamente (e solo per questa ragione è possibile che avvenga questo dialogo) egli rimane schiacciato sull’immagine di sé che i fatti di Lahore gli attribuiscono:

---

<sup>122</sup> Ivi, p. 81-82.

<sup>123</sup> Se queste parole esistessero costituirebbero un’altra immagine per il viceconsole, che non restituirebbe comunque la vitalità di questo sé, che egli cerca di mostrare. È proprio all’indicibilità di sé, alla non trasparenza a se stessa della soggettività, che il viceconsole non riesce a tener fede.

«Poi, ed è questo che vorrei cercare di dirle, dopo, uno sa che è stato a Lahore, pur nell'impossibilità di esserci. Sono io... chi vi parla in questo momento... a essere lui. Volevo che lei sentisse il viceconsole di Lahore, io sono lui»<sup>124</sup>.

L'oscillazione fra la prima e la terza persona rende conto del tentativo del viceconsole di sostenere la dissociazione creatasi in lui fra un sé ancora vivo, che spera (di poter amare) e il sé precipitato nella follia di Lahore. Tale dissociazione, però, non regge («io sono lui») e il viceconsole si trova confinato nella follia.

Il dialogo fra Anne-Marie Stretter e l'uomo, però, si fa sempre più complesso e il senso del discorso oscilla in continuazione da un piano a un altro. La donna chiede:

«E che cosa dice?» [il viceconsole]

«Che non può dire niente su Lahore, niente, e che lei dovrebbe capirlo.»

«Non ne valeva la pena, forse?»

«Oh! sì. Se vuole, posso anche dire: Lahore, era ancora una forma della speranza. Capisce vero?»

«Credo di sì. Ma pensavo che ci fosse qualcos'altro... che fosse possibile, senza spingersi fin dove è arrivato lei... fare qualcos'altro.»

«Forse. Ignoro che cosa. Provi comunque, la supplico, a immaginare Lahore» [...]

«È molto difficile immaginare con chiarezza,» sorride, «io sono una donna... Quello che vedo è solo una possibilità nel sonno...»

«Provi nella luce. Sono le otto del mattino, i giardini di Shalimar sono deserti. Io non so che esiste anche lei»<sup>125</sup>.

Ciò che il viceconsole vorrebbe dire, ma per cui non ha le parole, sembra essere, qui, qualcosa su Lahore. Ciò che non si può dire sembra Lahore. Mentre prima ciò che non si poteva dire era altro rispetto a Lahore, era un altro viceconsole, ora invece è proprio Lahore. Bisogna sovrapporre i due indicibili, concludendo che Lahore è quanto di più intimo c'è nel viceconsole? L'oscillazione fra i due elementi indicibili è accentuata dal fatto che il viceconsole definisce Lahore come «una forma di speranza», mentre prima la speranza era riposta in un movimento di dissociazione rispetto a Lahore.

Ci si potrebbe chiedere, però, in che senso il gesto di Lahore sia ancora una speranza. Anche a questa domanda il romanzo non offre alcuna risposta esplicita.

La prima parte del dialogo tra il viceconsole e Anne-Marie Stretter è costruita in modo che il viceconsole cerca continuamente di far emergere un soggetto dell'enunciazione diverso dall'immagine con cui la sua interlocutrice lo identifica. Questo soggetto dell'enunciazione risulta, però, indicibile. Dapprima egli vuole sottrarsi all'immagine del viceconsole di Lahore che ha sparato sui lebbrosi; in seguito, invece, identificandosi con quel gesto, vuole aprire lo spazio per considerarlo come un gesto di speranza rispetto a qualcosa che non viene detto. Ad ogni livello di questa oscillazione il dialogo fa sorgere un impossibile e un indicibile: prima «le parole... per dire di me», poi Lahore, poi ciò rispetto a cui Lahore si configura come una speranza. Tale impossibile, che emerge a ogni livello e che rende il discorso contraddittorio, quasi incomprensibile, frustra tutte le speranze del viceconsole. Egli è

---

<sup>124</sup> Ivi, p. 82.

<sup>125</sup> Ivi, pp. 82-83.



bloccato dall'impossibile, a cui cerca di sottrarsi in ogni direzione, e non riesce a trovare un modo di mettersi in rapporto con esso.

Anne-Marie Stretter invece sembra suggerire l'esistenza di un'altra modalità di rapportarsi all'impossibile, una modalità femminile («io sono una donna»), diversa dalla speranza del viceconsole. C'entra forse quella disperazione universale che le attribuisce Duras? Una disperazione che la rende aperta a «*le plus général du monde*», che la rende una «*forme creuse*». La porosità al mondo è forse quest'altra maniera di rapportarsi all'impossibile del reale? Tale porosità comporta un oblio di sé, una cancellazione della propria persona e conduce alle lacrime?<sup>126</sup>

Il viceconsole non conosce quest'altra possibilità. Egli cerca comunque di condurre Anne-Marie Stretter a comprendere («*apercevoir*», percepire) Lahore, il suo carattere inevitabile; le dice di immaginare la luce, di immaginare di essere un clown che si risveglia e di tenere conto del fatto che lui non sapeva che lei esistesse. La solitudine del viceconsole, di cui la sua verginità è un emblema nel romanzo, assume in questo momento tutto il suo valore tragico. Viene da chiedersi se il fatto di conoscere Anne-Marie Stretter e di amarla avrebbe potuto impedire che il viceconsole sparasse. Non è possibile rispondere con sicurezza a questa domanda, ma si può suggerire che, se Lahore è inevitabile, probabilmente non sarebbe cambiato nulla. L'esperienza dei limiti è esperienza della e nella solitudine. L'amore del viceconsole, inoltre, come si è già visto, è aperto sull'impossibile del desiderio e la vicinanza ad Anne-Marie Stretter è una vicinanza nell'isolamento<sup>127</sup>. Questa lettura potrebbe trovare conferma nella conclusione del dialogo fra i due. Anne-Marie Stretter dice di aver percepito il carattere inevitabile di Lahore. Tra i due si è dunque formato uno spazio di intesa. Il viceconsole allora chiede:

«Crede che ci sia qualcosa che noi due possiamo fare per me?»

Allora lei è molto sicura.

“No, non c'è nulla. Non ha bisogno di nulla”

“Le credo”

Il ballo finisce»<sup>128</sup>.

Nonostante l'intesa non possono fare nulla assieme per lui perché lui non ha bisogno di niente. La condizione del viceconsole è dunque definitiva, non presenta alcuna speranza, proprio come Tatiana aveva intuito a proposito di Anne-Marie Stretter in *Il rapimento di Lol V. Stein*. La vicinanza dei due

---

<sup>126</sup> Si tenga conto del fatto che Anne-Marie Stretter alla fine del film *India song* si suiciderà. Marguerite Duras, sempre in *Les Lieux de Marguerite Duras*, dice di questo suicidio: «*je ne sais pas si c'est un suicide. Elle rejoint comme une mer... elle rejoint la mer indienne, comme une sorte de mer matricielle. Quelque chose se boucle avec sa mort. Elle ne peut pas faire autrement. Je pense que c'est un suicide complètement logique, qui n'a rien de tragique. Elle ne peut pas vivre ailleurs que là et elle vit de cet endroit-là, elle vit du désespoir que secrète chaque jour l'Inde, Calcutta, et de même elle en meurt, elle meurt comme empoisonnée par l'Inde*». Marguerite Duras, Michelle Porte, *Les lieux de Marguerite Duras*, cit., p. 78. (“non so se si tratta di un suicidio. Lei raggiunge qualcosa come il mare... lei raggiunge il mare indiano, come una sorta di mare materno. Qualcosa si chiude con la sua morte. Lei non può fare altrimenti. Penso che sia un suicidio completamente logico, che non ha niente di tragico. Lei non può vivere che là e lei vive di quel luogo, vive della disperazione che secerne ogni giorno l'India, Calcutta, e allo stesso tempo ne muore, muore come avvelenata dall'India” Tr. mia)

<sup>127</sup> Questo nodo problematico verrà trattato più approfonditamente a proposito de *La malattia della morte* e del commento di Blanchot *La comunità degli amanti*.

<sup>128</sup> Marguerite Duras, *Il viceconsole*, cit., p. 83.

personaggi appare sempre più chiaramente; si tratta di una vicinanza, però, che non rompe la solitudine, è una vicinanza impossibile.

Anne-Marie Stretter torna a ballare con Charles Rosset che ha seguito tutta la scena e che le chiede chi sia il viceconsole. Significativamente la donna risponde:

«“Oh! un uomo morto...”<sup>129</sup>.

E aggiunge:

«“Non servirebbe a nulla parlarne, [...] è molto difficile, addirittura impossibile... Credo che lei dovrebbe pensare una cosa, e cioè che a volte... una catastrofe può esplodere in un luogo lontanissimo da quello in cui avrebbe dovuto manifestarsi... sa, quelle esplosioni sotterranee che fanno gonfiare il mare a centinaia di chilometri dal luogo in cui hanno avuto origine...”<sup>130</sup>.

Lahore è inevitabile come una catastrofe naturale di cui non è facile comprenderne l'origine, che, a volte, è lontana dal luogo in cui la catastrofe si manifesta. L'origine del gesto del viceconsole a Lahore è lontana nello spazio così come il dolore di Anne-Marie Stretter, troppo antico per essere ancora pianto, è lontano nel tempo? Ecco un'ulteriore risonanza tra le due figure che mette in evidenza il fatto che il gesto di Lahore non è interpretabile riduttivamente come follia, riconducibile a una qualche causa particolare, ma è piuttosto l'esito di un'esperienza dei limiti. L'immagine della catastrofe suggerisce uno sguardo complessivo sul reale, che va ben al di là della dimensione soggettiva. Anne-Marie Stretter si presenta ancora una volta con un pensiero aperto a «*le plus général du monde*» e, con l'immagine della catastrofe, fa comprendere come anche l'esperienza del viceconsole sia esperienza dell'impossibile de «*le plus général du monde*».

Quando Charles Rosset chiede ad Anne-Marie Stretter di cosa abbia parlato con il viceconsole durante il ballo, lei gli risponde che hanno parlato della lebbra, di cui lui ha paura. Anne-Marie Stretter mente a Charles Rosset o, quantomeno, non gli dice tutto quello di cui hanno parlato, tralascia le cose più importanti (per quanto impossibili da dire).

Sono le tre del mattino passate ormai, ma il viceconsole non ha ancora abbandonato il ricevimento. Apparentemente quasi ubriaco, si avvicina di nuovo a Charles Rosset e, provocandolo, riprende con lui il discorso sulla propria esclusione dalla cerchia degli amanti di Anne-Marie Stretter.

«“Lei verrà accolto e salvato dal delitto, inutile negarlo,” aggiunge il viceconsole, “ho sentito tutto. [...] Che ingiustizia”.

“Anche lei verrà accolto,” dice Charles Rosset, “a ciascuno il suo turno, le cose sono andate così.” [...]

“Io non verrò accolto,” continua a ridere. “Lahore fa paura. Parlo in modo stonato, sente la mia voce? Badi, non rimpiango nulla. Va tutto benissimo.”<sup>131</sup>

Charles Rosset cerca allora di minimizzare, confidandogli di aver parlato di lui e della sua paura della lebbra con Anne-Marie Stretter per tutto il tempo dell'ultimo ballo. Non è certo un disonore avere paura della lebbra. Il viceconsole, però, monta su tutte le furie e getta a terra un bicchiere per la rabbia:

---

<sup>129</sup> *Ibidem*.

<sup>130</sup> *Ivi*, p. 84.

<sup>131</sup> *Ivi*, pp. 89-90.

la rabbia è legata al fatto che sta per essere costruito un caso su qualcosa (la paura della lebbra) di cui lui non ha mai parlato. Charles Rosset gli ribadisce che è stata Anne-Marie Stretter a dirglielo; allora il viceconsole si calma perché capisce che la donna ha mentito a Charles Rosset, cioè che ha tenuto segreto e custodito l'indicibile del loro dialogo. Nonostante l'ora ormai tarda egli si dirige verso Anne-Marie Stretter e insiste perché balli nuovamente con lui. Lei si trova costretta, controvoglia, ad accettare. La custodia del segreto rende palese per il viceconsole la loro vicinanza.

«In questo momento,» lui implora, «sia con me. Che cosa ha detto?»

«Non ha importanza.»

«Stiamo per lasciarci.»

«Io sono con lei.»

«Sì.»

«Io sono con lei qui completamente come con nessun altro, qui, questa sera, in India. [...] Farò come se fosse possibile rimanere qui con lei questa sera,» dice il viceconsole di Lahore.

«Non ha nessuna speranza.»

«Nessuna?»

«Nessuna. Comunque può fare come se ne avesse.»

«Che cosa faranno?»

«La scacceranno.»

«Farò come se fosse possibile che lei mi trattenga.»

«Sì. Perché ci comportiamo in questo modo?»

«Perché qualcosa abbia avuto luogo.»

«Fra lei e me?»

«Sì, fra noi.»

«In strada, gridi forte.»

«Sì.»

«Dirò che non è lei. No, non dirò niente.» [...]

Si separano»<sup>132</sup>.

Anne-Marie Stretter e il viceconsole sono assieme, in una vicinanza straordinaria, ma questo non cambia il fatto che l'uomo non ha alcuna possibilità di essere accolto nel circolo degli amanti di Calcutta, di superare la condizione di esclusione in cui si trova. Davanti a questo divieto insormontabile egli sceglie la via della finzione: fare come se gli fosse possibile restare. Anne-Marie Stretter lo asseconda e gli dice anche cosa fare: lasciarsi andare a un nuovo accesso di follia e, una volta che sarà stato allontanato dalla sala del ricevimento, urlare per la strada. Anne-Marie Stretter assicura inoltre che, ancora una volta, custodirà questo loro "segreto" e non dirà niente a nessuno. La follia del viceconsole è dunque una finzione che dissimula l'esperienza dell'impossibile?

La dinamica del rapporto di questi due personaggi è profondamente contraddittoria: la loro estrema vicinanza, ciò che c'è di più intimo fra loro, è l'inevitabilità della separazione, dell'esclusione. Ma perché inscenare questa finzione? «Perché qualcosa abbia avuto luogo». Perché qualcosa prenda il posto di una storia d'amore impossibile per il viceconsole. Per offrire un segno di questo indicibile. Il viceconsole non rinuncia al tentativo di trovare infine qualcosa, un evento, un segno, un feticcio, una parola che possa dire anche questo indicibile. È forse lo stesso tentativo disperato della scrittura?

---

<sup>132</sup> Ivi, pp. 93-94.

Perché qualcosa sia avvenuto bisogna provocarlo e fare in modo che sia visto. Il viceconsole quindi inscena un accesso di follia: inizia a urlare «Tenetemi con voi! [...] Rimango qui questa sera, con voi!»<sup>133</sup> Peter Morgan, come previsto, dopo un po', porta via il viceconsole, che infine urla per la strada, come gli aveva indicato Anne-Marie Stretter.

### ***5.11. La scenografia del cerchio***

In questa scena il viceconsole non è più schiacciato dagli sguardi, ma piuttosto è colui che li provoca e li attira a sé: il viceconsole si dà a vedere, si esibisce al centro della sala del ricevimento. Se si richiamano alla mente le scenografie individuate da Sylvie Loignon, ricordate prima, è ora possibile cogliere più profondamente la dinamica che la figura circolare suscita. Loignon associa il cerchio all'esibizionismo e all'esclusione. In questo momento il viceconsole è al centro della scena, del cerchio, e attira gli sguardi di tutti. Egli, dunque, esibisce. Che cosa? La sua doppia esclusione: esclusione dall'amore ed esclusione dal circolo degli amanti. Essere al centro del cerchio significa, allora, esserne il punto di riferimento, ma anche essere esclusi dalla linea cui partecipano tutti i punti che formano il cerchio (si potrebbe dire, essere accerchiati da questi ultimi). L'esibizione del viceconsole, però non rende conto di nulla, non dà a vedere nulla se non questa esclusione, impossibile da dire. Loignon sottolinea che è precisamente questa la dinamica del desiderio e dell'immagine nelle opere di Duras. L'immagine fa schermo all'irrappresentabile e all'impossibile del reale, si dà a vedere, ma per indicare che non c'è nulla da vedere, nulla che si possa rappresentare, per indicare che c'è un irrappresentabile. Si origina così una continua oscillazione fra impossibilità di vedere, voyeurismo ed esibizionismo, che consente una circolazione del desiderio che muove tutti i personaggi, ma che non è definibile né rappresentabile.

### ***5.12. I gesti del viceconsole e la scrittura***

Se torniamo all'associazione, proposta sopra, fra la finzione del viceconsole e la scrittura, dovremmo affermare che la scrittura si configura come una finzione, un'immagine che fa da schermo all'irrappresentabile e indicibile del reale. Tale immagine, però, non mostra nulla. La sua verità consiste nel suscitare al proprio interno un indicibile, riuscendo così a indicare al proprio limite l'irrappresentabile del reale. Nella finzione del viceconsole, la ricerca di una parola che possa dire questo sfocia nelle grida inarticolate, limite estremo del linguaggio, in cui il senso si perde.

Rimane anche un'altra questione: questa scena apre la possibilità di interpretare la follia del viceconsole come una finzione. Se così fosse, non potrebbe essere considerato come una finzione, intesa nel senso elaborato sopra, anche il gesto di Lahore? Anch'esso potrebbe essere stato un "invenzione", una finzione creata perché qualcosa avesse luogo tra il viceconsole e i lebbrosi, fra il

---

<sup>133</sup> Ivi, p. 94.

viceconsole e il loro dolore, per offrire un segno. Come è apparso dal primo dialogo con Anne-Marie Stretter, il rapporto tra il viceconsole e il dolore è impossibile come l'amore per lei. È possibile quindi rintracciare una certa corrispondenza fra i due gesti estremi dell'uomo.

Gli esiti dei tentativi del viceconsole di fare in modo che qualcosa abbia luogo, che rimanga un segno dell'impossibile, sono il grido e l'assassinio. Rapportati alla scrittura, questi due esiti rappresentano il primo il rischio di sfociare nel non-senso e il secondo la violenza insita nella scrittura.

Come va intesa quest'ultima? Come si è già visto a proposito del libro di Peter Morgan, la violenza del linguaggio consiste nella sua negazione dell'immediato, a cui strappare un'immagine, un concetto che serva poi a costruire un senso da imporre al reale stesso. Anche il gesto del viceconsole, nella lettura proposta, ha lo scopo di dare un senso o un segno al reale impossibile. Il potere di negazione è, però, potere di dare la morte all'immediato per estrarne un senso. Fissare il reale, impossibile da vedere, come sottolinea Loignon, in un'immagine (in uno schermo rettangolare) tradisce e nasconde il reale stesso, uccide la sua immediatezza. Il reale viene fissato per conoscerlo, per vederlo (come dall'esterno, senza essere visti, in una triangolazione voyeuristica). Ma l'immagine tradisce presto il suo carattere irreal e, dunque, essa deve darsi a vedere (esibizionismo) per mostrare la sua irrealtà e indicare così, al limite, verso l'irrappresentabile.

Se questa è la dinamica sottesa alla scrittura e ai gesti del viceconsole, bisogna concludere che davvero la scrittura, nel tentativo di dire l'indicibile, rischia di sfociare nel non-senso e di dare la morte.

I gesti del viceconsole, però, non sono scrittura: sono assassinio e grido. È forse possibile comprendere ora più a fondo in che senso l'esperienza dei limiti del viceconsole si trasformi in follia. Egli tenta disperatamente di infrangere il limite dell'impossibile, che lo separa dal reale, rendendoglielo incomprensibile e indicibile<sup>134</sup>. Tale tentativo sfocia nel non-senso e nell'assassinio, nel sacrificio del reale<sup>135</sup>. La realizzazione dell'impossibile è un sacrificio del reale e del senso. Il viceconsole si consegna disperatamente a questo sacrificio, ma ne rimane schiacciato. Non è, infatti, possibile realizzare l'impossibile a meno di non rinunciare a ciò che ne ha fatto sorgere l'esigenza stessa: il linguaggio e la separazione dal reale (la negazione del reale) che esso comporta. La separazione operata dal linguaggio è anche la separazione, all'interno del soggetto, di sé da sé e dal reale. In una prospettiva lacaniana, tale separazione è il motore del desiderio, che conduce il soggetto da un'immagine di sé all'altra, nel tentativo di ricucire tale separazione. Questo tentativo, però, è votato al fallimento e il soggetto è costretto a riconoscere di essere sempre qualcos'altro rispetto alle sue identificazioni immaginarie, di essere qualcosa di irrappresentabile e inappropriabile (impossibile).

---

<sup>134</sup> È forse questa la ragione per cui egli attribuisce ad Anne-Marie Stretter (una donna) la facoltà di partecipazione fusionale alla dimensione dell'indiscriminato e indistinto? Quello che il viceconsole cerca è un oblio di sé come rapporto fusionale con il reale?

<sup>135</sup> L'assassinio del viceconsole può essere paragonato al sacrificio di cui parla Bataille? In *Il viceconsole* si può forse leggere un confronto di Duras con la riflessione di Bataille?

Il viceconsole ha cercato intensamente di ricucire la separazione, ma l'esito di questo tentativo è stato quello di rimanere schiacciato dal suo stesso gesto. Il viceconsole è profondamente segnato dall'esperienza dei limiti, ma non sopporta il peso dell'indicibile, non riesce a tenersi su quel limite; vuole fortemente dargli un senso. Il suo atteggiamento è sempre attivo. Così facendo, negando cioè l'indicibilità che egli stesso ha esperito e che egli stesso è, egli cade nella follia e nell'assassinio. Egli non riesce ad accettare e a tenere aperta, come una risorsa, la separazione di sé da sé, che da un lato lo scinde dal reale, ma che, dall'altra, lo costituisce come soggetto che può parlare e farsi risonanza dell'indicibile.

La scrittura si impegna sullo stesso limite dell'indicibile, contro cui si accanisce il viceconsole, ma, diversamente da lui, non cerca di realizzare la possibilità di effrazione del limite o, meglio, è costretta a riconoscere l'insuperabilità del limite. Se non ci fosse questo riconoscimento, la scrittura dovrebbe rinunciare a se stessa a favore del silenzio. A partire da qui, però, per cercare di non chiudersi all'interno dei suoi limiti, facendo scomparire, dopo averla negata, ogni traccia dell'immediatezza del reale, essa deve costantemente corrodere e minare la compiutezza delle proprie immagini e metterne in scena il processo di formazione stesso.

È da questo impegno che nei romanzi di Duras sorge la crisi della soggettività dei suoi personaggi, alle prese con l'esperienza dei limiti e la problematizzazione della posizione dello scrittore stesso. Da qui nascono le riprese di temi e figure, declinati in modo sempre differente da un'opera all'altra. Se l'esperienza dei limiti al cuore della scrittura durassiana si apre su un indicibile, infatti, non c'è più nulla di stabile, ma ogni figura si propone secondo inarrestabili differenze, nel sempre rinnovato tentativo di avvicinare l'indicibile corrodendo il dicibile. L'indicibile non viene negato; esso diviene piuttosto fonte inesauribile di rielaborazioni successive e di ripetuti tentativi di approccio.

Duras sembra indicare, inoltre, al di là della scrittura, nella figura di Anne-Marie Stretter una modalità di rapportarsi all'impossibile diversa da quella del viceconsole e legata alla differenza femminile. Tale modalità è forse estranea alla scrittura?

Il viceconsole viene definitivamente escluso; egli è inquietante, osceno. Peter Morgan lo allontana dalla sala del ricevimento dicendogli:

«il suo personaggio ci interessa solo quando lei è assente»<sup>136</sup>.

La sorte di tutto ciò che è impossibile ricade anche sul viceconsole stesso: egli risulta avvicinabile solo quando sia stata negata la sua presenza, diventando così oggetto di discorso tra gli uomini. Anne-Marie Stretter non parteciperà mai a questi discorsi, se non cercando di convincere tutti che non vale la pena parlare di lui, che lui non ha più bisogno di nulla. La donna continua a custodire il segreto della sua vicinanza al viceconsole, che, d'altra parte, è indicibile. Anche per questo non serve parlarne. Risulta

---

<sup>136</sup> Ivi, p. 95.

evidente l'ambiguità dell'atteggiamento di Anne-Marie Stretter, su cui sarà necessario interrogarsi in seguito.

## **6. IMMAGINI DEL VICECONSOLE E DI ANNE-MARIE STRETTER**

### **6.1. Il viceconsole fotografato**

La parabola del viceconsole nel romanzo si conclude con un dialogo con il direttore del Circolo europeo, alla conclusione del quale egli si immagina il proprio futuro a Bombay, dove probabilmente verrà inviato:

«Penso che sarà Bombay in fin dei conti. Mi ci vedo indefinitamente fotografato su una sedia a sdraio in riva al mare di Oman»<sup>137</sup>.

Fotografato, dunque, fissato in un'immagine.

Diversamente da quanto accade in tutta la parte del romanzo che precede questa scena, in cui il viceconsole cerca disperatamente di sottrarsi all'immagine con cui viene identificato dagli altri, in questo caso è lui stesso a immaginare di essere consegnato all'occhio di una macchina fotografica immaginaria e di lasciarsi fissare in un'immagine. Le sue speranze di uscire dal proprio isolamento e di essere accolto nel circolo degli amanti di Anne-Marie Stretter sono ormai crollate. Egli è schiacciato dal proprio essere «impossibile» per gli altri e anche per sé. La sua stessa esistenza gli appare bloccata, impraticabile: nella foto che lo dovrebbe ritrarre, infatti, il viceconsole è seduto, non fa niente, ha disertato la sua vita. Un relitto depresso in riva al mare? Questa deposizione ha il senso della morte, di quella morte di cui egli stesso parla con Charles Rosset a proposito della mendicante:

«La morte che vi corre dietro nella vita,» dice infine il viceconsole, «ma che non vi raggiunge mai? È così?» È così, forse, sì»<sup>138</sup>.

La traduzione italiana di questo passo, a mio avviso, non restituisce efficacemente il senso del testo francese. Traducendo l'espressione «*la mort dans une vie en cours*»<sup>139</sup> con «la morte che vi corre dietro nella vita» si tende a sciogliere l'ossimoro e la contraddizione presenti in queste parole del romanzo. La morte di cui si parla qui non è una minaccia per la vita, ma una presenza costante, che accompagna quest'ultima come un'ombra. La morte figura qui come il doppio in ombra della vita.

Il viceconsole si vede fotografato in riva al mare, seduto su una sedia a sdraio: inevitabilmente consegnato allo sguardo, che ritrae e fissa la sua immagine. L'obiettivo cattura e blocca un istante della vita, creando un'immagine. L'immagine, dunque, è un'immagine di vita, da cui, però, la vita è assente. L'immagine è l'ombra della vita del soggetto ritratto, è la morte che l'accompagna a ogni istante<sup>140</sup>. L'immagine è la spoglia di ciò che è ritratto. Il viceconsole, dunque, cede e si consegna a un'immagine della sua esistenza, alla sua ombra, sulla quale ormai è rimasto schiacciato.

---

<sup>137</sup> Ivi, p. 134.

<sup>138</sup> Ivi, p. 111.

<sup>139</sup> Marguerite Duras, *Le Vice-consul*, Gallimard, Paris 1966, p. 170.

<sup>140</sup> Sull'idea dell'immagine come ombra del reale cfr. in particolare Emmanuel Lévinas, *La realtà e la sua ombra*, in *Nomi propri*, cit., pp. 174 -190.



Il fatto che egli “si veda fotografato”, però, segnala la presenza di una complessa articolazione di elementi attorno a questa foto, che rende ambigua la posizione del viceconsole. Egli, infatti, non aderisce completamente né al punto di vista della macchina fotografica, perché non sarebbe lui a scattare la foto, né a quello del soggetto della foto, che sarebbe lui stesso; sembra quasi che, nella consapevolezza di non poter sottrarsi allo sguardo dell’obiettivo, egli lo anticipi e lo inganni, ponendosi come “regista” e “compositore” dell’immagine: il viceconsole decide cosa consegnare di sé all’obiettivo.

Cosa consegna? Consegna la sua stessa esistenza bloccata (in un’immagine). Egli consegna di sé tutto ciò che l’obiettivo “vuole”: le sue spoglie. Il viceconsole si consegna all’obiettivo così come l’obiettivo, in fondo, lo vede: “morto”, «impossibile», un relitto arenato in riva al mare. Questa è la disperazione del viceconsole, il suo essere disperatamente schiacciato sulla propria immagine, in una vita ormai spenta, impossibile.

Tanta docilità da parte di quest’uomo nei confronti di un freddo sguardo esteriore, però, è sospetta. Probabilmente ha ragione Charles Rosset quando, in una scena precedente, dice che il viceconsole continuamente «fa la sua commedia, è infaticabile»<sup>141</sup>.

Si è già visto che egli, immaginandosi fotografato, si pone come “regista” e “compositore” dell’immagine. L’immagine in questione, però, lo ritrarrebbe così come gli altri o l’obiettivo lo vedono e lo vogliono. Egli, dunque, sarebbe il “regista” di un’immagine di sé già composta da altri per lui.

A ben guardare, però, offrire un’immagine di sé ricalcata su quella che altri hanno imposto e consegnarsi, così, bloccato dallo sguardo dell’obiettivo significa mostrarsi completamente, ma non dare a vedere nulla. Più precisamente significa ingannare la curiosità e la volontà di conoscenza di quello sguardo: offrendogli esattamente ciò che esso si aspetta di vedere, così come si aspetta di vederlo, viene confermata la sua aspettativa, ma, allo stesso tempo, sono deluse la sua curiosità e la sua presunzione di perspicacia. Sembra che quello che c’è da vedere sia già stato visto e che non ci sia più nulla da vedere. Il fatto che sia il viceconsole stesso a presentarsi così fa sorgere il sospetto che quello che si vede non dia a vedere la verità, la vita, ma solo la sua ombra. In effetti, dell’uomo arenato in riva al mare l’immagine non fa vedere nulla: cosa pensi, cosa guardi, cosa faccia quell’uomo non è dato sapere. Il viceconsole si è consegnato “volontariamente” così come lo si voleva, ma egli “è altrove”. Dove? Impossibile dirlo: egli è dentro e contemporaneamente fuori dall’immagine, sfugge a quest’ultima.

A questo punto assume una grande importanza un elemento che compare nella foto e che, fino ad ora, non è stato preso in considerazione: il mare. Il viceconsole si vede fotografato davanti al mare. Nella foto, dunque, da una parte c’è un relitto arenato e immobile e dall’altra c’è il continuo movimento del mare. Il viceconsole potrebbe trovarsi in un luogo indefinibile al limite fra la fissità del relitto e il continuo movimento del mare.

---

<sup>141</sup> Ivi, p. 108.

Quest'ultimo, in contrasto con le "spoglie" dell'uomo seduto, evoca dialetticamente una dimensione di vita, di libertà assoluta, in cui tutto si trasforma e si mescola con tutto, senza che vi sia più qualcuno o qualcosa di identificabile con precisione. Si potrebbe parlare di una dimensione indistinta o impersonale dell'esistenza, in cui ogni particolarità soggettiva si perde, di un ritorno a un'origine indifferenziata, che racchiude ancora tutto il possibile. Si tratta di una regressione o della follia? Si tratta di una libertà, di una liberazione dalle immagini e dalle parole o dell'impossibilità di poter parlare ancora? Si tratta dell'accesso a una partecipazione fusionale e quasi mistica, a una dimensione impersonale della vita o di un desiderio di morte? Le letture della contraddizione inscritta nella foto del viceconsole possono essere molteplici. Le narrazioni che quell'immagine può suscitare sono infinite. Il romanzo stesso può essere considerato, da questo punto di vista, un ricettacolo di narrazioni possibili, accennate dalle varie voci e dai personaggi. Nessuna di esse, però, può saturare completamente il senso di quell'immagine perché il viceconsole sfugge, consegna all'immagine tutto il visibile per evocare l'invisibile. Il viceconsole è «impossibile».

È vero, dunque, che il viceconsole mente. Potrebbe fare diversamente? Attraverso la foto immaginaria egli si piega al desiderio di tutti di saperlo folle, ma inoffensivo, lontano da Calcutta e arenato davanti al mare d'Oman. Questa foto, questa morte civile e personale, però, è anche la conferma del suo essere inavvicinabile e insopportabile in vita, in presenza, è la conferma del suo essere altrove. La foto del viceconsole è tanto malinconica quanto ironica e inquietante. Potrebbe fare diversamente? Potrebbe non mentire?

Le vicende del romanzo mostrano il fallimento di ogni suo tentativo di uscire dal proprio isolamento, di ogni suo tentativo di elaborare un rapporto positivo e socialmente accettabile con gli altri e con il reale. Egli è e rimane «impossibile». La sua follia non è accettabile se non nella misura in cui sia neutralizzata, nella misura in cui, cioè, egli sia reso inoffensivo. La falsità del viceconsole consisterebbe, dunque, nell'accettare anticipatamente e attivamente questa "condanna a morte" per tenere aperto così, al limite, la suggestione dell'impossibile: immaginare la foto è l'ultimo gesto del viceconsole per dar voce, anche se in maniera soltanto negativa, all'impossibile<sup>142</sup>.

Con la foto immaginata dal viceconsole si chiude il romanzo. La foto arresta la scrittura, ammutolisce il viceconsole e lo chiude nel silenzio. Il viceconsole ora "farà il morto", come Lol V. Stein<sup>143</sup>, fissato in un'immagine e in un'esistenza che non gli appartengono, ma rispetto alle quali non ha alternativa. Sulla sua sedia a sdraio, allora, egli potrà forse trovare un inquieto riposo dall'immane fatica

---

<sup>142</sup> A questo proposito vengono in mente le parole di Simone Weil: «Qualunque essere grida in silenzio per essere letto altrimenti». Simone Weil, *L'ombra e la grazia*, tr. it. di Franco Fortini, Bompiani, Milano 2002, p. 239.

<sup>143</sup> Ci si riferisce qui all'espressione che Jacques Hold usa per ritrarre Lol negli anni di matrimonio con Jean Bedford, dopo il ballo di S. Thala e prima dell'incontro con lui: «Poiché bisogna inventare gli anelli della catena che mancano alla storia di Lol V. Stein, mi sembra più giusto spianare il terreno, scavarlo, aprire tombe dove *Lol fa la morta*, che non innalzare montagne, costruire ostacoli, creare incidenti» [c. m.]. Marguerite Duras, *Il rapimento di Lol V. Stein*, cit., p. 29.

di sopravvivere a questa lacerazione bloccata, vagheggiando di perdersi e dimenticarsi come le onde nel mare.

## **6.2. Il cadavere di Anne-Marie Stretter a Venezia**

Questa condizione sembra essere comune anche ad Anne-Marie Stretter; anche lei sembra portare nel suo corpo i segni di una morte che accompagna incessantemente la vita. Nella villa sulle isole del delta del Gange, guardando attentamente la donna, Charles Rosset scorge addirittura la figura del suo cadavere.

«La guarda a lungo, lei se ne accorge, se ne stupisce, tace, ma lui continua a guardarla fino a dissolverla, fino a vederla seduta in silenzio con i buchi degli occhi del suo cadavere in mezzo a Venezia, Venezia dalla quale lei è partita, e alla quale viene resa, istruita dell'esistenza del dolore»<sup>144</sup>.

Per certi aspetti l'atteggiamento di Anne-Marie Stretter è simile a quello del viceconsole davanti all'obiettivo della macchina fotografica immaginaria: anche lei sa di essere sotto uno sguardo ostinato e vi si concede in silenzio. In questo caso lo sguardo è quello "innamorato" di Charles Rosset. Qualche momento prima i due si sono baciati:

«Uscendo da una camera lui l'abbraccia, lei non resiste, la bacia, rimangono stretti, ed ecco che nel bacio – lui non se l'aspettava – s'insinua un dolore discordante, la fiammata di un legame nuovo intravvisto ma già precluso. O come se lui l'avesse già amata in altre donne, in un altro tempo, di un amore... quale?»<sup>145</sup>.

Lo slancio amoroso di questo bacio fa percepire a Charles Rosset il dolore di Anne-Marie Stretter. Il bacio non unisce i due amanti, ma, nel momento di massima vicinanza, fa piuttosto percepire la loro incolmabile distanza. Anne-Marie Stretter si concede, ma è altrove, assente, presa da un «dolore discordante». Amare Anne-Marie Stretter significa amare questo dolore, che la trattiene sempre lontana dai suoi amanti.

Con lo sguardo istruito dalla presenza di questo dolore Charles Rosset guarda attentamente la donna per capire, per poterla amare. Lei tace: dopo un attimo di stupore, non oppone resistenza a questo sguardo, si concede a esso. Proprio come il viceconsole.

Cosa vede Charles Rosset? Vede l'immagine di Anne-Marie Stretter morta, il suo cadavere. Non c'è alcuna possibilità di penetrare il segreto di Anne-Marie Stretter, di "aprire la tomba in cui", anche lei, "fa la morta", di conoscere quel luogo da cui si sprigionano le sue lacrime, apparentemente ingiustificate. Tale segreto rimane impenetrabile per lei stessa: anche per lei, come si è già visto, è impossibile parlare del suo dolore.

Significativamente, dopo questa visione, a Charles Rosset viene in mente il viceconsole:

«È allora, mentre la vede così, che il ricordo del viceconsole ritorna brutalmente in Charles Rosset e lo mette in ombra»<sup>146</sup>.

---

<sup>144</sup> Marguerite Duras, *Il viceconsole*, cit., p. 121.

<sup>145</sup> *Ibidem*.

<sup>146</sup> *Ibidem*.

La visione del cadavere di Anne-Marie Stretter si associa, nella mente di Charles Rosset, al ricordo del suo ultimo incontro con il viceconsole. Dopo il ricevimento, infatti, Charles Rosset si era trattenuto con Anne-Marie Stretter, che lo aveva invitato all'Hotel Prince of Wales, assieme agli altri amanti. Il viceconsole aveva effettivamente ragione quando, durante il ricevimento, aveva pronosticato a Charles Rosset che sarebbe stato accolto nel circolo degli amanti della donna. Mentre Charles Rosset torna nella sua residenza, dopo aver ricevuto questo invito, il viceconsole, affacciato al balcone della sua stanza, lo vede e lo trattiene con insistenza per un ultimo dialogo. Il viceconsole chiede a Charles Rosset se sia stato assieme agli altri al Blue Moon, se sia stato accolto nel circolo, se sia stato invitato ad andare all'Hotel. Charles Rosset, mentendo, nega (in effetti al Blue Moon non erano andati, ma l'avvicinamento ad Anne-Marie Stretter era avvenuto), pensando di evitare un ulteriore dolore e una nuova crisi al viceconsole. Quest'ultimo, allora, sorprendentemente confessa al suo ospite il proprio amore per Anne-Marie Stretter:

«“Ho come un sentimento per lei, per questo non vado più a Bombay. Se gliene parlo con questa insistenza, è perché è la prima volta nella mia vita che una donna mi ispira amore”»<sup>147</sup>.

Il viceconsole arriva perfino a chiedere a Charles Rosset di intercedere per lui presso Anne-Marie Stretter perché la donna accetti di rivederlo, di tenerlo come gli altri accanto a sé. Charles Rosset rifiuta duramente la proposta:

«“Non c'è nulla da rispondere, non ha bisogno di intercessori. [...] Del resto non credo a quanto mi ha appena detto”»<sup>148</sup>.

Nel momento in cui Charles Rosset immagina il cadavere di Anne-Marie Stretter a Venezia, gli torna alla mente questa scena, in cui egli ha ingannato il viceconsole. Qualcosa apparenta la figura della donna e il suo dolore alla figura impossibile del viceconsole. Charles Rosset inizia a pensare che il viceconsole in fin dei conti fosse sincero nel momento della confessione. Egli comincia così a intercedere per lui con insistenza presso Anne-Marie Stretter. Quest'ultima, però, rifiuta, nonostante l'ostinazione incalzante del giovane. In aiuto della donna viene Michael Richard:

«“Ascolta,” dice, “ascolti anche lei, il viceconsole di Lahore dobbiamo dimenticarlo, ne sono sicuro. Non c'è nulla da dire sui motivi di questo oblio. Non c'è nulla da fare se non sopprimerlo nella nostra memoria. Altrimenti...” stringe i pugni “... correremo un grosso rischio di... almeno di...”

“Dica.”

“Di non riconoscere più Anne-Marie Stretter.”

“Qui, qualcuno mente,” dice Charles Rosset»<sup>149</sup>.

Perché mai l'incontro con il viceconsole dovrebbe rendere Anne-Marie Stretter irriconoscibile agli occhi dei suoi amanti? Sorge il sospetto che qualcuno stia mentendo o che stia omettendo qualcosa; in questo caso può essere solo Anne-Marie Stretter, che tace. Charles Rosset allora la incalza:

«“Non è per via di Lahore?”

---

<sup>147</sup> Ivi, p. 110.

<sup>148</sup> Ivi, p. 111.

<sup>149</sup> Ivi, p. 123.

“No, non è per via di quello.”  
“Dell'altra cosa?”  
“Quale?” domanda Michael Richard.  
“Non capisco,” dice lei, “non saprei»<sup>150</sup>.

Anne-Marie Stretter resiste, tace, si trincerava nel silenzio, fino quasi a dissuadere Charles Rosset dall'insistere. La donna conclude:

«Vede,” dice lei. “Se mi costringessi a vederlo, Michael Richard non me lo perdonerebbe, né altri del resto... posso essere quella che è qui con lei solo... perdendo tempo così... vede.”  
“È tutto quanto c'è qui,” dice Michael Richard ridendo, “Anne-Marie, nient'altro.”  
“È per via di che cosa?” ricomincia Charles Rosset.  
“Della nostra tranquillità di spirito,” dice lei»<sup>151</sup>.

Anne-Marie Stretter rifiuta di vedere il viceconsole perché questo incontro turberebbe la tranquillità di spirito. Di chi? La donna dice la «nostra tranquillità di spirito». «Nostra» di chi? Sua e degli amanti. Di nuovo Anne-Marie Stretter riesce ad evitare di rispondere in prima persona, per sé soltanto, ma finge di sentirsi in obbligo, verso il mondo civile dell'ambasciata e verso la cerchia dei suoi amanti, di comportarsi in modo tale da conservare la loro tranquillità d'animo, che l'incontro con il viceconsole turberebbe. Lei si fa scudo di questa preoccupazione di essere così come gli altri la vogliono, che, d'altra parte, lei stessa sembra considerare vacua: tale preoccupazione, dice infatti, consiste nel «perdere [...] tempo». La vita della donna al centro dell'attenzione e dell'amore di tutti all'ambasciata è dunque una perdita di tempo, è una vita che per lei stessa non ha senso. Esattamente come il viceconsole nella foto, Anne-Marie Stretter si concede inerme agli altri, si mostra così come la desiderano, desiderabile e allo stesso tempo triste<sup>152</sup>. Lei ha disertato la propria vita e, come scrive Marcelle Marini, continua a recitare una sorta di mascherata<sup>153</sup>. Tale alienazione ha un effetto ambiguo: da una parte, infatti, questa mascherata le consente di essere integrata, seppure secondo il desiderio degli altri e non secondo il proprio, all'interno della società dell'ambasciata. D'altra parte, però, tutto ciò che la donna tace riemerge sotto forma di lacrime, che montano senza una ragione apparente, di un dolore, di cui Charles Rosset ha intuito il significato mortifero, e di silenzio, con cui, come si è già visto, lei si sottrae al linguaggio degli uomini. A volte Anne-Marie Stretter piange, tace, dorme: come il viceconsole e come Lol V. Stein, anche lei “fa la morta” nel cuore della società dell'ambasciata e del circolo dei suoi amanti. Offre agli altri un'immagine di sé che gli altri desiderano, ma in cui lei non c'è. Anne-Marie Stretter, dunque,

---

<sup>150</sup> *Ibidem*.

<sup>151</sup> Ivi, p. 123-124.

<sup>152</sup> Nell'accostamento di questi due aggettivi sta tutto il fascino di Anne-Marie Stretter, ma anche una profonda violenza nei suoi confronti. Anne-Marie Stretter è affascinante perché è bella e triste. Se lei liberasse le ragioni della sua tristezza potrebbe forse diventare inquietante. La sua bellezza rende tollerabile la sua tristezza, difende da quest'ultima. Se la sua bellezza viene mantenuta, ciò significa che lei ha ancora le forze per contenere la tristezza. D'altra parte la tristezza sembra portare con sé un “di più” di senso, oltre la semplice bellezza, una verità forse inaccettabile, che la bellezza rende invece accettabile. Gli amanti, languidi e dalla sensibilità raffinata, la vogliono così, bella e triste, custode di una verità, di cui essi in fondo non vogliono occuparsi e da cui, piuttosto, lei li deve difendere.

<sup>153</sup> Marcelle Marini, *Territoires du féminin*, cit., p. 153.

dov'è? Dove si svolge la sua vera vita? Impossibile dirlo. È forse racchiusa nel buio del sonno e del silenzio, in quel dolore che è troppo antico per essere pianto e di cui lei stessa non sa dire nulla.

Eppure, forse, alla fine di questo capitolo del romanzo, si può trovare un'indicazione. Dopo aver pianto Anne-Marie Stretter si addormenta. Gli uomini allora escono.

«Mentre attraversano il parco, una canzone si leva d'improvviso, abbastanza lontano, che deve venire dall'altra riva dell'isola. Sì, l'isola è stretta e lunga, Michael Richard riconosce la voce.

“È quella donna di Savannakhet,” dice, “è vero ,si direbbe che la segua»<sup>154</sup>.

Poco dopo, quando gli uomini sono ormai usciti dal parco, Anne-Marie Stretter si risveglia:

«Escono dal parco. Una porta si apre dietro di loro nella casa. Anne-Marie Stretter esce, non li vede dietro il cancello, si avvia calma verso il mare.

“È stata sicuramente la canzone a svegliarla,” dice Michael Richard.

Si vedono nel mare, lungo le spiagge, i grossi pali di cemento che fissano i reticolati.

Lei non va fino alla spiaggia, si distende nel viale, con la testa sul palmo della mano, i gomiti puntati a terra, nella posa di una lettrice, raccoglie sassolini e li getta lontano. Poi non getta più i sassolini, allunga un braccio, appoggia il viso su quel braccio teso e rimane lì»<sup>155</sup>.

Anne-Marie Stretter si risveglia al canto della mendicante, canto che viene dalla direzione del mare, fuori dalle recinzioni della villa. Il canto della mendicante, che viene dal mare, sembra quasi avere la funzione di un richiamo irresistibile, che la risveglia. La risveglia a cosa? Impossibile dirlo. Sicuramente non la fa tornare alla sua “mascherata”; la donna, infatti, non va sulla spiaggia, non raggiunge gli uomini, ma si stende sul viale e rimane lì. Emerge di nuovo una grande somiglianza fra quest'immagine e la foto del viceconsole: una donna distesa a non far niente davanti al mare. Il risveglio di Anne-Marie Stretter che, interpretato in questo modo, potrebbe sembrare il preludio di un cambiamento e di una trasformazione, si rivela essere, invece, un nuovo risveglio al suo dolore, che rimane ancora muto: lei si stende a terra e rimane lì. Il canto della mendicante allora dà voce al dolore di Anne-Marie Stretter?

Da questo momento in poi la donna non avrà più voce nel romanzo.

All'inizio del capitolo seguente Charles Rosset la vede fare il bagno nel mare:

«lei nuota, galleggia sull'acqua, annega a ogni onda, addormentata forse, o piangente nel mare. [...] Sono forse le lacrime che privano della persona?»<sup>156</sup>

Anne-Marie Stretter, infine, raggiunge il mare, vi si immerge. Le sue lacrime si confondono con l'acqua salata del mare, il suo dolore sembra perdersi in un dolore più grande che, come dice Charles Rosset, cancella ogni particolarità personale, per scioglierla in una generalità più vasta. La somiglianza fra il viceconsole e Anne-Marie Stretter risulta evidente, dunque, anche per quanto riguarda ciò che essi stessi non riescono a dire, il loro impossibile: per entrambi esso viene rappresentato da un mare in cui perdersi. L'esito della loro vicenda rimane sospeso: perdersi nel mare può significare, infatti, trovare un

---

<sup>154</sup> Marguerite Duras, *Il viceconsole*, cit., p. 126.

<sup>155</sup> *Ibidem*.

<sup>156</sup> Ivi, p. 127.

riposo accogliente dal dolore, ma anche annegare in quello stesso dolore, precipitare nella follia e nel silenzio.

Tale somiglianza è sancita esplicitamente da alcuni pensieri che Charles Rosset fa mentre cammina sulla spiaggia, dopo aver visto nuotare Anne-Marie Stretter:

«A proposito, a chi somigliava, il viceconsole di Lahore?»

La fatica è ritornata, lui avanza a stento. Un vento caldo comincia a spirare sulla Mesopotamia del gange, piccola cosa. Sono ancora ubriaco, pensa Charles Rosset.

Sente la risposta: A me, dice Anne-Marie Stretter<sup>157</sup>.

Anne-Marie Stretter e il viceconsole vivono, dunque, entrambi in una condizione che potremmo chiamare di alienazione, per la quale essi si trovano “costretti” a condurre una vita che non appartiene loro, in cui entrambi muoiono al loro desiderio. La costrizione che subiscono o accettano deriva dal fatto che, da un lato, il loro desiderio sarebbe socialmente inaccettabile e, dall’altro, che tale desiderio è ingestibile o impossibile da dire. Cos’è diventato il loro desiderio? Tenendo fermo il riferimento all’immagine del mare, esso potrebbe essere indicato come il desiderio di perdervisi dentro. Come si è già visto un simile desiderio si offre a interpretazioni ambivalenti. Rimane il fatto che un simile desiderio significa forzare i limiti della propria soggettività particolare, del linguaggio che la costituisce, forzare i limiti di ciò che distingue la vita dalla morte, la singolarità dal tutto. In ogni caso si tratta di un’apertura su qualcosa che sembra impossibile.

Fuori da questi limiti, da queste recinzioni, c’è il mare, la follia o una forma di libertà, il compimento del linguaggio (la musica? il canto?) o il silenzio, una vita vera o la morte. O la mendicante.

---

<sup>157</sup> Ivi, p. 129.

## 7. LA MENDICANTE INDIANA

La mendicante è la figura cruciale de *Il viceconsole*, attorno alla quale si muove l'intero romanzo. La mendicante, infatti, è colei che è fuori da quei limiti ai quali si affacciano gli altri personaggi. Lei, inoltre, è origine e insieme fallimento della scrittura di Peter Morgan, del suo libro. La figura della mendicante, proprio perché conduce oltre i limiti, sui quali si affaticano, su piani diversi, i personaggi e la scrittura stessa, appare come un centro di attrazione de *Il viceconsole*: è una figura che ne orienta la composizione e il senso a diversi livelli di profondità.

Madeleine Borgomano definisce la storia della mendicante indiana come una «cellula generatrice» dell'intera opera durassiana<sup>158</sup>. La presenza di questo racconto ha effetti su tutti i livelli testuali delle opere; di queste ultime condiziona le immagini, i temi, il movimento e la struttura, diventando ciò che Borgomano chiama la «“forma-senso” più originale della scrittura durassiana: quel movimento di ripresa e di ripetizione attraverso il quale l'opera riscrive se stessa senza sosta, pur abolendosi sino all'annientamento»<sup>159</sup>. La storia della mendicante agisce, dunque, verticalmente all'interno della scrittura durassiana, mettendo in relazione e intrecciando i diversi livelli testuali. Essa diventa il “centro” a partire dal quale si genera la scrittura, rivelandosi come un referente inesauribile, che suscita altrettante inesauribili letture.

### 7.1. Il racconto della mendicante

Madeleine Borgomano, nel suo articolo *La storia della mendicante indiana. Una cellula generatrice dell'opera di Marguerite Duras*, ricostruisce la vicenda della mendicante nell'opera della scrittrice fino al 1981, anno in cui la studiosa ha pubblicato questo studio.

Il racconto della mendicante è legato a un episodio a cui Duras ha assistito personalmente nella sua infanzia. In un'intervista la scrittrice dice:

«Mia madre, una volta, è tornata dal mercato dopo aver comprato una bambina di sei mesi... che ha tenuto solo per qualche giorno e che è morta. È un ricordo molto violento... sempre vivissimo, e che ho già tentato di collocare in un libro, uno dei miei primi libri, *Une barrage contre le Pacifique*. La cosa è episodica: si tratta di una mendicante che passa e che vende la sua bambina... che la regala per essere precisi, ma dico “vendere” perché c'è lo scambio di una piastra... Rivedo mia madre attraversare il giardino con quella donna che la seguiva, quella donna che aveva una creatura tra le braccia. Mia madre piangeva... era sempre furiosa, così... contro la miseria... Mi ricordo di quell'ostinazione, di quella volontà fantastica di dare via la propria bambina [...] Il problema... è stato quella donna... nelle diverse età della mia vita... come l'ho vista. Penso di essere sincera quando dico: da allora ci ho pensato sempre... L'atto è rimasto in me in un'opacità da cui non usciva mai... e solo dopo che mio figlio è diventato grande... la cosa si è rappresentata ai miei occhi... come un problema da risolvere con i soli mezzi di cui dispongo, cioè la scrittura... *Quell'atto mostruoso e adorabile*... ho tentato di farlo entrare nella letteratura... e non sono riuscita»<sup>160</sup>.

---

<sup>158</sup> Cfr. Madeleine Borgomano, *La storia della mendicante indiana. Una cellula generatrice dell'opera di Marguerite Duras*, tr. it. di Edda Melon, in Edda Melon, Ermanno Pea (a cura di), *Duras mon amour 3*, Lindau, Torino 2003, pp. 257-275.

<sup>159</sup> Ivi, p. 264.

<sup>160</sup> Marguerite Duras, *Marguerite Duras parle*, 33 tours, série «Français de notre temps», sous le patronage de l'Alliance Française, tr. it. di Edda Melon, in Ivi, p. 270-271.



Come si può evincere dalle parole della scrittrice, l'episodio viene narrato per la prima volta nel terzo romanzo di Duras, *Una diga sul Pacifico*, in cui occupa lo spazio di poche pagine<sup>161</sup>. Per molto tempo poi questa vicenda non viene più ripresa. Essa ricompare in *Il viceconsole*. In questo romanzo, però, tutti gli elementi del racconto hanno subito una dilatazione: lo spazio percorso dalla mendicante diventa enorme, il suo viaggio fino a Calcutta dura dieci anni. Aumentano anche i personaggi incontrati dalla mendicante, ma, soprattutto, compare per la prima volta la figura della madre della mendicante. In *Il viceconsole* Duras non si concentra più solamente sull'episodio della "vendita" della bambina, ma segue più da vicino, fino a quando le è possibile immaginarli, la figura della mendicante stessa e il suo viaggio. Il racconto della mendicante, quindi, non è più solo il racconto di un abbandono e di una separazione, ma anche la storia del viaggio che si origina a partire da quella separazione. La mendicante ricompare in seguito nei film *India song* e *Son nom de Venise dans Calcutta désert*. Di questo personaggio, come cifra della sua irraggiungibilità, non viene mai offerta alcuna immagine: si sente solamente la sua voce. Nel lungo periodo che separa *Una diga sul Pacifico* da *Il viceconsole*, pur non comparendo esplicitamente nei testi, la storia della mendicante lavora silenziosamente a modellare e orientare la poetica durassiana: Borgomano individua numerosi elementi comuni fra gli spazi, i personaggi e il movimento della scrittura di alcuni romanzi precedenti a *Il viceconsole* e il racconto presente in quest'ultimo romanzo. Infine la mendicante ricompare in *L'amante*<sup>162</sup>, anche se in questo testo la sua figura non è più cruciale. Duras, tuttavia, ne parla ancora, offrendo delle indicazioni sull'origine di questo personaggio e sulla profonda impressione che quell'incontro d'infanzia le lasciò.

## **7.2. Il racconto della mendicante in Il viceconsole**

La mendicante indiana all'età di quattordici anni rimane incinta. La madre la caccia e le ordina di non tornare mai più. La ragazza allora parte con il proposito di perdersi per riuscire a non tornare più; cammina verso sud, seguendo il corso del fiume Tonlé-Sap, che sfocia nel lago della piana del Tonlé-Sap. Seguendo i fiumi che escono da questo lago, verso sud, sarebbe infine arrivata alla Piana degli Uccelli e al mare. La ragazza capisce ben presto che continuando a seguire i corsi d'acqua, non potrebbe mai perdersi. Decide allora di invertire la direzione della sua marcia, di risalire verso nord, di superare il villaggio natale e di raggiungere le montagne. La sua indigenza nel frattempo diventa sempre più grave: il bambino cresce nel suo ventre, rendendo il senso della fame ancora più acuto per la ragazza. Per lo sfinimento lei perde i capelli. Ormai è diventata una mendicante. Mangia quello che trova, quello che raramente le viene donato, dorme ovunque, cammina. Vorrebbe estirpare da sé la sua creatura, che la consuma, che appesantisce la sua marcia. Ha delle allucinazioni, in cui rivede la madre. La bambina, infine, nasce vicino a Oudang; una donna aiuta la ragazza nel travaglio del parto, la nutre per due giorni

---

<sup>161</sup> Cfr. Marguerite Duras, *Una diga sul Pacifico*, tr. it. di Giulia Veronesi, Einaudi, Torino 1985, pp. 102-104.

<sup>162</sup> Cfr. Marguerite Duras, *L'amante*, cit., pp. 90-95.

e poi, prima che lei riparta, le dà un sacco di juta per il viaggio. La mendicante si rimette in cammino, con la bambina sulle spalle. La bambina, però, è un peso troppo grande per lei; anche se non l'ha abbandonata subito dopo il parto, ora decide che deve darla a qualcuno, venderla. A Vinh-Long la espone, adagiata sul sacco di juta, ai bordi delle bancarelle dei mercati. Cerca di "impietosire" i passanti mostrando anche il suo piede ferito e ormai infetto. Nessuno, però, prende la bambina né aiuta la mendicante. Ad accorgersi di loro è solo la figlia di una signora "bianca". Dopo aver tentato di liberarsi della mendicante, la signora cede all'insistenza della figlia e si prende cura della bambina della mendicante. Quest'ultima viene accolta nel giardino della villa della signora, nutrita e curata, mentre la bambina viene portata all'interno dell'abitazione e accudita. La signora, sconvolta e disperata per le condizioni della bambina, chiama anche un dottore. È proprio in quel giardino che la mendicante capisce di essersi ormai liberata completamente della bambina, di averla venduta. Lei capisce, inoltre, che non tornerà più dalla propria madre. Durante la notte la mendicante esce dal giardino della villa e riprende il suo cammino. Lungo la marcia, che attraversa fiumi, foreste, paesi interi, seguiranno altri figli, che verranno ugualmente abbandonati. La marcia, completamente priva di direzione, continuerà fino a Calcutta, dove, dopo dieci anni di cammino, la mendicante, ormai folle e sterile, si fermerà.

### **7.3. Piani di lettura**

La storia della mendicante è la storia di un viaggio che si origina a partire da una separazione irrevocabile: la separazione dalla madre.

La madre della mendicante caccia la figlia perché è rimasta incinta:

«Nel sonno, la madre, con un randello in mano, la guarda: Domani all'alba, vattene via, vecchia bambina gravida che invecchierà senza marito, il mio dovere è nei confronti dei vivi che un giorno ci abbandoneranno... vattene lontano... non devi assolutamente ritornare... assolutamente... vattene molto lontano, così lontano che io non possa neppure minimamente immaginare il posto in cui sarai...»<sup>163</sup>.

La scena è presentata come se fosse un incubo: la mendicante viene cacciata mentre dorme. Questo particolare, appena accennato, dà alla scena un'atmosfera onirica e sfuma già dall'inizio i contorni di questa storia, che si inoltra in una scivolosa zona di confine fra la realtà, il sogno, l'immaginazione e il pensiero. La separazione, a partire dalla quale inizia il viaggio della mendicante, ha, dunque, una profonda valenza simbolica.

Danielle Bajomée, nel suo libro *Duras ou la douleur*, mostra come l'opera della scrittrice sia interamente attraversata dal dolore della separazione rispetto a una pienezza d'essere impossibile e perduta per sempre:

---

<sup>163</sup> Marguerite Duras, *Il viceconsole*, cit., p. 10.

«Les textes mettent en relief, littéralement et latéralement, le déchirement tragique de l'éveil à soi [...]. Distinguer, départager, voilà l'horreur de la condition humaine»<sup>164</sup>.

Una delle figure simboliche di tale pienezza d'essere, secondo Bajomée, è quella (androgina) del bambino nell'utero materno, prima della nascita (figura che renderebbe conto dell'insistenza di Duras sui personaggi delle madri e sul loro sostituto, il mare). La nascita stessa si configura così come una separazione dolorosa. Duras è molto esplicita a questo proposito:

«L'accouchement, je le vois comme une culpabilité. Comme si on lâchait l'enfant, qu'on l'abandonne. [...] La sortie de l'enfant, qui dort. C'est la vie qui dort, complètement, dans une béatitude incroyable, et qui se réveille. [...] Le premier signe de vie, c'est le hurlement de douleur. [...] C'est de cris d'égorgé, des cris de quelqu'un qu'on tue, qu'on assassine. Les cris de quelqu'un qui ne veut pas»<sup>165</sup>.

E possibile notare un elemento comune fra l'evento della nascita, così come è descritto da Duras in questa intervista, e la cacciata della mendicante da parte della madre: sia il bambino che sta per nascere sia la giovane mendicante stanno dormendo e vengono bruscamente risvegliati per essere irrimediabilmente separati dalla madre. La somiglianza fra questi due eventi suggerisce la possibilità di leggere la cacciata della mendicante come una nascita. Si può dire, quindi, che, nel complesso intreccio della scena all'origine del viaggio della mendicante sia in gioco il limite ambiguo di una separazione che può essere interpretata sia come un abbandono sia come una nascita. Se, da una parte, nascere significa perdere la pienezza d'essere, essere abbandonati e condannati alla separazione, d'altra parte nascere significa anche staccarsi e differenziarsi dall'origine.

Nel caso della mendicante, la separazione della madre avviene nel momento in cui lei stessa si è rivelata "in grado" di diventare a sua volta origine: come la madre è l'origine per la mendicante, così la mendicante potrebbe essere l'origine per la propria bambina. Non è questo, però, l'elemento che determina la separazione tra la madre e la figlia; esso disegnerebbe piuttosto una linea di continuità fra le due donne. Loro potrebbero, infatti, riconoscersi entrambe in questa facoltà di poter essere origine, nell'immagine della maternità. Ciò che determina la separazione è piuttosto il modo in cui la possibilità di diventare madre si è realizzata per la figlia. La ragazza è rimasta incinta all'età di quattordici anni. Per la madre questo avvenimento è un disonore inaccettabile, che mette in discussione una particolare rappresentazione (socio-simbolica) della maternità, verso la quale lei si sente obbligata. La madre dice infatti che il suo dovere «è nei confronti dei vivi che un giorno ci abbandoneranno». Il suo dovere è verso gli altri, verso una società per la quale ciò che è avvenuto è un disonore.

---

<sup>164</sup> Danielle Bajomée, *Duras ou la douleur*, De Boeck – Wesmael, Bruxelles 1989, p. 100. («I testi mettono in rilievo letteralmente o lateralmente, lo strappo tragico del risveglio a sé [...] *Distinguere, dividere, ecco l'orrore della condizione umana*» Tr. mia)

<sup>165</sup> Marguerite Duras, Michelle Porte, *Les lieux de Marguerite Duras*, Les Éditions de Minuit, 1977, p. 23. («Il parto, io lo vedo come una colpa. Come se si lasciasse il bambino, come se lo si abbandonasse. [...] L'uscita del bambino, che dorme. E la vita che dorme, completamente, in una beatitudine incredibile, e che si risveglia. [...] Il primo segno di vita è un urlo di dolore. [...] Sono delle grida di qualcuno che è stato sgozzato, di qualcuno che viene ucciso, assassinato. Le grida di qualcuno che non vuole». Tr. mia)

Nello sdegno della madre della mendicante, che insulta la figlia chiamandola «vecchia bambina gravida che invecchierà senza marito», è possibile riconoscere la stessa rabbia che muove la mano della madre di Suzanne in *Una diga sul pacifico*. In questo romanzo, la madre si preoccupa di trovare per la figlia un marito facoltoso, che le possa garantire una vita libera dalle ristrettezze economiche. Per questa ragione la donna favorisce la frequentazione tra Suzanne e un uomo poco affascinante, ma molto ricco, M. Jo. La madre insiste molto con quest'ultimo sul fatto che egli non potrà avere Suzanne se prima non l'avrà sposata. Quando la madre scopre che M. Jo ha regalato alla figlia un preziosissimo anello, viene sopraffatta dall'ira e picchia duramente la figlia, nella convinzione che quest'ultima si sia concessa all'uomo:

«La cosa era scoppiata quando Suzanne era andata via da tavola. Ella [la madre] si era finalmente alzata. S'era gettata su di lei e l'aveva colpita coi pugni, con tutta la forza che ancora le restava. Con tutta la forza del suo diritto, con tutta la forza, uguale, del suo sospetto. [...]

- Dimmelo e ti lascio stare.

- Non sono andata a letto con lui, me l'ha dato così, non gliel'ho nemmeno chiesto, me l'ha fatto vedere e me l'ha regalato così, per niente»<sup>166</sup>.

In questo romanzo, le ragioni dell'attaccamento della madre al matrimonio non sono di natura morale o religiosa, ma sono piuttosto legate a una consuetudine sociale. La madre vorrebbe assicurare alla figlia un futuro economicamente e socialmente rispettabile. Secondo lei è possibile raggiungere questo stato solamente cercando di rispettare le consuetudini della "buona società". Il rapporto della madre con queste consuetudini, però, è ambiguo, dal momento che la società, a cui esse appartengono, le ha rovinato la vita con la vicenda della diga. La madre, dunque, pur non condividendo le regole di una simile società, tuttavia le accetta, fino a negare se stessa, e vorrebbe imporle alla figlia.

Molti anni più tardi, in *L'amante*, Duras ritornerà su questi scoppi di ira della madre contro di lei:

«Improvviso spavento nella vita della madre. La figlia corre il pericolo più grave, quello di non sposarsi, di non avere un posto nella società, di rimanere vulnerabile, perduta, sola. Nelle sue crisi, mi si butta addosso, mi rinchiude in camera, mi dà pugni, schiaffi, mi spoglia, mi si avvicina, mi annusa, [...] e urla, da farsi sentire in tutta la città, che sua figlia è una prostituta, che lei la sbatterà fuori di casa, che vorrebbe vederla crepare, che nessuno la vorrà più, che è disonorata, che è peggio di una cagna. Piange chiedendosi che cosa può farne, se non cacciarla di casa perché non appesti tutto»<sup>167</sup>.

In *Una diga sul Pacifico* e in *L'amante*, testi scritti rispettivamente prima e dopo *Il viceconsole*, ritorna, dunque, la scena di una madre che picchia la figlia e che vuole cacciarla di casa per il timore e il sospetto che lei si sia concessa a un uomo. La scena in questione, anche se non è uguale, ricorda molto quella de *Il viceconsole*. Dal momento che *Una diga sul Pacifico* e *L'amante* sono due testi più o meno esplicitamente autobiografici, si può supporre che anche la storia della mendicante abbia delle implicazioni autobiografiche per l'autrice. Nella relazione fra la mendicante e la madre, Duras offre probabilmente una rielaborazione del rapporto con la propria madre. Oltre a questo, tenere conto del lato autobiografico di questa vicenda potrebbe consentire di leggere in questa luce anche il viaggio della

<sup>166</sup> Marguerite Duras, *Una diga sul Pacifico*, cit., p. 118.

<sup>167</sup> Marguerite Duras, *L'amante*, cit., p. 66.

mendicante. Esso, infatti, potrebbe essere interpretato come un percorso di liberazione. In che senso? Di quale liberazione si tratta?

Per provare a rispondere a queste domande, ci si può riferire nuovamente a *Una diga sul Pacifico* e a *L'amante*. In entrambi questi romanzi la figlia esprime con forza il desiderio e la necessità di allontanarsi dalla madre, di liberarsi di lei. In *Una diga sul Pacifico* si legge:

«bisognava anzitutto liberarsi dalla madre, la quale non sapeva comprendere che nella vita si potevano acquistare la propria libertà, la propria dignità, con armi ben diverse da quelle ch'ella aveva creduto buone»<sup>168</sup>.

Questa liberazione in *L'amante* si lega esplicitamente alla scrittura:

«Le ho risposto che innanzitutto volevo scrivere, solo scrivere, null'altro. Ne è gelosa. Nessuna risposta, una rapidissima occhiata, un'impercettibile alzata di spalle, indimenticabile. Così io me ne andrò per prima. [...] Mi guarda e mi dice: tu forse ne verrai fuori. Giorno e notte quell'idea fissa. Il difficile non è raggiungere qualcosa, è liberarsi dalla condizione in cui si è»<sup>169</sup>.

Se la storia della mendicante in *Il viceconsole* ha delle implicazioni autobiografiche indirette, che nel testo vengono omesse o trasfigurate, il riferimento a *Una diga sul Pacifico* e a *L'amante* consente invece di metterle in evidenza e di leggerne la trasfigurazione.

Il desiderio di liberazione della figlia, nei due romanzi citati, dà origine a due esperienze diverse: l'amore e la scrittura.

Nonostante le proibizioni della madre, alla fine di *Una diga sul Pacifico* Suzanne si concede a un ragazzo della pianura, Jean Agosti. La ragazza, però, non lo sposa, ma lo abbandona per seguire il fratello e la sua compagna, una volta che la madre è morta.

In *L'amante* la relazione con l'uomo cinese assume esplicitamente i caratteri di una liberazione:

«L'immagine comincia molto prima che lui abbordi la ragazzina bianca appoggiata al parapetto, nel momento in cui è sceso dalla limousine nera, quando ha cominciato ad avvicinarsi a lei, e lei lo sentiva, sapeva che era impaurito. [...]

Lei sa anche qualcos'altro, che è giunto ormai il momento in cui non può più sottrarsi agli obblighi che ha verso se stessa e che di ciò la madre non deve sapere nulla, e neppure i fratelli. Lo ha capito quel giorno. Appena è salita sull'auto nera l'ha saputo, si sente lontana da quella famiglia, per la prima volta e per sempre»<sup>170</sup>.

Poche pagine più avanti, quando la bambina è già nella *garçonnière* dell'amante cinese si legge:

«L'immagine della donna con le calze rammendate ha attraversato la camera. Ha una figura di bambina. [...]

La madre non ha mai conosciuto il piacere. [...]

Mi domando come ho trovato la forza di fare la cosa proibita da mia madre con tanta calma e tanta determinazione. Come ho potuto andare "fino in fondo"»<sup>171</sup>.

La relazione con l'amante cinese assume il carattere di una presa di distanza dalla madre: la bambina inizia a descrivere un percorso diverso rispetto a quello della madre, un percorso proibito da quest'ultima.

---

<sup>168</sup> Marguerite Duras, *Una diga sul Pacifico*, cit., p. 159.

<sup>169</sup> Marguerite Duras, *L'amante*, cit., pp. 30-31.

<sup>170</sup> Ivi, p. 43.

<sup>171</sup> Ivi, p. 47.

Marcelle Marini, nel suo libro *Territoires du féminin*, interpreta in questo senso la storia della mendicante in *Il viceconsole*. Nel viaggio della mendicante, infatti, sarebbe in gioco la possibilità di liberarsi da una rappresentazione del sesso e del desiderio femminili imposta da un ordine socio-simbolico maschile, che la madre ha subito e anche accettato. La lettura della studiosa ha sullo sfondo in particolare la riflessione che Luce Irigaray conduce nel suo libro *Speculum*, in cui quest'ultima rivela polemicamente la natura fallocentrica del sistema socio-simbolico maschile. Quest'ultimo, organizzato, nei termini della riflessione lacaniana, attorno al significante fallo, definisce il sesso femminile come quello che manca del fallo. Al sesso femminile non viene, dunque, riconosciuta la possibilità di articolare il proprio desiderio autonomamente rispetto a quello maschile. Dal momento che, inoltre, il significante fallo è il simbolo di riferimento della legge, dell'ordine, del linguaggio e del mondo umano, il femminile viene associato a un angosciante quanto impotente elemento di disordine, consegnato al silenzio e legato a una dimensione materiale, corporea e quasi inumana dell'esistenza. Nella storia della mendicante, quindi, secondo Marini è in gioco la possibilità di liberarsi da una madre, vittima e complice dell'ordine socio-simbolico maschile, per porsi come soggetto di un desiderio femminile autonomo. In questo tentativo, secondo Marini, ne va anche della possibilità di un discorso e di una parola femminili, autonomi rispetto a quelli maschili.

Più in generale e in un senso diverso da quello indicato da Marini, si può dire che nella storia della mendicante ne vada della scrittura. Si è detto che in *L'amante* l'altra esperienza, originata dal desiderio di liberazione, oltre all'amore, è la scrittura. Il viaggio della mendicante può essere allora letto come il percorso della scrittura, un percorso che si dirige verso un ignoto e, forse, verso la follia.

Nel libro che Peter Morgan sta scrivendo sulla mendicante, si trovano delle espressioni e delle immagini che Duras impiega anche altrove per parlare della propria scrittura. Il libro di Peter Morgan allora non è solo un libro sulla storia della mendicante, ma è anche un libro in cui Duras parla della mendicante come se parlasse della propria scrittura. La mendicante può apparire così come una figura della scrittura stessa e il suo viaggio può essere letto come il percorso della scrittura. La storia della mendicante e il libro di Peter Morgan possono, dunque, essere considerati dei luoghi in cui la scrittura di Duras riflette su se stessa.

#### **7.4. «Lei cammina, scrive Peter Morgan»<sup>172</sup>**

L'incipit di *Il viceconsole*, citato nel titolo di questo paragrafo, è costituito da un chiasma che mette in relazione e, allo stesso tempo, dissocia il cammino della mendicante e la scrittura. Da un parte sembra che la scrittura segua la marcia, la racconti, la scriva, quasi che la marcia non fosse che il suo "oggetto". D'altra parte, però, il chiasma crea un'associazione fra la scrittura e il cammino della mendicante tale che la distinzione fra la scrittura e il suo oggetto tende a sfumare.

---

<sup>172</sup> Marguerite Duras, *Il viceconsole*, cit., p. 9.

«Peter Morgan è un giovanotto che desidera prendersi il dolore di Calcutta, gettarvisi, una volta per tutte e che la sua ignoranza finisca con l'assunzione di questo dolore»<sup>173</sup>.

Peter Morgan, con la sua scrittura, vuole dar voce al dolore di Calcutta. Il dolore di Calcutta sono i lebbrosi e i mendicanti, di cui la mendicante indiana è emblema. Si tratta di persone che la sofferenza ha sopraffatto al punto da erodere ogni possibilità di liberarsi da essa e di darle voce. Essi sembrano identificarsi con il dolore stesso. È in questo senso che Peter Morgan, a un certo punto, si chiede come «separare la sua [della mendicante] follia dalla follia»<sup>174</sup> in generale, il suo dolore dal dolore in generale, la mendicante stessa dalla sua follia e dal suo dolore. Essere sopraffatti dal dolore ha, nell'esperienza dei lebbrosi e dei mendicanti, un carattere quasi definitivo. Eppure, nonostante essi abbiano perso tutto e siano diventati incapaci di comunicare il loro dolore, non sono morti, sono ancora vivi. La loro presenza viva costituisce l'enigma della sopravvivenza ai limiti del mondo umano.

Ciò che Peter Morgan vuole fare non è raccontare questo dolore come dall'esterno, ma “prenderlo” nella scrittura, assumerne il silenzio, l'indicibilità. Egli vorrebbe far spazio a questo indicibile nel linguaggio senza raccontarlo, senza ricoprirlo con una coltre di parole che cercherebbe di spiegarlo. Egli vorrebbe che questo silenzio parlasse come tale nella scrittura. Vorrebbe trovare una parola nuova, che fosse la parola propria di quel dolore, una parola che si sottrae al linguaggio. Egli vorrebbe infine gettarsi in questo dolore, perdersi in esso definitivamente. È così che la marcia della mendicante non è solo l'“oggetto” della scrittura, ma il suo percorso è il percorso stesso della scrittura. Fra quest'ultima e il cammino della mendicante non vuole esserci un rapporto di rappresentazione, ma l'assunzione del movimento della marcia della mendicante nel movimento della scrittura stessa. «Bisogna perdersi»<sup>175</sup> è l'indicazione comune alla mendicante e alla scrittura: essa vale per entrambe.

Si può notare che la condizione dei lebbrosi e dei mendicanti, interpretata come condizione limite dell'umano, ricorda, per certi versi, quella dei deportati nei campi di concentramento nazisti, tratteggiata da Robert Antelme nel suo libro *La specie umana*. Commentando il testo di Antelme, Blanchot scrive:

«L'uomo del campo di concentramento è ai limiti dell'impotenza. Tutto il potere umano è al di fuori di lui, ed è esterna a lui l'esistenza in prima persona, la sovranità individuale, la parola che dice: «Io». [...] colui che non può più letteralmente nulla si afferma di nuovo al limite dove la possibilità cessa: nella povertà, nella semplicità di una presenza che è l'infinito della presenza umana. Il Potente è padrone del possibile, ma non di quel rapporto che non dipende dal dominio e che non è misurato dal potere: quel rapporto senza rapporto in cui si rivela «un altro»<sup>176</sup>.

Per la scrittura, il problema è come dar voce a questo «infinito della presenza umana» che si sottrae al linguaggio. Che cosa significa, inoltre, dargli voce? Di che natura è questo tentativo? Giacché “dar voce”, da una parte, può significare accogliere e ascoltare, ma, dall'altra, può voler dire anche costringere a parlare chi non parla più, spingere la sete di conoscenza fino alla costrizione. Per rimanere

---

<sup>173</sup> Ivi, p. 22.

<sup>174</sup> Ivi, p. 116.

<sup>175</sup> Ivi, p. 9.

<sup>176</sup> Maurice Blanchot, *L'infinito intrattenimento*, tr. it. di Roberta Ferrara, Einaudi Torino 1977, p. 177.

nell'ambito del commento di Blanchot al testo di Antelme, si può dire che un tentativo di natura simile corrisponderebbe alla tortura:

«far parlare, anche con la tortura, equivale a tentar di controllare quella distanza infinita, riducendo l'espressione a quel linguaggio di potere in cui il parlante offre nuovamente una presa alla potenza – e il torturato da parte sua rifiuta di parlare per due motivi: perché le parole estorte non lo facciano entrare nel gioco della violenza avversaria, e anche per proteggere la vera parola che in quel momento, come egli ben sa, si identifica con la sua silenziosa presenza, con la presenza, in lui, di un altro»<sup>177</sup>.

La scrittura di Peter Morgan, tuttavia, non sembra avere il carattere attivo e persecutorio della tortura, di uno spietato desiderio di conoscenza privo di pudore nei confronti del dolore. Essa appare piuttosto connotata da una certa passività, da un desiderio di ospitare in sé il dolore e il suo silenzio.

Rimane, comunque, la questione di come dar voce a questo dolore. Blanchot scrive:

«Perché un moto siffatto cominci veramente ad affermarsi bisogna che, indipendentemente da quell'io che ormai non sono più, nella comunità anonima risorga l'istanza di un Io-Soggetto, non più come potere di dominio e di oppressione rivolto contro gli altri, ma come qualcosa che possa accogliere l'ignoto e l'estraneo: accoglierlo nella giustizia di una vera *parola*»<sup>178</sup>.

Seguendo il percorso della riflessione di Blanchot, si dovrebbe dire che la scrittura di Peter Morgan voglia farsi luogo di accoglienza di questo dolore indicibile. Lo scrittore si porrebbe quindi come un Io-Soggetto pronto a ospitare in sé il silenzio del dolore di Calcutta, per dargli voce all'interno di una comunità, di cui egli si farebbe rappresentante. Nella riflessione di Blanchot, inoltre, tale accoglienza è finalizzata a un riconoscimento collettivo della sventura e del dolore, del quale fare «il punto di partenza per una *rivendicazione comune*»<sup>179</sup>.

Confrontando queste riflessioni con ciò che succede in *Il viceconsole*, da una parte si potrebbe riconoscere che il libro di Peter Morgan si fa portavoce del dolore di Calcutta presso la “comunità” di coloro che vivono nell'ambasciata. La tensione che guida la sua scrittura, però, non ha affatto la stessa finalità che dovrebbe avere l'accoglienza della «vera *parola*» dell'estraneo nella riflessione di Blanchot. La scrittura di Peter Morgan è allo stesso tempo più radicale e più ambigua. Peter Morgan non vuole essere un Io-Soggetto esterno al dolore, di cui egli si farebbe portavoce; egli vuole assumere radicalmente quel dolore e perdersi dentro. Allo stesso tempo, però, egli, che appare come uno scrittore molto generoso, verso la fine del romanzo dice:

«Mi esalto sul dolore in India. Lo facciamo tutti più o meno, no? È un dolore di cui si può parlare solo se ce ne assumiamo il respiro in noi... Scrivo pezzi immaginari su quella donna»<sup>180</sup>.

Prendere il dolore di Calcutta si di sé sembra essere, in questo passo, una macabra fonte di esaltazione intellettuale, artistica e poetica.

---

<sup>177</sup> Ivi, p. 178.

<sup>178</sup> Ivi, p. 180.

<sup>179</sup> *Ibidem*.

<sup>180</sup> Marguerite Duras, *Il viceconsole*, cit., p. 101.



Il confronto con la riflessione di Blanchot, rispetto alla possibilità di dar voce a un dolore muto, consente di rendere conto di alcuni tratti peculiari della scrittura e della poetica durassiana a partire da diversi punti di vista.

Si è già visto che *Il viceconsole* è un'opera che suscita una riflessione politica sui meccanismi di esclusione della società e del potere. In questo senso, scrivere del dolore dei mendicanti e dei lebbrosi di Calcutta, esclusi dalla società coloniale dell'ambasciata, ha sicuramente un significato politico. La scrittura di Peter Morgan, però, nel romanzo, non ha affatto quel compito che sembra affidarle Blanchot, di dar voce alla parola dell'estraneo davanti a una collettività che si prenda carico della sua sventura per farne una «rivendicazione comune», da portare al centro della «lotta dialettica»<sup>181</sup> della politica. Peter Morgan vuole confondersi, attraverso la scrittura, con la sventura. Questa tendenza a perdersi nella sventura, allontanandosi drasticamente dalle mediazioni sociali e dalla dialettica politica, è il segno di una disperazione politica, che in Duras si approfondisce nel corso degli anni fino a trovare la sua espressione più autentica nel *Premier projet* di *Le Camion*:

*«Ce n'est plus la peine de nous faire le cinéma de l'espoir socialiste. De l'espoir capitaliste. Plus la peine de nous faire celui d'une justice à venir, sociale, fiscale, ou autre. [...]*

*On croit plus rien. On croit. Joie: on croit: plus rien. [...]*

*Que le cinéma aille à sa perte, c'est le seul cinéma.*

*Que le monde aille à sa perte, qu'il aille à sa perte, c'est la seule politique»<sup>182</sup>.*

Nella scrittura di Duras, già durante la composizione di *Il viceconsole*, opera questa “disperazione politica”, che non vuole in alcun modo recuperare il dolore muto alla dialettica politica né tantomeno alla rivendicazione, ma tende piuttosto a seguirlo, fino a perdervisi dentro, aprendo, forse, così a una diversa dimensione, il carattere politico della quale risulta certamente problematico ma al tempo stesso estremamente interessante.

Benché il libro di Peter Morgan e la sua scrittura, come si è visto, costituiscano un “luogo” in cui Duras riflette sulla propria scrittura, sono solamente una parte de *Il viceconsole*. Questo potrebbe significare che non tutto ciò che vale per il libro di Peter Morgan valga anche per la scrittura di Duras. Peter Morgan non coincide con Duras, ma è uno scrittore fittizio, che l'autrice fa muovere nel suo romanzo. È molto significativo che Duras abbia scelto di affidare a un uomo il ruolo dello scrittore, a cui lei, in quanto autrice, concede una parte della propria esperienza biografica e di scrittura. Marcelle Marini, nella sua lettura de *Il viceconsole*, si sofferma molto su questa scelta, interpretandola come la denuncia di un sistema socio-simbolico maschile che, come si è già visto, associa il linguaggio, la scrittura, l'ordine e il senso al sesso maschile, mentre quello femminile sarebbe legato al silenzio, al disordine e alla dimensione materiale del corpo. È così, secondo Marini, che, mentre la mendicante

---

<sup>181</sup> Maurice Blanchot, *L'infinito intrattenimento*, cit., p. 181.

<sup>182</sup> Marguerite Duras, *Le camion*, Minuit, Paris 1977, pp. 73-74. («Non vale più la pena di fare il cinema della speranza socialista. Della speranza capitalista. Non più la pena di fare quello di una giustizia a venire, sociale, fiscale, o altro. [...] Non si crede più a niente. Si crede. Gioia: si crede: più niente. [...] Che il cinema vada a perdersi, questo è il solo cinema. Che il mondo vada a perdersi, che esso vada a perdersi, questa è la sola politica». Tr. mia)

cammina, Peter Morgan scrive. La studiosa arriva ad affermare che, in questa prospettiva, la scrittura di Peter Morgan, che sembra «*ouvrir un espace à la marche de l'autre en soi*»<sup>183</sup>, in realtà non fa che concedere spazio all'eterogeneo, in questo caso alla differenza femminile, ma solo per ribadire l'esclusione.

Tuttavia le parole di Duras in *Il viceconsole* presentano a questo proposito una problematicità che, a mio avviso, non può essere ridotta a una conclusione così drastica. Da una parte si può dire che esiste il rischio, sottolineato anche da Blanchot, che, nel dar voce all'estraneo, vengano negate la sua estraneità e la sua eterogeneità. La parola dell'estraneo può venire quindi tradita e sfruttata in nome di un potere, di cui, invece, essa rappresenta il fallimento. D'altra parte, però, come si è visto, la scrittura di Peter Morgan non vuole affatto assorbire all'interno di un orizzonte di senso il dolore di Calcutta, ma desidera invece perdervisi dentro, annientarsi in esso. Nel caso del libro di Peter Morgan, piuttosto, il rischio, che Duras denuncia, è che questo tentativo si riduca a una vana e macabra esaltazione estetica del dolore, a una serie di immagini di fronte alla cui drammaticità si può diventare del tutto insensibili<sup>184</sup>. A questo rischio, però, fa da argine l'impossibilità per Peter Morgan di concludere il libro: la mendicante è irrepresentabile, sfugge e distrugge tutte le immagini che cercano di raffigurarla. Si potrebbe dire, dunque, che il libro di Peter Morgan sia "sincero" in questo slancio verso l'ignoto che gli si sottrae, e che corrisponda in una certa misura al movimento della scrittura di Duras stessa. Questo non significa, però, che la scrittura di quest'ultima coincida con quella di Peter Morgan. In effetti, *Il viceconsole* non si interrompe quando si interrompe il libro di Peter Morgan; *Il viceconsole*, anzi, non si interrompe affatto, ma si conclude. La scelta di affidare nel romanzo a un uomo la facoltà di una scrittura, che poi si blocca su un limite impossibile, a mio avviso, non ha tanto il senso, indicato da Marini, di denunciare la violenza di un ordine socio-simbolico maschile, che riduce al silenzio il dolore e la differenza femminile, quanto piuttosto quello di annunciare una parola altra, segnata dalla differenza femminile. Nella vicenda della mendicante e in quella del libro di Peter Morgan sicuramente è in gioco la differenza sessuale. Nell'affidare a un uomo una scrittura che fallisce (e che non può non fallire), Duras mette in risalto il fatto che, quando il linguaggio e il pensiero, tradizionalmente maschili, si trovano di fronte a un limite insuperabile, sono solo delle figure femminili a essere ancora in grado di "sopravvivere" e di abitare quel limite. È così, infatti, che la mendicante non scompare con il fallimento del libro di Peter Morgan. Di lei, invece, rimangono «il riso... come sbiancato... la parola che lei dice, Battambang, la canzone»<sup>185</sup>. Questi elementi, così come il silenzio di Anne-Marie Stretter, nell'opera di

---

<sup>183</sup> Ivi, p. 89. ("Aprire lo spazio alla marcia dell'altro in sé". Tr. mia)

<sup>184</sup> Vengono in mente, a questo proposito, le parole di Ingeborg Bachmann in una delle sue *Lezioni di Francoforte*: «Ma oggi la gente ha bisogno di cinema e rotocalchi come ha bisogno di panna montata, e le persone più esigenti (tra cui anche noi) hanno bisogno di qualche piccolo shock, un po' di Ionesco e le urla dei *beatnik* per non perdere del tutto l'appetito. Poesia come pane? Un pane che dovrebbero stridere tra i denti come sabbia, e risvegliare la fame piuttosto che placarla. Una poesia che dovrà essere affilata di conoscenza e amara di nostalgia se vorrà scuotere l'uomo dal suo sonno. Dormiamo, infatti, dormiamo per paura di dovere percepire il mondo intorno a noi». Ingeborg Bachmann, *Letteratura come utopia*, tr. it. di Vanda Perretta, Adelphi, Milano 1993, pp. 29-30.

<sup>185</sup> Marguerite Duras, *Il viceconsole*, cit., p. 116.

Duras non sono degli scogli sui quali si arena la scrittura, ma sono piuttosto le risorse della sua scrittura, attorno alle quali si compongono i testi.

Youssef Ishaghpour, nel suo saggio *La voix et le miroir* riconosce chiaramente questa peculiarità della scrittura durassiana rispetto alla letteratura moderna; l'operazione di Duras non consiste nel fatto di erodere la compattezza della scrittura verso il silenzio, ma di scrivere proprio a partire da quel silenzio:

«L'écriture moderne trace un espace de mort, de solitude, de refus de la parole, de méfiance à l'égard de la fable, avec une volonté harassante et laborieuse de sortir du sens, d'accéder au rien. Or Duras semble avoir accédé à ce rien, cet effacement, cet oubli ; elle en part, et n'a pas besoin d'y aller. C'est donc un autre mode qui s'ouvre devant elle : la modernité cherche la destruction de la forme, Duras donne forme à l'absence»<sup>186</sup>.

Quello che rimane della mendicante, quando Peter Morgan non ne sa più dirne nulla, però, mostra come ciò che Ishaghpour chiama "assenza" siano in realtà un riso, una presenza viva, una parola e un canto che, certamente, si situano fuori del senso, ma che non sono solamente "assenza" e "vuoto". Si tratta piuttosto di gesti e parole banali, che non significano nulla oltre al loro accadere. Al cuore della scrittura durassiana di *Il viceconsole* si trova, dunque, anche un'esperienza della parola (e del corpo) che non è orientata dalla mancanza, ma è piuttosto legata alla presenza viva di chi la pronuncia. Tale esperienza e tale risorsa per la scrittura in *Il viceconsole* vengono affidate a delle figure femminili.

### **7.5. «Bisogna perdersi»: la marcia e la scrittura**

«Come si fa a non ritornare? Bisogna perdersi. Non so. Imparerai. Vorrei che mi indicassero come perdermi. Bisogna non avere riserve mentali, disporsi a non riconoscere più nulla di quello che si conosce, dirigere i propri passi verso il punto più ostile dell'orizzonte, vasta distesa di acquitrini solcata ovunque da mille argini senza che si sappia perché»<sup>187</sup>.

Perdersi è l'indicazione comune alla marcia della mendicante e alla scrittura. Anche la scrittura di Duras è un cammino che disegna un percorso la cui destinazione non è una meta precisa, ma paradossalmente, l'assenza di ogni meta. Si tratta di un percorso che ha un carattere contraddittorio. Un orientamento e una direzione, infatti, sono elementi essenziali a ogni movimento, a ogni percorso e anche a ogni discorso. Senza di essi non sarebbe possibile alcun movimento, nel senso che, da una parte, un orientamento e una direzione consentono al movimento di disegnarsi, e, d'altra parte, si può dire che non esiste movimento che non abbia già in sé un orientamento e una direzione. Il percorso della mendicante e quello della scrittura, che si profilano in apertura di *Il viceconsole* vogliono, invece, perdere ogni orientamento e ogni direzione.

---

<sup>186</sup> Youssef Ishaghpour, *La voix et le miroir*, in D. Bajomée e Ralph Heyndels (a cura di), *Ecrire dit-elle. Imaginaires de Marguerite Duras*, Editions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles 1985, p. 102. («La scrittura moderna traccia uno spazio di morte, di solitudine, di rifiuto della parola, di diffidenza nei confronti dell'affabulazione, con una volontà spossante e laboriosa di uscire dal senso, di accedere al nulla. Ora, Duras sembra aver avuto accesso al nulla, a questa sparizione, a questo oblio; lei parte da lì, e non ha alcun bisogno di andarci. È dunque un altro mondo che si apre davanti a lei: la modernità cerca la distruzione della forma, Duras dà forma all'assenza». Tr. mia)

<sup>187</sup> Marguerite Duras, *Il viceconsole*, cit., p. 9.

Seguire in un primo momento l'immagine della marcia, piuttosto che riferirsi immediatamente alla scrittura, rende più agevole provare a capire che cosa significhi «perdersi». Da una parte, esso può significare giungere in un luogo che non si conosce e nel quale non si sa orientarsi. È così che la mendicante si allontana sempre di più dal suo villaggio natale, descrivendo un percorso che, in dieci anni di cammino, assume delle proporzioni enormi. Il tentativo della mendicante, però, è così radicale che non le basta recarsi in un luogo sconosciuto, del quale inevitabilmente dopo un po' potrebbe conoscere la geografia, ricominciando così a orientarsi. Lei “vuole” perdersi del tutto e per far questo deve sottrarre anche a se stessa e al proprio movimento ogni direzione, ogni intenzionalità. Inizia così anche un percorso interiore, che accompagna un cammino di progressiva spoliazione di sé:

«Bisogna non avere riserve mentali, disporsi a non riconoscere più nulla di quello che si conosce, dirigere i propri passi verso il punto più ostile dell'orizzonte [...].

Bisogna imparare che il punto dell'orizzonte che vi sembrerebbe di dover raggiungere non è sicuramente il più ostile, anche se così lo si valuta; il punto più ostile è quello che non si penserebbe mai di giudicare tale [...]»<sup>188</sup>.

Bisogna andare incontro non a ciò che attira, ma a ciò verso cui si nutre repulsione, andare verso il punto più ostile dell'orizzonte. Bisogna andare contro le proprie inclinazioni, negare se stessi fino a perdersi.

La spoliazione di sé comporta la rinuncia a tutte le «riserve mentali», a tutte le proprie conoscenze. Più profondamente essa mette in discussione la conoscenza stessa, aprendo lo spazio per un impensato che la “supera”. Non basta, infatti, andare verso il punto più ostile dell'orizzonte; bisogna sapere anche che il punto più ostile dell'orizzonte non è quello che si credeva tale, ma è un altro, è sempre un altro luogo, impensato (come ostile) fino a quel momento, impensabile. Ogni direzione, ogni conoscenza, in questo tentativo di perdersi, sono “sbagliate”, perché conducono sempre da qualche parte, mentre il luogo in cui perdersi è sempre un altro.

Tornando ora a riferirsi alla scrittura, abbandonare ogni orientamento e ogni direzione può significare rifiutare ogni orientamento di senso esterno a essa. È forse per deludere questa pretesa di senso che la storia della mendicante, in cui si parla anche della scrittura, è inserita in un libro all'interno di *Il viceconsole*. Questo lavoro sulla forma del romanzo consente di interrompere la sua struttura tradizionalmente lineare, di rendere impossibile raccontare una storia orientata da un senso, che la conduca da un inizio a una fine. La storia e il senso si perdono in una *mise en abyme*, che le sottrae a un orientamento lineare, per consegnarle, piuttosto, a una continua ripresa, da diversi punti di vista e con infinite variazioni, di un movimento da e verso un ignoto.

Più profondamente, inoltre, «perdersi» per la scrittura comporta anche una progressiva spoliazione del linguaggio, delle sue ricchezze e delle sue articolazioni. Questa spoliazione in Duras, in generale e nella storia della mendicante in particolare, conduce verso un impoverimento della lingua, che mette in

---

<sup>188</sup> *Ibidem*.

risalto una singola parola. Nel silenzio che la attornia, questa parola risuona tendendo a sottrarsi all'articolazione di un discorso secondo un senso. «Battambang», l'ultima parola che rimane alla mendicante e alla scrittura della sua storia, è una parola di questo genere. Si tratta di una parola al tempo stesso suggestiva e banale; una parola che suggerisce poeticamente delle evocazioni, ma che non veicola un senso, che si chiude in se stessa e che, al limite, non dice altro che la presenza viva di chi la pronuncia.

La marcia della mendicante e quella della scrittura convergono, dunque, verso un luogo impensato e un ignoto, che consuma le loro risorse e sgretola i loro progetti. Nondimeno tale ignoto rimane comunque irraggiungibile e indicibile. Il luogo impensato, in cui perdersi, sottrae al cammino della mendicante ogni direzione, fino a che lei non si ferma a Calcutta.

In *La vita materiale*, molti anni dopo *Il viceconsole*, Duras parla della scrittura utilizzando nuovamente l'immagine di un percorso e di un movimento privo di una direzione particolare. Il brano si intitola *L'autostrada della parola*:

«In questa specie di libro che non è un libro avrei voluto parlare di tutto e di niente come ogni giorno, nel corso di una giornata uguale alle altre, banale. Imboccare la grande autostrada, la via generale della parola, non soffermarmi su niente in particolare. È impossibile, uscire dal senso, non andare da nessuna parte, solo parlare senza partire da un punto dato di conoscenza o di ignoranza e arrivare a caso, nella gran baraonda delle parole. Non si può. Non si può sapere e non sapere allo stesso tempo. Perciò questo libro che avrei voluto fosse come l'autostrada di cui sopra, che avrebbe dovuto andare dappertutto nello stesso tempo, resterà un libro che vuole andare dappertutto e va in un solo posto alla volta, che tornerà e ripartirà ancora, come tutti, come tutti i libri a meno di tacere, ma questo tacere non si scrive»<sup>189</sup>.

Anche in questo caso emerge il desiderio di mettersi in cammino senza una direzione precisa. Proprio perché vorrebbe escludere ogni direzione intenzionale, qualsiasi consapevole «punto dato di conoscenza o di ignoranza», da cui partire, questo percorso è simile al «perdersi» della mendicante. L'esperienza della parola, di cui parla Duras in questo passo, non considera la scrittura come uno strumento di conoscenza, ma come un'esperienza che, al limite, potrebbe avere il ritmo e la libertà di una dimensione dell'esistenza sottratta alle pretese del senso e della conoscenza stessa. Si tratterebbe di una scrittura che non soffre più della separazione fra linguaggio e vita e che «si scrive» così come la vita trascorre, senza una direzione precisa o un senso già determinato. Tale dimensione è la «banale» vita quotidiana di «ogni giorno», che tradizionalmente è il luogo della differenza femminile. Forse è proprio perché le donne sono tradizionalmente più vicine a questa dimensione che Duras, nei suoi romanzi, affida loro, come si è visto, un'esperienza della parola che è sì banale e quotidiana, ma che attinge a delle risorse di vita ed esperienza diverse rispetto al discorso organizzato secondo un senso.

Rimane il fatto, però, che Duras stessa scrive che non è possibile uscire completamente dal senso attraverso la scrittura e il linguaggio. Si innesca così un movimento di andata e ritorno per e da diversi luoghi, nel tentativo, mai realizzato, di perdersi, di superare la separazione fra scrittura e vita. In questo

---

<sup>189</sup> Marguerite Duras, *La vita materiale*, cit., p. 16.

movimento può essere riconosciuto anche quello della mendicante che torna a più riprese, almeno con il pensiero, presso la madre. La marcia della mendicante, infatti, non è un unico viaggio senza meta verso l'ignoto, ma è costituito da varie tappe, in cui la protagonista si confronta, in maniera sempre diversa, con il problema dell'origine del suo viaggio e con la figura della madre che l'ha cacciata.

Tutto questo accade fino a che la mendicante non si ferma e diventa folle a Calcutta. Da questo momento in poi la scrittura di Peter Morgan si arresta e il personaggio della mendicante esce definitivamente dal suo libro, per restare tuttavia un personaggio all'interno de *Il viceconsole*. La scrittura, dunque, si sposta: essa non è riuscita (e non poteva riuscire, dato che è impossibile uscire dal senso) a seguire la mendicante fin "dentro" la sua follia, a perdersi, e allora ricomincia da altre parti. La mendicante viene avvicinata come dall' "esterno", attraverso le sue relazioni con gli altri personaggi. Lei è vicina al viceconsole, segue Anne-Marie Stretter e incontra Charles Rosset.

La scrittura di Duras, quindi, sembra organizzarsi attorno a un indicibile e a un ignoto, di cui la mendicante è la figura più emblematica in *Il viceconsole*. L'ignoto, da un lato, è il luogo irraggiungibile verso cui la scrittura si dirige, ma, dall'altro, si rivela essere la sua sorgente quasi inesauribile. La scrittura di Duras non opera in direzione di un'erosione del senso per far emergere un indicibile, ma sembra proprio sorgere a partire da questo indicibile. Essa si configura come un continuo movimento di andare e venire verso e da questo indicibile. Da questo movimento sorgono le diverse soluzioni narrative, adottate dalla scrittrice, anche all'interno de *Il viceconsole*. C'è la scrittura che cerca di dire l'indicibile, di cui quest'ultimo erode la capacità di articolare un senso. C'è la scrittura che si sviluppa secondo dei dialoghi, che moltiplicano i punti di vista, rendendo impossibile offrire un'interpretazione univoca di questo indicibile. La scrittura esplora e crea questi percorsi, nella consapevolezza di non poter uscire completamente dal senso. Il loro accostamento, però, lascia emergere, attraverso i silenzi, i gesti e alcune parole, sottratte alla funzione di significazione, la presenza di questo indicibile, verso cui la scrittura si dirige e da cui trae origine. È forse per questa ragione che le opere di Duras, pur essendo caratterizzate a prima vista da uno stile volutamente povero e interrotto, non risultano frammentarie, ma compiute. L'indicibile non distrugge la forma, ma è al cuore della sua stessa composizione.

### ***7.6. Un viaggio iniziatico, un viaggio di espiazione o la ricerca dell'origine?***

Nelle varie "tappe" del suo cammino la mendicante esplora e corrode via via diverse possibilità di senso, che tale viaggio può assumere in relazione all'evento da cui ha preso origine: la cacciata da parte della madre. È principalmente in relazione alla figura della madre che si giocano queste possibilità di senso. Il centro della questione è sempre l'enigmatica ingiunzione di doversi perdere. Rispetto alla relazione con la madre, Marcelle Marini, nel suo studio su *Il viceconsole*, si chiede:

«*Il faut se perdre*», *mais se perdre, est-ce quitter ou retrouver l'Origine? Et se sauver?*»<sup>190</sup>.

La giovane mendicante indiana esplora tutte queste possibilità di senso.

L'ingiunzione della madre fa apparire questo viaggio come l'espiazione del fatto di essere rimasta incinta. Come in ogni viaggio di espiazione, l'unica indicazione è quella di seguire il dolore, di dirigersi verso il punto in cui il dolore sembra più acuto, verso il punto più ostile dell'orizzonte:

Alla fine di questo viaggio di espiazione ci sarà, però, una ricompensa? Si sarà raggiunto un guadagno? La madre non lo dice, ingiunge solo di perdersi. Nel testo la madre non mostra mai altro volto che quello severo del dolore e della collera. Al termine del viaggio non è prevista alcuna riconciliazione, nessun riconoscimento dell'esperienza della figlia. La madre costringe la figlia a un viaggio di espiazione senza fine, senza meta. La figlia ha qualcosa da espiare infinitamente.

Perché il fatto di essere rimasta incinta deve essere espiato infinitamente, senza che questa "colpa" possa mai essere estinta? Perché questa gravidanza non è accettabile in nessun modo? Dell'origine del viaggio della mendicante Peter Morgan scrive:

«A parte qualche incidente, per esempio quando si ferisce il piede su una scheggia di marmo, lei tende a dimenticare l'origine, che è stata scacciata perché ci è cascata, incinta, come se fosse cascata da un albero altissimo, senza farsi male»<sup>191</sup>.

In questo brano l'essere rimasta incinta viene paragonato alla caduta da un albero, a un evento tanto probabile quanto involontario per chi si trova su un albero altissimo. Questo carattere allo stesso tempo tragico e inevitabile del desiderio e della sessualità rimanda all'immagine che la scrittrice ne dà nel suo racconto *Il boa*, precedente a *Il viceconsole*. In questo breve testo Duras racconta delle sue uscite domenicali con la signorina Barbet, presso la quale soggiornava nei primi tempi del suo arrivo in Francia. Ogni domenica la signorina Barbet le proponeva due "spettacoli", che il racconto mette in relazione fra loro: prima lo "spettacolo" del boa, che la domenica divorava un pollo allo zoo e poi quello della signorina Barbet che le mostrava la sua biancheria. In quest'ultimo gesto si esprimeva tutta la solitudine e tutto il rimpianto della signorina Barbet per non aver essersi mai concessa all'amore:

«Il boa divorava e digeriva il pollo, il rimpianto divorava e digeriva allo stesso modo la Barbet»<sup>192</sup>.

La scrittrice mette in relazione questi due "spettacoli" attraverso un accostamento molto significativo:

«Certo, con il suo divorare il boa mi terrorizzava tanto quanto mi riempiva di orrore l'altro divoramento di cui la signorina Barbet era la vittima, ma il boa non poteva fare a meno di mangiare il pollo a quel modo. [...] La Barbet doveva la sua infelicità al fatto di essersi sottratta alla legge, imperiosa, e che lei non aveva saputo intendere, del farsi – scoprire – il – corpo. Così il mondo, e dunque la mia vita, si apriva su una doppia strada, che costituiva un'alternativa secca. Da una parte c'era il mondo della signorina Barbet, dall'altra il mondo dell'ineluttabile, il mondo fatale, quello della specie considerata come fatalità, ed era il mondo dell'avvenire,

---

<sup>190</sup> Marcelle Marini, *Territoires du féminin*, cit., p. 161. («Bisogna perdersi», ma perdersi significa lasciare o ritrovare l'origine? E salvarsi?» Tr. mia)

<sup>191</sup> Marguerite Duras, *Il viceconsole*, cit., p. 15.

<sup>192</sup> Marguerite Duras, *Giornate intere fra gli alberi*, tr. it. di Laura Guarino, Feltrinelli, Milano 1996, p. 75.

luminoso e bruciante, fatto di canti e di grida, ma alla cui crudeltà, se si voleva accedervi, bisognava abituarsi, come bisognava abituarsi allo spettacolo dei boa divoratori. E vedevo levarsi il mondo dell'avvenire della mia vita, del solo avvenire possibile della vita, lo vedevo schiudersi con la musicalità, la purezza di un serpente che si srotola, e mi sembrava che, quando l'avrei incontrato, mi sarebbe apparso così, nel dispiegarsi di una continuità maestosa, in cui la mia vita sarebbe stata presa e ripresa, e portata al termine, fra slanci di terrore, di rapimento, senza tregua, instancabilmente»<sup>193</sup>.

La dimensione della sessualità è associata al divoramento del boa e messa in opposizione al divoramento del rimpianto. La crudeltà dello “spettacolo” del serpente è un carattere ineluttabile della «vita», al quale non ci si può sottrarre. Allo stesso modo, la sessualità viene considerata come una dimensione inevitabile. Essa è luminosa, ma contemporaneamente tragica. Tale dimensione precede e sopravanza l'esperienza individuale, aprendola a una «maestosa continuità» della vita, cui essa sarebbe fatalmente consegnata.

Si può dire che, pur senza recuperare il tono di questo racconto, il brano di *Il viceconsole* citato sopra, in cui si parla del modo in cui la mendicante è rimasta incinta, rimandi a una simile rappresentazione del desiderio e della sessualità. I caratteri fondamentali di questi ultimi elementi sono l'inevitabilità e la “luminosa tragicità”. Il desiderio e la sessualità, dunque, si collocano fuori delle possibilità di controllo degli individui e si collegano piuttosto alla materialità della vita. L'ingiunzione della madre, che colpisce e allontana la figlia, vorrebbe dunque punire ed escludere questa dimensione dell'esistenza. La colpa della mendicante, allora, non può essere in alcun modo riparata perché è legata a qualcosa di cui lei non è responsabile fino in fondo. L'unica responsabilità che si può attribuire alla mendicante è quella di non essersi sottratta al movimento inarrestabile della «vita». Già in *Il boa*, però, consegnarsi a questo movimento era frutto della «scelta»<sup>194</sup> di non escludere da sé e dalla propria esperienza questa dimensione allo stesso tempo inumana e luminosa dell'esistenza. In *Il viceconsole*, questa “scelta” si è ormai approfondita fino al punto da mostrare i propri effetti inquietanti. Far posto in sé all'inumano significa, infatti, mettere in discussione l'intero ordine del mondo umano, di cui la madre della mendicante, in questa vicenda, è depositaria. Nel momento in cui l'ordine del mondo umano (della madre) e il disordine del desiderio e della sessualità (che hanno condotto la mendicante a rimanere incinta) si scontrano appare, da un lato, la forza e la carica di inquietudine del disordine, che è tale che l'ordine non riesce in alcun modo a rapportarsi con esso, se non escludendolo. Dall'altro lato appare anche la violenza dell'esclusione operata dall'ordine. La storia della mendicante giunge così a interrogare le origini e i meccanismi di formazione del mondo umano.

L'analisi di Marcelle Marini si concentra molto su questi aspetti, nel tentativo di smascherare la pretesa assolutezza di quell'ordine socio-simbolico che esclude e scaccia la mendicante. Secondo la studiosa, come si è visto, quest'ordine è un ordine socio-simbolico maschile; il disordine che esso

---

<sup>193</sup> Ivi, pp. 79-80.

<sup>194</sup> Il termine “scelta”, in questo caso, risulta forse inappropriato, dal momento che si tratta di non rifiutare una dimensione dell'esistenza che tende a destituire l'istanza soggettiva stessa che compierebbe la scelta stessa.



esclude è associato alla differenza femminile. L'interdizione che colpisce la mendicante colpirebbe, dunque, il sesso femminile: si tratta di quell'interdizione che quest'ultimo, identificato con un'immagine ambigua della maternità, subirebbe all'interno dell'ordine socio-simbolico maschile. Anche se una simile e netta identificazione del disordine con la differenza femminile nella storia della mendicante può risultare, a mio avviso, troppo schematica, essa ha, comunque, il pregio di aprire la strada per una lettura del viaggio della mendicante come un tentativo di rielaborazione del rapporto con la madre e con la differenza femminile.

Tuttavia, come si è visto a proposito di *Il boa*, la riflessione che si sviluppa a partire dallo "spettacolo" del serpente apre a una dimensione inumana dell'esistenza, in cui le differenze, anche quella sessuale, sembrano confondersi nella «maestosa continuità» di una vita impersonale. Il disordine, che l'ordine socio-simbolico maschile esclude, forse non coincide del tutto con la differenza femminile. D'altra parte, però, esistono sicuramente delle differenze nelle modalità del rapporto con questa dimensione legate alla differenza sessuale e alla diversa posizione che i due sessi occupano all'interno dell'ordine socio-simbolico. L'analisi di Marini riesce a evidenziare approfonditamente questi ultimi aspetti.

Un'ulteriore particolarità della storia della mendicante è costituita dal fatto che l'interdizione della figlia viene pronunciata dalla madre; quest'ultima assume in questo caso anche il ruolo del padre. La madre si dimostra così complice, ma anche vittima del sistema socio-simbolico maschile. La madre, infatti, nega innanzitutto il disordine, al quale si è sottratta, mettendosi completamente dalla parte dell'ordine socio-simbolico. Negando l'esperienza della figlia, lei nega anche un'esperienza femminile diversa da quella prevista dall'ordine socio-simbolico; la madre nega la possibilità di un'esperienza femminile diversa da quella già prevista in un ordine maschile. In questo modo la madre nega anche se stessa in quanto donna e non offre alla figlia alcuna rappresentazione positiva della differenza femminile.

Alla luce di ciò, tuttavia, essere cacciata dalla madre potrebbe anche significare per la figlia intraprendere un viaggio iniziatico in direzione di un diverso destino femminile.

In *La vita materiale* Duras parla del proprio distacco dalla madre come di una fuga. Se nella storia della mendicante sono in gioco, anche se trasfigurati, alcuni elementi dell'esperienza biografica di Duras e del suo rapporto con la madre, quello che la scrittrice dice a proposito del distacco dalla propria madre potrebbe suggerire la possibilità di leggere il viaggio della mendicante come una fuga in vista di una liberazione dalla madre. In *La vita materiale* si legge:

«Fuggiamo perché la sola avventura è quella prevista dalla madre»<sup>195</sup>.

---

<sup>195</sup> Marguerite Duras, *La vita materiale*, cit., p. 52.

La storia della mendicante è certamente diversa da quella della scrittrice, ma rimane il fatto che anche la mendicante, a un certo punto, non si attiene più ai consigli della madre per perdersi, seguendo i fiumi verso sud, ma si inoltra per un'altra via:

«risalire verso il nord, oltrepassare il suo villaggio, poi c'è il Siam, fermarsi prima del Siam. Nel nord [Nord] non c'è più il fiume e riuscirò a perdere quest'abitudine di seguire l'acqua, sceglierò un posto prima del Siam e rimarrò lì. Vede il sud diluirsi nel mare, vede il nord [Nord] fisso»<sup>196</sup>.

La ragazza inizia a descrivere un percorso non previsto da alcuno. Lei decide di cambiare direzione: non va più verso sud, verso il punto più ostile dell'orizzonte, ma torna verso nord, verso il suo villaggio natale. Non si fermerà lì, ma risalirà ancora di più verso Nord.

Il viaggio iniziatico verso un nuovo destino è allora anche un percorso verso l'origine, oltre l'origine?

Il nord rappresenta l'origine e, dunque, la madre. Marini fa notare che nel testo francese «nord» è scritto con due grafie diverse: una minuscola (nord) e una maiuscola (Nord). Ci sarebbero allora “due madri” diverse. La prima, quella scritta in minuscolo, sarebbe una madre mitica e immaginaria. La seconda, quella scritta in maiuscolo, sarebbe una madre simbolica, «*point de référence à partir duquel situer tous les corps féminins, ordonner sa vie et établir la relation au pôle opposé, le Sud, où se placerait l'autre des sexes*»<sup>197</sup>. Se questo è vero, allora il viaggio della mendicante non è solo un viaggio della disperazione, ma anche un viaggio iniziatico verso quell'elaborazione simbolica del sesso e del desiderio femminili, che finora mancava. Tale viaggio, però, deve rimontare oltre il villaggio natale, oltre la madre, verso un punto di riferimento simbolico femminile, che la madre stessa ha negato, alla figlia a anche a sé.

### **7.7. «Le pare di crescere in un certo senso come all'interno»<sup>198</sup>**

Il percorso che si avvia verso le montagne è impervio e severo. L'ambiente della montagna è ostile e la fame della ragazza è sempre più grande: anche la nascita, che la mendicante porta con sé, deve essere nutrita. La gravidanza comincia a diventare un peso in questa risalita verso il Nord:

«Vomita, si sforza di vomitare il bambino, di stirparselo, ma è solo acqua di mango acida a venirle su. [...] giorno e notte il bambino continua a mangiarla, lei ascolta e sente rodere senza tregua nel ventre che lui scarnifica, le ha mangiato le cosce, le braccia, le guance [...], la radice dei capelli, tutto, a poco a poco lui prende tutto lo spazio che occupava lei, ma la sua fame non se l'è mangiata»<sup>199</sup>.

In questo momento di grande indigenza per la ragazza, in cui lei non ha niente per sé, la gravidanza assume i tratti di un'esperienza crudele. La bambina che la mendicante porta con sé la affama, la consuma, la mangia. La ragazza ha tutto contro di sé: l'abbandono della madre (e, per questa via, l'esclusione dalla società intera) e anche la natura. Tutto sembra avere la precedenza su di lei, che continua a perdere. L'“accanimento” delle circostanze avviene proprio nel momento in cui la

<sup>196</sup> Ivi, p. 11. (Le parentesi quadre, che ho aggiunto io, riportano la grafia del testo francese di quelle parole)

<sup>197</sup> Marcelle Marini, *Territoires du féminin*, cit., pp. 181-182. (“punto di riferimento a partire dal quale situare tutti i corpi femminili, ordinare la propria vita e stabilire la relazione al polo opposto, il Sud, dove si troverebbe l'altro sesso”. Tr. mia)

<sup>198</sup> Marguerite Duras, *Il viceconsole*, cit., p. 14.

<sup>199</sup> *Ibidem*.

mendicante ha intrapreso il viaggio verso il Nord, verso la possibilità di porsi come soggetto autonomo femminile.

Questo brano molto crudo mostra come la maternità, in cui il sistema socio-simbolico maschile riconosce ambigualmente la massima espressione della femminilità, possa diventare anche un'ulteriore esperienza di negazione della soggettività femminile: la mendicante fa esperienza di sé come di un corpo completamente consegnato ad altri, le cui vite hanno la precedenza sulla sua. Da una simile angosciosa esperienza sorge il desiderio di liberarsi della sua bambina.

In questo momento di difficoltà la mendicante, però, acquisisce anche una dura consapevolezza della propria condizione:

«Si accorge che impercettibilmente sta avvenendo qualcosa, le pare di vedere il resto meglio di prima, di crescere in un certo senso come all'interno. Il buio intorno si lacera, si illumina. Lei pensa: Sono una ragazza magra, la pelle di questo ventre si tende, comincia a screpolarsi, il ventre mi cade sulle cosce magre, sono una ragazza magrissima scacciata che sta per avere un figlio.

Dorme: sono qualcuno che dorme»<sup>200</sup>.

Tra la fatica, il dolore e la fame arriva per la ragazza un momento di consapevolezza. Succede qualcosa dentro di lei che le consente di vedere meglio la propria condizione. Questo avvenimento viene percepito come un momento di crescita interiore. Il viaggio assume qui in maniera esplicita una portata "spirituale".

Cosa scopre la mendicante? Quale orizzonte di senso le apre questa crescita interiore? La mendicante non scopre in realtà nulla di nuovo e non individua alcuna apertura di senso ulteriore. Piuttosto lei ora vede chiaramente ciò che lei è. Si potrebbe dire che le sue parole sono quasi una "tautologia" rispetto a se stessa: "io sono quella che sono". La descrizione che lei fa di se stessa è la descrizione precisa dell'essere vivente che lei è, quasi si vedesse dall'esterno. Nelle sue parole sparisce ogni riferimento all'interiorità, a un senso, a una storia (escluso l'accenno al fatto che è una ragazza che è stata scacciata). Sparisce ogni riferimento a un desiderio. Sparisce qualsiasi tratto di singolarità soggettiva: lei non è "la" ragazza magra, ma «una» ragazza magra. Lei non è neanche "una ragazza" che dorme, ma «qualcuno» che dorme. Questo momento di consapevolezza per la mendicante coincide con una radicale distruzione e spoliatura della propria soggettività e del proprio io.

Com'è possibile che un simile momento di distruzione possa essere percepito come un momento di crescita interiore? Com'è possibile che questa osservazione oggettiva, fredda e distaccata di sé abbia un valore spirituale? Innanzitutto bisogna osservare che l'avvenimento interiore, che conduce la mendicante a questa descrizione di sé, comporta per lei un cambiamento di atteggiamento: se, da una parte, è vero che non scopre nulla di nuovo, dall'altra, nel momento della consapevolezza lei cede di fronte a ciò che lei è diventata e, in qualche modo, lo accetta. Questa accettazione non apre, però, alcuna prospettiva di senso, ma conduce piuttosto sull'orlo dell'assoluta mancanza di senso.

---

<sup>200</sup> *Ibidem*.

Che questo avvenimento abbia un valore “spirituale” si può dire solo perché con esso è stato toccato un limite. Tale limite è, di nuovo, quello che separa la soggettività dall’indistinzione, il senso dal non-senso, il linguaggio dal silenzio, la ragione dalla follia.

La descrizione della mendicante potrebbe essere letta alla luce della riflessione della filosofa francese Simone Weil, per la quale esiste una netta separazione fra la necessità del mondo e la dimensione della grazia. Più si scende al livello della necessità e più la si accetta, in un percorso di progressiva spoliatura dell’io, più ci si avvicina paradossalmente alla possibilità di cogliere la grazia, nella sua estraneità ed eccezionalità rispetto alla necessità del mondo.

È forse possibile ora intuire perché la laconica descrizione della mendicante abbia il carattere di un evento interiore. Si tratta di un discorso interiore che porta a compimento il processo di esaurire tutte le «riserve mentali» e di fare a meno di tutte le cose che si conoscono, iniziato sotto l’impulso dell’ingiunzione della madre. La mendicante riduce ai minimi termini ciò che può dire di sé: esclude la propria storia, esclude il rapporto con la madre, esclude anche le sue speranze. Cosa rimane? Rimane ancora un corpo, in vita, che può muoversi. L’elementarità di questo fatto è un limite per il pensiero e per il desiderio, limite rischioso che conduce fino all’orlo del non-senso e della follia. Tuttavia su quel limite sorge un’altra esperienza della parola e del corpo.

### ***7.8. Perdersi significa salvarsi? Due ambigue immagini di salvezza***

Da questo momento in poi la mendicante pensa alla madre in maniera diversa rispetto a prima e immagina addirittura di poter tornare da lei, di poter superare l’ostacolo dell’interdizione e di parlarle della possibilità di un diverso percorso femminile:

«La madre ha detto: Non venire a raccontarci che avete quattordici, diciassette anni, l’abbiamo avuta tutti quell’età, meglio di voi; sta’ zitta, sappiamo tutto. Se dice ancora di conoscere quell’età, di sapere, lei mente. Lo sai che, sotto il cielo dalle parti di Pursat, c’è un fango che si può mangiare? Delle terre inondate dallo Stung Pursat il cui spettacolo obnubila i sensi? Le esplosioni delle cave e quelle dei corvi, forse te le racconterò un giorno, perché ti rivedrò, ho l’età per poterti rivedere visto che siamo in vita, tu e io...? A chi raccontare se non a te, chi mi ascolterà e a chi interesserà che adesso io preferisca il cibo assente a te? Per giorni e settimane, un’ora dopo l’altra, un minuto dopo l’altro, lei contempla il cibo assente. Ritournerà per dirlo a quell’ignorante che l’ha scacciata: Ti ho dimenticata»<sup>201</sup>.

La mendicante inizia a mettere in dubbio l’autorità di una madre, che ha preso il posto del padre e che pensa di conoscere tutto, togliendo così valore a ogni esperienza e alla singolarità stessa della figlia. La mendicante si sottrae a questa onniscienza mortifera. La madre non sa tutto. La madre non può sapere tutto della vita della figlia, almeno per il fatto che sono due persone diverse: «tu e io». Comincia ad articolarsi un possibile rapporto a due, non più fusionale, in cui la figlia potrebbe porsi come essere singolare davanti alla madre. Quest’ultima, inoltre, non può sapere più nulla della figlia, della sua esperienza, dal momento che l’ha scacciata, ma non l’ha uccisa. La madre non sa che, oltre ciò che lei

---

<sup>201</sup> Ivi, pp. 15-16.

immagina, c'è ancora vita: le immagini cui attinge la mendicante sono per lo più legate alla natura. Si tratta, dunque, di una dimensione di vita meno che umana ma al tempo stesso umanissima, in cui convivono paradossalmente la fame, la bellezza, la disperazione e la spoliatura dell'io. Emerge di nuovo l'ambiguità del percorso della mendicante: è un percorso verso una liberazione o verso la follia?

D'altra parte, però, la madre rimane l'interlocutrice privilegiata. Tutta questa vita dovrà essere raccontata a lei, che è all'origine del viaggio. La mendicante vuole tornare dalla madre per raccontarle tutto ciò che quest'ultima non sapeva di sé, del mondo, del proprio sesso, per raccontarle di essere risalita verso un'origine che si trova oltre la madre stessa, in ciò che la madre ha negato, prima che alla figlia, anche a se stessa.

Mano a mano che il tempo passa si avvicina il momento del parto e la mendicante deve trovare un luogo in cui far nascere il figlio e qualcuno che l'aiuti:

«Lei va, va in cerca di un posto dove farlo, un buco, qualcuno che lo prenda al suo arrivo e lo separi del tutto, cerca la madre stanca che l'ha scacciata. Per nessun motivo devi ritornare. Quella donna non sapeva, non sapeva tutto, mille chilometri di montagne, stamane, non potrebbero impedirmi di raggiungerti, innocente, nel tuo stupore dimenticherai di uccidermi, donna cattiva, causa di tutto, ti vomiterò [*je te rendrai*] questo bambino e tu lo prenderai, lo getterò verso di te e fuggirò via [*je me sauverai*] per sempre. Con questa luce crepuscolare certe cose devono finire e altre ricominciare. Sarà la madre, sua madre, a operare quella nascita. E da questa verrà forse alla luce un'altra volta anche lei, la ragazza, nascerà una seconda volta come uccello, pesco in fiore»<sup>202</sup>.

In questo passo la madre diventa colei che deve aiutare la figlia nel parto, che deve separare la figlia dalla sua bambina. La madre, inoltre, è colei a cui, secondo la mendicante, deve essere *resu*<sup>203</sup> questa bambina, quasi fosse sua.

Perché la bambina deve essere restituita alla madre? Che significato ha questa espressione? Restituire la bambina alla madre potrebbe voler dire per la mendicante liberarsi della propria maternità, liberarsi dell'immagine del femminile come materno. Liberarsi da questa immagine, però, significa anche sottrarsi alla somiglianza con la madre, che, comunque, appare ancora come il termine di confronto e il punto di riferimento più importante e problematico. Liberarsi della somiglianza con la madre, della comune condivisione della differenza femminile, risulta un'operazione comunque rischiosa e angosciante: se, da una parte, può voler dire mettersi sulla strada di un nuovo e diverso destino femminile, dall'altra significa anche mettersi in un cammino per il quale non ci sono indicazioni e che nessuno ha ancora percorso. L'ambiguità di questo gesto di liberazione è sottolineata, nel testo, dall'espressione «*je me sauverai*». Nella traduzione italiana l'ambiguità è stata necessariamente sciolta: «*se sauver*» è stato considerato come verbo pronominale, il cui significato in francese è “fuggire via”. Se, da un lato, questa traduzione è sicuramente corretta, dall'altro essa comporta la scomparsa del verbo «*sauver*» dal testo, che rende conto, invece, dell'esito che questa restituzione della bambina e questa fuga potrebbero avere per la mendicante: quello di salvarsi.

---

<sup>202</sup> Ivi, p. 18-19.

<sup>203</sup> Nel testo francese, riportato fra parentesi quadre nella citazione precedente, si legge «*je te rendrai*». Il verbo *rendre* significa sia vomitare che rendere. Nella traduzione italiana è rimasto solo uno dei due significati.

La mendicante, fuggendo dalla madre, potrebbe salvarsi. La fuga coinciderebbe con una seconda nascita, questa volta, forse, a un destino femminile diverso da quello cui l'ha introdotta la madre.

Quali sono, però, le immagini che Peter Morgan usa per raffigurare la nuova mendicante che apparirebbe dopo questa seconda nascita? Sono immagini che appartengono al mondo animale e a quello vegetale: un uccello e un pesco in fiore. Chi diventerebbe, dunque, la mendicante dopo questo incontro con la madre? Perché Peter Morgan non dice che diventerà una donna diversa, ma usa invece delle immagini legate alla natura? Queste immagini possono essere lette come figure di una nuova femminilità o presentano anch'esse qualche ambiguità?

L'immagine del pesco in fiore è, forse, più facile da decifrare: il fiore di pesco è uno dei primi a sbocciare in primavera, è un segno precoce dell'imminente arrivo di questa stagione, che segna la rinascita della vegetazione. La restituzione della bambina alla madre e la fuga della mendicante sarebbero, dunque, un momento di rinascita, evocato dall'immagine dei fiori di pesco.

L'immagine dell'uccello è, invece, più difficile da decifrare: essa torna costantemente in tutta l'opera di Duras. Madeleine Borgomano ha studiato le sue ricorrenze nel libro *Duras. Une lecture des fantasmes*. Nelle prime opere della scrittrice l'immagine degli uccelli si associa con grande costanza alle figure dei fratelli e dei bambini. I fratelli e i bambini spesso dormono e gli uccelli, quando si associano a quei personaggi, sono morti. Si crea, così, una risonanza fra i termini uccello, bambino e morte<sup>204</sup>.

La figura di Lol V. Stein è accompagnata dagli «uccelli selvaggi della sua vita»<sup>205</sup>. Borgomano scrive:

«*Les oiseaux de Lol se trouvent donc devenir comme une traduction de son étrangeté, de son absence, ou, qui sait? de son dérangement mental, du moins pour les autres, les médecins, ceux qui expliquent.*

*Mais pour Jacques Hold, lié à elle par la fascination et par l'amour, les oiseaux sauvages, métaphoriques, sont perçus [...] comme des énigmes, comme une série de points d'interrogation qui trouvent la phrase et font basculer son organisation logique»<sup>206</sup>.*

Anne-Marie Stretter, nella descrizione di Jacques Hold, in *Il rapimento di Lol V. Stein*, ha la grazia di un «uccello morto»<sup>207</sup>. La mendicante riceve come prima indicazione quella di andare verso la Piana degli Uccelli.

L'immagine degli uccelli, dunque, è fortemente radicata nella scrittura durassiana. Borgomano scrive:

«*un univers imaginaire s'installe, à l'intérieur duquel, comme dans le travail du rêve s'opèrent des processus de figuration symbolique, de déplacements et de condensation: oiseaux, frère, enfant, poissons, deviennent interchangeable, et ensemble associés à une obscure menace de mort»<sup>208</sup>.*

---

<sup>204</sup> Cfr. Madeleine Borgomano, *Duras. Une écriture des fantasmes*, cit., pp. 19-23.

<sup>205</sup> Marguerite Duras, *Il rapimento di Lol V. Stein*, cit., p. 120.

<sup>206</sup> Madeleine Borgomano, *Duras. Une écriture des fantasmes*, p. 29. («Gli uccelli di Lol si trovano così a diventare come una traduzione della sua estraneità, della sua assenza, o, chissà?, della sua follia, almeno per gli altri, per i medici, per quelli che pretendono di spiegare. / Ma per Jacques Hold, legato al lei dalla fascinazione e dall'amore, gli uccelli selvaggi, metaforici sono percepiti come degli enigmi, come una serie di punti interrogativi che bucano la frase e fanno barcollare la sua organizzazione logica». Tr. mia)

<sup>207</sup> Marguerite Duras, *Il rapimento di Lol V. Stein*, cit., p. 10.

<sup>208</sup> Madeleine Borgomano, *Duras. Une lecture des fantasmes*, cit., p. 42. («Si installa un universo immaginario, all'interno del quale, come nel lavoro del sogno, avvengono dei processi di figurazione simbolica, di dislocazione e di condensazione: uccelli, fratelli, bambini, pesci diventano intercambiabili e associati insieme a un'oscura minaccia di morte». Tr. mia)

L'immagine dell'uccello sembra essere più ambigua di quella del pesco in fiore. Borgomano sottolinea:

*«Il n'est pas sans danger de suivre les oiseaux: ils ont mené Jacques "jusqu'aux nuits désertiques de la vie qu'il avait choisie", Lol V. Stein jusqu'à l'abandon à la folie, la mendicante, jusqu'à l'oubli total et indistinct, Anne-Marie Stretter jusqu'à la mort. Au bout de la route, différent pour chaque personnage, se rencontre toujours le désert»<sup>209</sup>.*

Si può intuire, a questo punto, che, accostando le immagini del pesco in fiore e dell'uccello, Duras ha inserito una nuova contraddizione che riguarda l'esito dell'incontro con la madre, che la mendicante immagina. La mendicante si salverà, rinascerà, volerà via o rimarrà impigliata nel presagio di morte che la figura degli uccelli porta con sé?

### **7.9. Il fantasma che invade il reale**

La paura che incuterebbe lo sguardo della madre, nel momento in cui si trovasse davanti a sé la figlia, blocca la mendicante in uno stato di profonda confusione:

«Ha paura. La madre stanca la guarderà venire avanti dalla porta della capanna. La stanche zza nello sguardo della madre: Ancora viva, tu, che credevo morta? È quella la paura più forte, il suo viso quando guarderà farsi avanti la figlia che è tornata.

Per un giorno intero lei esita. In una baracca di guardiani di bufali, sulla riva del lago, rimane sotto quello sguardo, immobile»<sup>210</sup>.

La madre incute troppa paura. Non sembra possibile tornare mantenendo una distanza da lei e, dunque, nemmeno instaurare un rapporto diverso con lei. Nonostante questo, la mendicante “prende coraggio”, si mette in cammino verso quella che lei crede essere la direzione del villaggio natale:

«Solo la notte successiva lo fa. Risale il Tonlé-Sap, sì. [...] Lo fa. Ah! La madre ignora che ne ha il diritto? Ebbene adesso lo saprà. Le impedirà di entrare con un bastone in mano, perché ricorderà. Ma questa volta, bada a te.

Rivederla e tornarsene via nel monzone. Vomitarle questo figlio»<sup>211</sup>.

Il proposito della mendicante, però, non si realizza. A un certo punto del suo cammino le pare di riconoscere, dagli odori di un mercato, il villaggio natale. Si siede allora vicino a una capanna e aspetta di vedere la madre. La mendicante vede dei bambini, che lei pensa siano i suoi fratelli e le sue sorelle, che l'avrebbero riconosciuta e la starebbero indicando con le dita. Qualcuno le porta del cibo: lei mangia e si addormenta. Pensa che non può essere stata che la madre a donarle quel cibo. Al suo risveglio, però, il mercato non c'è più. La mendicante allora immagina che la madre l'abbia lasciata fuori un'altra volta. A quel punto lei comincia a dubitare di aver visto sua madre e i suoi fratelli:

«Si risveglia verso sera. Non ricorda più, le vien da pensare che non era affatto la madre quella che ha visto, né la sfilza dei fratelli e delle sorelle. Perché avrebbe dovuto vedere proprio la madre? Proprio i fratelli e le sorelle? Quale può essere adesso la differenza fra gli uni, gli altri?»<sup>212</sup>.

---

<sup>209</sup> Ivi, p. 39. (“Non è senza pericolo il gesto di seguire gli uccelli: hanno condotto Jacques fino alle notti deserte della vita che si è scelto, Lol V. Stein ad abbandonarsi alla follia, la mendicante fino all'oblio totale e indistinto, Anne-Marie Stretter alla morte. In fondo alla strada, diversa per ogni personaggio, si trova sempre il deserto”. Tr. mia”)

<sup>210</sup> Marguerite Duras, *Il viceconsole*, cit., p. 19.

<sup>211</sup> *Ibidem*.

La mendicante, dunque, si risveglia e dubita della sua visione. Ancora una volta, come era avvenuto quando la madre aveva cacciato la mendicante, il testo colloca questi avvenimenti fra la veglia e il sonno, caricandoli di una forte valenza onirica e fantasmatica, che tende a erodere la distinzione fra ciò che è reale e ciò che non lo è. Non c'è più nulla di definito e di riconoscibile, non c'è più alcun punto di riferimento.

La comparsa del dubbio sulla natura della propria visione sembra essere il segno di una rinnovata lucidità della mendicante. In realtà, però, questa lucidità non fa che spostare il problema: la questione importante non è più capire se quelli che ha visto siano i suoi veri familiari, ma accorgersi che non farebbe alcuna differenza sapere se lo siano o meno. Il loro comportamento con lei sarebbe uguale in entrambi i casi. Tutti sono sostituibili nel fantasma dell'abbandono, nessuno gode più di un'identità fissa. Il fantasma dell'abbandono ha completamente invaso l'esperienza della mendicante. La madre l'ha cacciata, l'ha cancellata, le ha tolto ogni possibilità di situarsi nel reale e ora lei vive sospesa in quella scena. Il momento di quella violenza, d'altra parte, è stato l'ultimo in cui la mendicante ha avuto una consistenza personale, almeno come vittima, sotto i colpi del randello e delle parole della madre. La scena dell'abbandono diventa un fantasma, una scena mitica, che non cessa di ripetersi nel ricordo e che costituisce tutta la "realtà" della mendicante. Quest'ultima, dunque, si risveglia non tanto alla lucidità, a una presa di coscienza, quanto piuttosto a una radicale solitudine e, si potrebbe dire, a un sogno ancora più pervasivo, in cui non è più possibile distinguere nulla, perché il fantasma ha invaso tutto.

L'incontro con la madre non è avvenuto; non è stato possibile risalire oltre il villaggio natale, oltre l'origine. Non è stato possibile superare il verdetto della madre, andare a incontrarla nel luogo in cui lei nega se stessa e la figlia come donne. Risalire oltre l'origine avrebbe significato far risuonare quel luogo, quel vuoto della madre stessa. Ma come poteva riuscire a farlo la mendicante, che è stata a sua volta negata? L'impresa ha davvero i caratteri dell'impossibile.

Fallito questo incontro, la mendicante torna sui suoi passi:

«Nella luce rovente e livida, col figlio ancora nel ventre, lei si allontana, senza timore. La sua strada, ne è sicura, è quella dell'abbandono definitivo della madre. Gli occhi le piangono, ma lei, invece, canta a squarciagola una canzone infantile di Battambang»<sup>213</sup>.

La strada della mendicante è quella di abbandonare definitivamente la madre, abbandonare questo unico punto di riferimento. Più precisamente, il punto di riferimento sono la collera e il randello della madre. L'ultimo momento in cui la mendicante può ritrovare se stessa come singolarità è il momento in cui la madre ha decretato la sua sparizione. Da quel momento in poi la madre non è più raggiungibile per lei; la madre diventa un fantasma. Nei termini dell'analisi di Marcelle Marini si potrebbe dire che è la madre simbolica a essere irraggiungibile, mentre la madre immaginaria infesta tutto il reale con il potere del fantasma.

---

<sup>212</sup> Ivi, p. 20.

<sup>213</sup> Ivi, p. 21.



Quale significato può avere, allora, l'abbandono definitivo della madre se quest'ultima è ovunque e contemporaneamente da nessuna parte? Come abbandonare la madre, infine, senza essere qualcuno, essendo qualcuno che è stato cancellato? Dove conduce la strada di cui la mendicante è sicura che sia la sua? La ragazza è accerchiata dal fantasma della madre e dal fantasma che lei stessa si è trovata a diventare. Non è chiaro dove conduca la strada che le si prospetta davanti, ma nondimeno, va percorsa: la mendicante è ancora in vita.

I suoi occhi piangono, ma lei canta una canzone d'infanzia di Battambang.

La bambina, infine, nasce. Non è la madre che aiuta la mendicante, ma un'altra donna, che la nutre per due giorni e poi le dà un sacco di juta per ripartire. La scena dell'abbandono si ripete.

### **7.10. Battambang**

La mendicante si rimette in cammino verso Sadec e Vinh-Long. Sono luoghi in cui nessuno parla cambogiano, la sua lingua. Lei è isolata anche da questo punto di vista. Più profondamente, però, questo isolamento linguistico è il segno del fatto che la mendicante è esclusa dal linguaggio intero, dalla possibilità di articolare un senso. Questa esclusione è così radicale che, dopo pochi giorni di cammino, la mendicante non si accorge nemmeno di non venir più capita. Il suo linguaggio è diventato incomprensibile. Alla mendicante non rimane che un'unica parola: Battambang.

«Va avanti, e poi si addormenta. Battambang, canzone stridula dei bambini appollaiati sui bufali e che si dondolano là sopra e che ridono, lei la canta prima di addormentarsi, dietro i fuochi di sterpi di un villaggio nella foresta, nella regione delle tigri, nel buio della giungla. [...]

Canzone gaia di Battambang che dice che il bufalo mangerà l'erba ma che a sua volta l'erba mangerà il bufalo quando scoccherà l'ora. [...]

Battambang la proteggerà, dirà solo quella parola in cui lei sta rinchiusa, lei e la sua casa sbarrata»<sup>214</sup>.

Battambang è dunque l'ultima parola che è rimasta alla mendicante. Non si tratta di una parola in grado di veicolare un senso. Essa è piuttosto un nome e un canto. Duras insiste fin dall'inizio del romanzo sulla qualità sonora di questo nome, al di là del suo significato. Tale qualità suggerisce ed evoca molto di più di quanto si potrebbe dire spiegando l'origine e il significato affettivo di questo nome per la mendicante:

«“Battambang.”

Le tre sillabe risuonano con la stessa intensità, senza accento tonico, su un tamburello troppo teso. Baattamambbanaggy»<sup>215</sup>.

Si può dire allora che la mendicante sia fuori dal linguaggio, come possibilità di elaborazione simbolica di un rapporto con il reale, ma non che sia fuori del linguaggio come suono che articola la presenza di qualcuno. La parola della mendicante si situa in una dimensione del linguaggio in cui l'elaborazione simbolica del senso non è ancora iniziata o non è più possibile. La sua voce e la parola

---

<sup>214</sup> Ivi, pp. 36-42.

<sup>215</sup> Ivi, p. 16.

“Battambang” sono là dove il linguaggio non veicola più un senso, ma dove emerge qualcos’altro: il corpo ferito, senza nome, ma vivo della mendicante. Una volta che il sistema socio-simbolico ha fatto in modo che la mendicante fosse distrutta e che cominciasse a diventare difficile scrivere di lei (giacché da ora in poi sarà sempre più difficile raggiungerla), rimane nondimeno questa parola, questa parola-evento che accade ogni volta che la mendicante la pronuncia.

Emerge nuovamente nei testi di Duras un’esperienza limite della parola, che stavolta non è orientata dalla mancanza né genera un movimento di ripetizione, ma piuttosto lo arresta. Come si è già visto a proposito dell’infanzia, esiste, nell’opera durassiana, una dimensione della lingua che non cerca più di veicolare un senso e che non si imbriglia più nella ripetizione che la mancanza di senso genera. Esiste un’esperienza della parola collegata direttamente a un evento, alla presenza viva di chi parla. Si tratta di una parola che è quasi una cosa. Davanti alla sua banalità e alla sua opacità il movimento della ripetizione si arresta. L’effetto di questa parola è, forse, simile a quello dell’infanzia, davanti alla quale Duras dice che il dramma si arresta. Non è certamente un caso che il canto di Battambang sia un canto «stridulo» e «gaio» dei bambini «appollaiati sui bufali e che si dondolano là sopra e che ridono». Questo riso fa pensare nuovamente alle parole che la scrittrice gli dedica nell’articolo *Ho pensato spesso*, già citate in precedenza:

«La vita è limitata alla vita. Come persuadersene? [...] Non c’è risposta alla vita tranne viverla. Le risate dei bambini, la loro allegria, i loro attacchi di ridarella, sono l’unica esigenza autentica, mi sembra»<sup>216</sup>.

### **7.11. Un nuovo «sistema simbolico» femminile**

Prima che la mendicante precipiti completamente in quella che Peter Morgan chiama follia e si chiuda nel silenzio, avviene ancora un incontro, in cui si gioca nuovamente la possibilità di un rapporto con la madre. La mendicante è seduta ai bordi di un mercato a Vinh-Long, nella Piana degli Uccelli, con la sua bambina distesa davanti a sé, sul sacco di juta. La mendicante vuole liberarsi della bambina, vuole darla a qualcuno, venderla. Solo la figlia di una signora “bianca” si accorge di lei. Quest’ultima, dopo le insistenze della figlia, acconsente a prendersi cura della bambina della mendicante. Come si può vedere, in questo episodio romanzesco è riconoscibile l’episodio reale e autobiografico che vide protagoniste Duras bambina, sua madre, la mendicante e la figlia di quest’ultima.

Marcelle Marini legge l’incontro fra queste quattro donne come un momento in cui si compie un’elaborazione simbolica della differenza femminile. Cedendo la propria bambina a un’altra donna, che la accoglie amorevolmente, la mendicante si stacca dal proprio conflitto con l’origine e contribuisce a produrre un «sistema nuovo»<sup>217</sup>, di origine femminile. Nel momento in cui la bambina viene accolta dalla donna bianca, la mendicante si libera dell’immagine del femminile come materno, come «*manque charnel, appétit bestial, corps matière, lieu passive de la reproduction*», in opposizione al maschile paterno che,

<sup>216</sup> Marguerite Duras, *Il nero Atlantico*, cit., p. 84-89.

<sup>217</sup> Marcelle Marini, *Territoires du féminin*, cit., p. 257. (Tr. mia)

invece, «est signifiante, origine de la part de l'humain en nous»<sup>218</sup>. D'altra parte, il fatto che la bambina venga accolta amorevolmente fa in modo che essa “funzioni” come «*corps symbolisé où se reconnaître comme sexe féminin désirable et désirant*»<sup>219</sup>. Infine, la piastra che la mendicante riceve dalla donna “bianca”, “in cambio” della bambina, diventa un significante simbolico del fatto che la mendicante può tornare al mondo come una donna desiderabile e desiderante, « come uccello, pesco in fiore ».

Tuttavia, perché anche questo incontro non riesce a innescare un processo di cambiamento positivo e la mendicante precipita infine completamente nella follia? Marini scrive che è l'assenza anche di un solo sguardo, l'assenza di ogni tenerezza da parte degli uomini a determinare il crollo di questo nuovo «sistema simbolico» femminile che si sta creando in questo episodio. La studiosa si riferisce in particolare al momento in cui un dottore, chiamato dalla signora “bianca”, viene a visitare la bambina. L'uomo non ha alcun gesto di tenerezza né nei confronti della bambina né in quelli della mendicante, ma nemmeno verso la signora “bianca”. Il dottore non riconosce alcun desiderio, ma solo un bisogno. A questo proposito Marini, citando Irigaray, scrive:

*«ce qui manque c'est "la métaphorisation primaire du désir [...] corréliée à la relation entre le père et la mère, un homme et une femme, donc à la différence des sexes". [...] Et le système socio-symbolique en vigueur au dehors de cet univers des femmes (et des enfants) figuré par le jardin de Vinh-Long, a le dernier mot. Marguerite Duras pousse à l'extrême l'agressivité toujours lisible dans l'abandon, le refus ou l'attention distraite inséparables de ce qu'on appelle la fonction paternelle. Elle met en scène les conséquences de la quête entre femmes et de l'ambivalence à l'égard de la métaphore paternelle: à moins de rester entre femmes, c'est la folie, l'errance, l'exclusion radicale ou l'autodestruction, faute d'issue positive»*<sup>220</sup>.

Che nella scena della “vendita” della bambina sia in questione per la mendicante il rapporto con l'origine lo conferma l'ossessivo ritorno dell'immagine della madre, evocata dal canto di Battambang:

«La madre, magra di collera, tutt'a un tratto, folgora la memoria. [...]

Ritornare a Battambang, rivedere quella creatura magra, la madre. Picchia i figli. [...] Rivederla prima di crescere, una volta, prima di andarsene e forse morire, rivedere quella collera. [...]

Parlare la lingua di Battambang, ben nutrita com'è questa sera. Rivedere la donna più cattiva fra quante ha mai conosciuto, altrimenti chi mai diventerà? Chi mai?»<sup>221</sup>.

La tentazione di tornare dalla madre si presenta con un'ostinazione angosciosa. La mendicante sembra voler tornare per chiudere un conto, quasi che solo così potesse veramente diventare qualcuno. E forse è vero. La scena dell'incontro con la donna “bianca”, forse, ha riaperto le speranze di poter incontrare e affrontare la madre, liberarsi dall'interdetto che quest'ultima ha fatto pesare sulla ragazza, sul suo sesso, sul suo desiderio, sulla sua lingua e sulla sua possibilità di costituirsi come soggetto.

<sup>218</sup> Ivi, p. 216. (“mancanza carnale, appetito bestiale, corpo materia, luogo passivo della riproduzione”, “è signifiante, origine della parte umana in noi”. Tr. mia)

<sup>219</sup> Ivi, p. 258. (“corpo simbolizzato in cui riconoscersi come sesso femminile desiderabile e desiderante”. Tr. mia)

<sup>220</sup> Ivi, p. 263. (“ciò che manca è «la metaforizzazione primaria del desiderio correlata alla relazione tra il padre e la madre, un uomo e una donna, dunque alla differenza dei sessi». [...] E il sistema socio-simbolico in vigore al di fuori di questo universo di donne (e di bambini) figurato nel giardino di Vinh-Long, ha l'ultima parola. Marguerite Duras spinge all'estremo l'aggressività sempre leggibile nell'abbandono, il rifiuto o l'attenzione distratta inseparabili da ciò che viene chiamata la funzione paterna. Lei mette in scena le conseguenze della ricerca tra donne e dell'ambivalenza rispetto alla metafora paterna: a meno di non restare tra donne, è la follia, l'erranza, l'esclusione radicale o l'autodistruzione, invece di una soluzione positiva”. Tr. mia)

<sup>221</sup> Marguerite Duras, *Il viceconsole*, cit., pp. 44-45.

Questo, però, non succederà, forse perché, come scrive Marini, nessuno riconosce in lei questa speranza o forse perché, come si è visto, la madre non è già più raggiungibile.

«È troppo tardi per ritornare dalla madre, ritornare a giocare, ritornare nel nord [*Nord*] per dire buongiorno e ridere con gli altri, farsi picchiare da lei e morire sotto le sue botte. Prende la piastra fra i seni e la guarda alla luce della luna. Non la restituirà, se la rimette fra i seni e allora comincia ad avanzare. Questa volta, sì, avanza»<sup>222</sup>.

Lei avanza, ma in che direzione? È partita, ma verso dove?

### 7.12. «*Non si sbaglia mai più*»

«Si sbaglia su tutto, sempre più, fino al momento in cui non si sbaglia mai più, d'improvviso mai più perché non cerca più nulla»<sup>223</sup>.

È a questo punto che la mendicante si ferma a Calcutta, diventa folle e sterile. Paradossalmente, però, è proprio a questo punto che la mendicante non si sbaglia più; lei raggiunge una giustezza assoluta. Tale giustezza è al culmine di un radicale sprofondamento nella follia:

«La fame a Pursat, dopo Pursat, certo, ma anche il sole, la mancanza di parola, il ronzio ossessivo degli insetti della foresta, la calma delle radure, molte cose approfondiscono la follia»<sup>224</sup>.

La follia della mendicante si approfondisce sempre di più. L'insieme degli elementi che, nel libro di Peter Morgan, concorrono ad aggravare le condizioni della donna è sorprendentemente eterogeneo: al suo interno, infatti, sono accostati degli elementi naturali, come il sole, gli insetti e la fame, a delle problematiche proprie dell'esperienza umana, quali l'impossibilità di parlare e la solitudine che da essa deriva, o la percezione dell'atmosfera e di uno stato d'animo, suscitato da un paesaggio, come le radure. Se, da un lato, questa "confusione" è il segno dell'angoscioso disordine vissuto dalla mendicante, dall'altra, essa indica che, in qualche modo, la donna si trova nella condizione di essere in relazione con elementi radicalmente eterogenei fra loro, alcuni dei quali non appartengono nemmeno al mondo umano. L'estrema indigenza della mendicante l'ha resa folle, ma ha anche acuito la sua sensibilità. Si tratta, però, di una sensibilità che sfugge alle categorie sia razionali sia psicologiche e anche a una visione puramente meccanicistica della natura e del corpo. Si tratta di un'altra sensibilità, forse più vicina a quella di Lenz, protagonista dell'omonima opera di Georg Büchner: una sensibilità che affonda le sue radici nella materialità dell'esistenza, nel corpo, e che esperisce relazioni inspiegabili razionalmente o psicologicamente e indicibili; esse alludono a dimensioni dell'esistenza e dell'esistente eterogenee. Questa sensibilità precede, aggira e delude le pretese della soggettività. Essa assomiglia alla follia o, almeno, nelle esperienze e nelle opere in cui viene messa in evidenza, spesso la accompagna. Tuttavia essa rivela una giustezza, una precisione e una perfezione assolute. La mendicante, infatti, non si sbaglia più.

---

<sup>222</sup> Ivi, pp. 45-46.

<sup>223</sup> Ivi, p. 48.

<sup>224</sup> *Ibidem*.

Su che cosa si era sbagliata la mendicante fino al momento in cui non si sbaglia più? Lei si era sbagliata sulle direzioni del suo percorso («Dice a se stessa: Adesso me ne sono andata davvero, ho scelto il nord. / Si è sbagliata. Ha risalito lo Stung Pursat che ha la sorgente nei Cardamomi, a sud»<sup>225</sup>) e sulla madre: la donna, in cui aveva creduto di riconoscere la madre al mercato del suo paese natale, probabilmente non lo era. La mendicante si era sbagliata sugli orientamenti di senso del suo viaggio. Lei, però, non poteva che sbagliarsi poiché, come si è visto, il luogo in cui perdersi è sempre un altro rispetto a quello che si pensa. Il luogo in cui perdersi è un impensato.

La mendicante non si sbaglia più dal momento in cui non cerca più: dal momento, cioè, in cui non ne ha più la forza e diventa folle, ma, si può dire, anche dal momento in cui qualcosa cambia in lei. Ciò che cambia in lei è, forse, un ulteriore passo di quella crescita interiore che era iniziata con la rinuncia a ogni conoscenza, che si era approfondita con la “consapevolezza” della propria condizione e che sfocia infine in una radicale spoliatura dell’io. La mendicante non si sbaglia più dal momento in cui non cerca più nella prospettiva di un senso.

La follia della mendicante appare, da questo punto di vista, come il passaggio verso una sensibilità che sfugge alla comprensione, al linguaggio e al senso. Una sensibilità intimamente legata alla vita e al corpo. Il fallimento della scrittura di Peter Morgan segnala, forse, proprio l’emergere di questa sensibilità indicibile. Se non fosse per la parola «Battambang», l’esperienza di tale sensibilità rimarrebbe completamente muta, resterebbe in quel silenzio, di cui Duras dice, in *La vita materiale*, che non si può scrivere. «Battambang», però, è una parola che non veicola più un senso, ma che racchiude in sé piuttosto l’evocazione di un evento, che ha invaso la vita della mendicante fino a farla scomparire. Ciò che rimane della mendicante, dopo questa scomparsa, è la giustizia assoluta dei suoi gesti e del suo canto, che seguono una sensibilità infallibile. Tale sensibilità è infallibile perché ciò che lei percepisce non ha più la possibilità di essere interpretato o negato. La mendicante è folle, non può più articolare un senso. Tutto ciò che lei percepisce ha il carattere della giustizia legata a una necessità, all’impossibilità di essere diverso da ciò che è. E ciò che è è ambiguo, indecidibilmente folle e allo stesso tempo “reale”.

Come scrivere ancora della mendicante dopo il fallimento del libro di Peter Morgan? Della mendicante in *Il viceconsole* non rimangono che i gesti e gli incontri con gli altri personaggi. La scrittura avvicina questa donna solo “dall’esterno”, senza, tuttavia, descriverla. Essa parla piuttosto dell’effetto che la mendicante suscita negli altri personaggi. La mendicante appare sempre in una relazione, esplicita o solamente suggerita, con gli altri personaggi. Assieme agli altri lebbrosi di Calcutta, lei è sotto la finestra del viceconsole, la prima volta in cui quest’ultimo appare nel romanzo. Sembra che lei segua Anne-Marie Stretter dovunque, fino all’isola sul delta del Gange. Il testo suggerisce delle risonanze fra questi due personaggi, delle relazioni mai esplicitate e probabilmente non esplicitabili fino in fondo.

---

<sup>225</sup> Ivi, p. 11.

Esse sono forse legate a quella sensibilità, che, attraverso la figura della mendicante, percorre tutto il romanzo.

Le relazioni con la mendicante suscitano reazioni diverse nei personaggi: il viceconsole aveva già sparato sui lebbrosi a Lahore, mentre Anne-Marie Stretter tace, ma il suo silenzio allude a una comprensione più profonda. La mendicante incute anche terrore. Emblematico, in questo senso, è il suo incontro con Charles Rosset, verso la fine del romanzo. Mentre sta passeggiando nel giardino della villa di Anne-Marie Stretter sull'isola sul delta del Gange, l'uomo viene preso dalla paura «di non poter uscire da quella zona dell'isola che gli è stata assegnata per la sua maggior pace» ed esce dalla «rete metallica levata contro i mendicanti»<sup>226</sup>. Charles Rosset si ritrova così a camminare sulla spiaggia fuori dai confini della villa. A un certo punto egli sente dietro di sé dei passi che si avvicinano a lui di corsa e poi una parola: Battambang. È la mendicante, che lo chiama, tutta fradicia e infangata, appena uscita dal Gange. La mendicante gli tende un pesce vivo, poi ne stacca la testa a morsi e si avvicina ulteriormente a lui. Charles Rosset lancia alla mendicante una moneta e scappa via correndo.

«La follia, non la sopporto, è più forte di me, non ci riesco... lo sguardo dei pazzi, non lo sopporto... tutto ma la follia...»<sup>227</sup>.

Questa scena viene ripresa, molti anni dopo *Il viceconsole*, in *L'amante*. In quest'ultimo caso, la protagonista dell'episodio è la scrittrice stessa:

«Un lungo viale di Vinhlong che finisce sul Mekong. Un viale sempre deserto di sera. Quella sera come spesso accade, va via la luce. Comincia tutto da qui. Appena arrivo nel viale, appena il cancello si è richiuso alle mie spalle, va via la luce. Corro. Corro perché ho paura del buio, corro sempre più svelta. E all'improvviso mi sembra di sentire dei passi dietro di me. Sono sicura che qualcuno mi corre dietro. Continuando a correre, mi volto e vedo: è una donna altissima, magra come la morte, che ride e corre, ha i piedi nudi e mi insegue per acchiapparmi. La riconosco, è la pazza del posto, la pazza di Vinhlong. Sento la sua voce per la prima volta, parla di notte, di giorno dorme, spesso proprio qui, in questo viale, davanti al giardino. Corre gridando in una lingua sconosciuta. Non posso neppur invocare aiuto per la paura. Devo avere otto anni. Sento la sua risata stridula e le sue grida di gioia, certo si diverte a spaventarmi. Sono in preda a una paura totale, dire che mi paralizza la mente e mi toglie ogni forza, è dire poco. Ricordo una certezza avvertita da tutto il mio essere: se solo mi sfiorerà con la mano, cadrò a mia volta in uno stato ben peggiore della morte, nella follia. Raggiungo il giardino dei vicini, la casa, salgo la gradinata, cado nell'ingresso. Per molti giorni non riesco a raccontare cosa mi è successo»<sup>228</sup>.

Nel terrore di Charles Rosset è riconoscibile quello che la scrittrice stessa descrive in questo brano autobiografico de *L'amante*. L'incontro con la mendicante pazza che ride incute terrore. Con la follia di questa donna non sembra possibile instaurare alcun rapporto positivo: o si scappa o se ne rimane vittime. Nessuno scambio è possibile con lei, nessuna reciprocità. Sta forse proprio nell'asimmetria di questo rapporto la ragione della sua forza e della sua centralità nell'opera durassiana. L'incontro con la mendicante è l'incontro con una donna e con un'esperienza inconoscibili. Non è possibile stabilire con lei una relazione di reciprocità, ma, allo stesso tempo, non è possibile liberarsene. La paura di morire e di diventare folli, che incute la mendicante, è segno che questo incontro va a toccare una sensibilità e

---

<sup>226</sup> Ivi, p. 127-128.

<sup>227</sup> Ivi, p. 130.

<sup>228</sup> Marguerite Duras, *L'amante*, cit., pp. 90-91.

una dimensione dell'esperienza che sfugge a ogni controllo e che, tuttavia, è reale. A questo proposito Madeleine Borgomano scrive:

«La storia della mendicante, autobiografica e storica, riceverebbe i suoi poteri generatori da un “urto del reale”. Si tratta di una cosa vissuta, e in quanto tale “opaca” e senza fondo. La sua opacità lancia una sfida alla scrittura che si trova trascinata verso un compito degno delle Danaidi: tentare di esaurire un referente inesauribile»<sup>229</sup>.

L'incontro con la mendicante rimane opaco per il linguaggio e per la scrittura. Sicuramente è questa sua opacità ad attirare instancabilmente la scrittura verso di lei. Ciò che la scrittura di Duras sembra fare in *Il viceconsole*, però, a mio avviso, non è tanto o non solo il tentativo di esaurire questo referente inesauribile, quanto piuttosto quello di dare forma alla sua inesauribilità. La scrittura che cerca di esaurire il referente inesauribile, quella di Peter Morgan, si interrompe. Nel romanzo, però, ci sono altri piani e altri strumenti di narrazione, come, ad esempio, il dialogo, che pur non potendo dire quell'indicibile, ne assumono l'indicibilità stessa nei loro silenzi e nelle loro interruzioni.

La scrittura di Duras, allora, non va solamente verso il vuoto, ma, piuttosto, dà forma a questo vuoto di senso, che allude a una sensibilità diversa, né razionale né psicologica. Questa peculiarità, segnalata, come si è visto, anche da Yuossef Ishaghpour le consente di non cadere nel silenzio né di tradirlo. L'indicibilità agisce dall'interno delle opere, modellandone le forme.

All'origine della scrittura durassiana, dunque, c'è forse un'esperienza del reale opaca, che affonda le radici in una sensibilità quasi impersonale. Da una parte, la scrittura si scontra contro i limiti dell'opacità di questa esperienza e fallisce, nel suo tentativo di rappresentarla, dall'altra essa l'accoglie in sé, organizzando un discorso sempre più scarno che la faccia emergere: una “poetica allo stato di apparizione” è il risultato di questa capacità di accogliere nel linguaggio l'opacità dell'esperienza. È così che nei testi compaiono dei silenzi impenetrabili, su cui la scrittura si arresta. Allo stesso tempo, è così che nei testi emergono alcune parole, che non veicolano più un senso, ma solo la presenza viva di chi le pronuncia e che assumono una valenza quasi sacra per il fatto che attingono a una sensibilità incarnata in un'esperienza spirituale e materiale assieme.

### **7.13. La sensibilità e “l'ombra interna”**

Ciò che, nei paragrafi precedenti, è stato indicato come “sensibilità” probabilmente si avvicina a quella dimensione che, in numerose occasioni, Duras chiama “l'ombra interna”. Si è già visto, nel capitolo precedente, relativo all'infanzia, che cosa la scrittrice intenda per “ombra interna”: si tratta di qualcosa come un'interiorità, una cavità in cui la vita vissuta risuona e viene rivissuta, senza per questo essere fermata. Tale interiorità è una camera d'echi e di ombra del reale, che si lascia attraversare dal suo passaggio e lo fa risuonare, senza fermarlo. Tale interiorità è “scrittura”.

---

<sup>229</sup> Madeleine Borgomano, *La storia della mendicante indiana*, cit., p. 271.

Per il fatto stesso di essere qualcosa come un'interiorità, l'ombra interna si lega alla soggettività. Tale soggettività, però, come si è visto, per Duras non è affatto chiusa: l'ombra interna è «un dato comune»<sup>230</sup>, apre a una dimensione impersonale dell'esperienza.

Se questo è vero, come è possibile associare l'immagine dell'ombra interna alla sensibilità della mendicante indiana, dal momento che la follia di quest'ultima ha completamente distrutto la sua soggettività?

Secondo Duras con la scrittura si tratta di scalfire l'integrità dell'ombra interna, di portare all'esterno ciò che avviene nell'interiorità. Questo far luce nell'ombra interna è un processo che non sarà mai completo e totale. In un'intervista del 1967, però, la scrittrice dice:

«Oppure si fa completamente luce e si è pazzi. I pazzi operano *fuori* la conversione della vita vissuta. La luce illuminante che penetra in loro non ha scacciato l'ombra interna, ma ne ha preso il posto. *Solo i pazzi scrivono completamente*»<sup>231</sup>.

Forse questo è proprio il caso della mendicante folle di Calcutta. Nella sua follia, la sua interiorità non è scomparsa, ma si è completamente rovesciata all'esterno. La sua interiorità non è più un'ombra, ma arriva a sovrapporsi all'intera esperienza del corpo e del mondo esterno. È così che l'esperienza del reale viene interamente intessuta di relazioni allo stesso tempo materiali e “spirituali”. In questo senso la sensibilità della mendicante appare allo stesso tempo come la negazione, ma anche come l'espressione più trasparente di ciò che Duras intende per ombra interna.

In questo modo, dato che l'ombra interna è scrittura, la mendicante diviene una figura mitica della scrittura, del mito di una scrittura totale: “solo i pazzi scrivono completamente”, afferma Duras, designando indirettamente la mendicante come il luogo di una scrittura totale a cui l'autrice stessa evidentemente mira come limite estremo della propria capacità di scrivere.

---

<sup>230</sup> Marguerite Duras, *Voci off*, in Edda Melon (a cura di), *Duras mon amour 2*, cit., p. 211.

<sup>231</sup> Ivi, p. 210.



## 8. L'AMORE

Nel 1971 Marguerite Duras pubblica un'opera intitolata *L'amore*<sup>232</sup>; si tratta di un testo molto oscuro e, a una prima lettura, quasi indecifrabile. L'azione, infatti, è molto scarna, i personaggi non hanno un nome e si riferiscono a un passato che, però, non viene mai raccontato. Rimane tuttavia il nome del luogo in cui è ambientata la vicenda: S. Thala. Anche se scritto con una grafia leggermente diversa, questo nome ricorda quello della città in cui è ambientato *Il rapimento di Lol V. Stein*, S. Tahla. Questa ricorrenza può aiutare a decifrare il testo.

Un uomo, che viene designato come «il viaggiatore», arriva a S. Thala e vede una donna seduta contro un muro davanti al mare e un altro uomo, il «pazzo», che cammina e descrive imperscrutabili tragitti sulla spiaggia. A partire dai dialoghi frammentari e allusivi di questi personaggi si può avanzare l'ipotesi che la donna sia Lol V. Stein e il viaggiatore Michael Richardson. Quest'ultimo sembra essere tornato a S. Thala per uccidersi; inaspettatamente, ritrova Lol V. Stein e non si uccide più. La donna è diventata folle, vive sulla spiaggia e vicino a lei c'è sempre il pazzo. Ben presto nel testo si viene a sapere che lei è incinta. Si dice anche che rimanga spesso incinta di non si sa chi, che sia la madre di molti figli, che lei fa e che qualcuno, poi, viene a prendere.

Qualche giorno dopo il viaggiatore incontra un'altra donna dai capelli neri tinti che, presumibilmente, è Tatiana Karl. L'atmosfera sospesa viene interrotta dall'arrivo a S. Thala della moglie e dei figli del viaggiatore, che sono venuti a cercarlo per riportarlo a casa. L'uomo saluta i figli per l'ultima volta e abbandona definitivamente la moglie.

Il viaggiatore e la donna, che forse è Lol V. Stein, parlano spesso di un viaggio che devono fare al Casinò di S. Thala. I due, infine, vanno, ma lei rimane fuori sulla spiaggia a dormire, mentre lui entra e rivede una sala da ballo, probabilmente quella in cui lui aveva tradito Lol con Anne-Marie Stretter. La notte seguente il viaggiatore e la donna si stendono sulla spiaggia. Lei dorme e lui la guarda dormire. Dopo poco li raggiunge qualcuno, probabilmente il pazzo, di cui non rimane che la voce, una voce che parla al viaggiatore del sonno e dei risvegli della donna.

La ricostruzione delle vicende de *L'amore*, proposta qui, sulla scorta delle indicazioni offerte da Angelo Morino nella sua *Postfazione* alla traduzione italiana dell'opera, può essere attendibile, ma, in ogni caso, come sottolinea lo stesso Morino, non esaurisce affatto le suggestioni del testo e i punti oscuri, le lacune di senso, da cui è attraversato:

«attraverso il recupero di quei nomi, il testo si fa più decifrabile e, al tempo stesso, [...] l'assenza di nominazione vi diventa più significativa: conseguenza di una precisa esigenza...»<sup>233</sup>.

L'esigenza è forse quella di corrispondere a un universo, qual è quello che Duras crea in *L'amore*, pervaso dalla follia, in cui i nomi e le identità si perdono del tutto.

---

<sup>232</sup> Marguerite Duras, *L'amore*, tr. it. di Angelo Morino, Mondadori, Milano 1989.

<sup>233</sup> Angelo Morino, *Postfazione*, in Marguerite Duras, *L'amore*, cit., p. 99.

### 8.1. S. Thala

Anche l'unico nome che si è salvato, quello della città, non indica più un luogo particolare:

«L'uomo che cammina mostra intorno a sé la totalità, il mare, la spiaggia, la città azzurra, la bianca capitale, dice:

— Qui, è S. Thala fino al fiume.

Il suo movimento si ferma. Poi il movimento riprende, mostra di nuovo, ma più precisamente, sembra, la totalità, il mare, la spiaggia, la città azzurra, quella bianca, poi altre, altre ancora: la stessa, aggiunge:

— Dopo il fiume è ancora S. Thala»<sup>234</sup>.

I confini sfumano in una serie di contraddizioni: S. Thala è fino al fiume e dopo il fiume è ancora S. Thala. Tutte le città sembrano essere S. Thala. Tutte le città sembrano essere la stessa: ovunque ci sarebbe la stessa follia. La follia di S. Thala ha invaso tutto lo spazio e non è più possibile distinguere i confini.

S. Thala, dunque, non è quasi più il nome di una città, ma è il nome di una follia, legata a quella città, che ha eroso quasi completamente ogni distinzione. La follia ha avuto il sopravvento sul luogo e gli ha preso il nome. Questo nome, come la parola Battambang della mendicante, non ha nemmeno la funzione di un simbolo, non comunica più nulla né racconta una storia, perché è il nome di una follia che tende a cancellare la propria origine e l'identità dei folli stessi.

Se questa follia erode i confini, da essa e dalla città non è possibile uscire né entrare:

« — Non è possibile superare S. Thala, non è possibile entrarci»<sup>235</sup>.

I personaggi, quindi, continuano a vagare inquieti in questo spazio indefinito, da cui non riescono a uscire, ma in cui non possono nemmeno entrare.

Come si può rendere conto di questa impossibilità?

La contraddizione può diventare meno oscura leggendo un dialogo fra il viaggiatore e il pazzo su S. Thala:

« — Prigione fuori dei muri.

— Appunto.

— Dentro i muri c'è il delitto?

Lui risponde distratto:

— Il delitto eccetera»<sup>236</sup>.

In questo dialogo sembra possibile operare almeno una distinzione fra un dentro e un fuori. Dentro alle mura di S. Thala c'è il delitto: poiché uno degli interlocutori è probabilmente Michael Richardson, si può supporre che il delitto cui egli si riferisce sia il tradimento di Lol V. Stein. Si è visto in precedenza, però, che per la donna, il momento più acuto della sofferenza non era stato tanto il tradimento, quanto piuttosto l'arrivo dell'aurora, che l'aveva separata dalla nuova coppia di amanti. L'assassinio è stato, dunque, l'assassinio del desiderio impossibile di Lol di continuare a essere una spettatrice esclusa.

---

<sup>234</sup> Marguerite Duras, *L'amore*, cit., p. 15.

<sup>235</sup> Ivi, p. 21.

<sup>236</sup> Ivi, p. 36.

Questo significa che dentro le mura della sala da ballo non si può tornare nemmeno per rivivere quella scena e finalmente liberarsene, come capita, ad esempio, alla protagonista di *Hiroshima mon amour*, perché quella scena non si è mai realizzata del tutto. Dentro non si può realizzare la propria sparizione né la propria esclusione: si è costretti a continuare a vivere fuori. Per questo il fuori è una prigione. Continuare a vivere fuori, comunque, significa essere esclusi dal dentro. L'esclusione, però, è il cuore della scena desiderata dentro. Si innesca così una vertigine per cui non è possibile stabilire se si è dentro o fuori. S. Thala è ovunque.

S. Thala è una città che si affaccia sul mare, la cui presenza è costante e ossessiva in tutto il testo. L'architettura della città è stratificata: ci sono zone con edifici nuovi e bianchi, ma ci sono anche edifici che portano i segni di una guerra passata e dei bombardamenti.

L'atmosfera di S. Thala è angosciosa. Accadono degli avvenimenti che incutono paura, ma di cui non è possibile cogliere l'origine, la localizzazione né gli effetti. Si sentono spesso delle grida, che provengono da qualche parte nella spiaggia, scoppia un incendio, che sembra spostarsi da un punto all'altro della città, e delle sirene suonano in continuazione. Inoltre c'è un rumore costante a S. Thala, che non è il rumore del mare, ma un non meglio definito «rodimento incessante»<sup>237</sup>. La donna, in particolare, continua a sentirlo. Di tutti questi avvenimenti non si colgono che i resti: dell'incendio si vedono solo alcune chiazze nere sulla spiaggia, del bombardamento non rimangono che i resti di un edificio, delle tempeste non si vedono che i cadaveri degli uccelli sulla spiaggia, una volta che la perturbazione è passata. Tutto è già accaduto o sta per avvenire. La vicenda si costruisce su dei resti.

## **8.2. Il rapporto fra Il rapimento di Lol V. Stein e L'amore**

Il rapporto fra *Il rapimento di Lol V. Stein* e *L'amore* è complesso. Non si può dire, infatti, che il secondo romanzo sia il "seguito" del primo nel senso tradizionale del termine. Si può parlare piuttosto di una "ripresa": Duras ritorna presso i luoghi e presso i personaggi di *Il rapimento di Lol V. Stein*.

Questo stesso movimento di ripresa è nel cuore del primo romanzo, quando Lol ritorna presso la scena del ballo, durante il quale è stata abbandonata da Michael Richardson, e la riattualizza. Si è visto, però, che tale ritorno al ballo di S. Tahla non comporta una rielaborazione o un superamento dell'evento. Lol rimane bloccata nella ripetizione dell'evento stesso, nel quale si è rivelato l'impossibile del suo desiderio. Il ballo di S. Tahla non si sviluppa, ma piuttosto si ripete: l'impossibile del desiderio rimane tale. *L'amore*, tornando sulle vicende di *Il rapimento di Lol V. Stein*, condivide il movimento di ripresa interno a quest'ultimo, che si affaccia su un impossibile. I personaggi di *L'amore* si ritrovano ancora davanti all'impossibile della scena del ballo e sono immersi nella follia, che si è generata a partire da quell'impossibile stesso.

---

<sup>237</sup> Ivi, p. 16.

Tuttavia, nel passaggio da un testo all'altro intervengono degli evidenti cambiamenti. *L'amore* è un testo molto oscuro, quasi indecifrabile anche nella forma. Raynalle Udris, nel suo testo *Welcome Unreason. A study of 'madness' in the novels of Marguerite Duras*, analizza questi cambiamenti in relazione ai luoghi e agli spazi dei due romanzi. Si è detto che sia *Il rapimento di Lol V. Stein* sia *L'amore* sono ambientati a S. Tahla o S. Thala. Nonostante questo gli spazi dei due romanzi risultano molto diversi:

«In the movement from *Le ravisement de Lol V. Stein* to *L'Amour*, a reduction in the complexity of space has [...] taken place»<sup>238</sup>.

I luoghi di *L'amore* non sono più realistici, come lo erano quelli di *Il rapimento di Lol V. Stein*:

«many of the images used to picture the setting of *L'Amour* establish a geometrical graphic configuration. This topography – often pictured in movement – appears concomitant to a simplification of space, a thinning-out process which forms a counterpoint to what happens in *Le ravisement de Lol V. Stein*»<sup>239</sup>.

Il mondo di *L'amore*, inoltre, è caratterizzato dalla fluidità, legata all'acqua, mentre quello di *Il rapimento di Lol V. Stein*, a parte qualche riferimento al mare, è rigido e fisso. Lo spazio, inteso in generale come forma vuota, viene dunque svuotato di luoghi particolari e tangibili. Infine, Udris sottolinea come in *L'amore* sia presente un movimento di oltrepassamento e trasgressione dei limiti di questo stesso spazio vuoto, che apre su un “al di là” ieratico e sacrale:

«The 'sacralisation' of *L'Amour* results in the recognition of a 'beyond', characterized by a return to the Origin taken in its universal mythical sense. In the temporal circularity which ensues the two concepts of end and origin become fused, as if the setting of *L'Amour* had moved outside Space and Time, and as such had become a prerequisite for the actualization of *Unreason*»<sup>240</sup>.

Lo spazio di *L'amore* perde, dunque, qualsiasi pretesa realistica per adattarsi al vuoto, su cui apre la follia di Lol, e per lasciarsi invadere da esso. Lo spazio di *L'amore* è uno spazio mentale, immaginario: è lo spazio della follia di Lol.

Nel complesso dello studio di Udris sulla follia nelle opere di Duras, *L'amore* «corresponds to the positive pole of madness, with the characters' liberation from the constraints of society and the actualization of another mode of desire»<sup>241</sup>. Secondo la studiosa, infatti, la follia di Lol in *Il rapimento di Lol V. Stein* non è che l'esito di un misconoscimento del suo desiderio, impossibile da accettare all'interno dell'ordine sociale a cui lei appartiene. Dichiarare Lol folle sarebbe solamente una maniera per difendersi dalla modalità del suo desiderio, che, secondo Udris, non è un desiderio di morte; esso sarebbe piuttosto un desiderio che,

---

<sup>238</sup> Raynalle Udris, *Welcome Unreason. A study of 'madness' in the novels of Marguerite Duras*, Rodopi, Amsterdam – Atlanta 1993, p. 171. [“Nel passaggio da *Il rapimento di Lol V. Stein* a *L'amore* è avvenuta una riduzione della complessità dello spazio”. Tr. mia.]

<sup>239</sup> Ivi, p. 159. [“molte delle immagini usate per raffigurare l'ambientazione di *L'amore* istituiscono una configurazione grafica geometrica. Questa topografia – spesso ritratta in movimento – si associa a una semplificazione dello spazio, a un processo di riduzione che costituisce un contrappunto a ciò che succede in *Il rapimento di Lol V. Stein*”. Tr. mia]

<sup>240</sup> Ivi, p. 194. [“La 'sacralizzazione' di *L'amore* appare nel riconoscimento di un 'al di là', caratterizzato dal ritorno all'Origine, intesa nel suo senso mitico e universale. Nella temporalità circolare che ne risulta, i due concetti di fine e origine si fondono, come se l'ambientazione di *L'amore* si fosse spostata fuori dello spazio e del tempo e, come tale, fosse diventata il prerequisito per l'attualizzazione della follia”. Tr. mia]

<sup>241</sup> Ivi, p. 231. [*L'amore* “corrisponde al polo positivo della follia, con la liberazione dei personaggi dalle costrizioni della società e l'attualizzazione di un'altra modalità del desiderio”. Tr. mia]

sorpassando e annientando la soggettività, non contempla l'esclusività e che può realizzarsi solo in una triangolazione che non arresta la circolazione del desiderio. In *L'amore* tale desiderio riuscirebbe a realizzarsi, al prezzo, però, di un definitivo e assoluto abbandono della ragione. Tale abbandono non smentisce, ma anzi conferma la separazione e la reciproca esclusione fra follia e ragione. Di conseguenza, il desiderio di Lol rimane ancora incomunicabile e socialmente inaccettabile:

«The text of *L'Amour* largely evacuates the social aspect and madness becomes an experience broadly linked to a universal problem. [...] the text of *L'Amour* presents only an individual solution»<sup>242</sup>.

Nel passaggio da *Il rapimento di Lol V. Stein* a *L'amore* si assisterebbe, dunque, a una radicalizzazione della follia, che invade tutto lo spazio, fino a trasformare quest'ultimo in una configurazione del fantasma stesso di Lol.

### 8.3. *L'amore e la scrittura*

Nel movimento di ripresa di *Il rapimento di Lol V. Stein*, la semplificazione degli spazi, legata all'invasione di tutto il testo di *L'amore* da parte della follia, fa emergere in quest'ultimo alcuni elementi, che erano costitutivi anche del primo romanzo, in una forma allo stesso tempo astratta ed evocativa.

*L'amore*, proprio per il fatto di essere una ripresa, e non un seguito di *Il rapimento di Lol V. Stein*, diventa anche una riflessione sulla scrittura. Abbandonato ogni riferimento a una realtà tangibile, la scrittura si libera anche dalle esigenze della logica del discorso; essa ritorna su se stessa, sui propri luoghi già scritti, rivelando gli elementi fondamentali del suo immaginario e della sua poetica. In *L'amore* la scrittura attraversa il paesaggio desolato della follia di Lol V. Stein. Così facendo, però, essa dichiara anche il suo legame con questa follia. La scrittura letteraria, infatti, per Duras, nel suo nucleo più vivo, non è un discorso organizzato secondo un senso, ma uno scorrere del linguaggio, che attinge a una regione ignota dell'esperienza. In *Gli occhi verdi* Duras offre un'immagine della scrittura e dello scrittore che ricorda molto le caratteristiche degli spazi e la condizione dei personaggi di *L'amore*:

«Io vedo [lo scrittore] in preda a se stesso, in quei luoghi mobili limitrofi a quella della passione, impossibile da circoscrivere, da vedere, e da cui non si può liberarlo. Si è lì in capo al mondo, in capo a se stessi, in uno spaesamento incessante, in un approccio costante che non raggiunge. Perché lì non si raggiunge niente allo stesso modo che nell'invivibile del desiderio e della passione. Gli scritti che sembrano i più compiuti sono solo aspetti molto distanti di ciò che è stato intravisto, questa totalità inaccessibile che sfugge a ogni intendimento, che non cede se non alla follia, a ciò che la distrugge»<sup>243</sup>.

La condizione dello scrittore, così ritratta, è molto simile a quella dei personaggi di *L'amore*: come emerge dalle analisi di Raynalle Udris, essi sono completamente immersi in una follia che ha origine dall'impossibilità del desiderio di Lol. Il "mondo" che abitano è, come quello che avvista lo scrittore secondo il brano appena citato, una «totalità inaccessibile» («Non è possibile superare S. Thala, non è

---

<sup>242</sup> Ivi, pp. 230-231. [«Il testo di *L'amore* esclude in gran parte l'aspetto sociale e la follia diventa un'esperienza prevalentemente legata a un problema universale. [...] il testo di *L'amore* presenta solo una soluzione individuale». Tr. mia]

<sup>243</sup> Marguerite Duras, *Gli occhi verdi*, cit., p. 86.

possibile entrarci») se non alla follia, un mondo in cui si è disorientati e in cui non c'è più nulla di fisso e tangibile. Il “mondo” di *L'amore* sembra essere il paesaggio della scrittura.

Si può dire, dunque, che *L'amore* sia un attraversamento del mondo desolato della follia e dell'impossibile del desiderio; questa follia, però, è anche, per certi versi, la scrittura. *L'amore* è un romanzo che riprende e riflette l'esperienza della scrittura. A partire da questa prospettiva è possibile riconoscere nel testo, come è stato fatto per il libro di Peter Morgan, delle immagini che, in altre occasioni, l'autrice ha usato per parlare della scrittura.

#### **8.4. I personaggi**

I personaggi di *L'amore* sono dei resti di altri personaggi, di cui hanno perso anche il nome. La follia ha scavato dentro di loro fino a farli diventare altri. Delle loro storie non rimangono che resti isolati, degli eventi sparsi. Quello che la follia ha distrutto non è tanto la facoltà della memoria né i ricordi, quanto piuttosto il collegamento fra questi ultimi, la possibilità di ricostruire il loro susseguirsi per ordinarli in una storia che abbia un senso. Rimane così una memoria senza storia, con dei ricordi isolati e frammentari, che si situano in un passato non ben identificabile, non più appropriabile come soggettivo. Questi resti continuano a ricomparire come enigmi che non cessano di inquietare. Un dialogo fra il viaggiatore e il pazzo, in cui probabilmente il primo chiede al secondo se la donna abbia dimenticato il ballo, è molto significativo in questo senso:

« — Lei ha dimenticato?  
— Nulla.  
— Perso?  
— Bruciato. Ma è lì, sparso»<sup>244</sup>.

La follia di S. Thala, dunque, brucia e disgrega la storia e il senso per sparpagliarli in un universo in cui nulla sembra poter essere mantenuto saldo.

Il fuoco che ha bruciato i ricordi di Lol V. Stein è, forse, anche il fuoco a cui Duras, in *La vita materiale*, dice di aver consegnato per alcuni anni i propri manoscritti, una volta pubblicate le relative opere:

«Per quindici anni, ho gettato i manoscritti non appena usciva il libro. Se cerco un perché, credo che fosse per cancellare il reato, svalutarlo ai miei stessi occhi, per “far buona figura” nel mio ambiente, per attenuare l'indecenza di scrivere essendo una donna [...]. La cosa si consumava nel caminetto della sala di Neauphle. Era la distruzione capitale, quella attraverso il fuoco. [...] Ricordo l'indomani di quei giorni. La stanza tornava chiara, virginale. La casa s'illuminava, i tavoli tornavano a essere disponibili, lisci, sgombri, sparita ogni traccia»<sup>245</sup>.

La «distruzione capitale» attraverso il fuoco nell'universo di *L'amore* sembra non avere, però, il potere di cancellare completamente le tracce. Essa distrugge ogni ricordo, ma, nondimeno ne rimane la cenere sparsa. Anche in questo caso si potrebbe dire che il fuoco cancella il ricordo, ma non la memoria, la

---

<sup>244</sup> Ivi, p. 37.

<sup>245</sup> Marguerite Duras, *La vita materiale*, cit., p. 62.

possibilità che qualcosa sia stato, senza che se ne possa ricordare nulla in particolare. Si tratta di una memoria vuota, in cui ciò che rimane è bruciato e sparso. Non è più una memoria personale, ma una memoria che oltrepassa i limiti della soggettività.

L'indistruttibilità di questa memoria, che non contiene più alcun ricordo da distruggere, è all'origine anche del ritorno ossessivo di alcuni personaggi femminili, sempre più diafani, nelle opere di Duras. In particolare si tratta delle figure di Lol V. Stein e di Anne-Marie Stretter. Duras parla spesso della difficoltà di liberarsi da questi personaggi. L'unica maniera per fare in modo che non si ripresentassero più alla sua memoria sembra essere stata quella di farli morire. Anne-Marie Stretter muore suicida solamente al termine del film *India song*. La sua morte, nella poetica durassiana, diventa significativa anche del rapporto fra la scrittura e l'immagine cinematografica: mentre la scrittura evoca, l'immagine ne fissa e ne blocca il movimento. L'immagine dovrebbe realizzare la morte del personaggio, cosa che la scrittura non è riuscita a fare: l'immagine cinematografica sarebbe così la tomba dei personaggi che maggiormente hanno ossessionato Duras. Nonostante questo, la storia di Anne-Marie Stretter sarà evocata nuovamente nel film *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, che riprende il sonoro di *India song*, ma nel quale non compare più alcun personaggio. Il film è interamente girato nei luoghi in cui erano state effettuate le riprese di *India song*: i luoghi appaiono distrutti e desolati e la scrittrice sembra aver voluto riprendere ciò che è rimasto della "storia" della donna in quelle rovine, una volta che tutti i personaggi sono scomparsi. Come della storia di Lol V. Stein in *L'amore* rimane la cenere sparsa, che non dice più nulla, ma evoca ancora una traccia, così nelle rovine del palazzo di Anne-Marie Stretter Duras fa percepire l'assenza della donna, che è ancora un segno della sua presenza. La morte di Anne-Marie Stretter, attraverso l'immagine, dunque, non sembra bastare a scongiurare il suo ritorno ossessivo: era necessario consumarne non solo il ricordo, ma anche la memoria.

La ripresa di *Il rapimento di Lol V. Stein* in *L'amore* sembra assumere una funzione simile: quello di far rivivere ancora una volta quel personaggio per esaurirne le risorse e consegnarlo definitivamente al silenzio. Anche Lol V. Stein, come Anne-Marie Stretter, diventerà nel 1974 un personaggio di un film di Duras, *La femme du Gange*. In *La vita materiale* Duras parla, inoltre, di un ulteriore copione, che poi è stato perso, in cui Lol V. Stein avrebbe dovuto morire:

«Succedeva nella città. Il Casino era illuminato, e lo stesso ballo continuava come se fosse andato avanti per vent'anni. Sì, credo che sia proprio così: la ripetizione del ballo di S. Thala, ma a livello teatrale. Qui non si progradisce nella conoscenza di Lol V. Stein, quella storia è finita. Qui, lei morirà. Ha finito di ossessionarmi, mi lascia in pace, e io la uccido, la uccido perché smetta di mettersi sulla mia strada, sdraiata davanti alle mie case, ai miei libri, addormentata sulle spiagge con qualsiasi tempo, col vento, col freddo, ad aspettare, aspettare questo: che la guardi ancora un'ultima volta. Si celebra la sua follia. È invecchiata, esce dal Casino su una portantina, è diventata Cinese. La portantina è sorretta da uomini, sulle spalle, come una bara. Lol V. Stein è truccata in modo pesante, sfacciato. Non sa che cosa le succeda. Guarda la gente, la città. Ha i capelli tinti, è truccata come una puttana, è distrutta, come si direbbe, nata. È diventata la più bella frase della mia vita: "Qui è S. Thala fino al fiume, e dopo il fiume, è ancora S. Thala»<sup>246</sup>.

---

<sup>246</sup> Ivi, p. 36.

*L'amore*, dunque, si inserisce in questo processo di esaurimento delle risorse di scrittura, potenzialmente infinite, di Lol V. Stein.

### **8.5. Il viaggiatore**

Nessun proposito può essere mantenuto a S. Thala, nemmeno quello del viaggiatore di uccidersi. La città, in cui egli aveva tradito Lol V. Stein, gli era sembrata il luogo adatto per farlo, ma, una volta arrivato e dopo aver incontrato nuovamente la donna, egli non si uccide. In un dialogo con quella che probabilmente è Tatiana Karl, le ragioni di questo proposito mancato vengono alla luce:

« — Sei tornato a S. Thala, perché? [...]»

Lui cerca di rispondere. Comincia a rispondere:

— Non sono sicuro di averlo voluto — si ferma. [...]

— No... mi sbaglio... no — aggiunge — l'ho voluto.

— Cosa?

— Uccidermi — aggiunge — cercavo un posto per farlo, l'ho incontrata.

Lei si alza leggermente dalla poltrona, nello spazio di un secondo il suo sguardo fissa il parco e rivede la totalità del passato, poi lo sguardo ritorna, e lei dice:

— Appunto... per l'appunto... Ovunque lei vada tutto si disfa.

Il viaggiatore non bada all'errore che è stato appena fatto sulla cronologia della morte.

— La morte diventa inutile?

— Sì»<sup>247</sup>.

La follia della donna distrugge ogni proposito che pretenda di essere definitivo. Tutto si logora in un'impossibilità di raggiungere un compimento. Nemmeno uccidersi ha più alcuna importanza di fronte a questa deriva. Perché? Nell'articolo *Ho pensato spesso* Duras riprende, a dieci anni di distanza, questo discorso sul suicidio:

«Rifiutare la vita è crederci. Non si può uscirne, la vita è sopravvivenza, non c'è modo di viverla altrimenti. Il suicidio è una forma di imbecillità, è dare un senso alla vita quando invece non c'è nient'altro che vita»<sup>248</sup>.

Il suicidio è ancora un modo di credere alla vita, di credere che essa abbia un senso. Per la scrittrice questo senso non c'è e, a quel punto, anche suicidarsi diventa inutile. Si potrebbe dire, allora, che l'esperienza limite della follia, per certi versi, consista nella scoperta di questa mancanza di senso. Se non c'è un senso, ogni percorso smarrisce la sua direzione e la possibilità di giungere a un compimento. Questa scoperta della mancanza di senso non conduce, però, alla morte, ma, nelle parole della scrittrice, paradossalmente proprio alla vita. Una vita che è sopravvivenza, che è inappropriabile secondo un senso soggettivo, ma che, comunque, è da vivere. I personaggi di questo testo vagano, allora, in un mondo in cui niente è definitivo, sperimentando da una parte una morte, che è quella del senso e della soggettività, e, dall'altra, una dimensione quasi impersonale dell'esistenza, che è folle, ma anche libera dalle costrizioni proprie del senso e della soggettività.

---

<sup>247</sup> Marguerite Duras, *L'amore*, cit., pp. 52-53.

<sup>248</sup> Marguerite Duras, *Il nero Atlantico*, cit., p. 89.



Il viaggiatore non si uccide e comincia a condividere questo stato di ambigua sopravvivenza con gli altri due personaggi. Da quel momento in poi il suo passato comincia ad affiorare nella forma di resti, da cui lui ha ormai preso distanza. Riaffiora, infatti, qualche immagine legata al ballo e riaffiorano anche alcune persone dal suo passato più recente. Dal testo si viene a sapere che questo viaggiatore si è sposato e che ha avuto due figli. La moglie assieme ai figli piccoli lo viene a cercare a S. Thala; lui, però, ormai dimostra un radicale distacco da loro. La moglie si dispera, ma lui non risponde e dice che vuole solo vedere i bambini. Ancora una volta la comparsa dei bambini ha l'effetto di arrestare il dramma e di spostare la situazione su un altro piano:

«I bambini.

Si alzano, lo guardano avanzare. Sono bianchi, nei loro abiti neri. Non si muovono, lo guardano, e solo lui.

Stanno vicini, a un metro l'uno dall'altro, nella stessa attesa. Hanno intuito il dramma, ne ignorano la natura.

[...]

Fra lui e loro c'è un rettangolo di sole stagiato dal vano della terrazza. Nessuno varca il rettangolo di luce. Non c'è timore negli occhi dei bambini. Solo l'avidità della conoscenza»<sup>249</sup>.

Il viaggiatore dice ai bambini che non tornerà più. Loro accolgono questa notizia con «calma»: una calma che proviene dalla loro disimmertia rispetto a un evento, che hanno intuito, ma di cui ignorano la natura. Questo evento, per loro, è impossibile da comprendere e anche da evitare. La loro calma si trasmette anche all'uomo. I tre, in qualche modo, si trovano tutti davanti a qualcosa con cui hanno un rapporto asimmetrico: per i bambini si tratta dell'abbandono del padre, per il viaggiatore si tratta della follia. Il viaggiatore e i figli si raggiungono sulla soglia di un abbandono.

La moglie, invece, disperata per l'abbandono da parte del marito e atterrita dal suono delle sirene, fugge da S. Thala, portando con sé i figli. Solo questa donna, in tutto il testo, e forse in tutti i testi del Ciclo indiano, dà la misura del terrore che può incutere lo scivolamento nella follia di questi personaggi. La sua incursione in un'opera che si è addentrata così a fondo nella follia sorprende e scuote violentemente l'atmosfera sospesa del testo: si tratta dell'incursione di una donna per la quale il mondo tiene ancora, non è ancora precipitato nell'assoluta mancanza di senso. L'amore che lei prova per i figli e per quest'uomo, che è venuta a cercare, le fa percepire in maniera ancora più intensa e sconcertante il piombare del marito nella follia in questa città da incubo. La singolarità di questa figura è accentuata dal fatto che è una donna: è forse la prima volta, nei testi di Duras che stiamo analizzando, che non è una donna ad essere portatrice della follia.

### **8.6. La donna**

Nel passaggio da *Il rapimento di Lol V. Stein* a *L'amore* quella che si suppone essere Lol V. Stein è stata radicalmente scavata dalla follia. Da un suo dialogo con il viaggiatore si viene a sapere che lei,

---

<sup>249</sup> Marguerite Duras, *L'amore*, cit., p. 62.

probabilmente dopo i fatti de *Il rapimento di Lol V. Stein*, è stata male nuovamente, che le hanno portato via i figli e che il marito nel frattempo è morto<sup>250</sup>.

Lol non sa nemmeno chi è; quando il viaggiatore glielo chiede, lei risponde:

«La polizia ha un numero»<sup>251</sup>.

La donna non sa riconoscersi in alcuna identità. Quel che rimane di quest'ultima è affidato alla polizia e non le appartiene. Quest'idea è coerente con il fatto che il “fuori”, a S. Thala, è una prigionia. L'identità, inoltre, appare non tanto come un'esigenza positiva, quanto piuttosto come un appiglio fornito a un sistema di controllo coercitivo. Da questo punto di vista la follia appare allora come una forma di libertà rispetto a un'identità percepita come strumento di controllo. L'idea che l'identità della donna sia affidata a un numero in mano alla polizia evoca probabilmente la sorte degli ebrei nei campi di sterminio, ai quali veniva marchiato sul corpo un numero. Tale riferimento entra in risonanza con la presenza nel testo dell'angoscia per una guerra che ha distrutto S. Thala e ha lasciato dietro di sé molte rovine.

Ciò che rimane di Lol V. Stein in *L'amore* ricorda per certi versi la figura della mendicante de *Il viceconsole*. Il tratto più evidente che, nel passaggio da un testo all'altro, si è trasferito dalla mendicante a questa donna è quello della maternità di un gran numero di figli, che poi vengono abbandonati, raccolti o resi a delle persone, che li vengono a prendere. Indicando al viaggiatore «lo spessore, la massa di S. Thala», il pazzo dice:

« — I suoi bambini sono lì dentro, quella roba, lei li fa, glieli dà — aggiunge — la città ne è piena, la terra. Si ferma, mostra in lontananza, dalla parte del mare, della diga:  
— Li fa lì, dalla parte del grido, li lascia, loro vengono, se li prendono»<sup>252</sup>.

Queste parole del pazzo ricordano molto ciò che Duras dice nell'articolo *Flaubert è... dei suoi libri*:

«Quando si è finito un libro lo si dà. Ed entra nell'ignoto totalmente. Non si conoscono le conseguenze del suo linguaggio. Non si possono prevedere. Il libro dura il tempo di un libro, tranne alcuni che mi hanno perseguitata come *Le Ravissement*, *L'Amour*, *Le Vice-Consul*. Ma adesso, quando faccio un libro, è come se si trattasse di un viaggio, i libri mi fanno pensare al viaggio dei morti nell'antico Egitto. Si abbandona definitivamente il morto, il libro, che diventa perciò stesso vita per gli altri. Io invece non posso più nulla per lui, non posso agire, sono completamente immersa nel lutto del libro»<sup>253</sup>.

Il brano appena citato risale al 1982, a molti anni dopo la composizione di *L'amore* ed è successivo all'uccisione, nei film, del personaggio di Anne-Marie Stretter. Nel 1982 i libri sembrano dei morti. Il movimento, in cui sono presi, però, è lo stesso dei figli della Lol V. Stein di *L'amore*, anche se questi ultimi sono vivi: come i figli della protagonista, i libri vengono “fatti” e poi vengono “dati” a qualcun altro che li prende. Tra l'inizio degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta interviene un cambiamento nell'esperienza della scrittura di Duras, che probabilmente si ricollega alla chiusura delle

---

<sup>250</sup> Cfr. ivi, p. 74.

<sup>251</sup> Ivi, p. 27.

<sup>252</sup> Ivi, p. 35.

<sup>253</sup> Marguerite Duras, *Il nero Atlantico*, cit., p. 64.

vicende dei personaggi del Ciclo Indiano. Questo cambiamento potrebbe spiegare il ribaltamento dell'immagine dei libri in *Flaubert è...* rispetto a *L'amore*. Rimane il fatto, però, che è possibile accostare l'immagine dei figli di Lol V. Stein a quella dei libri.

In più occasioni, inoltre, Duras accosta la pratica della scrittura con l'esperienza della maternità. Sempre in *Flaubert è...* la scrittrice dice:

«La storia più intensa tra tutte quelle che possano capitare è scrivere. Non ne ho avuta nessuna altrettanto violenta – tranne sì, mio figlio. D'altronde non faccio differenze. L'equivalenza con la vita è totale».<sup>254</sup>

In *Gli occhi verdi* ci sono dei brani in cui Duras parla della scrittura di un libro come si parlerebbe della nascita di un figlio:

«un libro che sta nascendo è un luogo inviolabile, pena la non esistenza. [...] Il libro procede e mentre procede non è altro che vita in potenza e come la vita ha bisogno di ogni tipo di vincoli, costrizioni, dolore, lentezza, sofferenze, ostacoli d'ogni sorta, ha bisogno di silenzio e di notte. Deve superare la nausea di nascere, l'orrore di crescere, di vedere la luce»<sup>255</sup>.

Sempre in questo testo, infine, la scrittura e la maternità sembrano avere un carattere molto simile. A proposito della scrittura Duras dice:

«E neppure scrivere, no, non credo sia un lavoro. L'ho creduto a lungo. Ora non più. Credo sia un non-lavoro. *Credo sia raggiungere il non-lavoro*. [...] Togliere di mezzo se stessi. E poi a volte, sì, scrivere. Tutti cerchiamo questi istanti in cui ci ritiriammo da noi stessi, questo anonimato a noi stessi che ciascuno di noi racchiude. Non so, non si sa niente di tutte queste cose che si fanno»<sup>256</sup>.

Allo stesso modo, la maternità sembra comportare una simile esclusione di sé, che è anche una liberazione da sé:

«la maternità [...] è una liberazione da se stessi, con un bambino ci si supera»<sup>257</sup>.

Sulla base di tali analogie si può suggerire che i numerosi figli che Lol, ne *L'amore*, partorisce e che altri vengono a portarle via appena nati, siano come i numerosi libri che Duras scrive e che lei consegna agli editori, abbandonandoli al pubblico, dopo averli terminati.

### **8.7. Il pazzo**

Il personaggio del pazzo risulta essere ancora più indefinibile. Secondo Angelo Morino egli «riassume e quasi [...] emblemizza quella follia che [...] penetra sconvolgente tutto il paesaggio di S. Thala»<sup>258</sup>. Raynalle Udris avanza l'ipotesi che egli sia Jacques Hold<sup>259</sup>.

Il pazzo cammina lungo la spiaggia, guarda il mare, ogni tanto sparisce, ma poi ritorna. Quando il viaggiatore dice alla donna che «non è possibile superare S. Thala, non è possibile entrarci», la donna risponde:

---

<sup>254</sup> Ivi, p. 61.

<sup>255</sup> Marguerite Duras, *Gli occhi verdi*, cit., pp. 50-51.

<sup>256</sup> Ivi, pp. 12-13.

<sup>257</sup> Ivi, p. 49.

<sup>258</sup> Angelo Morino, *Postfazione*, cit., p. 104.

<sup>259</sup> Cfr. Raynalle Udris, *Welcome Unreason*, cit., p. 179-195-

« — No, ma lui — aspetta — lui, certe volte, si perde»<sup>260</sup>.

Non si può uscire da S. Thala né vi si può entrare, ma in essa ci si può “perdere”: è ancora la stessa parola che apre il racconto della mendicante. Ma anche questo perdersi non è definitivo: lui torna. Esattamente come il movimento del mare, che batte in continuazione le spiagge di S. Thala, non c’è soluzione di continuità. Ci si può perdere e poi si ritorna a sentire l’inquietudine e la dissonanza della follia.

Il pazzo mantiene una relazione costante, anche se indefinibile, con la donna. Come si può vedere dai suoi dialoghi con il viaggiatore, il pazzo sa molte cose di lei e sembra addirittura che se ne prenda cura. La sua posizione rispetto alla donna è ambigua, tanto che il viaggiatore pensa che sia un uomo della polizia. Lei dice di no. Il viaggiatore chiede:

« — Chi è?  
Lei risponde con un leggero ritardo:  
— Ci sorveglia — riprende — ci sorveglia, ci riconduce»<sup>261</sup>.

La sorveglianza di cui si parla qui non è quella della polizia: il pazzo non riconduce all’ordine, alla ragione, al senso. Il suo ricondurre va forse compreso a partire dal suo stesso perdersi e ritornare. Egli riconduce, ma non pretende nulla. Il suo movimento oscillatorio fra il perdersi e il tornare ricorda quello del mare, che lui guarda spesso. È un movimento che culla. La presenza del pazzo, nell’aridità della follia di S. Thala, assume un carattere quasi affettuoso.

### **8.8. La libertà e il limite della scrittura in *L’amore***

*L’amore* è un attraversamento dello spazio desolato della follia e dello spazio della scrittura. Nella desolazione dei luoghi e nella laconicità evocativa del linguaggio vi è, però, come sottolinea Raynalle Udris, anche una libertà dalle costrizioni sociali e dalle costrizioni del linguaggio che, negli altri romanzi, in cui l’esperienza limite della follia è centrale, né il desiderio dei personaggi né la scrittura hanno potuto sperimentare fino in fondo. La studiosa sottolinea che, d’altra parte, questa libertà viene guadagnata a scapito della possibilità di rendere comunicabile questo stesso desiderio. La follia appare come una forma di libertà, che, però, esclude radicalmente qualsiasi possibilità di comunicazione. Emblematico, in questo senso, è l’ultimo incontro di Michael Richardson con la moglie e i figli.

*L’amore* segna anche un’esperienza limite per la scrittura; forse come in nessun’altra opera Duras si spinge così avanti con il linguaggio in uno spazio privo di orientamento, in uno spazio in cui perdersi. Anche in questo caso, come in quello della mendicante, e, forse, ancora di più, l’ombra interna si è rovesciata all’esterno, invadendo tutto lo spazio della scrittura. La scrittura del romanzo sembra aver abbandonato quasi del tutto il riferimento a un senso, per lasciarsi andare a un flusso continuo; sembra realizzarsi così la possibilità di una scrittura che imbocchi «la via generale della parola», senza

---

<sup>260</sup> Marguerite Duras, *L’amore*, cit., p. 21.

<sup>261</sup> Ivi, p. 18.

soffermarsi «su niente in particolare». In *L'amore* la scrittura sembra rispondere più a dei principi di composizione musicale che alle esigenze di una storia o anche alle esigenze della sua assenza. Questa libertà viene conquistata proprio attraverso la rinuncia e la consumazione di qualsiasi storia, di qualsiasi ricordo. Come la memoria viene svuotata dei ricordi, così la scrittura viene svuotata delle storie. La scrittura è sempre più trasparente a se stessa.

Si tratta di un'esperienza limite per la scrittura, sul bordo della quale appare anche il rischio di cadere in quel silenzio che «non si scrive».

A partire da *L'amore* comincia il periodo in cui Duras si dedica al cinema, per distruggere la proliferazione potenzialmente infinita e ossessiva del linguaggio: l'immagine cinematografica vorrebbe essere la tomba dei personaggi che infestano ossessivamente la sua memoria.

## 9. LE CAMION

L'esperienza limite della follia e la scrittura sembrano congiungersi e quasi sovrapporsi in *Le Camion*.

*Le Camion* è un film girato da Marguerite Duras nel 1977. Nello stesso anno è stata pubblicata la sceneggiatura, seguita da una preziosa intervista con Michelle Porte.

Il film non rappresenta la storia che racconta: quest'ultima viene invece letta dalla scrittrice e da Gerard Depardieu, seduti attorno a un tavolo. Alle immagini riprese nella stanza si alternano quelle di un camion blu che attraversa i sobborghi di Parigi. Su questo camion viaggiano i protagonisti della storia: un camionista e una donna, che gli ha chiesto un passaggio. Nella cabina c'è anche un altro uomo che dorme. Tutta la vicenda è costituita dal dialogo fra la donna e il camionista avvenuto durante questo viaggio.

Le tende della stanza, in cui Depardieu e Duras leggono, sono tutte tirate, in modo che non entri luce dall'esterno. La stanza è illuminata all'interno solo da alcune lampade. Duras indica questo luogo «*sombre et clos*»<sup>262</sup> con il nome di «*chambre noire*»<sup>263</sup>: questo nome è anche quello del luogo in cui vengono sviluppate le fotografie, la camera oscura.

L'associazione del luogo della lettura (che è anche quello della scrittura) con la camera oscura del dispositivo fotografico è significativa della visione della scrittura propria della poetica durassiana e anche del rapporto che in essa si instaura fra scrittura e immagine, scrittura e cinema.

### 9.1. La scrittura durassiana e la camera oscura

L'associazione fra l'ombra interna e la camera oscura del dispositivo fotografico offre la possibilità di avvicinare, da un ulteriore punto di vista, le riflessioni di Duras sulla scrittura e sul suo rapporto con l'immagine. La scrittura è un processo che si compie nell'ombra interna, così come l'immagine fotografica comincia a formarsi nell'oscurità della camera oscura, in cui, l'immagine, impressa dalla luce sulla pellicola, viene custodita e rielaborata. Dopo aver attraversato questa rielaborazione oscura, l'immagine riemerge nitida e fissata definitivamente nella fotografia. La fotografia, dunque, per certi versi, ha la facoltà di fissare definitivamente l'immagine. A questa facoltà si è già accennato nel paragrafo dedicato alla fotografia immaginata dal viceconsole alla fine dell'omonimo romanzo. Questa fissazione blocca il movimento di ciò che essa ritrae e, in un certo senso, lo uccide.

Tuttavia Duras dice che scrivere significa bucare l'ombra interna, andare ad aprire uno spiraglio di luce proprio nella camera oscura, là dove la luce non dovrebbe entrare. Nella camera oscura l'immagine non è ancora formata, non si è ancora staccata completamente dalla vita, dal vissuto che essa ha "catturato". L'oscurità, la fragilità e l'indefinitezza stesse dell'immagine all'interno della camera oscura indicano ancora un legame, anche se soltanto negativo, con il vissuto di cui sono immagine. Bucare

---

<sup>262</sup> Marguerite Duras, *Le Camion*, cit., p.80.

<sup>263</sup> Ivi, p.71.

l'ombra interna significherebbe allora riuscire a cogliere l'immagine nel suo farsi, nel suo emergere dal vissuto, prima che avvenga un distacco definitivo, prima che l'immagine non possa più restituire il movimento del vissuto stesso, la sua vita.

Scrivere si configura allora come un processo malinconico che vorrebbe poter riparare la separazione fra l'immagine e il vissuto, fra la scrittura e la vita. La scrittura, bucando l'ombra interna, vorrebbe cogliere la vita racchiusa nel negativo dell'immagine, quell'oscurità che l'immagine sviluppata invece dissolverà e sacrificherà.

Si tratta di un'aspirazione, di un desiderio impossibile. Ciononostante la scrittura durassiana si inoltra nella camera oscura, nell'ombra interna, là dove l'immagine non è ancora chiara, là dove l'immagine sta ancora emergendo dal vissuto. Ne risulta una scrittura pervasa dal silenzio, caratterizzata dalla discontinuità e dall'incompiutezza. Tale scrittura, però, ha la facoltà di non fissare e di non arrestare mai il movimento dell'immaginario, che si innesca a partire da questi frammenti di immagine. Questi caratteri derivano da ciò che rimane di quel processo di distruzione in cui consiste il far entrare della luce nella camera oscura. L'immagine appare, ma non è definita, fissa. Essa sfugge. Come Duras scrive in *Emily L.*, si tratta di «*laisser tout dans l'état de l'apparition*»<sup>264</sup>.

## **9.2. La scrittura e il cinema in *Le Camion***

A partire da queste osservazioni sul rapporto fra la scrittura durassiana e l'immagine, si può avvicinare anche il rapporto fra la scrittura e il cinema della scrittrice stessa.

In relazione al film *Le camion*, nell'intervista rilasciata a Michelle Porte, Duras dice che il ruolo della protagonista della storia avrebbe dovuto essere affidato a un'attrice. In un secondo momento, tuttavia, Duras stessa pensò di recitare nel film. Alla fine, però, la scrittrice decise di non girare il film, ma di raccontarlo:

*«j'ai eu une insomnie une certaine nuit et puis je me suis dit: je ne vois pas le tourner le film, je vais le raconter [...], c'est-à-dire, je vais raconter ce qu'aurait été le film s'il avait été tourné»*<sup>265</sup>.

Il film infine venne girato, ma come racconto del film che avrebbe potuto essere.

Né la storia né la protagonista vengono mai rappresentate. Duras parla di una messa in scena non tanto della storia o dei personaggi, quanto della parola stessa:

*«il n'y a pas de représentation. On ne peut pas dire qu'il n'y ait pas de mise en scène, il y a une mise en scène de la parole, il y a des images qui circulent, des images des Yvelines, mais il n'y a pas de représentation de l'histoire»*<sup>266</sup>.

Il film si affida, dunque, quasi esclusivamente alla lettera di Duras a Depardieu. Sempre nell'intervista Duras dice:

---

<sup>264</sup> Marguerite Duras, *Emily L.*, Les Editions de Minuit, Paris, 1987, p. 154.

<sup>265</sup> Marguerite Duras, *Le camion*, cit., p.86. ("Ho avuto una notte insonne e poi mi sono detta: non girerò il film, racconterò [...] quello che sarebbe stato il film se l'avessi girato" Tr. mia)

<sup>266</sup> Ivi, p.101. ("Non c'è rappresentazione. Non si può dire che non ci sia messa in scena, c'è una messa in scena della parola, ci sono delle immagini che circolano, delle immagini di Yvelines, ma non c'è rappresentazione della storia". Tr. mia)

«Ça rejoindrait donc la grande tradition du conte... l'écriture porteuse du tout, l'écriture porteuse d'image comme si on avait dévoyé l'écriture, si on l'avait fragmentée, la remplaçant par des images, peut-être»<sup>267</sup>.

Ecco, dunque, dove ha condotto il lavoro per *Le Camion*: a lasciare emergere la capacità del linguaggio e della parola di suscitare indefinitamente una proliferazione illimitata di immagini. Il cinema, invece, per Duras arresta questa proliferazione in un'immagine fissa, che rimpiazza la parola e che frammenta la scrittura. Nel *Deuxième projet* del film Duras scrive:

*«Le cinéma arrête le texte, frappe de mort sa descendance: l'imaginaire.*

*C'est là sa vertu même : de fermer. D'arrêter l'imaginaire.*

*Let arrêt, cette fermeture s'appelle : film.*

*Bon ou mauvais, sublime ou exécration, le film représente cet arrêt définitif. La fixation de la représentation me fois pour tantes et pour tout jours.*

*Le cinéma le sait : il n'a jamais pu remplacer le texte. [...].*

*Que le texte seul est porteur indéfini d'images, il le sait. [...].*

*Il ne connaît plus le chemin de la forêt, il ne sait plus revenir au potentiel illimité du texte, à sa prolifération illimitée d'images»<sup>268</sup>.*

Emerge chiaramente, in queste parole, il rapporto che per Duras sussiste fra la scrittura e il cinema, fra la scrittura e l'immagine, fra un testo e il film tratto da quel testo. La parola e la scrittura hanno la facoltà di evocare e aprire un immaginario, in modo pressoché infinito, senza blocchi né arresti. L'immagine e il cinema, che paradossalmente si avvicinano di più a ciò di cui sono immagine o, almeno, alla "forma-immagine" dell'immaginazione, bloccano invece il continuo e instabile movimento creativo dell'immaginario suscitato dalla parola, imponendo un'immagine unica.

L'arresto dell'immaginario da parte dell'immagine cinematografica, da una parte appare come un "difetto" di quest'ultima, dall'altra come una «virtù». Il rapporto di Duras con l'immagine è ambiguo. Si è accennato brevemente in precedenza al fatto che la scrittrice ha girato alcuni film proprio per arrestare l'illimitata e ossessiva proliferazione di immagini e storie innescata da alcuni suoi personaggi.

Si tratta di film ispirati ai suoi stessi libri. Anche in questi casi, però, nonostante uno degli intenti fosse quello di arrestare il ritorno ossessivo dei suoi personaggi, Duras non offre mai una "rappresentazione" delle storie dei suoi testi. Una delle caratteristiche principali di questi film, infatti, è la separazione fra le immagini e l'audio. Ciò che si sente non è ciò che dicono i personaggi, ma sono altre voci che parlano dei personaggi e delle loro storie. In *India song*, ad esempio, che trae ispirazione da *Il viceconsole*, per tutta la sequenza del ricevimento nessuno dei personaggi, ripresi attraverso uno specchio, parla, ma il sonoro del film riprende i commenti che gli altri invitati fanno su di loro. In

---

<sup>267</sup> Ivi, p.92. ("Questo raggiungerebbe dunque la grande tradizione del racconto orale... la scrittura che si fa portatrice di tutto, la scrittura portatrice d'immagini come se la scrittura fosse stata traviata; come se fosse stata frammentata, rimpiazzata con delle immagini, forse..." Tr. mia)

<sup>268</sup> Ivi, p.75. ("Il cinema arresta il testo, uccide la sua discendenza: l'immaginario. È la sua stessa virtù: chiudere. Fermare l'immaginario. Questo arresto, questa chiusura si chiama: film. Buono o cattivo, sublime o esecrabile, il film rappresenta questo arresto definitivo. La fissazione della rappresentazione una volta per tutte e per sempre. Il cinema lo sa: non ha mai potuto sostituire il testo. [...] Che il testo sia portatore infinito di immagini, esso lo sa. Esso non conosce più il cammino della foresta, non sa più tornare al potenziale illimitato del testo, alla sua proliferazione illimitata di immagini". Tr. mia)



questo modo Duras, da una parte, attraverso l'immagine blocca l'instabilità dei suoi personaggi (cerca di ucciderli), ma, dall'altra, compie una dissociazione fra immagine e parola che tende a lasciare quest'ultima libera da una relazione diretta con l'immagine. Il risultato è, a mio avviso, che, in questi film, l'immagine, non avendo l' "obbligo" della rappresentazione, risulta essa stessa evocativa. Questo carattere evocativo è coerente con le vicende narrate, al cuore delle quali, come si è già visto, c'è un indicibile che non può essere rappresentato.

Al di là di questa osservazione, comunque, si può notare che già in questi film Duras dà origine a un processo di dissociazione dell'immagine dalla parola, che raggiunge il suo culmine proprio in *Le Camion*. In qualche modo la scrittrice ha sempre cercato, per ragioni poetiche di volta in volta diverse, di garantire la libertà della parola, della scrittura e del loro potere evocativo.

### 9.3. La scrittura di *Le Camion*

Dal momento che, nelle opere di Duras, ci sono diverse esperienze della scrittura e del linguaggio, bisogna chiedersi quale sia quella che in *Le Camion* riesce a dispiegare la sua forza evocativa.

Nell'intervista che segue la sceneggiatura, Michelle Porte osserva:

*«L'envoûtement tient aussi à ce que, dans ce film, on ne soit jamais où on est, on ne sait pas si on est là avec Depardieu et vous, ou dans le camion, dans ce lieu fermé, ou sur cette route sur laquelle indéfiniment on avance. [...] Il y a un perpétuel glissement des plans de dehors au ces de dedans, des personnage évoquées, à ceux que l'on voit sur l'écran»*<sup>269</sup>.

Duras risponde:

*«Oui, ça, j'aime beaucoup. Là, on arrive à l'état mentale dans lequel j'étais quand j'ai écrit et tournée Le camion. Pour la première fois de ma vie, je ne me suis absolument pas soucie d'une certaine logique. Je me suis laissée complètement aller et après je me suis payée des insomnies en me disant : Bon, ça ne va plus, tu as déraillé. Maintenant, je m'aperçois que non. J'allais dans tous les sens? D'accord: je suis allée dans tous les sens»*<sup>270</sup>.

Nelle parole di Duras e anche in quelle di Michelle Porte è possibile riconoscere alcuni elementi che sono già stati individuati in precedenza. Quando la scrittrice ammette di non essersi curata «d'une certaine logique», di essersi lasciata andare, di avere deragliato e di essere andata in tutti i sensi, sembra di riconoscere, in queste affermazioni, il percorso privo di direzione che, in *Il viceconsole*, descrive la mendicante e, con lei, la scrittura. In *Le Camion*, inoltre, il percorso del camion viene esplicitamente associato alla scrittura:

*«Regardez son parcours. Comme une trace. Une écriture. Indéciffrable. Et claire»*<sup>271</sup>.

---

<sup>269</sup> Ivi, pp. 98-99. («Il fascino deriva anche dal fatto che, in questo film, non si sa mai dove si è, non si sa se si è con Depardieu e voi, o nel camion, in questo luogo chiuso, o su questa strada sulla quale avanziamo indefinitamente. [...] C'è un perpetuo scivolamento di piani tra il fuori e il dentro, dai personaggi evocati a ciò che vediamo sullo schermo». Tr. mia)

<sup>270</sup> Ivi, p.99. («Sì, amo molto questa cosa. Là si raggiunge lo stato mentale in cui mi trovavo quando ho scritto e girato *Le camion*. Per la prima volta della mia vita, non mi sono assolutamente curata di una certa logica. Mi sono lasciata completamente andare e poi ho passato delle notti insonni a dirmi: Questo non va bene, sei impazzita. Ora mi accorgo che non è vero. Sono andata in tutte le direzioni? D'accordo, sono andata in tutte le direzioni?». Tr. mia)

<sup>271</sup> Ivi, p. 34. («Osservate il suo percorso: come una traccia. Una scrittura. Indecifrabile. E chiara» Tr. mia)

Quella di *Le Camion* è, dunque, una scrittura che è deragliata, che si è persa, che va in tutte le direzioni contemporaneamente. Queste affermazioni entrano in risonanza anche con ciò che Duras scrive, dieci anni dopo, in *La vita materiale*. Anche se nel brano *L'autostrada della parola*, citato in precedenza, Duras dice che non è possibile che la scrittura vada dappertutto nello stesso tempo, rimane il fatto che l'idea di una scrittura che fluisca solamente, senza un orientamento di senso, è un'idea limite che la scrittura durassiana ha presente. La scrittura vuole ancora perdersi.

Lo scivolamento da un piano all'altro, osservato da Michelle Parte, dalle riprese all'interno della stanza, in cui Duras e Depardieu leggono, alle riprese esterne, che seguono il percorso del camion, allude ad una porosità fra esterno e interno che è stata riconosciuta anche a proposito della mendicante.

Su questa porosità, che si può riconoscere anche a livello formale, il testo insiste molto. Fin dall'inizio Duras sottolinea che la donna e il suo sguardo sono rivolti verso l'esterno, verso il fuori, che li attraversa e li riempie fino a traboccare:

*« C'est là qu'elle aurait commencé à regarder  
le paysage,  
la mer, au loin,  
la route,  
le ciel blanc,  
le froid,  
la diversité des choses.  
Et puis, elle chante. [...]   
C'est là qu'elle aurait commencé à parler.  
A parler de ce qu'elle voit, dehors.  
Elle dit : que de choses à voir...  
Tellement...  
On est débordé... vous ne trouvez pas ? »<sup>272</sup>*

Del “fuori” che la donna guarda non viene nominato nulla che rimandi a una presenza umana. Lei guarda il mare, il cielo, il freddo. Anche la strada, in questo contesto, assume il carattere di un elemento naturale e deserto. Bisogna notare che la strada è anche il percorso della scrittura, un percorso per perdersi. Tutto questo fa emergere nuovamente una sensibilità, simile a quella della mendicante, che è in relazione anche con una dimensione inumana dell'esistenza: una sensibilità non psicologica, ma piuttosto impersonale.

Si è già visto, nei paragrafi precedenti, come questa sensibilità sia legata a ciò che Duras chiama “l'ombra interna”. Quest'ultima, a sua volta, è un elemento centrale della riflessione durassiana sulla scrittura.

La comparsa di questa sensibilità nel testo è, forse, il segno della follia della donna di *Le camion*.

Nel testo e nell'intervista, che lo segue, ci sono molte indicazioni che vanno in questo senso. La donna di *Le camion* è folle. Alcune sue caratteristiche ricordano la mendicante: come quest'ultima lei

---

<sup>272</sup> Ivi, pp. 13-18. (“È là che lei avrebbe cominciato a osservare/ il paesaggio,/ il mare, lontano,/ la strada,/ il cielo bianco,/ il freddo,/ la diversità delle cose./ E poi, lei canta. [...] / È là che lei avrebbe cominciato a parlare./ A parlare di ciò che lei vede, fuori./ Lei dice: quante cose da vedere.../Una tale quantità.../ Si è sovrastati... non trovate?” Tr. mia)

canta, probabilmente ha avuto dei figli, sul cui numero si sbaglia. Come la mendicante, infine, si trova in una condizione sociale di esclusione:

« G. D.:  
(Temps)  
*Qui est-elle?*  
M.D.:  
*Déclassée*»<sup>273</sup>.

Quest'ultimo particolare apre alla dimensione politica di *Le Camion*, che verrà analizzata in seguito.

Nel quarto progetto del film, della donna di *Le Camion* Duras scrive:

«*Tout entière tournée vers le dehors, elle est entrée dans un processus de disparition d'identité*»<sup>274</sup>.

Michelle Porte, nella sua intervista, mette in evidenza la somiglianza fra questa donna e il pazzo del film *La femme du Gange*, ispirato al libro *L'amore*. Di quest'ultimo Duras dice:

«*Il a la tête comme une passoire, les choses le traversent*»<sup>275</sup>.

Similmente la donna di *Le Camion* dice di sé:

«*J'ai la tête pleine de vertiges et de cris.  
Pleine de vents*»<sup>276</sup>.

La donna di *Le Camion*, dunque, condivide la follia di altri personaggi durassiani.

Tuttavia, diversamente dagli altri folli dei testi durassiani, le cui parole sono costantemente minate dal silenzio, la donna di *Le Camion* parla, parla molto, parla di tutto e scrive:

«*Elle aurait dit: j'ai la tête pleine de vertiges et de cris.  
Pleine de vent.  
Alors, quelquefois, par exemple, j'écris. Des pages, vous voyez;  
(Temps)  
Ou bien je dors*»<sup>277</sup>.

La follia sembra dunque aver trovato una voce, un accesso alla scrittura.

La scrittura sembra essere una trascrizione della follia, o un defluire delle sue vertigini e delle sue grida nelle parole e sulle pagine. In termini durassiani si potrebbe dire che la scrittura è il defluire di ciò che è contenuto nell'ombra interna attraverso il "buco" che il gesto stesso di scrivere incide in quest'ultima.

La donna folle di *Le Camion* è, dunque, una scrittrice? La scrittura è la follia, è folle? In che senso? Nell'intervista con Michelle Porte, a proposito della scrittura Duras dice:

«*Oui, comme un captage; comme une fonction devenue folle, de captage de dehors, mais, encore une fois, qui en passe par l'engouffrement dans l'ombre interne, qui s'y noie, qui meurt à la mémoire claire et puis qui, un jour, sort, là, devant nous, évidemment méconnaissable, et recouvre le papier blanc. [...] Ce qui est douloureux, la douleur – le danger – c'est la mise en œuvre,*

<sup>273</sup>Ivi, p.16. ("G. D.:/ (Pausa)/Chi è lei?/ M. D.:/ Declassata." Tr. mia)

<sup>274</sup> Ivi, p.80. ("Completamente rivolta verso l'esterno, è entrata in un processo di sparizione dell'identità." Tr. mia)

<sup>275</sup> Ivi, p. 124. ("Lui ha la testa come un colino, le cose lo attraversano" Tr. mia)

<sup>276</sup> Ivi, p. 35. ("Ho la testa piena di vertigini e di grida./ Piena di vento." Tr. mia)

<sup>277</sup> Ivi, pp. 35-36. ("Lei avrebbe detto: ho la testa piena di vertigini e di grida./ Piena di vento./ Allora, qualche volta, per esempio, scrivo. Delle pagine, vedete./ (Pausa)/ Oppure dormo." Tr. mia)

*la mise en page, [...], c'est crever cette ombre noire afin qu'elle se répande sur le blanc du papier, mettre dehors ce qui est de nature intérieure : les fous, je l'ai dit déjà, écrivent complètement. Leur mémoire est dehors*<sup>278</sup>.

Duras aggiunge poco dopo che la scrittura è:

«[la] passion de n'être rien qu'une sorte de mise en disposition totale vers le dehors»<sup>279</sup>.

La scrittura, dunque, è come un rapimento da parte del mondo esterno, verso il quale lo scrittore si mette in una condizione di totale apertura. Riemerge in queste parole l'atteggiamento di Peter Morgan nei confronti del dolore di Calcutta .

Tale esperienza, però, passa attraverso l'interiorità dello scrittore stesso, attraverso la sua ombra interna, per poi riemergere sulla pagina in maniera irriconoscibile.

L'ombra interna si configura così come un luogo interiore in cui si ammassa la memoria dell'esperienza. In questo luogo l'esperienza si raccoglie, ma, allo stesso tempo, viene anche dimenticata dalla “memoria chiara”. Proprio perché viene dimenticata, essa perde ogni carattere psicologico o soggettivo, per diventare una memoria/oblio, porosa, quasi universale, impersonale.

Nell'ombra interna l'esperienza si scrive, silenziosamente e inconsapevolmente, fino a che non emerge sulla pagina, una volta che l'ombra interna stessa sia stata bucata.

In un altro passo dell'intervista Duras dice:

*«On écrit tout le temps, on a un sorte de logement en soi, d'ombre, où tout va, où l'intégralité du vécu s'amasse, s'entasse. Il représente la matière première de l'écrit, la mine de tout écrit. Cet « oubli », c'est l'écrit non écrit même.*

*Dans le film, le camion transporte cette masse-là. Tout l'écrit du monde. [...] Mais cet écrit universel, dans Le camion, il est mélangé, c'est celui du spectateur, c'est le mien, tout est fondu ensemble»<sup>280</sup>.*

Dalle parole di questo passo è possibile cogliere, infine, quale sia il tipo di scrittura che, in *Le Camion*, riesce a dar voce alla follia, che riesce a rimanere molto fedele alla follia da cui nasce e che riesce a raggiungere la sua massima forza evocativa.

Si tratta di una scrittura che si avvicina il più possibile alla sua propria origine, a quel movimento per il quale il vissuto si ammassa nell'ombra interna e si trasforma nello “scritto non scritto”. Si tratta di una scrittura che sembra poter fluire in continuazione, in accordo con quel movimento inarrestabile di formazione dello scritto nell'ombra interna, che accompagna sempre la vita, proprio come un'ombra.

---

<sup>278</sup> Ivi, pp. 124-125. (“Sì, come una cattura; come una funzione divenuta folle, di cattura dell'esterno, ma ancora una volta, che passa per il raccogliersi nell'ombra interna, che vi si perde, che muore alla memoria chiara e poi che un giorno, esce, là, davanti a noi, ovviamente irriconoscibile, e ricopre il foglio bianco. [...] Ciò che è doloroso, il dolore – il pericolo – è la messa in opera, la stesura sulla pagina, [...] è bucare questa ombra nera affinché si riversi sul bianco del foglio, mettere fuori ciò che è di natura interiore: i folli, l'ho già detto, scrivono completamente. La loro memoria è fuori”. Tr. mia)

<sup>279</sup> Ivi, p. 125. (“[la] passione di non essere nient'altro che una messa a disposizione totale verso il fuori”. Tr. mia)

<sup>280</sup> Ivi, pp. 105-106 (“Si scrive sempre, si ha una sorta di casa in sé, di ombra, dove va tutto, dove la totalità del vissuto si ammassa, si ammucchia. Esso rappresenta la materia prima dello scritto, la miniera di tutto lo scritto. Questo “oblio” è lo scritto non scritto stesso./ in questo film, il camion trasporta quella massa. Tutto lo scritto del mondo. [...] ma questo scritto universale, in *Le camion*, è mescolato, è quello dello spettatore, è il mio, tutto è fuso insieme.” Tr. mia)

È una scrittura che sembra non soffrire molto del dolore di bucare l'ombra interna e della fatica di riversare sulla pagina lo scritto: questo accade forse perché la donna di *Le camion* è folle e la sua ombra interna è già in parte rovesciata verso l'esterna.

Nel discorso sulla scrittura di Duras si possono, dunque, distinguere, in generale due diverse dimensioni: da una parte ciò che lei chiama lo scritto e dall'altra la pratica della scrittura.<sup>281</sup>

In *La vita materiale* la scrittrice ritorna su questo tema. In *Il blocco nero* si legge:

«Quando si scrive, entra in gioco una specie di istinto. Lo scritto c'è già nella notte. [...] L'immagine del blocco nero in mezzo all'universo non è poi troppo azzardata»<sup>282</sup>.

Il «blocco nero» sarebbe, dunque, lo scritto. Rispetto a questo «blocco nero», «scrivere» è una pratica che Duras descrive così:

«Scrivere sarebbe all'esterno di sé in una confusione dei tempi: fra scrivere e aver scritto, fra avere scritto e dover scrivere ancora[...].

Non è il passaggio dall'essere in potenza all'essere in atto di cui parla Aristotele. Non è una traduzione. [...]. Si tratta di decifrare qualcosa che c'è già e che già è stato fatto da noi nel sonno della nostra vita, nel suo incessante ripetersi organico, a nostra insaputa. [...]. L'istinto di cui parlo, sarebbe leggere prima della scrittura ciò che è ancora illeggibile per gli altri. Sarebbe un regredire, un adattarsi alla scrittura degli altri affinché il libro sia per loro leggibile. Si può dirlo in un altro modo ancora, impiegare altre parole, ma sarebbe lo stesso. Si ha davanti una massa fra vita e morte e che dipende da noi. Ho avuto spesso questo sentimento di un confronto fra ciò che c'era già e ciò che ci sarebbe stato al suo posto. E io, in mezzo, strappo, trasporto la massa che c'era. La rompo, è quasi una questione di muscoli. Di abilità. Bisogna andare più in fretta di quella parte di noi che non scrive, che vola ad alta quota dov'è il pensiero, sempre col rischio di svanire, dissolversi nel limbo del racconto venturo, che non scenderà mai al livello della scrittura, che rifiuta i lavori ingrati»<sup>283</sup>.

Da una parte c'è, dunque, uno scritto "interiore", che si forma in una dimensione quasi inumana, «organica» dell'esistenza. Dall'altra, invece, c'è l'«io» dello scrittore e c'è il linguaggio, il linguaggio degli altri, la loro scrittura, il linguaggio comune, in cui, per divenire comunicabile, lo scritto interiore deve confluire. Scrivere consiste nell'azione di «decifrare» lo scritto. Questa faticosa operazione è anche ciò che Duras chiama, come si è visto, il dolore della scrittura.

Il dolore della scrittura sta nella difficoltà di decifrare lo scritto, di farlo parlare all'interno di un linguaggio, quello comune, quello degli altri, che, per certi versi, gli è estraneo. È come se lo scritto fosse indicibile per il linguaggio comune.

A partire da questa prospettiva si può osservare, allora, come nei testi che sono stati analizzati in questa parte, sia stato «messo in scena» anche il dolore della scrittura, la sua difficoltà di decifrare lo scritto dell'ombra interna e del farlo confluire nel linguaggio (degli altri). Il carattere imprendibile di Lol per il linguaggio di Jaques Hold, il fallimento della scrittura di Peter Morgan, nel tentativo di dar voce alla follia della mendicante, i silenzi di Anne-Marie Strette, le grida del viceconsole sono tutti «luoghi» in

---

<sup>281</sup> In questa distinzione si può forse riconoscere la distinzione che Blanchot individua fra opera e libro. Cfr. Maurice Blanchot, *Lo spazio letterario*, cit., pp. 8-9.

<sup>282</sup> *La vita materiale*, p.33.

<sup>283</sup> Ivi, pp.33-34.

cui si esprime il dolore della scrittura, la sua difficoltà di dar voce alla follia, allo scritto dell'ombra interna.

Come si è visto, però, in *L'amore* avviene un cambiamento: la scrittura sembra liberarsi dalle pretese del linguaggio comune, ne emerge, così, un linguaggio pervaso di lacune, che sembra, però, in grado di restituire più liberamente la follia da cui si origina. Come si è visto, questa liberazione avviene al prezzo dell'accettazione dell'incomunicabilità di tale linguaggio e della completa estraneità della follia rispetto alla ragione. Accettando questa incomunicabilità, la follia accetta anche la propria estraneità, alla società che la esclude.

Con *Le Camion* interviene un ulteriore cambiamento. Duras recupera la possibilità di parlare in prima persona da parte di un «io» folle, qual è quello della donna di *Le camion*. Pur assomigliando al linguaggio lacunoso dei folli di *L'amore*, quello della donna di *Le camion* gode della libertà di fluire. Le grida e il vento, che lei ha nella testa, si trasferiscono nelle pagine e nelle parole con maggiore facilità rispetto ai testi precedenti. Questo non significa che Duras recuperi la posizione di un soggetto forte. Si tratta piuttosto, come si legge nel quarto progetto del film, di «*une régression véritable, en cours, en progrès, fondamentale*»<sup>284</sup> rispetto alla soggettività, di una regressione verso la memoria inorganica dell'ombra interna. La scrittura in *Le Camion* sembra, dunque, regredire non verso la scrittura degli altri, ma verso lo scritto. È come se alla follia fosse finalmente concessa una parola libera, che non viene più tradotta nel linguaggio degli altri, che non nasconde più la propria logica, che non lascia più che la sua logica cozzi contro quella del linguaggio comune, venendo tacciata di follia e lasciata ammutolire:

*«A vrai dire, tout m'arrive, n'est-ce pas, comme à tout le monde, de parler, de me taire. D'être triste. Ou gaie.*

*(Temps)*

*Mais cela, sans règle aucune, on pourrait le croire, c'est ce qu'on regrette autour de moi, ce dérèglement mental, mais voyez... après tout, je pourrais rétorquer que le fait que je n'aperçoive pas un certaine logique ne signifie pas que je n'en ai pas une, à mon tour. On me dit trop personnelle. C'est un terme courant, vous avez dû l'entendre. C'est, en principe, injurieux»*<sup>285</sup>.

Questa libertà della parola è stata guadagnata grazie a una radicale sottrazione di fiducia nei confronti di una «certa logica», che vorrebbe orientare l'esperienza secondo un senso.

Nel quarto progetto Duras scrive:

*«La dame du camion ne s'ennuie plus. Elle ne recherche aucun sens à sa vie. Je découvre en elle une joie d'exister sans recherche de sens»*<sup>286</sup>.

Nell'intervista Duras dice:

---

<sup>284</sup> *Le Camion*, p.81.

<sup>285</sup> Ivi, p. 53. («A dire il vero, tutto mi capita, come a tutti, non è così?, di parlare, di tacere. Di essere triste. O felice./*(Pausa)*/ ma questo senza alcuna regola, si potrebbe credere, è questo che mi si rimprovera, questa sregolatezza mentale, ma, vedete... dopo tutto, potrei rispondere che il fatto che io non mi accorga di una certa logica non significa che io non ne abbia una, a mia volta. Mi si dice troppo personale. È un'espressione comune, l'avrete sentita. In linea di principio, è ingiuriosa». Tr. mia)

<sup>286</sup> Ivi, p. 81. («La donna del camion non si annoia più. Lei non ricerca alcun senso alla sua vita. Scopro in lei una gioia di esistere senza la ricerca di un senso.» Tr. mia)

*«On parle tout le temps de « se connaître », de « se trouver » - ou se renferme en soi – alors que non, il n’y a qu’à regarder dehors, se laisser aller à regarder, libre»<sup>287</sup>.*

Uno degli obiettivi polemici di questa liberazione in *Le Camion* è la logica politica, in particolare quella del Partito Comunista Francese, in cui Duras aveva militato. Rispetto a questa logica la scrittrice dice di essere rimasta in soggezione per molto tempo, fino agli avvenimenti del '68. Solo nella composizione di *Le Camion* sente di essersi completamente liberata da quella soggezione, morale e intellettuale assieme. Di questa logica politica praticata dai partiti, Duras critica l'effetto di degradazione su «*l'exigence communiste de l'homme, la plus haute de toutes*»<sup>288</sup>; la logica politica dei partiti fa del marxismo nient'altro che un «*moyen de pouvoir*»<sup>289</sup>. Si intravede qui una distinzione fra politica e potere che è fondamentale per comprendere l'operazione “politica” di *Le Camion*. La politica del PCF è vista come interamente subordinata alla logica del potere: nel movimento del '68 Duras aveva intravisto un altro tipo di politica, non mirante alla conquista del potere, ma legata alle esigenze umane fondamentali di essere insieme, di discutere e di modificare l'ordine simbolico vigente. In *Le Camion* l'autrice rilancia il senso di questa altra politica, non partitica né legata al potere, ma orientata a trasformare l'ordine simbolico. Inoltre la logica dei partiti è vista come un'ideologia a cui i militanti, in cambio di un possibile orientamento di un senso in vista di un cambiamento sociale (sempre rimandato), consegnano la loro stessa facoltà critica.

Duras sintetizza nelle parole della donna di *Le Camion* questa critica:

*«Et puis un jour elle a vu:*

*La complicité entre le patronat et le prolétariat.*

*Leur peur identique.*

*Leur but identique.*

*Leur même politique : retarder à l'infini toute révolution libre.*

*En chaque homme assassiner l'autre homme, le mutiler de sa donnée fondamentale : sa propre contradiction»<sup>290</sup>.*

Contro questa logica politica, la donna di *Le Camion* suggerisce un'altra politica: «*Que-le-monde-aille-à-sa-perte-c'est-la-seule-politique...*»<sup>291</sup>.

“Che il mondo vada in rovina è la sola politica”: questa indicazione è significativa di una liberazione della logica politica dei partiti, ma non è solamente “negativa”. Togliere la fiducia a un orientamento di senso, imposta da un'ideologia, può aprire la strada per una nuova dimensione politica, legata a quella «gioia di esistere senza ricerca di senso», di cui è portatrice la donna di *Le Camion*: una dimensione

---

<sup>287</sup> Ivi, p. 116. (“Si dice sempre di «conoscere se stessi», di «trovarsi» - ci si rinchiude in sé – mentre no, non c'è che da guardare fuori, lasciarsi andare a guardare, liberi.” Tr. mia)

<sup>288</sup> Ivi, p.121.

<sup>289</sup> Ivi, p.120.

<sup>290</sup> Ivi, p. 44. (“E poi un giorno lei ha visto:/ la complicità fra i padroni e i proletari./ la loro uguale paura./ Il loro uguale fine./ La loro stessa politica: ritardare all'infinito qualsiasi rivoluzione libera./ in ogni uomo uccidere l'altro uomo, mutilarlo della sua qualità fondamentale: la sua propria contraddizione.” Tr. mia)

<sup>291</sup>Ivi, p.25.

politica che non ha di mira il potere, ma il cambiamento dell'ordine simbolico e che sa tener conto della singolarità delle persone, delle loro proprie contraddizioni.

Tutto il testo di *Le Camion* si configura come la “messa in scena” di un rapporto fra questa nuova idea politica e la logica politica dei partiti. La donna e il camionista, che rappresentano l'una la libertà folle e l'altro il proletario ideologizzato, sono chiusi dentro alla cabina del camion:

«*Le principal est atteint dans le film:  
Ils sont ensemble enfermés dans un même lieu : la cabine du camion.  
Le chauffeur. Et la femme. La dame. La dame du camion*»<sup>292</sup>.

Questa contiguità “fondamentale” nel film diventa il luogo di una relazione impossibile:

«M. D.: [...] *La situation commune entre le chauffeur et la femme, c'est celle-ci : lui, est dans l'exercice de son métier, et elle, elle est transportée par lui : mais tous deux sont face à la route. [...]*  
*En commun, entre eux, cette route-là, ce paysage là. autour d'eux, ce froid, cet espace désertique, l'hiver. [...]*  
*La seule donnée commune entre eux, c'est une certaine violence dans le regard. Face à ce vide devant eux, l'hiver nu, la mer. [...]*  
*C'aurait été une sorte de mise en place d'une relation à venir.*  
G. D.:  
*Cette relation aurait lieu? [...]*  
M. D. :  
*Jamais*»<sup>293</sup>.

Tra il camionista e la donna non avviene alcuno scambio, non si instaura alcuna relazione. L'incomprensione è reciproca.

«*Il dit: vous parlez de quoi à la fin?*  
*Elle dit : je parle. [...]*  
*Alors, il dit: j'ai compris. Vous êtes une évadée de l'asile psychiatrique de Gauchy. [...]*  
*Qui êtes-vous ?*  
*Elle répond :*  
*Je ne sais pas vous répondre.*  
*Votre logique m'échappe. Si on me demande qui je suis, je me trouble*»<sup>294</sup>.

Il tono di questi dialoghi, che ha anche un carattere ironico, mostra comunque che nessun dialogo è possibile fra i due “protagonisti” di *Le Camion*, fra le loro “logiche”. Bisogna concluderne che la follia rimane confinata in una completa esclusione rispetto all'ordine sociale, con la stessa radicalità con cui questo accadeva in *L'amore?* A mio avviso no, nella misura in cui la follia, attraverso la donna di *Le Camion* ha trovato un accesso al linguaggio, che le permette di diventare anche una critica esplicita all'ordine sociale e politico, che la vorrebbe confinare nell'esclusione; lei è capace invece di indicare una

---

<sup>292</sup> Ivi, p. 34. (“La cosa principale è stata raggiunta nel film:/ Loro sono insieme, chiusi in uno stesso luogo: la cabina del camion./ Il camionista. E la donna. La donna. La donna del camion”. Tr. mia)

<sup>293</sup> Ivi, pp. 15-17. (“M. D.: [...] La situazione comune tra il camionista e la donna è questa: lui, è nell'esercizio del suo lavoro, e lei, lei è trasportata da lui: ma tutti e due sono di fronte alla strada. [...]/ In comune, tra loro, quella strada là, quel paesaggio là. Attorno a loro, questo freddo, questo spazio deserto, l'inverno. [...]/ Il solo dato in comune tra loro, è una certa violenza nello sguardo. Di fronte al vuoto davanti a loro, l'inverno nudo, il mare. [...]/ Sarebbe stata la messa in scena di una relazione a venire. G. D.: Questa relazione avverrà? [...]/ M. D.: Mai.” Tr. mia)

<sup>294</sup> Ivi, pp. 21-62. (“Lui dice: di cosa parlate voi, in fondo?/ Lei dice: io parlo. [...] Allora lui dice: ho capito. Voi siete scappata dall'ospedale psichiatrico di Gouchy. [...]/ Chi siete? [...]/ Lei risponde: Non so rispondervi./ La vostra logica mi sfugge. Se mi si chiede chi sono, io mi confondo.” Tr. mia)



politica differente, mirante non al potere, ma alla trasformazione dell'ordine simbolico, una politica che metta in gioco al tempo stesso come elementi vitali delle persone anche le loro contraddizioni e la loro follia.



**TERZA PARTE**  
**L'AMORE**



## ***1. L'ESPERIENZA LIMITE DELL'AMORE***

Il “tema” dell'amore è onnipresente nell'opera di Marguerite Duras: in ogni testo l'amore gioca un ruolo fondamentale e spesso è proprio il motore della narrazione.

La centralità di questo tema è legata al fatto che esso si configura come un'esperienza dei limiti. In quanto tale l'amore innesca già un movimento: esso conduce fuori di sé chi lo prova e produce uno squilibrio.

Nel corso della produzione durassiana l'amore diviene esperienza dei limiti con significati diversi, anche se spesso intrecciati. L'amore conduce fuori di sé verso l'altro, ma può essere anche l'occasione per il riemergere di un vissuto rimosso. La dimensione corporea della passione amorosa, sulla quale la scrittrice insiste molto, segna inoltre il legame (e la “dipendenza”) della soggettività con una dimensione materiale dell'esistenza, che nella tradizione occidentale è stato spesso negato oppure occultato. Attraverso questa apertura a una dimensione quasi “inumana” l'amore rivela all'amante un orizzonte di vita e di pensiero che va al di là dell'esperienza soggettiva e che appare piuttosto come un orizzonte “cosmico”. L'amore apre all'assoluto e contemporaneamente all'impossibile. Esso, infine, chiama in causa anche l'ordine sociale, simbolico e politico, che pretende di regolarne le forme e i modi di farne esperienza.

In questa terza parte del lavoro si tratterà quindi di mettere in evidenza le diverse declinazioni che l'amore, inteso come esperienza dei limiti, assume nell'opera di Duras.

Prima di addentrarsi nell'analisi dei testi bisogna osservare che nell'opera durassiana l'amore, proprio in quanto esperienza dei limiti, non solo mette in evidenza le dimensioni che smascherano la pretesa autonomia del soggetto, ma distrugge anche le difese che la soggettività si trova a mettere in atto di fronte a quei vissuti. Se il soggetto scopre di non essere autonomo e autosufficiente, egli va incontro a un processo di distruzione delle sue certezze, del quale lascia traccia mediante la scrittura. Tale processo di distruzione, però, in Duras non è mai totale, anche solamente per la radicale esigenza di continuare a scrivere e di non precipitare nel silenzio. Se, dunque, da una parte nelle opere durassiane l'amore apre il soggetto a dimensioni che egli non controlla, d'altra parte la scrittura di Duras non corre verso il silenzio né l'annientamento della singolarità. La scrittura piuttosto mantiene viva la possibilità per un io singolare di parlare, scrivere, dar forma e pensiero al suo vissuto. Mantenere questa possibilità comporta anche un ripensamento della soggettività stessa. La scrittura di Duras, più o meno intenzionalmente, offre gli spunti per mettere in questione nuovamente uno degli elementi centrali della tradizione filosofica occidentale: la soggettività.

### **1.1. L'amore e la biografia di Marguerite Duras**

Nelle numerose occasioni in cui ha avuto modo di parlare delle sue opere, Duras ha rivelato il legame di alcune di queste con la sua biografia. La sua stessa vita sentimentale e amorosa è passata così, attraverso una serie più o meno complessa di trasfigurazioni, nella sua opera.

L'onnipresenza del tema dell'amore nei testi durassiani suggerisce l'opportunità di accennare brevemente alla biografia della scrittrice.

Del periodo dell'infanzia e dell'adolescenza, vissute in Indocina, Duras ha parlato e scritto diffusamente in numerose interviste e in opere come *Una diga sul Pacifico*, *L'amante* o *L'amante della Cina del Nord*. Oltre alla relazione con l'amante cinese, che segna la sua "iniziazione" sessuale, la scrittrice rivela in queste opere anche l'amore incestuoso che nutriva nei confronti del fratello Paulo durante l'infanzia.

Nel 1933, all'età di 19 anni, Duras lascia l'Indocina per raggiungere la Francia. Vive e studia a Parigi. Di questo periodo la scrittrice non ha lasciato molte testimonianze. Laure Adler, nella sua biografia di Duras, scrive :

*«Elle avouera plus tard, dans un long entretien publié par Réalités en 1963, qu'elle eut, à ce moment-là, « une vie agitée ». elle dira collectionner les aventures. Pas forcément pour se faire payer, même si certains lui lassent de l'argent. Surtout, elle proclamera haut et fort avoir éprouvée jusque tard dans sa vie une véritable passion pour l'amour physique. Elle avait envie et besoin de faire l'amour. Elle le disait, elle l'écrivait. [...] L'amour comme dévoration. Le sexe comme apaisement. [...] L'amour pour l'amour. Pas l'amour toujours. Plutôt l'amour - capture »<sup>1</sup>.*

A questo periodo risale probabilmente l'incontro con il ragazzo di cui si parla nel racconto intitolato *Bibbia*, pubblicato postumo in *Quaderni della guerra e altri testi*. Da quanto si evince da questo breve testo, fu proprio questo ragazzo ad introdurla alla lettura della *Bibbia* (in particolare al libro dell'*Ecclesiaste*), che diventerà uno dei pochi libri che Duras non smetterà mai di leggere nel corso della sua vita.

Nel 1935 incontra Jean Lagrolet, che si innamora di lei. Lagrolet le fa conoscere alcune opere di scrittori americani, come Faulkner, Eliot e Conrad, che influenzeranno molto i suoi primi libri, e le fa scoprire il teatro. Lagrolet, però, soffre di forti crisi depressive, davanti alle quali la giovane scrittrice si sente impotente.

Nel 1936 Duras conosce un amico di Lagrolet, Robert Antelme. Poco tempo dopo la scrittrice si lega sentimentalmente a quest'ultimo: il 23 settembre 1939 i due si sposano e successivamente vanno a vivere in un appartamento in rue Saint-Benoit. Entrambi, comunque, continuano ad avere relazioni con altri e altre amanti.

---

<sup>1</sup> Laure Adler, *Marguerite Duras*, cit., p. 174. ("Lei confesserà più tardi, in una lunga intervista pubblicata su *Réalités* nel 1963, di aver avuto, in quel periodo, «una vita agitata». Dirà che collezionava le avventure. Non necessariamente per farsi pagare, anche se alcuni le lasciavano dei soldi. Soprattutto lei dirà forte e chiaro di aver provato fino a tardi nella sua vita una vera passione per l'amore fisico. Lei aveva voglia e bisogno di fare l'amore. Lo diceva, lo scriveva. [...] L'amore come divoramento. Il sesso come sollievo. [...] L'amore per l'amore. Non l'amore per sempre. Piuttosto l'amore rapimento". Tr. mia)

Nel 1942 Duras incontra Dyonis Mascolo e si innamora di lui. Nel frattempo scoppia la seconda guerra mondiale e ben presto l'appartamento della rue Saint-Benoit diventa un punto di riferimento per il movimento della resistenza parigina. Nel 1944 Robert Antelme viene arrestato dalla polizia e internato nel campo di concentramento di Buchenwald. L'angoscioso periodo di attesa del suo ritorno e lo straziante processo di ristabilimento delle sue condizioni di salute sono raccontati da Duras in *Il dolore*, pubblicato nel 1985. Durante questi mesi di attesa, la scrittrice si lega sempre più a Dyonis Mascolo. Una volta che Robert Antelme si è rimesso, Duras si separa sentimentalmente da lui. Inizia così un lungo periodo in cui nell'appartamento della rue Saint-Benoit convivono Marguerite Duras, Robert Antelme e Dyonis Mascolo (anche se quest'ultimo non si trasferisce completamente nell'appartamento), legati da amicizia e stima reciproche.

Il 30 giugno 1947 nasce Jean Mascolo, figlio di Marguerite Duras e Dyonis Mascolo. La nascita di questo figlio, dopo la perdita, alcuni anni prima, di quello che avrebbe dovuto avere con Robert Antelme, nato morto, ravviva le forze della scrittrice.

Nel frattempo la relazione con Dyonis Mascolo si fa sempre più difficile: lei lo ama, ma lui non la ricambia come lei vorrebbe. Duras, inoltre, sospetta di essere tradita. Nel tentativo di far ingelosire Mascolo, la scrittrice intreccia una relazione con Jacques-Laurent Bost, uno degli intellettuali spesso ospiti delle serate e degli incontri nell'appartamento di rue Saint-Benoit. La relazione si interrompe per l'insistenza di Dyonis Mascolo e Robert Antelme. Duras obbedisce.

Dopo l'estate del 1956, durante la quale la scrittrice si era recata a Trouville con il figlio, senza che Dyonis Mascolo le avesse fatto nemmeno una visita, si consuma la rottura definitiva tra i due. Ancora una volta si tratta di una rottura, ma non di una separazione. Dyonis Mascolo continuerà ad abitare in rue Saint-Benoit fino al 1967.

Nel corso del 1957 inizia la relazione fra la scrittrice e Gerard Jarlot, che segnerà profondamente sia la vita che la scrittura di Duras. Questa storia d'amore inizia nel segno di un'irresistibile passione e diventa anche un'intensa condivisione del lavoro letterario: Jarlot assiste Duras nella stesura della sceneggiatura di *Hiroshima mon amour* e Duras aiuta Jarlot a concludere il suo libro *Un chat qui aboie*. Presto, però, la relazione verrà soffocata dalla gelosia di Duras per i continui tradimenti di Jarlot e dalla gelosia letteraria di quest'ultimo verso la scrittrice. In questa angosciosa condizione Duras si rifugia nella sua casa di Neauphle-le-Chateau, dove scrive *Il rapimento di Lol V. Stein* e *Il viceconsole*. La relazione con Jarlot si interrompe definitivamente dopo la composizione di *Il rapimento di Lol V. Stein*. Jarlot muore improvvisamente il 22 febbraio 1966.

Dopo la stesura di *Il viceconsole*, inizia per Duras il lungo periodo in cui lei si dedica al cinema. La sua vita diviene sempre più solitaria, accompagnata dall'alcool, che assume i caratteri di una passione (anche spirituale) irrinunciabile.

Tale solitudine verrà interrotta soltanto dall'arrivo di Yann Andrea Steiner, il giovane omosessuale che vivrà con Duras fino alla morte di quest'ultima. A partire da questa relazione nascono testi molto complessi come *La malattia della morte* e *Occhi blu capelli neri*, che insistono sul tema di un amore segnato dall'assenza di desiderio.

Attraverso le sue relazioni, ma anche attraverso la disperazione e la solitudine, Duras, nel corso della sua produzione letteraria, giunge a una "concezione" sempre più "spoglia", ma, allo stesso tempo, "aperta" dell'amore, che si tratterà di approfondire.



## **2. L'AMORE NELLE PRIME OPERE**

Nei primi due romanzi di Duras il tema dell'amore si iscrive all'interno di un movimento di "emancipazione" delle protagoniste femminili da un ambiente familiare difficile e soffocante.

### **2.1 Les impudents**

*Les impudents*, pubblicato nel 1943, racconta le vicende della famiglia Taneran, con un'attenzione particolare al personaggio di Maud. Maud è una ragazza di diciotto anni, figlia di Mme Grant e sorella minore di Jacques. Mme Grant, rimasta vedova, ha sposato M. Taneran, dal quale ha avuto un altro figlio, Henri. Il romanzo si apre sulla tragica morte della moglie di Jacques. Di quest'ultimo viene presto denunciata la vita "dissoluta", alla quale si legano una difficile situazione finanziaria e il costante bisogno di denaro.

Tra i membri della famiglia Taneran i rapporti sono segnati da profonde ambiguità. M. Taneran viene trattato quasi come un estraneo; un profondo amore e altrettanto profonde tensioni legano Mme Grant ai figli, per cui, pur non riuscendo a staccarsi gli uni dagli altri, la vicinanza reciproca risulta molto difficile. Jacques ha costantemente bisogno di soldi, che la madre e la sorella non riescono a rifiutargli. D'altra parte, però, l'amore privilegiato della madre per il maggiore dei suoi figli guasta il rapporto fra Jacques e Maud. Tra Maud e la madre, inoltre, si instaura una relazione per la quale quest'ultima tende a fare della figlia, proprio in quanto donna, una testimone del suo sacrificio:

*«Elle tenait à partager avec sa fille son sacrifice, afin de lui montrer ainsi son affection»<sup>2</sup>.*

Al centro di questa famiglia c'è comunque la figura imponente della madre.

La famiglia Taneran, escluso M. Taneran, lascia temporaneamente Parigi per recarsi nella tenuta di campagna di Uderan, al confine tra la regione della Dordogne e la Lot-et-Garonne. La tenuta è in stato di abbandono, ma Mme Grant spera di poter incaricare il figlio della cura di questa tenuta, distogliendolo dalle sue abitudini. Il tentativo non va a buon fine. Jacques diventa l'amante della domestica dei vicini, che si suicida dopo che lui la lascia. È proprio Maud a trovare il corpo della donna annegato. La ragazza non chiama aiuto e non denuncia subito il ritrovamento, ma si reca, com'era sua intenzione, alla locanda Barque, dove sa di poter trovare un amico del fratello, Georges Dourieux, di cui si è innamorata.

Intanto i vicini, nel tentativo di acquisire la tenuta dei Taneran, cercano di combinare un matrimonio tra il loro figlio Jean e Maud. Quest'ultima, però, si concede a Dourieux e rimane incinta.

Ben presto, però, anche la relazione fra Maud e Dourieux diventa soffocante.

---

<sup>22</sup> Marguerite Duras, *Les impudents*, Gallimard, Paris 1992 (prima edizione Plon, Paris 1943), p. 86. ("Lei teneva a condividere con sua figlia il suo sacrificio, per mostrarle così il suo affetto". Tr. mia)

Mme Grant, fallite le sue speranze di insediare il figlio a Uderan, concorda con i vicini la vendita della tenuta. L'accordo prevede anche il matrimonio di Maud con Jean. La gravidanza di Maud, però, rende impossibile questo matrimonio.

I Taneran tornano a Parigi. Maud scopre che la madre sta concordando con Jacques la possibilità di cedere a quest'ultimo buona parte del denaro ricavato dalla vendita della tenuta per pagare i suoi debiti. La ragazza si reca così dalla polizia per denunciare il fratello, che, però, al di là dei debiti finanziari, non ha alcun problema con la giustizia.

Il romanzo si chiude con la partenza di Maud per Bordeaux con Georges Dourieux.

In questo romanzo il personaggio di Maud compie un percorso di emancipazione dal "destino" già prefigurato per lei all'interno della famiglia: tale percorso passa anche attraverso l'affermazione del suo desiderio, del suo amore. Concedendosi a Geroges Dourieux, Maud disattende tutti i piani preparati per lei, come il matrimonio di convenienza con Jean, e si sottrae anche ad una genealogia femminile di donne votate al sacrificio di sé, nella quale la madre voleva inscrivere.

L'affermazione del proprio desiderio da parte di Maud segna il suo distacco dalla famiglia, percepito come un atto violento. Quando la ragazza si risveglia nel letto di Georges, percepisce un nuovo rapporto con il proprio corpo, con il proprio desiderio e con se stessa:

*«Elle sentait entre le draps son corps nue dont elle n'avait plus honte, qui devenait comme son visage une forme vivante. Lorsqu'elle était malheureuse jusqu'ici, elle avait cru comprendre qu'il était toujours resté ce corps auquel elle pouvait demander n'importe quel effort [...].*

*Or, ce matin là, son corps demeurait en harmonie profond avec son esprit, inerte. Rien ne faisait effort dans cette complicité et elle pensait très calmement des choses violentes»<sup>3</sup>.*

Se il risveglio segna per Maud la nascita di un nuovo e più libero modo d'essere, esso è, però, in contrasto con il vissuto che aveva accompagnato, la notte precedente, il suo concedersi all'amante:

*«Tout à coup il se leva. Elle devina qu'il allait s'approcher d'elle. Si peu que durât cet instant, elle ne peut supporter l'imminence de son approche. Une seconde, redevenue distincte de lui, sa pudeur lui revint, tout entière, un instinct de défense lucide qui l'effraya. Elle ferma les yeux. Elle eut juste le temps de s'entendre elle-même qui se suppliait intérieurement d'être faible, et très vite elle céda à cette voix, parvint à se détacher de sa volonté, comme dans le vent la feuille qui s'arrache à l'arbre et s'emporte, accomplissant enfin son désir de mourir»<sup>4</sup>.*

Concedersi all'amante significa concedersi a qualcosa di più forte di sé e di inevitabile, come il vento. L'amore sembra essere qualcosa che supera la volontà e che abbatte le sue resistenze. Questo concedersi, che avviene in un misto di desiderio e di paura, si rivela essere, però, anche il compimento

---

<sup>3</sup> Ivi, p. 137. ("Lei sentiva tra le lenzuola il suo corpo nudo, di cui non aveva più vergogna, che diventava una forma vivente come il suo viso. Siccome era sempre stata infelice fino a questo momento, lei aveva creduto di capire che era sempre rimasto quel corpo al quale poteva chiedere qualsiasi sforzo [...]. Ora, quel mattino, il suo corpo era in armonia profonda con il suo spirito, inerte. Niente pesava in questa complicità e lei pensava con molta calma delle cose violente". Tr. mia)

<sup>4</sup> Ivi, p. 136. ("Tutto a una tratto lui si alzò. Lei intuì che le si stava avvicinando. Per quanto poco durasse questo istante, lei non poteva sopportare l'imminenza del suo contatto. In un secondo, tornata distinta da lui, il suo pudore le tornò tutto intero, un istinto di lucida difesa che la spaventò. Lei chiuse gli occhi. Ebbe giusto il tempo di sentirsi supplicare interiormente di essere debole, e subito cedette a quella voce, riuscì a staccarsi dalla propria volontà, come nel vento la foglia che si stacca dall'albero e viene trasportata, compiendo così il suo desiderio di morire". Tr. mia)

di un altro desiderio: il desiderio di morire. Maud, quindi, depone la propria volontà per aprirsi al sentimento fusionale dell'amore<sup>5</sup>, ma tale apertura sembra coincidere anche con la morte.

Il desiderio di morire può essere interpretato come un desiderio di morire a sé "in favore" dell'unità fusionale degli amanti. Però, nel contesto del brano citato, può anche essere il desiderio di morire di Maud che si compie attraverso l'amore. Questa seconda interpretazione, che entra in risonanza con l'immagine della foglia al vento, non apre a un'unità fusionale, ma segna piuttosto un desiderio di sparizione che rivela proprio l'impossibilità di quell'unità. La foglia non si confonde con il vento, ma si appoggia per un po' sulle sue correnti, fino a che non cade a terra. L'amore allora sembra essere legato a un desiderio di morte che conduce ancora più radicalmente fuori di sé, fino alla sparizione.

Bisogna osservare, inoltre, che nel romanzo l'attrazione reciproca fra Maud e Georges si rivela proprio la sera in cui la ragazza, mentre si dirige verso la locanda Barque, scopre il cadavere della domestica dei vicini, suicidatasi nel fiume. L'amore si rivela sullo sfondo di un oscuro presagio di morte. Lo stretto legame fra amore e morte, che appare già in questo primo romanzo, rimarrà un elemento costante in tutta la produzione durassiana.

Il rapporto che in *Les impudents* si instaura fra l'amore-morte della notte e il risveglio del mattino successivo non va interpretato solamente come una necessaria sequenza di morte e rinascita all'interno di un processo di emancipazione. Anche se questa idea è sicuramente presente, il desiderio di morte che si è rivelato alle soglie dell'atto amoroso apre anche una faglia all'interno del personaggio stesso di Maud e dei successivi personaggi femminili di Duras, che nessun processo di emancipazione e nessun riconoscimento del proprio desiderio possono chiudere. Se, da una parte, per Maud concedersi a Georges significa staccarsi dalla madre e dalla famiglia e distruggere l'immagine di sé che queste ultime le volevano imporre, per aderire invece al proprio desiderio, d'altra parte il desiderio di morire apre a una dimensione di perdita e annientamento che va al di là di ogni immagine. Questo è possibile perché la sparizione si trova nel cuore del desiderio stesso. Maud, che con fatica cerca di tener fede al proprio desiderio per non annientarsi in una vita che le si voleva imporre, rivela nel cuore del proprio stesso desiderio una tendenza alla sparizione.

## ***2.2. La vita tranquilla***

Il secondo romanzo di Duras, *La vita tranquilla*, condivide con il primo l'ambientazione e il motore dell'azione, cioè una complicata vicenda familiare. La narrazione, in questo caso, è affidata alla protagonista femminile, Francine, che racconta le vicende in prima persona. Anche in *La vita tranquilla* l'amore della protagonista per Tiène è una tappa fondamentale nel suo processo di emancipazione dalla difficile situazione familiare, in cui rischia di rimanere imprigionata.

---

<sup>5</sup> Nella riga precedente al brano citato si legge: «*Ils avaient cessé d'être deux*» ("Smisero di essere due"). *Ibidem*.

Il centro del romanzo, però, non è tanto la radicalità dell'esperienza amorosa, che per Francine è meno problematica rispetto a quella di Maud, ma è piuttosto il percorso che conduce da una percezione di sé come inesistente a un riconoscimento della propria presenza e del proprio desiderio. Emblematici, in questo senso, sono due brani collocati rispettivamente nella prima e nella seconda parte del romanzo. La percezione che Francine ha di sé all'inizio del romanzo è sintetizzata in questo passo:

«Ero nessuno, non avevo né nome né volto. Attraversavo l'agosto ed ero: niente. I miei passi non facevano rumore, niente percepiva la mia presenza e niente con la mia presenza disturbavo. In fondo alle rogge gradivano le rane vive, esperte delle cose d'agosto, delle cose di morte»<sup>6</sup>.

Nella seconda parte del romanzo Francine si reca qualche tempo da sola al mare, a T... Durante questi giorni di vacanza in solitudine, la ragazza riflette profondamente su di sé:

«Sul mare, contemporaneamente e ovunque, sbocciano fiori e credo di sentir spuntare i loro steli a mille metri di profondità. L'Oceano sputa la sua linfa in questa fioritura di schiuma. [...] c'è spazio abbastanza perché tutto l'Oceano venga a esplodere al sole, perché ogni molecola d'acqua sposi la forma dell'aria e assuma un proprio contorno. C'è anche la mia: sono fiore. [...] Provo l'orgogliosa stanchezza d'esser nata, d'essere arrivata al termine di questa nascita. Prima di me, al mio posto c'era niente. Adesso, al posto di niente ci sono io. È una successione difficile. Di qui, probabilmente, la consapevolezza d'essere una ladra d'aria. Adesso che lo so, sono contenta d'esser venuta al mondo. Lo rubo il mio posto al sole, ma va bene. Ecco. Eccomi qui. Mi stiro. Bel tempo. Sono farina al sole»<sup>7</sup>.

Per quanto pervasa da un inestirpabile sentimento di colpa, che si riflette nella «consapevolezza d'essere una ladra d'aria», la relazione di Francine con se stessa è notevolmente cambiata nel corso del romanzo. Se prima lei si sentiva «niente», nel secondo brano citato al posto di «niente» c'è un «io». In questo mutamento gioca un ruolo essenziale il fatto di essere amata e desiderata da Tiène.

Il processo di emancipazione della protagonista di *La vita tranquilla* ha una radicalità più profonda rispetto a quello di Maud in *Les impudents*. Anche il prezzo da pagare per questa liberazione, però, sembra essere molto maggiore nel secondo romanzo. In *La vita tranquilla* l'emancipazione non fa saltare un accordo matrimoniale, ma sembra costare la morte di tre persone: Jérôme, lo zio di Francine, Nicolas, il fratello, e un uomo che al mare la ragazza vede annegare senza intervenire né avvisare nessuno. In tutti e tre i casi Francine ha una certa responsabilità, almeno quella di non aver fatto niente per evitare queste morti. Eppure la ragazza non viene sommersa dalla colpa, ma accetta con grande freddezza e indifferenza questi eventi come una fatalità ineluttabile e necessaria<sup>8</sup>: la morte di Jérôme e di Nicolas, infatti, permettono a Francine e alla famiglia di uscire, anche se tragicamente, da quell'apatia in cui erano sepolte<sup>9</sup>.

Bisogna osservare, tuttavia, che il percorso di emancipazione descritto in *La vita tranquilla* non conduce all'affermazione di una soggettività forte. Francine dice di essere «fiore» così come sono «fiori»

---

<sup>6</sup> Marguerite Duras, *La vita tranquilla*, tr. it. di Laura Guarino, Feltrinelli, Milano 1998, p. 53.

<sup>7</sup> Ivi, p. 104.

<sup>8</sup> Si noti che anche Maud, quando si sveglia nel letto di Georges, pensa delle cose violente.

<sup>9</sup> Sembra stringersi, così, in Duras un certo legame fra affermazione di sé e violenza.

le altre onde dell'oceano<sup>10</sup>. Lei dice, inoltre, di essere «farina al sole». Nessuna delle due immagini marca una radicale eterogeneità di questo “io” rispetto agli altri possibili “io” o agli altri fiori del mare. Il momento in cui Francine scopre la propria singolarità e la propria unicità sembra coincidere con il momento in cui si sente inscritta all'interno di una dimensione cosmica dell'esistenza, all'interno della quale, come per le onde dell'oceano, apparizione e scomparsa si alternano continuamente. L'immagine della farina inoltre, richiama non tanto una posizione forte del soggetto, quanto piuttosto un suo stato polverizzato, passibile di disperdersi facilmente.

Si può quindi notare che anche in questo caso, come nel caso del desiderio di Maud, l'emancipazione di Francine giunge al limite di una dissoluzione dell'io proprio nel momento in cui l'io si afferma. Questo non significa che la liberazione dall'angusto ambiente familiare venga neutralizzata da una simile prospettiva. La partecipazione a una dimensione materiale dell'esistenza, che fa dell'io una «molecola d'acqua» fra le altre, non coincide con il misconoscimento di sé a cui Francine era costretta all'inizio del romanzo: essa piuttosto è il segno di una radicale adesione alla vita e al desiderio, che Duras rivendica già in queste prime opere.

L'intreccio tra fedeltà al proprio desiderio, partecipazione a un orizzonte “cosmico” della “vita” e crudeltà si forma in maniera esplicita nel breve racconto, già citato nella seconda parte, intitolato *Il boa*, pubblicato da Duras nel 1954 all'interno della raccolta *Giornate intere fra gli alberi*. All'io narrante di una giovane ragazza sembra imporsi un'alternativa secca fra due prospettive opposte, incarnate rispettivamente dalla signorina Barbet e dal boa che divora un pollo ogni domenica allo zoo. La signorina Barbet rappresenta la prospettiva di una vita erosa dal rimpianto di non essersi mai concessa al desiderio mentre il boa rappresenta la vita e il desiderio, anche con la sua carica di crudeltà:

«Certo, con il suo divorare il boa mi terrorizzava tanto quanto mi riempiva di orrore l'altro divoramento di cui la signorina Barbet era la vittima, ma il boa non poteva fare a meno di mangiare il pollo a quel modo. [...] La Barbet doveva la sua infelicità al fatto di essersi sottratta alla legge, imperiosa, e che lei non aveva saputo intendere, del farsi – scoprire – il – corpo. Così il mondo, e dunque la mia vita, si apriva su una doppia strada, che costituiva un'alternativa secca. Da una parte c'era il mondo della signorina Barbet, dall'altra il mondo dell'ineluttabile, il mondo fatale, quello della specie considerata come fatalità, ed era il mondo dell'avvenire, luminoso e bruciante, fatto di canti e di grida, ma alla cui crudeltà, se si voleva accedervi, bisognava abituarsi, come bisognava abituarsi allo spettacolo dei boa divoratori. E vedevo levarsi il mondo dell'avvenire della mia vita, del solo avvenire possibile della vita, lo vedevo schiudersi con la musicalità, la purezza di un serpente che si srotola, e mi sembrava che, quando l'avrei incontrato, mi sarebbe apparso così, nel dispiegarsi di una continuità maestosa, in cui la mia vita sarebbe stata presa e ripresa, e portata al termine, fra slanci di terrore, di rapimento, senza tregua, instancabilmente»<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> A questo proposito si può notare che l'elemento da cui Francine si sente nascere è l'Oceano, il mare. In un altro brano del romanzo, molto simile a quello citato per il tono e per il tema, la ragazza riflette nuovamente sulla propria nascita dal corpo della madre: «Fra mille altre sono stata io a crescere nel corpo di mia madre e a prendere quel posto che un'altra avrebbe dovuto occupare». (Ivi, p.128) Anche se non esplicitamente, il mare e la madre, che in francese sono due parole omofone, sono messi in relazione fra loro già in questa seconda opera di Duras. In questo scivolamento da un termine all'altro traspare la grande ambiguità della figura materna nell'opera durassiana: la madre è colei dalla quale ci si deve staccare, ma è anche una figura che risuona nella parola “mare” che è invece, come si vedrà subito nel testo, l'orizzonte più ampio a cui si apre la soggettività nei testi della scrittrice. Tale ambiguità non può mai essere sciolta completamente.

<sup>11</sup> Marguerite Duras, *Giornate intere fra gli alberi*, cit., pp. 79-80.

In relazione ai primi due romanzi di Duras, la vita della signorina Barbet assomiglia alla vita “invisibile” di Maud e Francine all’inizio dei testi di cui sono rispettivamente le protagoniste. La crudeltà del divoramento del boa, invece, può essere associata alla dimensione del desiderio e della sessualità. Anche in questo caso, però, tale dimensione presenta dei caratteri vitali inestricabilmente intrecciati con immagini di distruzione e morte<sup>12</sup>.

Si può dire, dunque, che nelle prime opere di Duras l’amore e la sessualità sono parte di un processo di emancipazione che libera le giovani protagoniste femminili dalle costrizioni sociali e familiari. Tale emancipazione conduce al riconoscimento del proprio desiderio e alla totale adesione e fedeltà a esso. Tramite questa adesione le protagoniste nei testi assumono la facoltà e la forza di dire «io»: l’emancipazione conduce ad affermare la propria singolarità e la propria soggettività. Questa affermazione, però, non mette il soggetto che dice «io» in una posizione di superiorità o di controllo rispetto all’esperienza; essa coincide piuttosto con la sensazione di essere iscritti in una dimensione “cosmica” della “vita”, alle cui regole di apparizione e scomparsa non è possibile sottrarsi, a meno di non far implodere la “vita” stessa.

Un simile “esito” del processo di emancipazione presenta una certa ambiguità, dal momento che si apre sull’orizzonte di una «continuità maestosa», in cui, al limite, la singolarità si dissolve e scompare, in una condizione simile rispetto a quella che precedeva il riconoscimento del desiderio. Condizione simile e tuttavia profondamente diversa proprio in virtù del fatto che tale orizzonte di «continuità maestosa» non è più soltanto subito, ma accolto in una prospettiva singolare.

La singolarità dell’io, dunque, è sospesa fra il rischio di non formarsi e la prospettiva di concedersi al movimento di una “vita” che la costituisce, ma, allo stesso tempo, la oltrepassa.

Recuperando un’immagine di *La vita tranquilla* si potrebbe dire che la singolarità dell’io, così designata, assomiglia proprio a un’onda. Ogni onda è singolare, ma tutte sono fatte di mare e nel mare tornano a perdersi. Rimane il fatto che il mare di partenza e quello di arrivo sono allo stesso tempo uguali e diversi, secondo un’ambiguità radicale.

Questa singolarità così fragile, ma rivendicata con forza, diventa l’aggancio per la scrittura durassiana, che assume il carattere di una rivelazione di sé e del proprio vissuto. Questa “verità”, celata nell’ombra interna, è allo stesso tempo intima ed estranea. La scrittura è la traccia lasciata dalla singolarità dell’io, nel suo percorso di adesione alla “vita” e, con ciò, anche alla distruzione che essa comporta. Si tratta di una traccia illecita che, come si è già visto nella seconda parte, porta all’esterno ciò che dovrebbe rimanere all’interno, custodito nell’ombra interna. Scrivendo Duras introduce nella «maestosa continuità» della “vita” una discontinuità singolare.

---

<sup>12</sup> L’associazione della sessualità con il comportamento inevitabile e necessario di un animale mette in evidenza una sorta di innocenza del desiderio, pur nella sua crudeltà e nella sua violenza. Sulla base di questa innocenza del desiderio si chiarisce anche il legame fra affermazione di sé e violenza, a cui si è accennato in una nota precedente.

### **3. L'AMORE E LA COPPIA**

*Les impudents* e *La vita tranquilla* si chiudono con una più o meno esplicita stabilizzazione delle coppie di amanti. Questi finali, però, sono solo in apparenza concilianti. Come si è visto, infatti, il rapporto di Maud e Georges si incrina ben presto, trasformandosi in una convivenza segnata per la ragazza dalla noia. Alla fine di *La vita tranquilla* Francine e Tiène decidono di sposarsi, nonostante che Francine, al pensiero di un possibile tradimento di Tiène con Luce, l'amante del fratello morto, reagisca in maniera piuttosto inattesa:

«Luce. Come dev'essere spaventata all'idea del mio ritorno. [...] Mi piace che il desiderio di Luce arrivi ad avere ragione del suo coraggio. Che lei salga alle Bugues [dove vivono Francine e anche Tiène] con la sola arma di quel desiderio, spoglia del suo pavido coraggio, dei suoi pavidi rimorsi. Mi piace che si abbia questo desiderio di Tiène, che Tiène sia oggetto di un tale desiderio. Mi piace un mondo in cui possano albergare simili parossismi di oblio. Luce è tornata»<sup>13</sup>.

I finali apparentemente concilianti dei romanzi contrastano, in realtà, con un'adesione al movimento del desiderio che è svincolato da norme morali o sociali. Questi matrimoni, già minati da riflessioni e vissuti che ne mettono in discussione i fondamenti, in virtù della loro equivocità, aprono lo spazio per una riflessione sull'amore all'interno della coppia, che Duras sviluppa nei due romanzi successivi a quelli analizzati fin qui: *Il marinaio di Gibilterra* e *I cavallini di Tarquinia*, pubblicati rispettivamente nel 1952 e nel 1953. In entrambi questi romanzi il tema dell'amore viene declinato secondo le problematiche relative alla vita di coppia e al matrimonio.

#### **3.1. Il marinaio di Gibilterra**

All'inizio di *Il marinaio di Gibilterra* una coppia francese di impiegati pubblici dell'anagrafe sta trascorrendo le vacanze in Italia. Lui, che è anche il narratore, si dimostra ben presto annoiato dal proprio lavoro e non più innamorato della compagna Jacqueline. Invitati a Rocca, un piccolo paese in riva al mare in Toscana, da un signore che aveva dato loro un passaggio da Pisa a Firenze, il narratore e Jacqueline vi si recano per trascorrere gli ultimi giorni di vacanza. A Rocca si consuma la rottura fra i due amanti: lui lascia Jacqueline. Nel romanzo questo gesto appare come un gesto di coraggio e di liberazione. Oltre alla compagna, il narratore decide di lasciare anche il suo lavoro all'anagrafe. Ritrovatosi finalmente libero, l'uomo decide di imbarcarsi sullo yacht di una donna misteriosa e affascinante. Quest'ultima si chiama Anna; rimasta vedova, da tre anni viaggia per mare con il suo yacht alla ricerca di un suo amante, il marinaio di Gibilterra, che, ricercato dalla polizia per un omicidio, probabilmente scappa e si nasconde di porto in porto.

Nel corso di questo romanzesco viaggio sui mari, Anna e il narratore mettono in questione l'amore e le sue forme. Anna è alla ricerca di questo amante irraggiungibile e selvaggio, che rappresenta la libertà

---

<sup>13</sup> Marguerite Duras, *La vita tranquilla*, cit., p. 154.

stessa dell'esistenza da ogni costrizione morale e sociale. Jean Pierrot parla di questo personaggio come di un eroe nietzscheano:

«Héros nietzschéen du renversement des valeurs, il conteste de toute son existence la morale en cours. [...] Il propose en effet une nouvelle morale : morale du risque, de l'aventure préférée à toutes les routines, de l'acceptation de la précarité qui menace toutes les choses humaines.»<sup>14</sup>.

Le relazioni amorose che Anna intreccia con alcuni uomini ospitati nella sua barca, compresa quella con il narratore, sono rese precarie dal possibile ritorno di questo amante. Tale ritorno, mano a mano che il romanzo procede, risulta sempre più improbabile e, forse, impossibile. Si potrebbe dire che Anna si è messa alla ricerca di un amore impossibile, di fronte al quale ogni altro amore risulta precario. Il narratore, da parte sua, imbarcandosi sullo yacht di Anna ha scelto di abbandonare ogni sicurezza personale e sociale. Egli non si imbarca per uscire da una relazione e per inserirsi in un'altra, in cui rimanere legato ancora una volta; il narratore, piuttosto, con la scelta di imbarcarsi, aderisce a una forma di libertà che accetta la precarietà del presente e delle relazioni umane.

Pian piano, però, nel romanzo, tra Anna e il narratore si crea un legame che è sicuramente più forte rispetto a quelli che la donna aveva stretto con gli altri amanti ospitati nella sua barca. Il loro legame farà di loro una nuova coppia, che dovrà affrontare l'inevitabile appassire dell'amore nella vita quotidiana, com'era successo già al narratore con Jacqueline? A immaginare questo possibile esito contribuisce certamente il fatto che la ricerca del marinaio di Gibilterra si rivela sempre più votata al fallimento. Nonostante questo, comunque, il romanzo lascia senza risposta quella domanda, anche perché, per quanto improbabile, se non impossibile, il ritorno del marinaio di Gibilterra consegna pur sempre questo amore alla precarietà.

### **3.2. I cavallini di Tarquinia**

*I cavallini di Tarquinia* presenta numerose affinità con il romanzo precedente. Simile è l'ambientazione, un paesino in riva al mare in Toscana durante il periodo estivo, e simile è il tema centrale: il rapporto fra l'amore e le storie d'amore.

Il romanzo racconta le vacanze di Jacques e Sara, una coppia francese con un bambino, assieme agli amici Ludi, Gina e Diana. Ludi e Gina sono italiani; nei loro personaggi vanno forse riconosciuti lo scrittore italiano Elio Vittorini e la moglie Ginetta. Il caldo torrido dell'estate rende particolarmente soffocanti queste vacanze, soprattutto per Jacques e Sara. In questo clima torrido e nell'atmosfera sospesa delle vacanze emergono sempre più chiaramente le difficoltà del loro rapporto. Un tragico avvenimento contribuisce, inoltre, a rendere cupe queste vacanze: un giovane giunto dalle montagne dietro al paesino per trovare e disinnescare le mine antiuomo, sparse sul territorio durante la seconda

---

<sup>14</sup> Jean Pierrot, *Marguerite Duras*, cit., p. 65. ("Eroe nietzscheano della trasvalutazione dei valori, egli contesta con tutta la sua esistenza la morale vigente. [...] Egli propone in effetti una nuova morale: morale del rischio, dell'avventura preferita a tutte le abitudini, dell'accettazione della precarietà che minaccia tutte le cose umane". Tr. mia)



guerra mondiale, salta proprio su una di queste mine e perde la vita. Le riflessioni e i sentimenti dei personaggi, liberi dalle loro occupazioni nella sospensione delle vacanze, si trovano a confrontarsi e a essere accostati alla tragicità di questo incidente.

Ludi e Gina rappresentano una coppia in cui probabilmente l'amore e la passione si sono sbiaditi, ma che è tenuta assieme da una fitta trama di affetti e abitudini. Diana, invece, è una donna che si sottrae all'usura dell'amore nella quotidianità e si concede piuttosto a degli amori tanto precari quanto liberi.

Jacques e Sara sembrano una coppia affiatata, ma in realtà anche il loro rapporto si sta incrinando. A portare allo scoperto questa situazione contribuisce l'arrivo di Jean, un giovane che ha una barca molto bella. Jean e Sara si innamorano. Verso la fine del romanzo Jacques decide di andare a fare un viaggio di qualche giorno, passando per Tarquinia a vedere i famosi "cavallini", pitture etrusche di cui Ludi aveva parlato spesso. Sara sembra non volerlo seguire, anche perché Jean le propone di passare proprio quei giorni con lei sulla sua barca. Alla fine, però, Sara rifiuta l'invito di Jean e decide di partire con il marito per Tarquinia.

La riflessione sull'amore e sul suo rapporto con "le storie" d'amore viene sviluppata da Duras soprattutto nei dialoghi fra i personaggi del romanzo. Ad alcuni di loro sembrano essere affidate delle affermazioni quasi aforistiche su questo tema.

La prima di queste affermazioni viene pronunciata da Diana in un dialogo con Sara. Le due donne condividono la sensazione di soffocamento che pervade queste vacanze tra amici e la mettono in relazione anche con il soffocamento che provoca a lungo andare la condivisione del tempo con persone ormai familiari in un ambiente altrettanto familiare:

«- [...] *Mais qu'est ce qui manque à tous ces amis? On est tous là à s'aimer, à s'aimer les uns les autres, qu'est ce qui nous manque ?*

- *Peut-être l'inconnu, dit Sara. Dans cet endroit-ci on est drôlement coupée de l'inconnu.*

- *Peut-être, dit Diana, qu'il n'y a rien qui coupe de l'inconnu comme l'amitié.*

- *Peut-être, dit Sara.*

- *Heureusement qu'il y a là ce type avec son bateau – Diana rit – tout chargé d'inconnu, et chargé à lui seul, le pauvre, d'assumer tout notre inconnu.*

- *Heureusement, dit Sara»<sup>15</sup>.*

A questo punto il discorso si stringe attorno al tema dell'amore. Diana si rende conto che l'ignoto di cui stanno parlando ha un valore diverso per lei e per Sara:

«- *Mais ça doit pas être tout à fait la même chose pour toi que pour moi, dit Diana.*

- *Tu n'as jamais vécu trois jours de suite avec un homme, dit Sara. Ça ne peut pas s'apprendre.*

- *Quoi ?*

- *Le prix de l'inconnu»<sup>16</sup>.*

---

<sup>15</sup> Marguerite Duras, *Les petits chevaux de Tarquinia*, Gallimard, Paris 1953, p. 87. («- Ma cos'è che manca a tutti questi amici? Siamo tutti qui a volerli bene, a volerli bene gli uni gli altri, cos'è che ci manca? / - Forse l'ignoto, dice Sara. In questo luogo siamo sfortunatamente privati dell'ignoto. / - Forse, dice Diana, non c'è niente che priva dell'ignoto come l'amicizia. / - Forse, dice Sara. / - Fortunatamente c'è questo tipo con la barca – Diana ride – tutto carico di ignoto, e incaricato solo lui, povero, di assumere tutto il nostro ignoto». Tr. mia)

Sara pone la questione sulla base di un confronto tra la banalità della vita quotidiana all'interno di una relazione amorosa stabile e l'ignoto dell'amore. È Diana che, al termine di questo dialogo, esplicita il senso di tale confronto, che Sara sembra non voler cogliere fino in fondo:

«- *Non. Aucun couple, même le meilleur, ne peut encourager à l'amour, ce n'est pas vrai. Toi non plus tu ne peux pas comprendre, puisque tu es dedans.*

- *C'est vrai, dit Sara.*

- *Tout amour vécu est une dégradation de l'amour, déclara Diana en riant. C'est bien connu*»<sup>17</sup>.

Questa conclusione di Diana è coerente con la sua esperienza. L'esperienza di Sara risulta più problematica, anche se la donna si dichiara d'accordo con Diana. Particolarmente significativo in questo senso è il finale del suo dialogo con Jacques dopo che lei ha già fatto l'amore con Jean e dopo che lui le ha detto di voler partire per un breve viaggio da solo:

«*Elle vint contre lui.*

- *Depuis quelques années, lui dit-elle, quelquefois, la nuit, je rêve d'hommes nouveaux.*

- *Je sais. Moi aussi je rêve de femmes nouvelles.*

- *Comment faire ?*

- *Aucun amour au monde ne peut tenir lieu de l'amour, il n'y a rien à faire.*

- *On ne peut rien trouver, rien faire ?*

- *Rien, dit Jacques. Va dormir*»<sup>18</sup>.

Da questo scambio emerge per entrambi la consapevolezza della precarietà e dell'inarrestabilità del desiderio e dell'amore. Il tono del dialogo, però, non è quello della rivendicazione della libertà dell'amore dalle costrizioni sociali del matrimonio o dalla morale della fedeltà. Che nessun amore possa prendere il posto dell'amore, nel contesto del dialogo, non risulta un'affermazione straziante, ma, nondimeno, risulta problematica soprattutto per Sara. Nelle sue parole sembra quasi di sentire un sofferto senso di impotenza nel difendere la relazione con Jacques. Bisogna osservare, inoltre, che anche in questo caso, come nel dialogo con Diana, non è Sara che esplicita una considerazione definitiva sull'amore. Sara tace.

Il silenzio sui suoi pensieri e sui suoi sentimenti è una caratteristica che il personaggio di Sara mantiene lungo tutto il romanzo. Interrogata da Ludi, convinto che lei tacesse così tanto in sua presenza perché in collera con lui, la donna risponde:

«- *Peut-être qu'on peut faire autre chose que parler, dit Sara, qu'on peut faire autre chose qui vous fasse le même effet que parler, qui vous délivre tout pareils*»<sup>19</sup>.

---

<sup>16</sup> Ivi, p. 87-88. («- Ma questo non deve essere la stessa cosa per te che per me, dice Diana./ - Tu non hai mai vissuto tre giorni di seguito con un uomo, dice Sara. Questo non si può spiegare./ - Cosa?/ - Il prezzo dell'ignoto». Tr. mia)

<sup>17</sup> Ivi, p. 88. («- No. Nessuna coppia, nemmeno la migliore, può incoraggiare all'amore, non è vero. Tu non puoi più capire perché sei all'interno./ - È vero./ - Ogni amore vissuto è una degradazione dell'amore, disse Diana ridendo. È risaputo». Tr. mia)

<sup>18</sup> Ivi, pp. 167-168. («Lei viene verso di lui./ - Da qualche anno, gli dice, qualche volta, la notte, sogno nuovi uomini./ - Lo so. Anch'io sogno nuove donne./ - Come fare?/ - Nessun amore al mondo può prendere il posto dell'amore, non c'è niente da fare./ - Non si può trovare niente, farci niente?/ - Niente, dice Jacques. Vai a dormire». Tr. mia)

<sup>19</sup> Ivi, p. 97. («- Forse si può fare qualcos'altro che parlare, dice Sara, si può fare qualcos'altro che vi faccia lo stesso effetto del parlare, che vi liberi lo stesso». Tr. mia)

Questa risposta a Ludi è significativa della tendenza di Sara a sottrarsi dall'impegno di rendere esplicito ciò che sente mediante le parole. Quando Sara pronuncia la frase citata sopra, anche se effettivamente alcune parole dette da Ludi qualche giorno prima su di lei l'avevano ferita, in realtà la donna non si riferisce tanto al disappunto con Ludi, quanto piuttosto al desiderio di Jean, che sente nascere in sé. Sara non parla. Ma potrebbe farlo?

L'ultima affermazione "aforistica" sull'amore presente nel romanzo è affidata a Ludi. Come si è già detto sopra, Ludi e Gina sono una coppia legata da uno stretto intreccio di affetti. Parlando con Sara, quasi alla fine del romanzo, Ludi dice:

«- *Il n'y a pas de vacances à l'amour, dit-il, ça n'existe pas. L'amour, il faut le vivre complètement avec son ennui et tout, il n'y a pas de vacances possible à ça.*

*Il parlait sans la regarder, face au fleuve.*

*- Et c'est ça l'amour. S'y soustraire, on ne peut pas. Comme à la vie, avec sa beauté, sa merde et son ennui»<sup>20</sup>.*

Questa affermazione arriva quando Sara ha già deciso di rifiutare l'invito in barca di Jean per andare con Jacques a Tarquinia. In qualche modo, le parole di Ludi sembrano esplicitare il senso della decisione di Sara. Ancora una volta, però, non è Sara a parlare. Sara sfugge così come sfugge la possibilità di offrire una definizione conclusiva dell'amore.

Nonostante Sara abbia deciso di non accettare l'invito di Jean e partire con Jacques, alla fine del romanzo lei si addormenta sperando in un "altrove" e in un cambiamento. Queste speranze sono dirottate sulle vacanze e sul tempo meteorologico, ma è chiaro che esse sono anche legate all'amore:

«*Sara alla voir l'enfant. [...] Elle coucha au pied du lit, sur les dalles fraîches de la chambre. Et là elle recommença à lui parler d'autres vacances, faites de nuits fraîches et de vent. Elle espérait que cette nuit-là, la pluie arriverait, et elle s'endormit très tard, dans cet espoir»<sup>21</sup>.*

Questa conclusione del romanzo rilancia la situazione di attesa e speranza indefinite dell'inizio. *I cavallini di Tarquinia* non si chiude, ma rimane aperto a una possibile ripetizione. Nella trama del testo nessuno dei personaggi compie una svolta. Questo vale in particolar modo per Sara, che sfiora la possibilità di cambiare la propria situazione, ma poi la lascia scorrere accanto a sé.

Tuttavia Sara è il personaggio che porta con sé il "problema" a partire dal quale si articola il romanzo: l'incompatibilità della precarietà e della libertà dell'amore con la consuetudine della vita di coppia e della fedeltà. Che anche Sara non compia una svolta significa che alla fine del romanzo la si ritrova ancora sospesa su questa tensione. Il rifiuto dell'invito da parte di Jean non va, dunque, interpretato come una risoluzione della tensione. Sara sfugge, non parla: a lei non è affidata nessuna delle considerazioni aforistiche sull'amore che pronunciano gli altri personaggi. Nemmeno nell'ultima

---

<sup>20</sup> Ivi, p. 219. («- Non ci vacanze dall'amore, dice lui, questo non esiste. L'amore, bisogna viverlo completamente con la sua noia e tutto, non ci sono vacanze possibili da questo./ Parlava senza guardarla, la faccia verso il fiume./ - Ed è questo l'amore. Sottrarvisi non è possibile. Come alla vita, con la sua bellezza, la sua merda e la sua noia». Tr. mia)

<sup>21</sup> Ivi, p. 221. («Sara andò a vedere il bambino. [...] lei si stesa ai piedi del letto, sulle piastrelle fresche della camera. E là lei ricominciò a parlargli di altre vacanze, fatte di notti fresche e di vento. Lei sperava che quella notte, la pioggia arrivasse, e lei si addormentò molto tardi, in questa speranza». Tr. mia)

scena la donna dice qualcosa sull'amore; lei piuttosto compie uno spostamento delle sue speranze di trasformazione. Le sue speranze sono spostate sulla relazione con il figlio, sulle "notti fresche", sul vento e sulla pioggia. Sembra quasi che per lei sia impossibile affermare il suo desiderio. Questa impossibilità la porta a uno spostamento delle speranze su un altrove, investito di un desiderio di cui si è persa l'origine. Il desiderio perde l'origine e anche la sua potenziale efficacia: esso risulta così indicibile e impossibile.

Queste due caratteristiche del desiderio oscillano, in *I cavallini di Tarquinia*, ma anche nell'intera opera di Duras, fra l'essere legate a un impedimento, che un coraggioso gesto di liberazione potrebbe rimuovere, e l'essere invece delle caratteristiche proprie del desiderio stesso. Se quest'ultimo non può essere fermato nella sua circolazione, nessun gesto di liberazione potrebbe essere definitivo. Le parole di Diana e Jacques, secondo le quali ogni amore è una degradazione dell'amore e nessun amore potrà prendere il posto dell'amore, sembrano evidenziare proprio questo carattere dell'amore e del desiderio. Nel sottrarsi all'invito di Jean da parte di Sara, allora, non va letta una rinuncia alla libertà dell'amore e del desiderio, che tutto il romanzo porta a riconoscere. Vi si può forse leggere, invece, la consapevolezza da parte di Sara del carattere impossibile e indicibile del desiderio. Questo non significa che la protagonista abbia rifiutato di lasciare Jacques e di legarsi a Jean perché, comunque, poi avrebbe dovuto lasciare anche quest'ultimo: il suo rifiuto non è un rifiuto per stanchezza di fronte all'inarrestabile movimento del desiderio o per sottrarsi a quest'ultimo. Al contrario, esso vuole riconoscerne e garantirne la circolazione, che non prevede una soluzione definitiva. È forse per questo, allora, che, nel finale del romanzo, Sara non può chiudersi in alcuna affermazione aforistica, ma deve piuttosto rilanciare il desiderio. Come si è visto, tale rilancio avviene mediante uno spostamento verso la dimensione dell'infanzia e verso degli "elementi" naturali. Lo spostamento verso l'esperienza limite dell'infanzia e verso una dimensione inumana (per quanto incastonata nella cornice umanissima di un'altra possibile vacanza) non fa che sottolineare il carattere di esperienza limite proprio dell'amore. L'amore, infatti, non può essere trattenuto nelle forme e nelle regole umane della coppia e della fedeltà: esso sfugge al controllo sociale e soggettivo. Proprio per questo, però, apre a una dimensione non soggettiva e, forse, non solamente umana dell'esistenza.

In questa stessa prospettiva, inoltre, assume un senso diverso anche l'affermazione aforistica di Ludi. Proprio perché l'amore non rispetta regole, ritmi e decisioni umane, non ci possono essere "vacanze" dall'amore. Anche la banale e ripetitiva vita quotidiana, posta al limite ("inferiore") dell'esistenza umana, vicino a una dimensione materiale, diventa parte dell'amore stesso. Anche là dove "umanamente" sembra non esserci amore, Duras riconosce ancora dell'amore.

Se l'amore, dunque, apre a una dimensione che sfugge al controllo della soggettività, si potrebbe dire che a questa dimensione, nella poetica durassiana, partecipa anche la vita materiale e quotidiana, la quale è altrettanto "umanamente" inospitale quanto lo è la continua circolazione del desiderio.

Questa tendenza a considerare amore anche ciò che comunemente non si indicherebbe mai con tale parola rimane costante nell'opera durassiana, fino a essere dichiarata esplicitamente, come si vedrà in seguito, in *La vita materiale*.

## **4. L'AMORE E LA MORTE: OPERE TRA IL 1958 E IL 1960**

### **4.1. La svolta di *Moderato cantabile***

La composizione di *Moderato cantabile*, come sottolinea Duras stessa in numerose occasioni, segna una svolta nella sua produzione letteraria. Da quest'opera in poi i testi rispettano sempre meno la struttura tradizionale del romanzo: le trame si impoveriscono e il linguaggio diviene sempre più scarno e allusivo.

La scrittura sembra confrontarsi con qualcosa che ne mina la coerenza e che non si lascia "dire" facilmente. Essa si caratterizza sempre più come "esperienza dei limiti". Tale espressione va intesa secondo due significati diversi. Da una parte la scrittura durassiana è esperienza dei limiti del linguaggio, che si confronta con qualcosa che sembra indicibile. D'altra parte, bisogna osservare che i romanzi presentano delle vicende che sono a loro volta delle esperienze dei limiti.

L'intreccio dei due significati dell'espressione "esperienza dei limiti", appena evidenziati, rispetto alla scrittura durassiana, trova le sue ragioni profonde nel rapporto fra la scrittura e la biografia dell'autrice. Se, come si è visto nella seconda parte, con la scrittura per Duras si tratta di "bucare la propria ombra interna", si deve riconoscere che i romanzi e i testi durassiani hanno radici nel vissuto dell'autrice stessa. Il vissuto che si riversa nell'ombra interna, per esserne poi estratto attraverso la scrittura, non è, però, trasparente: esso può risultare anzi quasi intraducibile nel linguaggio. Per questo la scrittura, nel tentativo di dar voce al vissuto, si scontra con i limiti del linguaggio.

A partire da questa prospettiva, le opere potrebbero essere considerate come un'elaborazione e una trasfigurazione, più o meno complesse, di tale vissuto: non si tratta tanto di un mascheramento o di un occultamento, quanto piuttosto della scoperta di una modalità di dar voce e forma a un vissuto che non è trasparente nemmeno per il soggetto che l'ha sperimentato. Da queste "difficoltà" proviene il lavoro di sperimentazione di Duras sui temi e sulle strutture narrative dei suoi romanzi.

A partire dalla pubblicazione di *Moderato cantabile*, nel 1958, fino a quella della sceneggiatura di *Hiroshima mon amour*, nel 1960, Duras racconta delle vicende in cui l'amore si lega fortemente con la morte, sconfinando tragicamente nell'omicidio.

In questi anni la scrittrice è legata sentimentalmente a Gérard Jarlot. Come si è già detto, questa relazione fu molto importante per Duras, anche sul piano della produzione letteraria. Se è vero che *Moderato cantabile* segna una svolta nella scrittura durassiana, bisogna osservare anche che questo romanzo, secondo le parole stesse dell'autrice, è fortemente legato all'amore per Gérard Jarlot, a cui è dedicato:

«Sapevamo che non ci sarebbe capitato mai più nella vita, ma non dicevamo niente di questo e neppure che eravamo uguali di fronte a quella strana inclinazione del nostro desiderio. È stata ancora follia per tutto l'inverno. Dopo è diventato meno grave, una storia d'amore. Più avanti ancora ho scritto *Moderato cantabile*»<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> Marguerite Duras, *La vita materiale*, cit., pp. 21-22.

C'è dunque uno stretto legame fra la svolta nella scrittura durassiana e la relazione con Jarlot. Nonostante questo né *Moderato cantabile* né gli altri testi di questo periodo sono racconti autobiografici relativi alla relazione con Jarlot.

Il rapporto fra scrittura e biografia nelle opere durassiane di questo periodo potrebbe, dunque, essere delineato così: è come se, nel corso della relazione con Jarlot, l'autrice avesse scoperto qualcosa, che lei definisce come “una strana inclinazione del desiderio”, problematica, ben poco trasparente, ma essenziale alla sua poetica, e contemporaneamente lei fosse riuscita a trovare una struttura originale attraverso la quale dar forma a tale scoperta.

#### **4.2. Il binomio amore - morte**

Si è visto come nelle prime opere di Duras l'amore sia legato alla morte soltanto indirettamente. Le morti, a cui le protagoniste dei primi due romanzi assistono impassibili, sembrano quasi il prezzo da pagare per compiere un percorso di emancipazione. In *I cavallini di Tarquinia* la morte del giovane, saltato su una mina antiuomo, funge da simbolo della precarietà dell'esistenza, sul cui cupo sfondo si dispiegano i pensieri dei protagonisti sull'amore.

Soltanto in un passo de *Les impudents* e in *Il boa* l'amore e la morte sono collegati più strettamente. Il desiderio di Maud si rivela desiderio di morire e in *Il boa* l'amore viene associato al processo di divoramento di un pollo da parte del serpente.

Tuttavia è a partire da *Moderato cantabile* che il binomio amore-morte si stringe più fortemente.

Il romanzo si apre sulla lezione di piano del figlio della protagonista, Anne Desbaresdes. La lezione viene interrotta da alcune grida, provenienti dal bar vicino, in cui è avvenuto un omicidio passionale: un uomo ha ucciso una donna e poi, disperato, si è gettato sopra il suo corpo morto piangendo. Nei giorni seguenti Anne Desbaresdes torna nel bar, dove incontra un uomo, Chauvin, con il quale inizia a parlare dell'omicidio e delle sue ragioni, bevendo molto vino. Nel corso di tali incontri i due si innamorano, sotto gli occhi severi della barista e degli operai, che dopo il lavoro si recano al bar. Anne Desbaresdes è la moglie del direttore della fabbrica di Import/Export in cui quegli operai lavorano. Anche Chauvin era un operaio di questa fabbrica, ma pochi giorni prima dell'omicidio si è licenziato. La reputazione della donna si compromette ancora più gravemente quando, una sera, arriva in ritardo a un ricevimento organizzato in casa sua e nel corso del quale si ubriaca, pensando a Chauvin. Il giorno seguente Anne e Chauvin si vedono per l'ultima volta al bar, si baciano e poi si separano definitivamente.

La scena che si presenta agli occhi di Anne Desbaresdes quando, all'inizio del romanzo, va a vedere cosa sia successo nel bar, è questa:

*«Au fond du café, dans la pénombre de l'arrière-salle, une femme était étendue par terre, inerte. Un homme, couché sur elle, agrippé à ses épaules, l'appelait calmement.  
- Mon amour. Mon amour.»*

*Il se tourna vers la foule, la regarda, et on vit ses yeux. Toute expression en avait disparu, exceptée celle, foudroyée, indélébile, inversée du monde, de son désir*<sup>23</sup>.

Questo omicidio invade completamente i pensieri di Anne, senza che lei sappia bene perché. Il giorno seguente la donna non riesce a trattenersi dal tornare nel bar. Qui incontra Chauvin con il quale prova a ricostruire le ragioni del delitto. I due cominciano a dubitare che l'uomo abbia ucciso la donna per disperazione:

*«A le voir faire avec elle, dit-elle doucement, comme si, vivante ou morte, ça ne lui importait plus désormais, vous croyez qu'il est possible d'en arriver...là... autrement que... par désespoir ?»*<sup>24</sup>

Nei loro dialoghi comincia ad affacciarsi l'idea che questo omicidio fosse il culmine dell'amore dei due amanti :

*«J'imagine qu'un jour, dit-il, un matin à l'aube, elle a su soudainement ce qu'elle désirait de lui. Tout est devenu clair pour elle au point qu'elle lui a dit quel serait son désir. Il n'y a pas d'explication, je crois, à ce genre de découverte-là»*<sup>25</sup>.

Il desiderio inspiegabile della donna di farsi uccidere dall'amante diventa il centro indubitabile della ricostruzione dell'omicidio da parte di Anne e Chauvin. Seduti al tavolo del bar e continuando a bere, i due ricostruiscono e inventano la storia di un amore folle e passionale, che culmina con l'assassinio:

*«Mais sans doute sont-ils arrivés très exactement ensemble là où ils étaient il y a trois jours, à ne plus savoir du tout, ensemble, ce qu'ils faisaient»*<sup>26</sup>.

A questo punto il loro ossessivo interrogarsi su questo omicidio passionale si concentra sul tentativo di capire come i due amanti siano arrivati a quel punto, quale amore sia stato il loro, così « violento » da condurli fino all'omicidio :

*«- Je voudrais que vous me disiez maintenant comment ils en sont arrivés à ne plus même se parler. [...]*

*- Je ne sais rien. Peut-être par de longs silences qui s'installent entre eux, la nuit, un peu n'importe quand ensuite, et qu'ils étaient de moins en moins capables de surmonter par rien, rien. [...] Une certaine nuit, ils tournent et retournent dans la chambre, ils deviennent comme de bêtes enfermées, ils ne savent pas ce qui leur arrive. Ils commencent à s'en douter, ils ont peur.*

*- Rien ne les satisfait plus.*

*- Ce qui est en train de se passer, ils en sont débordés, ils ne savent pas le dire tout de suite. Peut-être qu'il leur foudra des mois, pour le savoir»*<sup>27</sup>.

---

<sup>23</sup> Marguerite Duras, *Moderato cantabile*, Minuit, Paris 1958, pp. 17-18. ("In fondo al caffè, nella penombra della retro, una donna era stesa per terra, inerte. Un uomo, piegato su di lei, aggrappato alle sue spalle, la chiamava piano. / – Amore mio. Amore mio. / Si girò verso la gente, la guardò e si videro i suoi occhi. Ogni espressione era sparita, tranne quella fulminata, indelebile, rovescio del mondo, del suo desiderio". Tr. mia)

<sup>24</sup> Ivi, p. 29. ("A vederlo comportarsi così con lei, disse lei dolcemente, come se, viva o morta, questo non gli importasse più ormai, voi credete che sia possibile arrivare... a quel punto... altrimenti che... per disperazione?" Tr. mia)

<sup>25</sup> Ivi, p. 44. ("Immagino che un giorno, dice lui, un mattino all'alba, lei ha saputo improvvisamente cosa desiderava da lui. Tutto è diventato chiaro per lei al punto che gli ha detto quale fosse il suo desiderio. Non ci sono spiegazioni, credo, a questo genere di scoperte". Tr. mia)

<sup>26</sup> Ivi, p. 48. ("Ma senza dubbio loro sono arrivati esattamente insieme là dov'erano tre giorni fa, a non sapere del tutto, insieme, quello che facevano". Tr. mia)

<sup>27</sup> Ivi, p. 56-57. ("Vorrei che mi diceste ora come sono arrivati a non parlarsi più. [...] / - Non lo so. Forse per dei lunghi silenzi che s'installa tra loro, poco importa quando in seguito, e che loro erano sempre meno in grado di sormontare con niente, niente. [...] una notte, loro giravano e rigiravano nella stanza, diventavano come delle bestie rinchiusi, non sapevano cosa stesse capitando. Cominciano a dubitarne, hanno paura. / - Niente più dava loro soddisfazione. / - Da ciò che sta per avvenire, loro sono superati, subito dopo non lo sanno dire. Forse gli serviranno dei mesi, per saperlo". Tr. mia)



Nei dialoghi fra Anne e Chauvin viene evocato un amore segnato dal desiderio della donna di farsi uccidere dal suo amante. La loro unione diventa qualcosa di impensabile, di contraddittorio: cos'è questo legame che desidera la separazione al suo interno? Ciò che rende radicalmente contraddittorio questo amore, inoltre, è il fatto che i due amanti cerchino di arrivare insieme a condividere questo desiderio di separazione. Il legame che si è instaurato tra di loro li supera, perché esso desidera la loro assenza, la loro separazione, si fonda su questo desiderio. Questo amore sembra quasi che escluda gli amanti. In questo senso esso è un'esperienza dei limiti. Non sanno più cosa stia capitando loro. La radicale separazione, desiderata e immaginata, scava tra loro silenzi insormontabili.

Come arriva l'uomo a desiderare di uccidere la donna? Nella storia ricostruita e inventata da Anne e Chauvin, l'uomo compie una sorta di percorso che inizia con la paura. È la contraddizione del loro amore che suscita nell'uomo la paura. In un altro momento della ricostruzione lui caccia la donna, la allontana da sé: lui allontana da sé questa donna, che pure ama, e il suo desiderio insopportabile. Proprio in questa maniera, però, egli comincia a entrare nella dinamica del desiderio della donna. Quest'ultima obbedisce ai violenti accessi d'ira dell'uomo:

*«Quand il lui disait de s'en aller, elle obéissait toujours. Elle dormait au pied des arbres, dans les champs [...]. Quand il l'appelait, elle revenait. Et de la même façon qu'elle partait lorsqu'il la chassait. De lui obéir à ce point, c'était sa façon à elle d'espérer»<sup>28</sup>.*

Nel momento in cui l'uomo la caccia lei obbedisce; la stessa cosa succede quando l'uomo la richiama. Attraverso questo “gioco” di cacciate e ritorni, l'uomo entra nella dinamica del desiderio della donna: lei si sottomette completamente alla volontà dell'uomo, dopo aver reso quest'ultima contrastata con la “confessione” del proprio desiderio di essere uccisa da lui. Si può dire che in qualche modo questa donna suscita la violenza del suo amante e poi vi obbedisca. Lei evoca la violenza latente nel suo amante per condurla a diventare una forma del desiderio. L'obbedienza della donna viene qualificata come una modalità di speranza. Speranza in che cosa?

*«Elle avait beaucoup d'espoir qu'il y arriverait»<sup>29</sup>.*

La speranza, dunque, è quella che l'uomo la raggiunga nel suo desiderio di essere uccisa da lui. Chauvin, però, dice che anche l'uomo spera di arrivare a quel punto:

*«Il me semble que son espoir à lui d'y arriver devait être égal au sien. Je ne sais rien»<sup>30</sup>.*

L'omicidio appare, dunque, come il compimento di questa relazione amorosa; un compimento cui arrivare attraverso un percorso quasi spirituale, un compimento da conquistare.

*«Puis le temps est venu où quand il la regardait, parfois, il ne la voyait plus comme il l'avait jusque-là vue. Elle cessait d'être belle, laide, jeune, vieille, comparable à quiconque, même à elle-même. Il avait peur. [...]*

---

<sup>28</sup> Ivi, p. 94. (“Quando lui le diceva di andarsene, lei obbediva sempre. Lei dormiva ai piedi degli alberi, nei campi [...]. Quando la chiamava, lei tornava. E nello stesso modo in cui partiva quando lui la cacciava. Obbedirgli fino a questo punto, era la sua maniera di sperare”. Tr. mia)

<sup>29</sup> Ivi, p. 91. (“Lei aveva molta speranza che lui vi arrivasse”. Tr. mia)

<sup>30</sup> Ivi, p. 91-92. (“Mi sembra che la sua speranza di arrivarci doveva essere uguale a quella di lei. Non so”. Tr. mia)

*Puis le temps est venu où il crut qu'il ne pourrait plus la toucher autrement que pour...»<sup>31</sup>.*

Ad un certo momento, quindi, l'uomo arriva a condividere il desiderio della donna. Quel momento viene evocato da Chauvin nel passo appena citato, che è piuttosto oscuro e di difficile comprensione. Che cosa avviene, infatti, al desiderio dell'uomo? Quale cambiamento interviene? Innanzitutto bisogna sottolineare che tale cambiamento avviene attraverso lo sguardo: l'uomo non vede più la donna come l'aveva vista prima. Lei diventa estranea a qualsiasi giudizio: non è più bella o brutta, giovane o vecchia. Si può dire quindi che lo sguardo dell'uomo non sia più uno sguardo che guarda e giudica. Ma la donna allo sguardo dell'uomo appare anche incomparabile a chiunque: lei non gli appare neppure come una persona. Ancora più radicalmente la donna appare incomparabile anche a se stessa. Ciò che lo sguardo dell'uomo vede è allora qualcosa che è presente, ma che è incomprensibile e inattuabile. Agli occhi dell'uomo la donna che egli ama appare come qualcosa o qualcuno di radicalmente altro: assolutamente presente e allo stesso tempo inattuabile. Per lo sguardo dell'uomo interviene, dunque, un rovesciamento tale che esso non è più uno strumento attivo di conoscenza e giudizio, perché non vede, non riconosce più nulla e non è più in grado di organizzare la visione. Nel suo scrutare l'amata lo sguardo dell'uomo arriva a un punto in cui non vede più nulla attivamente, forse per la vicinanza eccessiva o per l'eccessiva volontà di conoscere, giudicare, che approdano a un punto cieco inconoscibile e invisibile. Si compie così un'esperienza limite anche per lo sguardo, che ora non può più scegliere cosa vedere: esso piuttosto è invaso da quel visibile, che ora non comprende più. È come se l'occhio non potesse più chiudersi, creare un buio nella visione, articolarla. L'occhio non guarda, ma si sente guardato da ciò che vede. La visione è ridotta alla passività.

La relazione con la donna diviene improvvisamente asimmetrica: essa assume quasi i caratteri di un'ossessione incomprensibile, che suscita paura, ma della quale non sembra possibile liberarsi. L'uomo non sente più di poter toccare la donna, tale è la paura che ora lei, diventata così estranea al suo sguardo, gli suscita. L'unico contatto che a lui appare ancora possibile è quello della violenza dell'omicidio, con la quale, forse, potrebbe liberarsi di questa ossessione.

Durante il loro ultimo incontro Anne e Chauvin si interrogano nuovamente sulla natura di questo amore, sul perché esso si costituisca sulla necessità di un omicidio che avrebbe separato per sempre gli amanti e contemporaneamente avrebbe segnato la loro più profonda intesa amorosa:

*«- Jamais auparavant, avant de la rencontrer, il n'aurait pensé que l'envie aurait pu lui en venir un jour.  
- Son consentement à elle était entier ?  
- Émerveillé. [...]  
- Je voudrais comprendre un peu pourquoi était si merveilleuse son envie qu'il y arrive un jour. [...]  
- Ce n'est pas la peine d'essayer de comprendre. On ne peut pas comprendre à ce point-  
- Il y a des choses comme celle-là qu'il faut laisser de côté ?*

---

<sup>31</sup> Ivi, pp. 93-95. («Poi è venuto il tempo in cui, quando lui la guardava, qualche volta, non la vedeva più come l'aveva vista fino a quel momento. Lei cessava di essere bella, brutta, giovane, vecchia, incomparabile a chiunque, anche a se stessa. Lui aveva paura. [...] / poi è venuto il tempo in cui hanno creduto che non avrebbe potuto toccarla altrimenti che per...». Tr. mia)

- *Je crois*»<sup>32</sup>.

L'inclinazione del desiderio dei due amanti non si può spiegare. La ricostruzione inventata da Anne e Chauvin sfocia nel riconoscimento di qualcosa che non può essere detto o spiegato: l'origine di quell'amore e di quel desiderio.

Attraverso i dialoghi di Anne e Chauvin, Duras ha modo di evocare una storia d'amore che mette in gioco il limite fra amore e morte e che tragicamente lo oltrepassa. La morte, però, non si configura come il limite estremo di un amore passionale che conduce a uccidere l'amato, in fondo per non esserne più, almeno immaginariamente, separati. L'intreccio di amore e morte in *Moderato cantabile* appare più complesso. Innanzitutto l'amore non conduce soltanto al desiderio di uccidere, ma anche al desiderio di farsi uccidere. Il desiderio di farsi uccidere della donna va forse interpretato allora come il desiderio di consegnarsi così radicalmente all'amato da giungere alla negazione di sé? Anche questa interpretazione risulta insoddisfacente; se il desiderio della donna fosse quello di neutralizzare al limite del possibile la separazione dall'uomo, lei forse non desidererebbe morire, perché la morte la separerebbe da lui. Lei desidera morire nell'amore, essere uccisa dal suo amante. Lei desidera che questo amore la conduca fuori di sé così radicalmente da ucciderla. Fuori di sé, ma verso dove? Non tanto verso una fusione con l'amato, quanto piuttosto verso qualcos'altro, a cui darebbe accesso la morte. Anne e Chauvin si arrendono di fronte alla possibilità di definire questo qualcos'altro che darebbe ragione del desiderio di morire. Il desiderio di morire custodisce il suo significato e le sue ragioni in un silenzio impenetrabile, che nessuna interpretazione può sciogliere del tutto.

Rimane il fatto che, per gli amanti di *Moderato cantabile*, da una parte, l'amore si configura come un'esperienza dei limiti nel senso che conduce fuori di sé, verso un altrove coperto dal silenzio di una morte desiderata, e che, d'altra parte, tale apertura nel romanzo non è rivolta a un orizzonte fusionale tra gli amanti.

Proprio a partire da queste ultime osservazioni risalta un altro carattere peculiare di questa relazione amorosa: gli amanti cercano di arrivare a condividere questo desiderio di morire. La "meta" di questo "percorso spirituale" non è tanto quella di giungere al punto in cui lui, per amore di lei, potrebbe accettare di ucciderla, come lei desidera. Lui, piuttosto, dovrebbe arrivare a desiderare di ucciderla e compiere questo gesto come un gesto d'amore e di desiderio.

Lui arriva a raggiungere questo desiderio nel momento in cui lei gli appare come qualcosa di assolutamente singolare, imparagonabile a chiunque, indefinibile e irraggiungibile. Lui arriva al desiderio di uccidere nel momento in cui il suo desiderio si trova a essere privato di oggetto, quando cioè il suo

---

<sup>32</sup> Marguerite Duras, *Moderato cantabile*, cit., p. 119. ("- Mai prima, prima di incontrarla, avrebbe pensato che la voglia gli sarebbe potuta arrivare un giorno./ - Il suo accordo con lei era completo?/ - Meravigliato. [...]/ - Vorrei capire un po' perché era così meravigliosa la sua voglia che lui ci arrivasse un giorno. [...]/ - Non vale pena di cercare di capire. Non si può capire fino a questo punto./ - Ci sono cose come quelle che bisogna lasciar da parte?/ - Credo". Tr. mia)

desiderio diventa assoluto: lui desidera, ama, ma non potrebbe più dire chi o che cosa. La donna appare a lui nella sua radicale alterità, nella sua incomprensibile e assoluta presenza<sup>33</sup>.

A partire da questa prospettiva l'amore dei due amanti di *Moderato cantabile* appare tutt'altro che segnato dalla tensione al possesso dell'altro o alla fusione con lui; tale tensione, propria dell'amore, si rovescia piuttosto nella percezione della radicale alterità e irraggiungibilità dell'altro. L'altro è assolutamente presente e allo stesso tempo assolutamente irraggiungibile, assente. Per questo, forse, come dice Chauvin, l'uomo non ha saputo decidere se preferiva che la sua amante fosse viva o morta:

«*Mais je crois qu'il ne pouvait pas arriver à avoir une préférence, il ne devait pas en sortir, de la vouloir autant vivant que morte*»<sup>34</sup>.

L'assoluta presenza inerme dell'amata si rovescia in assenza, dal momento in cui lei è irraggiungibile. Il sentimento soggettivo dell'amore lascia il posto a un amore e a un desiderio che non hanno quasi più oggetto. L'amore non è più quello di un "io" per un "tu", ma è piuttosto una relazione all'interno della quale un "io" diviene testimone dell'assoluta alterità, presenza e trascendenza dell'altro. Tale amore trascende la soggettività stessa. L'amore per l'altro diventa amore per quella separazione dall'altro che la sua singolarità assoluta rivela. La morte, al limite, diventa, più di ogni altra cosa, custode di questa separazione. Forse per questo, infine, l'uomo è arrivato fino a desiderare che la sua amata fosse morta:

«*Il a dû réussir très tard seulement à se la préférer morte. Je ne sais rien*»<sup>35</sup>.

Marguerite Duras in *Moderato Cantabile* mette, dunque, in scena l'articolazione di un amore che va ben al di là del sentimento soggettivo. L'apertura verso l'altro, che è l'amore, si spinge fino alla rivelazione della radicale alterità dell'altro e della separazione dall'altro. In questo contesto la morte non segna un orizzonte fusionale con l'altro, ma è piuttosto custode di questa separazione. L'amore, allora, non appare più come un sentimento soggettivo che cerca una fusione con l'altro, ma è piuttosto il tentativo, quasi contraddittorio, di due amanti di condividere una separazione. Questo amore non pretende e non vuole nulla, ma cerca piuttosto di mantenersi saldo nel momento in cui il desiderio si rivela privo di oggetto.

Il desiderio di morire, allora, può essere interpretato come la liberazione del desiderio da qualsiasi oggetto. Il desiderio si trova così davanti a un vuoto, a qualcosa che, come dicono Anne e Chauvin, non può essere ulteriormente spiegato.

---

<sup>33</sup> Queste caratteristiche, che assume la donna amata, ricordano, per certi versi quelle che Maurice Blanchot attribuisce al cadavere nel suo testo *Le due versioni dell'immaginario* (Maurice Blanchot, *Lo spazio letterario*, cit., pp. 222.231) e che Emmanuel Lévinas attribuisce all'opera d'arte in *La realtà e la sua ombra* (Emmanuel Lévinas, *Nomi propri*, cit., pp. 174-190). Questi riferimenti suggeriscono di tener conto del legame fra il desiderio di morire, l'immaginario e la scrittura, come si farà in seguito, al paragrafo 5.3)

<sup>34</sup> Marguerite Duras, *Moderato cantabile*, cit., p. 91. ("Ma io credo che non riuscisse ad arrivare ad avere una preferenza, non riusciva ad uscirne, dal volerla sia viva che morta". Tr. mia)

<sup>35</sup> *Ibidem*. ("Lui ha dovuto riuscire solamente molto tardi a preferirla morta. Non so". Tr. mia)

Questa relazione amorosa, d'altra parte, sembra proprio un percorso spirituale per liberare il desiderio da qualsiasi oggetto.

### **4.3. Il raddoppiamento della storia: desiderio e scrittura**

La vicenda dei due amanti di *Moderato cantabile* si inserisce all'interno della cornice di un'altra vicenda di liberazione del desiderio: quella di Anne Desbaresdes. Come si è già visto, Anne Desbaresdes è una donna che nel corso del romanzo infrange alcune convenzioni legate al suo ambiente sociale; gli incontri con Chauvin, l'alcool, la ricostruzione dell'amore omicida degli amanti costituiscono per lei un percorso di liberazione del desiderio. Come nei romanzi precedenti, però, tale liberazione non ha un'efficacia tale da produrre un cambiamento "concreto" nella vita della donna, almeno non nel romanzo. Questo dipende forse dal fatto che la liberazione del desiderio si affaccia anche per Anne Desbaresdes su un vuoto, sull'assenza di qualsiasi oggetto? Questa possibilità è suggerita dai numerosi indizi che nel romanzo assimilano il desiderio di Anne e di Chauvin a quello degli amanti di cui parlano. L'intero romanzo si regge sulla tensione che si crea a partire dalla "confusione di piani" fra la vicenda degli amanti e gli incontri di Anne e Chauvin.

*Moderato cantabile*, da un punto di vista letterario e formale, segna una svolta nella produzione durassiana per l'introduzione e l'uso originale della tecnica del racconto nel racconto: la storia degli amanti è incorniciata all'interno di quella di Anne e Chauvin, come un racconto che questi ultimi ricostruiscono e inventano. L'originalità dell'uso di questa tecnica da parte di Duras consiste nel rapporto che si forma tra i due racconti: essi non rimangono nettamente separati l'uno dall'altro, ma sono piuttosto uno lo specchio dell'altro e tendono a confondersi. Nel corso degli incontri fra Anne e Chauvin la ricostruzione della storia degli amanti sconfinava pericolosamente nella descrizione di ciò che sta accadendo anche ai primi. Particolarmente significativo in questo senso è il tentativo di immaginare il momento in cui i due amanti si sono incontrati:

«- Je voudrais que vous me disiez le commencement même, comment ils ont commencé à se parler. C'est dans un café, disiez-vous... [...]

- Oui, je crois bien que c'est dans un café qu'ils ont commencé à se parler, à moins que ce soit ailleurs»<sup>36</sup>.

Chauvin dice che gli amanti avrebbero potuto incontrarsi la prima volta in un caffè, esattamente come lui e Anne. Da questo momento in poi non è più possibile decidere se Anne e Chauvin parlino solamente degli amanti o anche della relazione che si sta creando fra di loro.

La sovrapposizione delle due storie risulta chiara nell'ultimo capitolo del romanzo, in cui Anne e Chauvin si incontrano per l'ultima volta. In questo episodio la donna non è accompagnata dal figlio, ma è sola:

«- J'ai peur, murmura Anne Desbaresdes.

---

<sup>36</sup> Ivi, p. 45. («- Vorrei che mi diceste l'inizio, come hanno cominciato a parlarsi. È stato in un caffè, dite voi... [...]/- Sì, credo sia stato in un caffè che hanno cominciato a parlarsi, a meno che non fosse altrove». Tr. mia)

*Chauvin s'approcha de la table, la rechercha, la recherchant, puis y renonça.*

*- Je ne peux pas.*

*Elle fit alors ce qu'il n'avait pas pu faire. Elle s'avança vers lui d'assez près pour que leurs lèvres puissent s'atteindre. Leurs lèvres restèrent l'une sur l'autre, posées, afin que ce fût fait et suivant le même rite mortuaire que leurs mains, un instant avant, froides et tremblantes. Ce fut fait»<sup>37</sup>.*

Anne e Chauvin infine si baciano, ma il lessico utilizzato dalla scrittrice per descrivere questo bacio è un lessico funebre. Anche questo amore è segnato dalla morte.

Poco dopo la paura torna ad attanagliare Anne, proprio come potrebbe essere accaduto agli amanti nella loro stanza, una volta che il loro desiderio si fosse svelato come desiderio di morte:

*«- J'ai peur, dit de nouveau Anne Desbaresdes.*

*Chauvin ne répondit pas.*

*- J'ai peur, cria presque Anne Desbaresdes.*

*Chauvin ne répondit toujours pas. Anne Desbaresdes se plia en deux presque jusqu'à toucher la table de son front et elle accepta la peur.*

*- On va donc s'en tenir là où nous sommes, dit Chauvin. – Il ajouta : Ça doit arriver parfois»<sup>38</sup>.*

Anche in questo caso la paura non è qualcosa da cui fuggire o da superare. Essa fa parte di questo amore segnato dalla morte; si tratta di accettarla come qualcosa di inevitabile. Nell'amore appare nuovamente la figura di un percorso quasi spirituale che conduce dall'accettazione della paura, del terrore e della separazione fino al desiderio di queste stesse cose. Anche per Anne e Chauvin si tratta di “arrivare” a quel punto, quasi fosse proprio la meta di un percorso spirituale.

*«Anne Desbaresdes se releva et tenta encore, par-dessus la table, de se rapprocher de Chauvin.*

*- Peut-être que je ne vais pas y arriver, murmura-t-elle.*

*Peut-être n'entendit-il plus. Elle ramena sa veste sur elle-même, la ferma, l'étriqua sur elle, fut reprise du même gémissement sauvage.*

*- C'est impossible, dit-elle.*

*Chauvin entendit.*

*- Une minute, dit-il, et nous y arriverons.*

*Anne Desbaresdes attendit cette minute, puis elle essaya de se relever de sa chaise. Elle y arriva, se releva. Chauvin regardait ailleurs. Les hommes évitèrent encore de porter leurs yeux sur cette femme adultère. Elle fut levée.*

*- Je voudrais que vous soyez morte, dit Chauvin.*

*- C'est fait, dit Anne Desbaresdes.*

*Anne Desbaresdes contourna sa chaise de telle façon qu'elle n'ait plus à faire le geste de s'y rasseoir. Puis elle fit un pas en arrière et se retourna sur elle-même. La main de Chauvin battit l'air et retomba sur la table. Mais elle ne le vit pas, ayant déjà quitté le champ où il se trouvait»<sup>39</sup>.*

---

<sup>37</sup> Ivi, p. 121. (“- Ho paura, mormorò Anne Desbaresdes./ Chauvin si avvicinò al tavolo, la cercò, cercandola, poi rinunciò./ - Non posso./ Lei allora fa ciò che lui non aveva potuto fare. Avanzò verso di lui così vicino che le loro labbra potessero toccarsi. Le loro labbra restarono le une sulle altre, posate, perché questo fosse fatto e seguendo il rito mortuario delle mani, prima, fredde e tremanti. Fu fatto”. Tr. mia)

<sup>38</sup> Ivi, p. 122. (“- Ho paura, dice di nuovo Anne Desbaresdes./ Chauvin non risponde./ - Ho paura, quasi grida Anne Desbaresdes./ Chauvin non risponde ancora. Anne Desbaresdes si piega quasi in due fino a toccare il tavolo con la sua fronte e accetta la paura./ - Ci si tiene là dove siamo, dice Chauvin. – Aggiunge: Questo deve succedere qualche volta”. Tr. mia)

<sup>39</sup> Ivi, pp. 123-124. (“Anne Desbaresdes si alzò e tentò ancora, sopra il tavolo, di avvicinarsi a Chauvin./ - Forse non ce la farò, mormorò lei./ Forse lui non sentiva più. Lei si rimise la giacca, la chiuse, la strinse, fu presa dallo stesso gemito selvaggio./ - È impossibile, dice lei./Chauvin ha sentito./ - Un minuto, dice lui, e ci arriveremo./ Anne Desbaresdes aspetta questo miuto,poi cerca di alzarsi dalla sedia. Ce la fa, si alza. Chauvin guardava altrove. Gli uomini evitarono ancora di guardare questa donna adultera. Lei fu in piedi./ - Vorrei che foste morta, dice Chauvin./ - È fatto, dice Anne

Il punto cui arrivare, dunque, è la separazione, radicale come una morte. Tale associazione della separazione con la morte è suggerita dall'espressione definitiva «*c'est fait*».

Le vicende degli amanti e quella di Anne e Chauvin, quindi, si sovrappongono quasi completamente; anche se la seconda non si chiude con un assassinio, essa giunge fino ad accettare e a suscitare il desiderio della separazione nell'amore.

Ora che sono state riconosciute le differenze e le convergenze fra i due racconti presenti in *Moderato Cantabile* è possibile valutare gli effetti di senso che il loro intreccio produce. Tra le due storie si crea un rapporto di raddoppiamento, tale che l'una è lo specchio dell'altra; il doppio di una storia, in questo caso, non è il suo contrario, ma una storia molto simile. L'ulteriore peculiarità dell'utilizzo che Duras fa della tecnica del racconto nel racconto consiste nel fatto che le due storie diventano permeabili fra loro: l'una tende a sfumare nell'altra.

Da dove trae origine tale permeabilità? Dal fatto che l'assassinio della donna ha risvegliato in Anne Desbaresdes un desiderio, da cui quest'ultima è irresistibilmente attratta e che allo stesso tempo lei teme. Da qui inizia per Anne Desbaresdes un percorso di liberazione e di riconoscimento del proprio desiderio, che la conduce a trasgredire alcune convenzioni legate alla sua condizione sociale. Tale percorso, però, come si è già detto, non sfocia in una liberazione concreta. Questo dipende forse dalla natura del desiderio che viene alla luce: un desiderio di morte nell'amore. Tale desiderio mira alla condivisione di una separazione, all'amore per questa separazione. Esso non sarebbe in grado di istituire un nuovo "ordine" di condivisione, una nuova comunità positiva, alternativa a quella da cui Anne Desbaresdes si libera. In qualche modo si potrebbe dire che, pur esistendo, esso non avrebbe modo, proprio per la sua natura, di trovare un'espressione concreta vivibile; la sua espressione più concreta è forse l'assassinio compiuto da uno dei due amanti.

Il desiderio di Anne Desbaresdes e degli amanti sembra, dunque, inconfessabile e indicibile.

D'altra parte bisogna osservare che su questo desiderio indicibile si costruisce l'intero romanzo: di esso Anne e Chauvin parlano in continuazione, seppure indirettamente. È proprio a questo livello che si può valutare ulteriormente l'effetto di senso che produce la tecnica del racconto nel racconto in *Moderato cantabile*. Dal momento che il desiderio di Anne Desbaresdes è indicibile, esso viene proiettato su una vicenda in cui lei non è coinvolta direttamente, ma che, tuttavia, le appare come la realizzazione di quel desiderio. La realizzazione del desiderio è la morte della donna, evento che custodisce l'indicibilità stessa del desiderio. Tale realizzazione comporta, però, anche un tragico e definitivo arresto del desiderio. Quello che succede separando in due storie diverse il desiderio e la realizzazione del desiderio è che al desiderio non viene concesso di arrestarsi né di appagarsi: il desiderio viene preso in carico da un'altra storia e così può continuare a circolare.

---

Desbaresdes./ Anne Desbaresdes gira attorno alla sedia in modo tale da non poter più compiere il gesto di sedersi. Poi fa un passo indietro e gira su se stessa. La mano di Chauvin si alzò e ricadde sul tavolo. Ma lei non lo vede, avendo già lasciato la zona in cui lui si trovava" Tr. mia)

Tale presa in carico del desiderio avviene mediante l'identificazione immaginaria di Anne Desbaresdes con la donna uccisa. Anne, però, non è morta. Nel momento in cui il desiderio degli amanti sembra arrestarsi con l'omicidio della donna, esso si sposta su un'altra coppia di amanti che si sta formando, mediante il ponte offerto dall'identificazione immaginaria di Anne Desbaresdes.

A partire da questo scambio comincia a costruirsi una narrazione che si svolge contemporaneamente in due direzioni opposte: da una parte, essa è una ricostruzione di ciò che è già avvenuto, dall'altra essa è quasi un'anticipazione di ciò che sta per accadere ad Anne e Chauvin. Ciò che sta per accadere sembra essere uguale a ciò che è già accaduto.

Tuttavia la relazione fra Anne e Chauvin non si chiude con un altro omicidio, ma "soltanto" con un'altra separazione. Il desiderio di Anne non si realizza, ma, d'altra parte, non si arresta nemmeno.

Tenendo conto del fatto che la ricostruzione della vicenda degli amanti è una proiezione del desiderio di Anne ed è, in fondo, un'invenzione sua e di Chauvin, risulta chiaro che il livello a cui agisce il desiderio della protagonista non è quello concreto. Il desiderio viene vissuto prevalentemente attraverso le parole scambiate con Chauvin nell'ebbrezza dell'alcool. Privato di efficacia concreta, il desiderio è privato di oggetto. In questo modo, per una via completamente diversa, il desiderio di Anne raggiunge quello, altrettanto privo di oggetto, degli amanti.

Se questo è vero, allora bisogna considerare i dialoghi fra Anne e Chauvin come il loro amore.

Dal momento che questi dialoghi sono l'invenzione di una storia, in qualche modo essi sono anche immagine della scrittura. Si potrebbe, quindi, leggere *Moderato cantabile* anche come un romanzo che parla della scrittura. Questo permetterebbe forse di cogliere in un'altra prospettiva il senso del testo.

Se il desiderio di Anne e Chauvin viene vissuto attraverso i loro dialoghi e questi ultimi sono immagine della scrittura, la scrittura durassiana potrebbe essere intesa essa stessa come desiderio. In *Moderato cantabile* la scrittura è pervasa da un desiderio di morte che suscita al suo interno un indicibile e che rischia di condurla al silenzio, facendone arrestare il flusso. Si è visto, però, come il desiderio di morte possa essere interpretato come amore per l'assoluta singolarità indicibile, amore per la sua inattingibilità. In qualche modo il desiderio di morte si trova a essere privato di un oggetto definibile e riconoscibile. Allo stesso modo la scrittura durassiana compie un percorso che tende a spogiarla di ogni ricchezza e a privarla di un oggetto. La scrittura, quindi, è quindi il "luogo" in cui il desiderio circola ed è il livello in cui esso è efficace.

A questo punto è forse possibile avanzare un'ipotesi sul perché la relazione di Anne e Chauvin non si chiuda con la morte, come quella degli amanti. La morte di Anne segnerebbe un nuovo arresto del desiderio, che è proprio ciò che la donna attraverso i suoi dialoghi e Duras attraverso *Moderato cantabile* evitano, facendosi carico della proliferazione inarrestabile dell'immaginario e della circolazione del desiderio. Il desiderio al limite è privo di oggetto; tuttavia, vuole continuare a desiderare, vuole continuare a scrivere.



#### 4.4. L'uomo seduto nel corridoio

*L'uomo seduto nel corridoio* è un breve testo erotico che Marguerite Duras pubblica in versione definitiva nel 1980. La prima stesura del testo risale però al 1962. Anche *L'uomo seduto nel corridoio* risale dunque al periodo in cui l'autrice è legata sentimentalmente a Gérard Jarlot. Laure Adler, nella sua autobiografia di Duras, cita una frase della scrittrice che suggerisce uno stretto legame del testo con la biografia:

«Ce texte je n'aurais pas pu l'écrire si je ne l'avais pas vécu»<sup>40</sup>.

*L'uomo seduto nel corridoio*, pur essendo stato pubblicato ufficialmente soltanto nel 1980, condivide la centralità del legame fra amore e morte con gli altri testi durassiani del periodo che si sta prendendo in considerazione.

Il testo racconta l'amore fra un uomo e una donna in un pomeriggio d'estate. I loro rapporti sono segnati da un inestricabile intreccio di passione e violenza. Accostare *L'uomo seduto nel corridoio* alla lettura di *Moderato cantabile* può essere utile per comprendere più a fondo la dinamica del desiderio che ha condotto gli amanti di cui si parla in quest'ultimo romanzo fino all'assassinio. In *Moderato cantabile* infatti la passionalità erotica del loro amore è solamente accennata, mentre viene accentuata la dimensione quasi spirituale del loro legame. *L'uomo seduto nel corridoio*, invece, mette in scena proprio la dimensione erotica e sessuale di un amore segnato anch'esso dalla morte e dalla violenza.

All'inizio del racconto la donna è distesa per terra nel sole di fronte al corridoio. Questo corridoio dà su una piccola altura sotto la quale si apre un paesaggio pianeggiante, attraversato da un fiume che scorre verso il mare. Da dove si trovano gli amanti il mare, però, non è visibile. La donna si muove, con gli occhi chiusi, in modo da offrirsi completamente allo sguardo dell'uomo seduto in una poltrona nel corridoio buio. Il suo corpo oscilla fra un'immobilità quasi funebre («Improvvisamente il corpo ha la linearità di una immagine definitiva»<sup>41</sup>) e la deformazione provocata dal desiderio («E di nuovo si immobilizza così, offerta a lui. [...] Lei resta in questa posa oscena, bestiale. È diventata brutta [...]»<sup>42</sup>). Duras accentua la sensualità della scena insistendo molto sul fatto che della donna non si vede il volto, ma soltanto il corpo. La dissoluzione del volto sembra quasi segnare la dissoluzione dell'identità provocata dall'amore e il completo abbandonarsi al corpo dei due amanti. Il piacere della donna suscita anche quello dell'uomo, che nel frattempo le si è avvicinato. Dopo il piacere l'uomo fa rotolare per terra il corpo della donna, che «si presta a quei trattamenti come fosse svenuto»<sup>43</sup>; poi l'uomo le mette un piede sul petto, dicendole che la ama, e preme fino a che la donna non urla di paura. Lui allora torna a sedersi sfinito sulla poltrona.

---

<sup>40</sup> Laure Adler, *Marguerite Duras*, cit., p. 571. («Questo testo non l'avrei potuto scrivere se non l'avessi vissuto». Tr. mia)

<sup>41</sup> Marguerite Duras, *Testi segreti*, tr. it. di Laura Guarino, Feltrinelli, Milano 1989, pp. 10-11.

<sup>42</sup> Ivi, p. 11.

<sup>43</sup> Ivi, p. 14.

A questo punto è la donna che entra nel corridoio e si avvicina all'uomo. «Come lei poco prima, lui si sarebbe offerto al suo sguardo a occhi chiusi»<sup>44</sup>. La donna dice all'uomo che lo ama. Inizia poi una scena di sesso orale, fino a che l'uomo non allontana da sé la donna per unirsi nuovamente a lei per terra. È dopo quest'ultimo rapporto che lui dice alla donna che un giorno la ucciderà:

«Lui si gira lentamente verso di lei e con la gamba la prende contro di sé. Restano così. Lui le dice che vorrebbe non amarla più. Lei non risponde. Lui dice che un giorno la ucciderà»<sup>45</sup>.

Dopo qualche momento di silenzio la donna dice di voler essere picchiata:

«E poi lei dice che desidera essere picchiata, sul volto, dice, glielo chiede: vieni. [...] Lei dice: colpita, forte, come poco prima al cuore. Dice che vorrebbe morire»<sup>46</sup>.

Lui lo fa; colpisce sempre più forte. Le parole del testo non sottolineano però il piacere che la donna trae da questa violenza, che sembra sottinteso vista la richiesta. Ciò che viene marcato è piuttosto l'abbandono della donna a questa violenza, a cui lei non oppone alcuna resistenza né fisica né simbolica:

«Il volto è svuotato di ogni espressione, stordito, non oppone più alcuna resistenza, abbandonato, ciondola sul collo come una cosa morta.

Vedo anche che il corpo si lascia colpire, che è abbandonato, al di là di ogni dolore»<sup>47</sup>.

Il colpi dell'uomo si arrestano quando, ancora una volta, la donna grida di paura.

Il racconto si chiude con la stessa immagine che appare ad Anne Desbaresdes al bar il giorno dell'omicidio:

«Vedo che l'uomo piange disteso sulla donna. Di lei non vedo che l'immobilità. Non so se dorme, lo ignoro, non so niente»<sup>48</sup>.

Forse è proprio la singolarità di questi passi che fa di *L'uomo seduto nel corridoio* non solo un racconto pornografico, che vuole mostrare, ma un testo erotico, che, pur mostrando quanto è possibile, si affaccia su un indicibile dell'amore.

*L'uomo seduto nel corridoio* restituisce una sensualità nel rapporto fra i due amanti, che *Moderato cantabile* aveva quasi completamente escluso. Emergono con forza le dimensioni della gioia, della «felicità» e della «dolcezza» legate all'amore e al sesso:

«Tanta è la dolcezza che gli occhi le si riempiono di lacrime. [...] L'uomo grida sommesso, geme d'insostenibile felicità»<sup>49</sup>.

Il testo descrive un piacere così intenso e felice che in alcuni passi sembra trasformarsi in piacere spirituale:

---

<sup>44</sup> Ivi, p. 17.

<sup>45</sup> Ivi, p. 21.

<sup>46</sup> Ivi, p. 22.

<sup>47</sup> Ivi, p. 23.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> Ivi, pp. 19-20.

«E vedo questo: che ciò che di solito si ha nello spirito lei lo ha nella bocca, in questa cosa grossolana e brutale. La divora in spirito, se ne nutre, se ne sazia in spirito»<sup>50</sup>.

Questi passi sono un'esaltazione gioiosa e libera dell'amore fisico, della sessualità. Tuttavia nel testo essi sono accostati, come si è visto, a passi in cui emerge una violenza molto forte che si accompagna a immagini e desideri di morte.

Nel desiderio della donna di essere picchiata potrebbe essere riconosciuta una tendenza masochista. Laure Adler, che suggerisce una certa aderenza di *L'uomo seduto nel corridoio* alla relazione di Duras con Gérard Jarlot, propone anche un'interpretazione biografica di tale masochismo:

«*Lui revient en mémoire les coups de la mère, les coups du frère*»<sup>51</sup>.

Seguendo l'idea di Laure Adler, bisognerebbe dire che nei colpi dell'amante la protagonista di *L'uomo seduto nel corridoio* ritrova quelli della madre e del fratello, con i quali ebbe un rapporto difficile e ambivalente. Essere picchiata significherebbe dunque per lei, ritrovare in qualche modo l'amore materno. Il desiderio di morire, dichiarato nel testo, potrebbe allora essere interpretato al limite come desiderio di ritrovare l'unità fusionale con la madre. Tale interpretazione potrebbe trovare sostegno nella presenza, anche se appena accennata all'inizio del testo, del mare in lontananza; sullo sfondo invisibile del racconto ci sarebbe l'amore per la madre. Il testo inoltre si chiude con uno sguardo al cielo e al fiume: di entrambi si sottolinea il lento procedere verso «l'immensità», verso il mare.

Questa interpretazione conduce quindi a vedere nel desiderio di morte il desiderio di ritrovare un'unità fusionale con l'amato, in cui sparire, unità che sostituirebbe quella con la madre?

Se, da una parte, tale interpretazione può essere corretta, dall'altra è necessario tenere conto del rapporto di Duras con la madre. Si tratta di un rapporto molto complesso: l'amore materno era accompagnato anche dalla violenza nei confronti della figlia. Emblematiche, in questo senso, sono le pagine di *L'amante*, in cui la madre picchia violentemente la figlia, sospettando che si sia concessa al cinese. La violenza della madre provoca anche un forte senso di colpa e di indecenza nella figlia, che si sente così esclusa da un rapporto amorevole con la madre. Come è apparso dall'analisi della storia della mendicante, in cui è possibile leggere anche una rielaborazione del rapporto di Duras con la propria madre, la violenza di quest'ultima e i colpi subiti per mano sua diventano paradossalmente ancora una forma di contatto e di amore, che scongiura una separazione totale. Essere picchiata potrebbe dunque significare per la donna di *L'uomo seduto nel corridoio* ritrovare la propria "posizione simbolica" nel suo rapporto con l'origine, con la madre; si tratta di un rapporto radicalmente asimmetrico, in cui paradossalmente il momento dell'esclusione e della violenza diventa un momento di contatto e una forma d'amore. Questa "posizione simbolica", però, è fragilissima e scivola pericolosamente verso una tendenza alla completa negazione di sé, sotto i colpi della madre. Il recupero del rapporto fusionale con

---

<sup>50</sup> Ivi, p. 19.

<sup>51</sup> Laure Adler, *Marguerite Duras*, cit., p. 571. ("Le tornano alla memoria i colpi della madre, i colpi del fratello". Tr. mia)

la madre indica allora la regressione verso uno stadio in cui non c'è ancora alcuna separazione dalla madre, in cui non si è ancora nessuno. In questo stadio non si può ancora parlare di relazione perché non è ancora intervenuta alcuna separazione.

Risulta forse più chiaro ora il fatto che in *L'uomo seduto nel corridoio* la violenza e la morte sono una forma paradossale di amore, che ripristina il contatto attraverso una separazione. Nemmeno in questo caso, dunque, si configura un'unità fusionale degli amanti, perché il loro rapporto rimane sempre asimmetrico.

Nel testo sono presenti numerosi segni di questa asimmetria. Innanzitutto si può notare che quasi in nessun caso i due amanti agiscono e godono insieme, ma il desiderio dell'uno sembra diventare più intenso proprio quando l'altro non può rispondervi. Si instaura così una relazione per la quale gli amanti si offrono alternativamente al desiderio dell'altro, quasi al di là del proprio desiderio. Il rapporto con l'altro diventa in tal modo asimmetrico e l'amore diventa un'offerta quasi sacrificale di sé al desiderio dell'altro. Questo consente a Duras di mostrare l'amore e il desiderio come delle forze che attraversano e sconvolgono la soggettività, conducendola al di fuori di sé.

A ben guardare, nemmeno questa alternanza è reciproca e simmetrica. Come nel caso di *Moderato cantabile*, anche qui sembra essere la donna a condurre il movimento del desiderio, a fare in modo di suscitare quell'asimmetria e quella violenza, alle quali poi si sottopone.

Si potrebbe quindi dire che anche in questo caso gli amanti si raggiungono nel desiderio di una separazione. Nella possibilità di condividere tale desiderio consiste probabilmente la felicità di questo amore.

In questi testi di Duras l'amore sembra assumere il valore di un percorso spirituale e sessuale di spoliamento della soggettività per mezzo dell'offerta di sé al desiderio dell'altro. L'amore è una via per la distruzione di sé, in cui la soggettività si sfalda e si confonde nell'«immensità». Il finale di *L'uomo seduto nel corridoio* apre lo sguardo su un orizzonte di questo tipo:

«Vedo arrivare il color viola, vedo che raggiunge la foce del fiume, che il cielo è coperto, frenato nella sua lenta corsa verso l'immensità. Vedo che altri guardano, altre donne, che altre donne ora morte hanno guardato allo stesso modo levarsi e svanire i monsoni d'estate davanti a fiumi orlati di scure risaie, dinanzi a foci vaste e profonde. Vedo che dal color viola arriva un temporale d'estate.

Vedo che l'uomo piange disteso sulla donna. Di lei non vedo che l'immobilità. Non so se dorme, lo ignoro, non so niente»<sup>52</sup>.

Le immagini del testo riportano ai luoghi d'infanzia della scrittrice. Il desiderio di morire potrebbe dunque essere effettivamente interpretato come una regressione verso l'infanzia e, ancora di più, verso una sparizione dentro l'origine, dentro alla madre e ai luoghi dell'infanzia. L'allusione ad altre donne, inoltre, scioglie la singolarità del vissuto della protagonista nell'orizzonte di una ripetizione senza fine.

Rimane il fatto, però, che tale apertura a un orizzonte "cosmico" non è condivisibile. Della donna, sul cui corpo piange l'uomo, non si sa più nulla. Lei è infinitamente separata da lui. Ciò che nell'amore,

---

<sup>52</sup> Marguerite Duras, *Testi segreti*, cit., p. 23.

dunque, può essere condiviso è questo percorso indivisibile e assolutamente singolare. In questo senso l'amore si rivela come prossimità all'altro, amore per la sua assoluta e asimmetrica alterità.

Rimane da valutare ancora un'ultima questione: quella della scrittura. In relazione a *L'uomo seduto nel corridoio* essa ha una grande importanza; ci sono voluti, infatti, molti anni prima che Duras pubblicasse il racconto col proprio nome. Confrontando alcuni brevi passi della prima versione del testo, citati da Laure Adler, con l'ultima versione, si può notare che non ci sono molti cambiamenti al di là dell'introduzione di un io narrante che vede i due amanti. È come se a Duras fossero serviti molti anni per trovare la posizione adeguata dalla quale poter narrare le vicende. Queste difficoltà non sono solo formali, ma ineriscono alla materia stessa del racconto e alla poetica della scrittrice.

La posizione dell'io narrante è quella di un *voyeur* che, però, ha una certa complicità con la donna e che addirittura le parla:

«Lei sa che lui la guarda, che vede ogni cosa. Lo sa a occhi chiusi come lo so io, io che guardo. Si tratta di una certezza. [...]

Io le parlo e le dico ciò che fa l'uomo. Le dico anche cosa sa avvenendo di lei. Che veda, è ciò che voglio»<sup>53</sup>.

Una simile complicità fa pensare a un'identità tra la donna e l'io narrante. Ciò che è più importante sottolineare, però, è l'insistenza sul vedere: ciò che è importante qui è vedere, vedere dall'esterno e contemporaneamente dall'interno ciò che sta accadendo, guardare, conoscere questo amore. E da questa "distanza" scrivere. Ciò che è importante è scrivere questo amore. Sembra quasi che senza questa "possibilità", l'amore stesso perderebbe senso.

Ancora una volta la scrittura appare come il vero luogo del desiderio.

Ancora una volta, inoltre, come nel caso di *Moderato cantabile*, la scrittura prende in carico il movimento del desiderio e lo sposta su altre storie, evitando che esso si arresti. Proprio quando *L'uomo seduto nel corridoio* si sta per chiudere su un silenzio definitivo degli amanti («E poi vedo questa gente naufragata nel silenzio»<sup>54</sup>) la scrittura alza lo sguardo e prende in carico altre storie: come si può vedere nel passo citato prima, la scrittura allude alle storie di altre donne rapite dallo stesso desiderio e che guardano allo stesso modo «levarsi e svanire i monsoni d'estate».

Non può sfuggire, però, il fatto che queste donne, queste altre storie a cui si accenna in *L'uomo seduto nel corridoio* sono «ora morte». Duras sembra riferirsi qui ai personaggi femminili di altre sue opere, come Lol V. Stein di *La femme du Gange* o Anne-Marie Stretter. La scrittrice ha dovuto far morire questi personaggi che l'avevano ossessionata. Tra *Moderato cantabile*, la prima versione di *L'uomo seduto nel corridoio* e la versione definitiva di quest'ultimo c'è, dunque, tutta l'esperienza (letteraria) che ha condotto la scrittrice a dover arrestare in qualche punto il movimento del desiderio. La prospettiva durassiana è cambiata. È forse per questo che, alla fine di *L'uomo seduto nel corridoio*, la donna non guarda il tramonto come Anne Desbaresdes, ma si chiude in un silenzio e in un'immobilità quasi funebri: di lei non si sa

---

<sup>53</sup> Ivi, pp. 10-14.

<sup>54</sup> Ivi, p. 23.

più nulla e su questo sia la visione che la scrittura si arrestano. Non si tratta più allora di garantire la circolazione del desiderio; si tratta piuttosto di dire che il desiderio è già passato di mano e di rispondere a una circolazione che non si disperde completamente, ma che inevitabilmente si arresta. La morte si qualifica sempre più come un arresto del desiderio.

#### 4.5. Hiroshima mon amour

«Tu mi uccidi.  
Tu mi fai del bene»<sup>55</sup>.

Basterebbe questo famoso “ritornello” di *Hiroshima mon amour* per mettere in evidenza lo stretto rapporto che nella poetica durassiana lega l’amore e la morte.

Nei due monologhi della protagonista, da cui è tratta la citazione riportata sopra, che si ripetono quasi uguali nella prima e nella quinta parte della sceneggiatura del film, Duras sembra tratteggiare l’“utopia” durassiana dell’amore:

«LEI ... Io t’incontro.  
Mi ricordo di te.  
Chi sei?  
Tu mi uccidi.  
Tu mi fai del bene.  
Come avrei potuto immaginare che questa città era fatta proprio per l’amore?  
Come avrei potuto immaginare che il tuo corpo era fatto proprio per il mio?  
Tu mi piaci. Che avvenimento. Tu mi piaci.  
Che lentezza improvvisa.  
Che dolcezza.  
Non puoi sapere.  
Tu mi uccidi.  
Tu mi fai del bene.  
Tu mi uccidi.  
Tu mi fai del bene.  
Ho ancora tempo.  
Ti prego.  
Divorami.  
Deformami fino alla bruttezza.  
Perché non tu?  
Perché non tu in questa città e in questa notte tanto simile alle altre al punto da potersi sbagliare?  
Ti prego...»<sup>56</sup>.

«RIVA T’incontro.  
Mi ricordo di te.  
Questa città era fatta proprio per l’amore.  
Tu eri fatto proprio per il mio corpo.  
Chi sei?  
Tu mi uccidi.  
Avevo fame. Fame d’infedeltà, di adulterio, di menzogna, e di morire.  
Da sempre.  
Sapevo che un giorno mi saresti capitato all’improvviso.  
Ti aspettavo con un’impazienza senza limiti, calma.

---

<sup>55</sup> Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, cit., p. 27.

<sup>56</sup> Ivi, pp. 27-28.

Divorami. Deformami a tua somiglianza così nessun altro, dopo, capirà il perché di tanto desiderio.  
 Noi resteremo soli, amore mio.  
 La notte non finirà.  
 Il giorno non sorgerà più per nessuno.  
 Mai. Mai più. Finalmente.  
 Tu mi uccidi.  
 Tu mi fai del bene.  
 Piangeremo il giorno defunto con coscienza e buona volontà.  
 Non avremo più nient'altro da fare, che piangere il giorno defunto.  
 Passerà del tempo. Solo del tempo.  
 E un tempo verrà.  
 Un tempo verrà. Nel quale non sapremo nemmeno il nome di ciò che ci unisce. Pian piano uscirà dalla nostra memoria. Poi scomparirà del tutto»<sup>57</sup>.

Si tratta di un incontro a lungo atteso con l'ignoto, con qualcuno di sconosciuto. Proprio perché è un incontro con l'ignoto esso è imprevedibile e incontrollabile. L'amore è abbandonarsi a questo ignoto e lasciarsi trasformare, deformare, perdersi in esso. L'amore è anche "desiderare di morire" in questo abbandono; in questo caso, l'espressione significa non uscire più dalla notte di questo incontro e dimenticare tutto, anche l'origine della notte stessa, perdersi in essa completamente. Non ci sono più nomi per questa notte né per questo amore. L' "utopia" dell'amore durassiano sembra dunque un abbandono totale in cui perdersi e sparire<sup>58</sup>.

Il desiderio di morire vagheggiato in questi brani non allude però a una morte reale, ma a un'altra morte, all'abbandono di sé per perdersi in una dimensione indefinita<sup>59</sup>.

Tuttavia la morte reale in *Hiroshima mon amour* rappresenta l'immagine parossistica del compimento dell'amore. In questo senso forse va intesa la risposta che la protagonista dà al suo amante giapponese quando quest'ultimo le dice che avrebbe preferito che fosse morta a Nevers. La donna risponde:

«Anch'io. Ma non sono morta a Nevers»<sup>60</sup>.

Anche la donna, dunque, avrebbe preferito morire a Nevers con il suo fidanzato tedesco.

Nel *Ritratto della francese*, che accompagna la sceneggiatura, Duras mostra, però, come in quella "morte mancata" sia in gioco anche qualcos'altro, oltre al compimento dell'amore:

«Lei sa che non si muore d'amore. Durante la sua vita, ha avuto una splendida occasione per morire d'amore. Lei non è morta a Nevers. Da allora, e fino a oggi, a Hiroshima, dove incontra questo giapponese, trascina in sé, con sé, la malinconia di una donna la cui unica possibilità di decidere del suo destino è sempre rinviata. [...]

[...] è questa possibilità che, mentre la perdeva, l'ha definita. [...]

Lei dà a questo giapponese – a *Hiroshima* – ciò che ha di più caro al mondo, l'espressione attuale di se stessa, l'essere sopravvissuta alla morte del suo amore, a *Nevers*»<sup>61</sup>.

<sup>57</sup> Ivi, pp. 71-72.

<sup>58</sup> Bisogna osservare che, anche se gli amanti in questo caso condividono l'abbandono, esso è così radicale da fra loro dimenticare anche il suo nome e con esso anche il loro legame. Ancor a una volta l'amore durassiano non indica l'idea di una fusione, ma piuttosto una condivisa estraneità radicale e irriducibile.

<sup>59</sup> Letti in questo modo i passi citati presentano una certa affinità con le riflessioni di Maurice Blanchot sulla relazione fra la morte e la scrittura. Cfr. su questo Maurice Blanchot, *Lo spazio letterario*. Non emerge, dunque, di nuovo il fatto che il culmine dell'amore in Duras è lo spazio della scrittura?

<sup>60</sup> Ivi, p. 73.

Nella “morte mancata” a Nevers era in gioco anche la possibilità di decidere del proprio destino. L’amore (per il soldato tedesco) si configura allora come destino; un destino che coincide, dato il tragico epilogo di quella relazione, con la morte.

In queste considerazioni di Duras è presente una forte denuncia dell’orrore della guerra e delle violenze che essa porta con sé. Diversamente da quanto accade in *Moderato cantabile*, la morte reale non è, in prima istanza, ricercata, ma subita come la violenza di una separazione, legata alla violenza della guerra. Solo come riparazione immaginaria di questa separazione nelle parole della protagonista l’immagine della sua stessa morte reale può assumere il valore di un compimento.

Ciò che è più importante sottolineare in questo contesto, però, è che proprio il fatto di non essere morta fa in modo che il desiderio della donna non si sia arrestato: rimane aperto in lei il desiderio (malinconico) di un assoluto. È proprio questo desiderio che, originandosi da una possibilità perduta e continuando a circolare, conduce la protagonista verso una nuova relazione:

«Il racconto che fa di questa possibilità perduta la trasporta letteralmente al di fuori di sé e la spinge verso un nuovo uomo»<sup>62</sup>.

Si innesca così il meccanismo della presa in carico di una storia da parte di un’altra storia: nella sua relazione con l’amante giapponese la protagonista di *Hiroshima mon amour* rivive e riattualizza la tragica storia del suo amore per un soldato tedesco sul finire della seconda guerra mondiale.

Rispetto alla questione della circolazione del desiderio di storia in storia, la vicenda di *Hiroshima mon amour* ha un carattere ambiguo. Da una parte, infatti, essa sembra proporsi come un’esperienza in cui tale circolazione inarrestabile viene finalmente fermata. Dall’altra, invece, essa presenta dei caratteri tali che si può pensare che la circolazione non sarà mai arrestata. Entrambe le interpretazioni sono legittimate da un testo che si rivela, nell’ambito della produzione durassiana, percorso da diverse tensioni.

La riattualizzazione della storia d’amore fra la protagonista e il soldato tedesco attraverso quella fra la donna e l’amante giapponese sembra chiudersi con la liberazione, mediante l’oblio, dal fantasma della prima:

«Guarda come ti dimentico...  
Guarda come ti ho dimenticato...  
Guardami»<sup>63</sup>.

La stessa dimenticanza verrà evocata dalla protagonista rispetto all’amante giapponese verso la fine del film. Se, inoltre, nel finale del secondo monologo della donna, si dice che arriverà un tempo in cui anche il nome di ciò che unisce gli amanti sarà dimenticato, le ultime due battute del testo sono invece i due nomi che gli amanti si attribuiscono:

---

<sup>61</sup> Ivi, pp. 101-102.

<sup>62</sup> Ivi, p. 101.

<sup>63</sup> Ivi, p. 69.



«LEI Hi-ro-shi-ma. Hi-ro-shi-ma. È il tuo nome.

Si guardano senza vedersi

LUI È il mio nome. Sì.

[Siamo solo e ancora a questo. E a questo resteremo per sempre]

E il tuo nome è Nevers. Ne-vers-in-Fran-cia»<sup>64</sup>.

Questi nomi, che chiudono anche il film, sembrano quasi un sigillo che chiude definitivamente la possibile proliferazione di questa storia.

L'arresto del desiderio non avviene questa volta mediante la morte, ma mediante l'oblio. Come ha sottolineato Jean Pierrot nel suo testo dedicato a Duras, *Hiroshima mon amour* presenta un effetto positivo dell'oblio, che consente di liberarsi di un evento passato.

Nella sceneggiatura, però, ci sono degli elementi che non si accordano del tutto con questa lettura. Tali elementi sono affidati in particolare ad alcune battute del giapponese. Quando la donna gli chiede perché, fra tutte le cose di cui lui avrebbe potuto essere curioso rispetto al suo passato, avesse scelto proprio la storia di Nevers, l'uomo risponde:

«È là, mi sembra di aver capito, che tu sei stata così giovane, così giovane, da non appartenere ancora oggi a nessuno. Questo mi piace. [...]

È là, mi sembra di aver capito, che hai dovuto cominciare a essere come sei ancora oggi»<sup>65</sup>.

Nella storia di Nevers il giapponese intuisce il carattere di un evento che ha segnato profondamente la donna e che segna anche la sua relazione con lei. Lei non appartiene a nessuno perché non è riuscita ad appartenere al suo amante tedesco, non è riuscita a realizzare quella possibilità di morire con lui. Si potrebbe dire che, in fondo, lei non appartiene nemmeno a quest'evento: anche da esso, proprio perché la morte di lei non si è realizzata, è esclusa. La possibilità di decidere del suo destino più proprio, la morte con il tedesco, non si è realizzata: la donna vive dunque come una sopravvissuta, vive un destino che non è il suo, non appartiene a nessuno, né al proprio destino né a se stessa. In questa condizione di radicale esclusione, come è possibile recuperare un rapporto con il proprio destino, liberarsi da una condizione di esclusione perpetua? La relazione con il giapponese sembra offrire un'opportunità in questo senso: si può ripercorrere la storia di quella esclusione, ricordarla e finalmente dimenticarla.

La dimenticanza che ricopre la storia con il tedesco e che segna anche la fine della relazione col giapponese è davvero la liberazione dall'esclusione e una riappropriazione del proprio destino? O non è forse un ulteriore segno dell'impossibilità di decidere del proprio destino, che mantiene la protagonista in un'esperienza di radicale estraneità ed esclusione?

A questo proposito bisogna osservare che forse non è corretto assegnare all'oblio in questo testo la stessa funzione di arrestare il desiderio che ha la morte in altri testi durassiani.

---

<sup>64</sup> Ivi, p. 78.

<sup>65</sup> Ivi, p. 52.

L'introduzione della tematica della memoria e dell'oblio apre un nuovo percorso di elaborazione dell'esperienza limite dell'amore.

L'oblio non è la morte, non è il compimento dell'amore e di un destino. L'oblio cancella, ma non realizza e "non guarisce" la malinconia per la possibilità perduta. L'oblio può far dimenticare anche l'origine della malinconia, ma non elimina un vissuto segnato da un sentimento di esclusione e incompletezza. Esso non arresta dunque la possibilità che questa esclusione continui a ripetersi.

A questo livello, è possibile valutare lo spostamento all'interno della poetica durassiana nell'elaborazione del tema dell'amore, a cui si accennava sopra: non sono più l'amore e il desiderio che si spostano da una storia all'altra, ma ciò che si sposta è il vissuto di esclusione da essi. Ciò che comincia a circolare, allora, è un desiderio di esclusione. Si potrebbe dire forse che comincia ad aprirsi la strada verso l'«assenza di amore», che in seguito percorrerà Lol V. Stein.

Questa lettura potrebbe trovare conferma in un'altra battuta del giapponese:

«(staccato dal presente) Fra qualche anno, quando ti avrò dimenticata e altre storie come questa accadranno di nuovo per forza di abitudine, mi ricorderò di te come dell'oblio dell'amore. Penserò a questa storia come all'orrore dell'oblio. Lo so già».<sup>66</sup>

In queste parole viene già annunciata la ripetizione, senza soluzione di continuità, della stessa situazione in altre relazioni. L'esclusione dall'amore e l'oblio si ripeteranno inevitabilmente.

Emerge così un'immagine di *Hiroshima mon amour* come di un'opera percorsa da forti tensioni: nel testo sono già presenti delle forze che tendono a dissolverne la possibilità di chiudersi, contenute da una cornice di eventi che invece provoca tale arresto.

In questo senso sembra trovare ulteriori conferme la supposizione di Madeleine Borgomano secondo la quale l'esito "positivo" di *Hiroshima mon amour*, per il quale la protagonista si libera del fantasma del suo primo amore, sarebbe legato alla collaborazione di Duras con altre persone, che ha fatto in modo che la tendenza alla dispersione, tipica della scrittura durassiana degli anni successivi, fosse contenuta<sup>67</sup>. Una volta da sola, la scrittrice non saprà più contenere le forze distruttive e disgreganti che già compaiono in questo testo.

#### **4.6. Alle dieci e mezzo di sera, d'estate**

*Alle dieci e mezzo di sera, d'estate* è un testo pubblicato da Duras nel 1960, lo stesso anno in cui è apparsa la sceneggiatura di *Hiroshima mon amour*. Come in tutte le opere di questo periodo, l'amore si trova intrecciato con la morte.

Il romanzo racconta un' "avventura" capitata a una coppia, Maria e Pierre, in viaggio per le vacanze verso Madrid con la loro bambina, Judith, e una loro amica, Claire. I protagonisti sono costretti dalla pioggia a fermarsi in un piccolo paesino, in cui, proprio quel pomeriggio, è stato compiuto un omicidio

---

<sup>66</sup> Ivi, p. 66.

<sup>67</sup> Cfr. Madeleine Borgomano, *Duras. Une lecture des fantasmes*, pp. 124-126.

passionale: un uomo, di nome Rodrigo Paestra, ha ucciso la giovane moglie, di diciannove anni, e il suo amante dopo averli scoperti insieme. Tutte le strade che escono dal paese vengono chiuse per agevolare le ricerche della polizia. I turisti di passaggio sono dunque bloccati in questo piccolo paese per tutta la notte.

Anche in questo caso la vicenda con cui si apre il romanzo diventa lo specchio di quanto sta accadendo a Maria, Pierre e Claire: Maria sa che Pierre e Claire sono innamorati e che il loro amore non aspetta altro che di essere dichiarato.

I tre protagonisti, come gli altri turisti, sono costretti a passare la notte nell'hotel del piccolo paese, sistemandosi ovunque, anche nei corridoi. Maria mette a dormire la bambina e poi si affaccia alla finestra del corridoio dell'hotel: attraverso la pioggia battente, sui tetti dell'edificio di fronte le sembra di scorgere una sagoma umana. Immediatamente lei pensa che si tratti di Rodrigo Paestra. L'intuizione si rivela ben presto corretta. Nel frattempo, sul balcone di un altro corridoio, Maria vede Pierre e Claire che si baciano.

A un certo punto Maria decide di aiutare Rodrigo Paestra a fuggire. I due "si accordano": l'uomo, sul retro dell'edificio, sui tetti del quale si trova, avrebbe dovuto buttarsi giù nella macchina di Maria, che l'avrebbe aspettato sotto per condurlo poi oltre i posti di blocco della polizia. La fuga riesce e Maria lascia Rodrigo Paestra in un campo di grano, dicendogli che sarebbe tornata a prenderlo il giorno seguente. La donna torna poi all'albergo e si addormenta nel corridoio vicino a Pierre e Claire. Al risveglio Marie, in un forte stato d'ansia, che lei cerca di tacitare iniziando a bere fin dal mattino, racconta al marito e all'amica quanto è accaduto durante la notte. I tre, assieme alla bambina, si rimettono allora in viaggio per Madrid, decisi a recuperare anche Rodrigo Paestra. Una volta arrivati al campo di grano, dove Maria aveva lasciato l'uomo, si fermano. Maria scopre, però, che lui si è sparato. Lei lo lascia così, nel campo di grano, e riparte insieme agli altri per Madrid.

Il viaggio è lungo e faticoso nella canicola estiva. Maria, inoltre, è affaticata dall'alcool. I viaggiatori decidono allora di fare una sosta in una locanda; mangiano e poi riposano un po', aspettando che il caldo si attenui. È proprio durante questa pausa che Claire e Pierre consumano il loro amore, mentre Maria finge di riposare, consapevole di ciò che sta accadendo.

La sera, finalmente, i viaggiatori arrivano a Madrid.

*Alle dieci e mezzo di sera, d'estate* ruota attorno ai vissuti di Maria in relazione all'amore del marito per Claire. Fin dalle prime pagine del romanzo, Maria sembra aver già intuito la reciproca attrazione di Pierre e Claire; lei li osserva, nota anche i più piccoli segni attraverso i quali si esprime questa attrazione trattenuta. Lei beve, continua a bere e non si risparmia nulla di ciò che può vedere di questo amore nato sotto i suoi occhi.

Immediatamente la vicenda di Rodrigo Paestra entra in risonanza con quella della protagonista: anche lui si era trovato in una situazione simile a quella in cui si trova Maria. L'effetto di questa

risonanza però non è tanto quello di suscitare in Maria il desiderio di uccidere, quanto piuttosto quello di far intraprendere a Maria il tentativo di far fuggire Paestra.

Quando, il mattino successivo alla fuga, Maria torna nel campo di grano, mentre Pierre, Claire e Judith la aspettano nella macchina, poco lontano, davanti a lei sembra aprirsi l'orizzonte di un nuovo amore:

«Come chiamare il tempo che si apre davanti a Maria? Quella precisione nella speranza? La primavera dell'aria che respira? Quell'incandescenza, quell'esplosione di un amore finalmente privo d'oggetto?»<sup>68</sup>.

Rodrigo Paestra ha suscitato, dunque, «un amore finalmente privo d'oggetto». Cosa può significare questa frase? Essa sembra segnare una svolta per Maria. Nel contesto della sua situazione, la frase potrebbe essere interpretata come il segno di un suo distacco rispetto a Pierre, la rinuncia a ogni "oggetto" d'amore. L'amore si rivela così un desiderio non più rivolto a qualcuno da prendere, possedere o tenere, ma rivolto all'ignoto. Rodrigo Paestra e la sua necessità di fuggire sono figura di questo ignoto che si può incontrare, ma in nessun modo trattenere. Questa liberazione del desiderio da ogni oggetto fa in modo che Maria possa distaccarsi dalle dinamiche affettive della vita di coppia e contemporaneamente possa difendersi dal dolore che queste le procurano in quel momento. D'altra parte, però, tale liberazione sembra anche negare al desiderio qualsiasi efficacia concreta.

Con Rodrigo Paestra, che, una volta aiutato a fuggire, dovrà lasciar scappare via, Maria sembra tentare la condivisione impossibile di un'esclusione. Tornano anche in questo caso gli elementi centrali della poetica durassiana rispetto all'amore, che sono stati individuati negli altri testi.

Tuttavia tale condivisione non avviene perché Rodrigo Paestra si spara. L'amore rimane radicalmente senza oggetto, fosse pure un oggetto ignoto. A Maria non resta che ritornare dagli altri nella macchina e vivere "dentro" la sua situazione di esclusione.

La morte di Rodrigo Paestra in *Alle dieci e mezzo di sera, d'estate* non può essere vista in nessun modo come il compimento di un amore né di un processo di liberazione del desiderio da ogni oggetto. Essa segna piuttosto un arresto del desiderio, una separazione muta, lo scacco della possibilità di far circolare l'amore al di fuori di sé, fosse anche verso l'ignoto. Il suicidio di Paestra fa innervosire Maria, che, forse proprio perché vedeva nella sua fuga l'apertura di uno ignoto, definisce l'uomo un «imbecille»<sup>69</sup>.

La morte di Rodrigo Paestra marca un'ulteriore svolta per Maria, che matura nelle ultime pagine del romanzo. Una volta arrivati a Madrid i viaggiatori si sistemano in due stanze. Pierre dormirà con Claire:

«In camera sua, Claire si prepara per le nozze della notte che viene. Pierre, sdraiato sul letto, pensa a quelle nozze rattristate dal ricordo di Maria»<sup>70</sup>.

Pierre allora si alza e bussa alla porta della stanza di Maria:

---

<sup>68</sup> Marguerite Duras, *Il pomeriggio del signor Andesmas, Alle dieci e mezzo di sera, d'estate*, tr. it. di Gioia Zannino Angiolillo, Einaudi, Torino 1997, p. 142.

<sup>69</sup> Ivi, p. 144.

<sup>70</sup> Ivi, p. 162.

«Quando entra nella camera di Maria, porta con sé il lutto del suo amore per Maria. Ciò che ignorava era l'incanto straziante della solitudine di Maria che lui stesso aveva provocato, di quel lutto che lei porta per lui proprio stasera»<sup>71</sup>.

La solitudine di Maria diventa di un «incanto straziante». È questa la svolta compiuta da Maria nel finale del romanzo: la fascinazione, il desiderio si sono spostati sulla sua solitudine, che fa paura, ma che allo stesso tempo è incantevole. Da quel momento in poi Maria diventa fredda, quasi insensibile e prova quasi vergogna per quella sua assenza di sentimenti (o forse per la sensazione di incanto che prova nella sua solitudine).

Nel complesso dell'opera durassiana, la svolta di Maria assume un'importanza fondamentale perché sembra aprire ancora più decisamente di quanto non fosse accaduto in *Hiroshima mon amour* la strada verso un' «assenza d'amore», lungo la quale Lol V. Stein andrà molto lontano.

Con *Alle dieci e mezzo di sera, d'estate* il nesso amore-morte comincia ad allentarsi, per far posto a un'elaborazione diversa dell'esperienza limite dell'amore. La morte si configura sempre più chiaramente come arresto del desiderio. L'amore dovrà invece attraversare i territori della follia e dell'assenza di amore, mantenendosi comunque come un desiderio che, per quanto prosciugato in calore ed efficacia, continuerà a muovere i personaggi e la scrittura durassiani.

---

<sup>71</sup> Ivi, pp. 162-163.

## 5. L'AMORE E LA FOLLIA

A partire da *Il rapimento di Lol V. Stein* la scrittura durassiana tocca il tema dell'assenza di amore. Il nesso amore-morte, così come è stato evidenziato fino a ora, si scioglie per annodarsi diversamente. Dai testi scompaiono quasi completamente le morti violente e "reali", anche se la morte accompagna costantemente i personaggi in forma allo stesso tempo simbolica e immaginaria. Il tema dell'amore si declina all'interno dell'esperienza di personaggi che appaiono come dei sopravvissuti, dei morti viventi.

Nella parte che segue si tratta di tornare sui testi *Il rapimento di Lol V. Stein*, *Il viceconsole* e *L'amore*, focalizzando l'attenzione sulle declinazioni dell'esperienza limite dell'amore.

### 5.1. L'incantevole solitudine di Maria: proiezioni di *Il rapimento di Lol V. Stein* su *Alle dieci e mezzo di sera, d'estate*

In *Alle dieci e mezza di sera, in estate* è emerso chiaramente che, al limite, l'amore e il desiderio sono privi di oggetto. È forse il fatto che l'assenza di oggetto sia la forma limite dell'amore e del desiderio che rende così incantevole la solitudine di Maria? Questa solitudine è forse ancora una forma di amore?

*Alle dieci e mezzo di sera, d'estate* si chiude con l'immagine di Maria, Pierre e Claire che guardano assieme un ballerino:

«Nella sala, in mezzo agli altri, stipati come gli altri, Maria, Claire e Pierre guardano il ballerino»<sup>72</sup>.

Il romanzo si sospende su una scena in cui i tre personaggi sono assieme. La solitudine di Maria non comporta un distacco reale dalla nuova coppia di amanti, ma viene vissuta in loro presenza e sotto il loro sguardo.

Questa osservazione deriva da una proiezione retroattiva della scena fondamentale di *Il rapimento di Lol V. Stein* sulla scena conclusiva di *Alle dieci e mezza di sera, d'estate*. Tale proiezione potrebbe non essere del tutto corretta, a causa della sua retroattività, ma, d'altra parte, potrebbe aiutare a individuare qualcosa come un precedente della scena del ballo di *Il rapimento di Lol V. Stein* e a tratteggiare così un percorso verso l'origine di quest'ultima, prima che essa diventi la forma "chiusa" della follia di Lol.

Il nucleo problematico centrale di *Alle dieci e mezzo di sera, d'estate* è la reazione di Maria al tradimento di Pierre. Laure Adler suggerisce di cogliere nel testo l'eco della gelosia che comincia a crescere nella relazione fra Duras e Jarlot<sup>73</sup>. I rapporti fra i personaggi del testo, però, sono più simili a quelli fra i personaggi di *I cavallini di Tarquinia*: la coppia dei protagonisti, infatti, è sposata e ha una figlia. Sembrano riemergere, dunque, le difficoltà della relazione fra la scrittrice e Dyonis Mascolo. Si potrebbe ipotizzare allora uno spostamento della gelosia di Duras per Jarlot in una situazione narrativa che ricorda un'altra vicenda biografica. Al di là della correttezza o meno di questi riferimenti biografici,

---

<sup>72</sup> Ivi, p. 64.

<sup>73</sup> Cfr. Laure Adler, *Marguerite Duras*, cit., p. 555.

emerge comunque il fatto che il tema su cui la scrittrice riflette è «*la fin de l'amour et la dignité d'une femme face à cette découverte*»<sup>74</sup>.

In un'intervista del 1967, rilasciata da Duras in occasione dell'uscita del film di Jules Dassin tratto da *Alle dieci e mezzo di sera, d'estate*, alla scrittrice viene chiesto cosa fare davanti alla fine di un amore e al dolore che essa comporta. Duras risponde:

«*Ne pas empêcher que l'amour soit vécu car c'est encore la meilleure chose à faire ici-bas, aimer. Ne rien faire même si cela fait souffrir ? Oui. Mais il y a moyen de faire que cette souffrance soit supportable c'est d'en être l'auteur*»<sup>75</sup>.

Tra il 1960, anno in cui viene pubblicato *Alle dieci e mezzo di sera, d'estate*, e il 1967 per Duras c'è l'esperienza della scrittura della sceneggiatura del film *Une aussi long absence* (1961), quella della stesura del racconto *Il pomeriggio del signor Andesmas* (1962) e soprattutto la composizione di *Il rapimento di Lol V. Stein* (1964) e di *Il viceconsole* (1965). Anche l'affermazione della scrittrice potrebbe dunque proiettare su *Alle dieci e mezzo di sera, d'estate* riflessioni che sono state sviluppate più profondamente in altri romanzi successivi. Questa labilità di confini fra i testi potrebbe essere d'aiuto per individuare una costellazione di elementi che passano da un testo all'altro, con diverse declinazioni.

Dopo la composizione di *Il rapimento di Lol V. Stein*, Duras dice che l'incanto della solitudine di Maria in *Alle dieci e mezzo di sera, d'estate* deriverebbe dal fatto che quest'ultima si fa autrice di un tradimento che in realtà subisce. In effetti nell'ultimo dialogo del romanzo fra Maria e Pierre, mentre lui dice alla moglie che in fondo non può fare a meno di lei, al di là «della sola novità di una donna»<sup>76</sup>, è proprio Maria che sancisce la fine della loro relazione:

«- È la fine della nostra storia, - dice Maria. - È la fine Pierre. La fine di una storia.  
- Stai zitta.  
- Sto zitta. Ma, Pierre, è la fine.  
Pierre si accosta, le prende il viso tra le mani.  
- Ne sei sicura?  
Lei dice di sì. Lo guarda spaventata.  
- Da quando?  
- Me ne sono accorta adesso. Da molto tempo, forse»<sup>77</sup>.

Che cosa significa diventare autori di una separazione che in realtà si subisce? In che cosa consiste la «dignità» di Maria di fronte alla fine dell'amore? Si potrebbe dire che essa è l'accettazione, per nulla sentimentale, di questa fine: accettazione di un "dato di realtà" indipendente e perfino contrario al proprio desiderio. Questo "dato di realtà" le infligge una pesante ferita narcisistica e provoca un lutto. La dignità, di cui parla Duras, consisterebbe nell'accettazione di questo lutto e nel percorso della sua elaborazione?

---

<sup>74</sup> Ivi, p. 558. ("la fine dell'amore e la dignità di una donna davanti a questa scoperta". Tr. mia)

<sup>75</sup> Archives IMEC, cit. in ivi, pp. 558-559. ("Non impedire che l'amore sia vissuto perché è ancora la cosa migliore da fare quaggiù, amare. Non fare niente anche se quello fa soffrire? Sì. Ma c'è un modo per rendere questa sofferenza sopportabile, è esserne l'autore". Tr. mia)

<sup>76</sup> Marguerite Duras, *Il pomeriggio del signor Andesmas, Alle dieci e mezzo di sera, d'estate*, cit., p. 163.

<sup>77</sup> *Ibidem*.

All'ombra della compostezza di Maria, al limite della freddezza, succede, però, qualcos'altro, al posto dell'elaborazione del lutto. La donna sembra sostare più a lungo del "dovuto" su quel momento in cui la ferita viene inferta, quando cioè il suo desiderio si trova privato di oggetto e aperto sull'assenza di quell'oggetto. In quella posizione, che può essere definita malinconica, si rivela la vertiginosa indipendenza del desiderio da un oggetto particolare. Quell'amore e quel desiderio, che ora amano qualcosa di "assente", ma che ancora amano comunque, costituiscono l'incanto malinconico della solitudine di Maria.

A ben guardare si può notare inoltre che il momento, in cui viene inferta la ferita, viene dilatato da Maria per tutto il romanzo; già all'inizio del testo lei conosce l'attrazione fra Pierre e Claire e poi li guarda e li osserva continuamente. È proprio questa dilatazione ciò che consente a Maria di giungere a sentire l'incanto di un amore privato di oggetto e di diventare autrice della separazione. La ferita narcisistica, subita senza resistenze, diventa la porta di accesso a un'altra dimensione dell'amore, in cui ne va della dissoluzione dell'oggetto di desiderio, ma anche della dissoluzione del soggetto del desiderio.

Nel caso di Maria l'enigmatico incanto della solitudine sembra poter essere ricondotto a un percorso che si origina dalla ferita narcisistica provocata dal tradimento del marito. Il dolore per tale ferita viene reso più sopportabile mediante uno spostamento grazie al quale il desiderio di Maria si salda con il momento stesso in cui la ferita viene inferta. Maria diviene l'autrice della separazione dal marito, ma anche e più profondamente, l'autrice di una scissione dentro di lei fra sé e il suo desiderio: il suo desiderio non è più quello personale e soggettivo per Pierre, ma è un desiderio senza oggetto che continua a circolare nonostante il dolore soggettivo di Maria. Maria raggiunge così una posizione malinconica, aperta a un amore privo di oggetto e in cui il soggetto stesso si dissolve. La solitudine di Maria in fondo è ancora una forma di amore.

## ***5.2. L'origine del fantasma di Lol***

*Il rapimento di Lol V. Stein*, diversamente da *Alle dieci e mezzo di sera, d'estate*, non consente di rintracciare l'origine dell'enigmatica "conformazione" del fantasma di Lol.

La dinamica della scena del ballo appare molto simile a quella di *Alle dieci e mezzo di sera, d'estate*, anche se concentrata in una sola scena: Lol V. Stein viene tradita sotto i suoi occhi dal fidanzato Michael Richardson, che balla con Anne-Marie Stretter, e anche lei, come Maria, nella posizione della donna tradita, sembra provare la sensazione di un enigmatico incanto. A partire dall'evocazione di questo evento traumatico si svolge tutta l'azione del romanzo, che consiste nella ricostruzione da parte di Lol della scena del ballo, con il coinvolgimento del narratore Jacques Hold e dell'amica Tatiana Karl. Il centro problematico del romanzo in questo caso non è più la reazione a un tradimento, ma sono le ragioni del desiderio di Lol di ripetere quella scena.



Questo spostamento del centro problematico all'interno di due situazioni simili conduce a interrogarsi sulle ragioni di questa diversità. Se il desiderio che muove le due protagoniste è diverso potrebbe esserne diversa anche l'origine.

L'origine dell'incanto della solitudine di Maria può essere ricondotta al tradimento del marito. Il testo non offre indicazioni ulteriori. In *Il rapimento di Lol V. Stein*, invece, Duras tende a “coprire” e a rendere misteriosa l'origine dell'enigmatica “conformazione” del desiderio di Lol. La scrittrice mette in dubbio la possibilità di ricondurre l'origine del desiderio di Lol unicamente all'evento del ballo. È a Tatiana Karl, che conosce Lol fin dall'infanzia, che per prima nel testo viene affidato questo dubbio:

«Tatiana non crede alla parte preponderante del famoso ballo di T. Beach nella malattia di Lol V. Stein.

Tatiana Karl fa invece risalire molto più lontano, perfino prima della loro amicizia, le origini della malattia. [...] In collegio, dice Tatiana, e non lo pensava lei sola, già mancava a Lol qualche cosa – dice lei: per esserci. [...] Lol era spassosa, una canzonatrice impenitente, e molto acuta benché una parte di lei fosse di continuo altrove, lontana da noi e dal momento. Dove? nel sogno dell'adolescenza? No, risponde Tatiana, no, si sarebbe detto ancora nel nulla, sì, nulla. Era forse il cuore a non esserci? Tatiana tende a credere che forse proprio il cuore di Lol V. Stein – lei dice: non c'era. Stava per arrivare, è certo, ma lei, Tatiana, non l'aveva incontrato. Sì, sembrava essere proprio la sfera del sentimento quella che, in Lol, era differente»<sup>78</sup>.

Jacques Hold, il narratore, non crede a quello che dice Tatiana Karl e preferisce raccontare la storia di Lol a partire dalla scena del ballo. Il ballo sarebbe l'origine anche dell'attuale storia fra la protagonista e il narratore: sarebbe proprio quella scena ciò che Lol sta cercando di ricostruire con lui. Nonostante queste “decisioni” perentorie, anche Jacques Hold deve ammettere ben presto però che gli sfugge il momento preciso in cui la scena del ballo inizia davvero, che gli sfuggono cioè le ragioni profonde di quella scena e della sua relazione con Lol:

«[Anne-Marie Stretter] Aveva guardato Michael Richardson, passando? Lo aveva sfiorato con quel suo non-sguardo che lasciava errare sulla sala da ballo? Impossibile saperlo, impossibile quindi sapere quando comincia la mia storia di Lol V. Stein»<sup>79</sup>.

Quello che manca in questa ricostruzione è proprio l'inizio: il momento in cui Anne-Marie Stretter e Michael Richardson si sarebbero guardati e innamorati. Ciò che manca è il momento in cui inizia il tradimento di Michael Richardson. Non è forse vero allora che l'origine dell'enigmatico desiderio di Lol non è il tradimento che subisce durante il ballo, come sembra voler dire Jacques Hold? In questi dubbi, c'è dell'ironia nei confronti della stessa scrittura di Jacques Hold, che pretende di narrare una storia a cui manca l'inizio. Man mano che il romanzo avanza, la storia di Lol risulta impossibile da raccontare.

Sempre nelle prime pagine del romanzo c'è un passo, anch'esso piuttosto ironico, che sembra essere sfuggito alla penna di Jacques Hold, forse per l'impazienza di fronte alla difficoltà di mettere “ordine” nella storia di Lol, di darle un inizio. Ciò che risulta più enigmatico nella scena di Lol è il fatto che lei non soffra del tradimento che sta per avvenire:

«[Lol] Spiava l'evento, covava la sua immensità, la sua precisione da orologeria. Se fosse stata lei a provocare non solo quella venuta, ma anche quel successo, Lol non avrebbe potuto esserne più affascinata»<sup>80</sup>.

<sup>78</sup> Marguerite Duras, *Il rapimento di Lol V. Stein*, cit., p. 8.

<sup>79</sup> Ivi, p. 9.

Espresso nella forma di un paradosso, al quale nessuno potrebbe credere, Jacques Hold (e Duras attraverso di lui) nasconde quello che forse potrebbe essere un indizio: non si può pensare, infatti, che Lol, in questa scena, abbia avuto un ruolo attivo? Che già nella scena del ballo si sia fatta “autrice” della separazione da Michael Richardson? Certamente non è stata Lol a far conoscere i due nuovi amanti; lei non ha nemmeno spinto il suo fidanzato verso Anne-Marie Stretter. Nel caso si potesse parlare di un ruolo attivo di Lol, esso non consisterebbe certo in queste due azioni. Tuttavia l'intuizione di Lol di quanto sta per accadere, ma che non è ancora accaduto, è troppo veloce per non far pensare che con l'ingresso di Anne-Marie Stretter si siano create le condizioni per la realizzazione di qualcosa che in Lol covava già, almeno inconsapevolmente. Questa osservazione trova riscontro in quanto dice Lol stessa a Jacques Hold più tardi nel romanzo a proposito del ballo:

«- Jean Bedford crede di avermi salvata dalla disperazione, non l'ho mai smentito, non gli ho mai detto che si trattava d'altro.

- Di che?

- Non ho più amato il mio fidanzato dal momento che quella donna è entrata nella sala»<sup>81</sup>.

Mentre dalla ricostruzione del ballo da parte di Jacques Hold nelle prime pagine del romanzo emerge, poco dopo l'ingresso di Anne-Marie Stretter, l'emozione di Michael Richardson, di cui Lol intuisce presto la natura, Lol, nel passo appena citato, sposta ancora più indietro il momento del suo distacco dal fidanzato: non appena Anne-Marie Stretter entra, lei cambia già la propria posizione.

Lol V. Stein anticipa o “costruisce” la scena del ballo? Subisce o è autrice della scena del ballo? Come si è già detto, Lol non ha fatto nulla per farsi lasciare: il tradimento è sicuramente qualcosa che non dipende da lei. Tuttavia, nel momento stesso in cui lei percepisce solamente la possibilità di questo evento, tutto il suo desiderio si volge a questo evento, che lei subisce e che, secondo «la vecchia algebra delle pene d'amore»<sup>82</sup>, dovrebbe ferirla. Questo significa che la situazione del ballo permette che si “realizzi” una “tendenza” fondamentale del suo desiderio. Della realizzazione di tale tendenza, Lol è sicuramente autrice.

*Il rapimento di Lol V. Stein* è il racconto che Jacques Hold fa della ricostruzione della scena del ballo da parte di Lol V. Stein. In questa scena si realizza “qualcosa” che si è rivelato nel ballo, ma che non è legato solamente ad esso. Questo “qualcosa” sfugge anche a Jacques Hold, che racconta e che, allo stesso tempo, viene coinvolto da Lol nella sua ricostruzione. Jacques Hold è coinvolto in una ricostruzione che egli non comprende e di cui Lol V. Stein è l'autrice principale. A questo punto bisogna chiedersi: chi è il “vero” autore del romanzo? Sarà necessario, in seguito, interrogare nuovamente il complesso sistema di “autorialità” del testo, che Duras ha organizzato per il romanzo. Tale sistema, come sempre in Duras, non è solamente una scelta formale, ma ha un'attinenza profonda con il senso del testo.

---

<sup>80</sup> Ivi, p. 12.

<sup>81</sup> Ivi, p. 113.

<sup>82</sup> Ivi, p. 13.

Tornando infine sulla questione dell'origine della "conformazione" del desiderio di Lol, si può dire che essa non è rintracciabile nel tradimento avvenuto durante la scena del ballo. L'origine è un'altra; forse appartiene a Lol già prima della scena del ballo, come suggerisce Tatiana Karl. Nemmeno questo, però, può essere affermato con certezza. Duras sfuma e dissolve abilmente l'origine del desiderio di Lol, che permetterebbe di sciogliere l'enigmaticità del personaggio. L'origine è perduta. La scena del ballo non ha una valenza inaugurale assoluta, pur mantenendo una grande importanza rivelatrice.

Se non c'è l'origine, l'inizio della storia, non potrà nemmeno esserci una chiusura, a meno che qualcuno non muoia. Come si è già detto, però, in questi romanzi durassiani non ci sono morti "reali" né violente. Che cosa rimane? La ripetizione. La ripetizione di qualcosa che non ha origine, che non ha un'originale: il puro movimento della ripetizione. Per Lol V. Stein non è possibile tracciare un percorso, come concedeva il testo di *Alle dieci e mezzo di sera, d'estate* per Maria. Fin dall'inizio del romanzo Duras presenta una donna già "chiusa" nel movimento di una ripetizione, dalla quale non uscirà.

### **5.3. Un'ulteriore lettura della scena del ballo: la ripetizione**

Che cosa succede per Lol nella scena del ballo? Quale desiderio si realizza in quella scena?

Con la consapevolezza che queste domande interrogano l'enigma centrale del testo e che quindi non troveranno mai una risposta definitiva, si può tentare tuttavia di proporre un'ulteriore lettura della scena del ballo. Lo scopo di questo tentativo non è quello di spiegare la scena, ma di aprire lo spazio per un'altra interpretazione, che consenta di articolare alcuni nodi problematici emersi nel paragrafo precedente: quello della ripetizione e quello del sistema di autorialità del testo.

Questa lettura trae spunto dalle riflessioni di Gilles Deleuze su sadismo e masochismo, contenute nel suo libro *Il freddo e il crudele*. In questo testo il filosofo riesce a saldare un discorso di matrice psicanalitica, come quello sulle perversioni, con questioni letterarie, legate alla scrittura di Sade e di Masoch, e questioni filosofiche legate all'interpretazione del rapporto fra i due istinti che Freud ha chiamato Eros e Thanatos. Non si tratta di psicanalizzare Lol V. Stein né di decidere se sia nevrotica, mistica, sadica o masochista; si tratta piuttosto di seguire le suggestioni di Deleuze e di vedere se, attraverso il loro aiuto, è possibile rendere conto di altri aspetti della complessità del romanzo durassiano.

Che cosa succede, sulla scorta delle indicazioni di Deleuze, nella scena del ballo? Nei termini della riflessione di Deleuze si potrebbe dire che avviene un «duplice processo di desessualizzazione e risessualizzazione»<sup>83</sup>. Nel momento in cui Anne-Marie Stretter entra nella sala da ballo, immediatamente Lol, stando a quello che lei stessa dice, smette di amare il suo fidanzato. Lei desessualizza il suo rapporto con lui, ritira il suo desiderio dalla relazione con lui. Questa desessualizzazione avviene in concomitanza con l'intuizione e l'anticipazione di ciò che succederà in seguito: la formazione della

---

<sup>83</sup> Gilles Deleuze, *Il freddo e il crudele*, tr. it. di Giuseppe de Col, SE, Milano 1996, p. 132.

nuova coppia di amanti, in cui sarà coinvolto il suo fidanzato. In questa scena intuita lei occuperà la posizione di colei che è esclusa e che guarda sorgere il nuovo amore. Lo stesso momento, che in prima istanza è stato desessualizzato, viene subito risessualizzato: Lol desidera mantenersi nella posizione di colei che guarda l'amore da cui è esclusa. L'esclusione e il guardare diventano essi stessi le "forme" del desiderio di Lol. Questa risessualizzazione avviene immediatamente e con uno spostamento, che nei termini di Deleuze, potrebbe essere definito come «un salto *sur place*»<sup>84</sup>: proprio perché lo spostamento avviene in un istante e "sul posto", il desiderio di Lol non si sviscerisce, ma piuttosto si salda con ciò che fino a un istante prima era una ferita per il suo desiderio stesso.

Deleuze, che nelle sue analisi ha come riferimento la riflessione di Freud in *Al di là del principio di piacere*, scrive che il movimento di desessualizzazione e di risessualizzazione implica «che una certa quantità di energia della libido venga neutralizzata, desessualizzata, spostata, posta al servizio di Thanatos»<sup>85</sup> invece che al servizio di Eros. L'energia della libido non si sviscerisce, ma si sposta. Questa osservazione presuppone l'idea che non ci sia alcuna eccezione al principio di piacere. Quest'ultimo rimane sempre la guida della libido, ma può mettersi al servizio di diversi «impasti» degli istinti di Eros e Thanatos. In generale, secondo Freud le conseguenze di questo «disimpasto» degli istinti operato dalla desessualizzazione sono «i disturbi funzionali della nevrosi e le estensioni spirituali della sublimazione»<sup>86</sup>. Deleuze propone un'altra possibilità: la perversione. Nella nevrosi e nella sublimazione l'energia neutra liberata dalla desessualizzazione, mediante il disimpasto degli istinti, si può associare rispettivamente al Super-io o all'Io, creando un nuovo impasto e una nuova "unità" funzionale tra Io e Super-io. Nella perversione, invece, secondo Deleuze l'energia neutra liberata dalla desessualizzazione non viene più trasferita dall'Io al Super-io o viceversa, ma immediatamente risessualizzata in quanto tale (in quanto neutra), con un salto sul posto. In questo modo non vengono più ricreati una nuova unità funzionale di Io e Super-io né un nuovo impasto degli istinti, ma vengono piuttosto accentuati la scissione strutturale fra Io e Super-io e il disimpasto degli istinti.

Qual è l'effetto di questo salto? In alcuni passi molto densi Deleuze mostra che l'effetto di questo salto è lo scatenarsi della potenza della ripetizione.

Il filosofo chiama ripetizione quel *legame* che fa di Eros un principio costitutivo tale da sottomettere la vita psichica al principio di piacere. L'ambito problematico di queste riflessioni si apre a partire da una domanda: perché la vita psichica è guidata dal principio di piacere? Cos'è che fa del piacere un principio? Freud dice che è il *legame* dell'eccitazione che permette di trasformare quest'ultima in piacere. L'eccitazione della vita lega alcuni elementi e li unisce. Questa unione consente la scarica dell'eccitazione, che è il piacere. È dunque la tendenza a legare elementi diversi propria dell'eccitazione a fare del piacere un principio, perché quest'ultimo è la scarica di un'eccitazione che è riuscita a

---

<sup>84</sup> Ivi, p. 131.

<sup>85</sup> Ivi, p. 127.

<sup>86</sup> Ivi, p. 130.

realizzare un'unione. Deleuze a questo proposito fa gli esempi del legame biologico delle cellule e del legame energetico di una stessa eccitazione.

«E questo legame costitutivo di Eros, noi possiamo, noi dobbiamo determinarlo come “ripetizione”: ripetizione rispetto all'eccitazione; ripetizione del momento della vita, o dell'unione necessaria anche agli organismi intellettuali»<sup>87</sup>.

Se l'eccitazione, Eros, deve sempre legare e unire significa che c'è sempre qualcosa che tende a slegare; Eros porta sempre con sé Thanatos e la sua forma di ripetizione:

«Al di là di Eros, Thanatos. Al di là del fondo, il senza fondo. Al di là della ripetizione-legame, la ripetizione dissolvente, che cancella e che uccide»<sup>88</sup>.

In questo contesto il “compito” di Eros è quello di legare anche l'energia di Thanatos e creare degli impasti degli istinti da sottomettere al principio di piacere. Questo significa che la ripetizione diventa un comportamento in vista di un piacere. Nel momento in cui, però, nella perversione, Eros viene desessualizzato a favore di Thanatos, la sua ripetizione si svincola dal principio di piacere e si propaga indefinitamente. La ripetizione dissolvente di Thanatos, svincolata dal principio di piacere, non tende a costituire delle unioni e quindi la sua eccitazione non si scarica mai:

«Ciò che è mutato, è il rapporto ripetizione-piacere. Invece di vivere la ripetizione come un comportamento riguardo a un piacere ottenuto o da ottenere, invece di essere comandata dall'idea di un piacere ritrovato, da ritrovare o da ottenere, ecco che la ripetizione si scatena, divenendo indipendente da ogni piacere preliminare: è essa stessa divenuta idea, ideale. Ed è il piacere che è divenuto comportamento riguardo alla ripetizione, è il piacere ad accompagnare e a seguire la ripetizione come terribile potenza indipendente. Il piacere e la ripetizione hanno dunque scambiato il loro ruolo: ecco l'effetto del salto *sur place*, vale a dire del duplice processo di desessualizzazione e di risessualizzazione»<sup>89</sup>.

All'interno della dinamica delle perversioni, secondo Deleuze, il dolore non è affatto una forma di piacere; esso piuttosto ha lo scopo di compiere la desessualizzazione, che permette alla ripetizione di sganciarsi dal principio di piacere e di sottomettere a sé quest'ultimo. Tramite il dolore «si desessualizza Eros, lo si mortifica, per meglio risessualizzare Thanatos»<sup>90</sup>.

Di tutta questa densa riflessione, che si è cercato di riassumere, ciò che interessa di più in relazione a *Il rapimento di Lol V. Stein* è proprio l'elemento della ripetizione. Esso permetterebbe di leggere la vicenda del romanzo non tanto come la ricostruzione di una scena attraverso la quale Lol potrebbe elaborare un lutto e liberarsi del fantasma o ritrovare un piacere, ma come una delle numerose possibilità di realizzare quella scena, nella cui ripetizione Lol è già irrimediabilmente presa.

In effetti il romanzo sembra offrire delle indicazioni in questo senso. La scena del ballo non si ripete una sola volta: Lol si sdraia più volte nel campo di segale davanti alla finestra dell'hotel dove si incontrano Jacques Hold e Tatiana Karl. Il finale del romanzo, inoltre, lascia presagire che Lol tornerà indefinitamente nel campo di segale. Infine, quando la protagonista si reca al mare con il narratore

---

<sup>87</sup> Ivi, p. 127.

<sup>88</sup> *Ibidem*.

<sup>89</sup> Ivi, p. 132.

<sup>90</sup> Ivi, p. 133.

risulta evidente che a lei non interessa consumare l'amore con Jacques Hold, ma riprodurre ancora una volta la situazione in cui lei è esclusa dall'amore. Quando Lol e Jacques sono nella stanza, che hanno prenotato per la notte, il narratore scrive:

«Lol sogna un altro tempo, quando la cosa che sta per avvenire avverrebbe diversamente. In altro modo. Mille volte. Dovunque. Altrove. Tra altre persone, migliaia, che come noi sognano questo tempo, necessariamente. Il suo sogno mi contamina»<sup>91</sup>.

Dopo poche righe Jacques e Lol faranno l'amore, ma non è questo quello che “stava per avvenire”. Anche mentre fa l'amore Lol chiede disperatamente a Jacques di chiamarla Tatiana: quello che stava per accadere non era l'amore, ma l'ennesima ripetizione della scena del ballo. Il passo appena citato, inoltre, rende conto proprio della dinamica di una ripetizione potente e autonoma, alla quale Lol si è consegnata.

Ciò che Lol vuole, dunque, non è rivivere la situazione del ballo per liberarsene. Ciò che Lol cerca di reiterare all'infinito è forse solo la ripetizione, che appare così indipendente, almeno in parte, anche dalla scena del ballo. Lei non vuole conquistare Jacques Hold per sottrarlo a Tatiana; chiede piuttosto con tutte le sue forze che lui non lasci la sua amante per legarsi a lei.

Tuttavia non si può negare che tra Lol e Jacques Hold nasca una relazione d'amore. Che il narratore si innamori di Lol non è così sorprendente. La sorpresa viene piuttosto dalla parte di Lol: lei è ancora capace di amare? Perché proprio Jacques Hold? È forse perché egli è l'amante di Tatiana Karl, che era presente la sera del ballo?

Il fascino e l'enigmaticità del romanzo provengono anche dal fatto che a narrare è Jacques Hold: egli scrive e cerca di dare un senso ai comportamenti di Lol a partire dagli elementi che ha. Questa “parzialità” di Jacques Hold fa in modo che egli continui a fare riferimento alla scena del ballo per decifrare le parole e i sentimenti di Lol. L'idea che la vicenda di Lol abbia origine nel ballo gli consentirebbe di recuperare un senso per quello che egli stesso sta vivendo, di capire quale posizione egli occupi agli occhi di Lol. Da parte sua, però, Lol smentisce quasi completamente questi tentativi del narratore. Quando Jacques Hold e Lol tornano a T. Beach per rivedere la sala del Casinò dove si era svolto il ballo, la donna dice al narratore:

«- Eccoti ora con me in questo viaggio che da dieci anni mi impediscono di fare. Che stupidaggine»<sup>92</sup>.

In questo caso Lol stessa sembra far presente a Jacques Hold il carattere straordinario della sua presenza lì con lei, davanti a un ricordo così importante e così determinante per la sua vita. La presenza di Jacques Hold sembra il segno di una sua “elezione amorosa” da parte di Lol. Tuttavia la donna aggiunge subito che è stata una stupidaggine non lasciarle fare quel viaggio prima. Perché? Perché non è così importante, perché l'origine della sua follia non dipende completamente dal ballo. Questo risulta chiaro quando i due entrano nel Casinò:

---

<sup>91</sup> Marguerite Duras, *Il rapimento di Lol V. Stein*, cit., p. 155.

<sup>92</sup> Ivi, p. 146.

«Non avviene nulla in lei se non un riconoscimento formale, sempre assai puro, assai calmo, forse un po' divertito»<sup>93</sup>.

Jacques Hold comincia a capire che non si tratta più di ricordare il ballo, ma che si tratta di qualcos'altro:

«Dico:

- Questa città non ti servirà a niente.
- Di che dovrei ricordarmi?
- Vieni qui come a S. Thala.
- Qui come a S. Thala, ripete Lol»<sup>94</sup>.

Il ricordo del ballo di T. Beach non muove più nessuna emozione in Lol V. Stein. La ripetizione ha preso il sopravvento. Le ultime due frasi del dialogo appena citato ricordano quella, di qualche anno dopo, che Duras fa dire ancora una volta a Lol in *L'amore*: «qui è S. Tahla fino al fiume, e dopo il fiume è ancora S. Tahla».

Che cos'è allora che lega Lol a Jacques Hold? Una singolare forma d'amore. In un dialogo sul treno per T. Beach Lol dice al narratore:

«Vorrei parlarti un poco della felicità che provo ad amarti [...].

Non ti amo eppure ti amo, mi capisci. [...]

Qualche volta, durante il giorno, riesco a immaginarmi senza di te; ti conosco lo stesso, ma non ci sei più, anche tu scomparso [...]. È proprio in quei momenti, forse, quando riesco a credere che sei scomparso, che [...] mi sento meglio: quella che devo essere»<sup>95</sup>.

In qualche modo Lol sta ancora parlando di una separazione, simile a quella nella quale era stata "rapita" anche nel corso del ballo. Questa separazione è la forma del suo desiderio: un desiderio privo di oggetto. Un desiderio di separazione che può e deve ripetersi continuamente, senza soluzione di continuità. L'amore che lei nutre per Jacques Hold potrebbe allora essere legato alla possibilità, che lui sembra offrirle, di condividere questa separazione. Ci si ritrova così davanti a una contraddizione del desiderio che è già stata evidenziata nelle opere durassiane precedenti a *Il rapimento di Lol V. Stein*.

Da queste osservazioni risulta chiaro che, nonostante sia Jacques Hold a raccontare le vicende della sua relazione con Lol, chi guida veramente la relazione, chi "compone" la vicenda è Lol. Lei anticipa tutto, decide le mosse da fare, come se si trattasse di un gioco, e, inoltre, cerca di coinvolgere Jacques Hold. Si tratta di due caratteristiche molto importanti del comportamento di Lol rispetto al narratore: da una parte lei "usa" Jacques Hold per poter ripetere la scena fantasmatica, in cui prende forma il suo desiderio, dall'altra lo porta fino quasi a condividere il suo desiderio di separazione. Si è visto che proprio la possibilità di questa contraddittoria condivisione è probabilmente la ragione più profonda del legame fra Lol e il narratore.

---

<sup>93</sup> *Ibidem*.

<sup>94</sup> Ivi, pp. 146-147.

<sup>95</sup> Ivi, pp. 140-141.

Queste due caratteristiche sono tipiche anche del comportamento masochista, così come lo descrive Deleuze nel suo libro. Il masochista non deve soltanto trovare il suo carnefice, ma deve anche educarlo a fare il carnefice, a comprendere il suo ruolo nel fantasma masochista. Il ruolo del carnefice è quello di mortificare la sua vittima in vista di una rinascita, che sarà la nascita di un uomo nuovo ideale, sessualmente neutro. A prima vista potrebbe sembrare che chi viene umiliato dal carnefice sia l'Io della vittima; Deleuze mostra invece come sia piuttosto il Super-io, e con esso la figura del padre, a essere umiliato. L'ideale masochista è quello della rinascita dalla madre soltanto. Si tratterebbe in fondo di una idealizzazione dell'Io. Proprio in quanto idealizzazione dell'Io, il masochismo si lega fortemente con la dimensione dell'immaginazione; esso trova nell'immagine, nell'arte e nella cultura quella sospensione e quell'immobilità che congelano la vita ed Eros e che contribuiscono a creare l'atmosfera del fantasma masochista, mediante la risessualizzazione di questa freddezza.

Deleuze sottolinea, inoltre, il fatto che il rapporto fra carnefice e vittima viene sempre regolato da un contratto, con il quale la vittima si sottomette completamente al carnefice e alla sua legge. Il filosofo mostra, però, che questa sottomissione è umoristica, è un modo di aggirare la legge. Il masochista stipula un contratto che determina la sua sottomissione, ma che in realtà ha steso lui stesso. Il suo ossequioso rispetto della legge, che infligge la punizione e vieta un piacere, giunge fino a dimostrarne l'assurdità, scambiando la relazione fra piacere e punizione: la punizione diventa una condizione preliminare indispensabile per provare quel piacere, che la legge pretendeva di vietare.

È il caso di sottolineare ancora una volta che non si tratta di capire se Lol V. Stein sia una masochista, ma si tratta piuttosto di cogliere la possibilità di leggere alcuni elementi del romanzo, a partire da alcune aperture di senso offerte dalla riflessione di Deleuze.

Se è vero, come è vero, che il rapporto quasi amoroso di Lol V. Stein con Jacques Hold tende a coinvolgere l'uomo fino alla condivisione del desiderio della donna e non soltanto a fare di lui uno strumento per la realizzazione di una scena fantasmatica, allora bisogna riconoscere un atteggiamento molto "attivo" di Lol. Contrariamente a quanto si può pensare in prima istanza, Lol si prodiga per provocare una separazione che, seguendo l'indicazione di Deleuze, non mortifica affatto il suo Io, ma mortifica piuttosto il Super-io. Questo significa che ciò che viene mortificato nella scena del ballo non è tanto la relazione amorosa immaginaria fra Lol e Michael Richardson. Se ciò che viene mortificato di Lol è il Super-io, la legge, allora è il valore pubblico e socialmente riconosciuto del fidanzamento di Lol con Michael Richardson ciò che viene mortificato e, in fondo, umoristicamente deriso. In qualche modo ritroviamo qui la contestazione, già messa in evidenza in altri testi durassiani, della "regolamentazione" sociale dell'amore nella coppia di amanti. La scena assume così dei caratteri sorprendentemente umoristici.

Sul fatto che il desiderio di Lol apra lo spazio per una diversa "logica" del desiderio, diversa da quella della coppia, insite molto Raynalle Udris, nel suo libro *Welcome Unreason*. L'autrice propone infatti di



leggere in quella che viene solitamente indicata come la follia di Lol l'effetto dell'esclusione che l'ordine simbolico e sociale, in cui la donna è inserita, opera nei confronti di una diversa logica del desiderio, che contesti l'esclusività dell'amore e il contenimento sociale della sua forza all'interno della struttura della coppia<sup>96</sup>. Quella che l'ordine sociale e simbolico taccia come follia (di Lol) sarebbe in realtà una diversa logica del desiderio.

La lettura di Udris ha il merito di mostrare una matrice positiva e non solo distruttiva del desiderio di Lol. Tuttavia tale lettura assume come essenzialmente positiva la negazione della soggettività e lo scivolamento verso l'impersonale del desiderio, che si annuncia attraverso il personaggio di Lol. Questa elaborazione del dissolvimento della soggettività proviene in particolare dalla filosofia francese e da autori come Deleuze stesso, Derrida, Foucault e altri, che Udris cita. Bisogna osservare, però, che nei testi di Duras questa tendenza al dissolvimento della soggettività presenta delle difficoltà (la follia, la morte) che, forse, non sono legate solamente a un ordine simbolico e sociale. I testi di Duras si mantengono sull'orlo di questa tensione senza mai scioglierla completamente. Più che su una questione sociale e simbolica forse, nel caso di Duras, bisognerebbe mettere l'accento sul rapporto fra questa tensione e la scrittura.

In ogni caso, a partire dall'idea di Udris, si può scorgere nel rapporto quasi amoroso fra Lol e Jacques Hold il tentativo di condividere un desiderio di separazione indivisibile. La triangolazione fantasmaticizzata da Lol non sarebbe impossibile solo perché socialmente inaccettabile, ma sarebbe impossibile (e altrettanto inaccettabile) perché implicherebbe la condivisione di qualcosa che non si può condividere: la separazione. Tra Lol e Jacques sembra che si instauri qualcosa di simile a ciò che Blanchot, a proposito di *La malattia della morte*, chiama una comunità inconfessabile, la comunità di coloro che non hanno comunità, la comunità degli amanti.

#### **5.4. Chi è il vero autore di Il rapimento di Lol V. Stein?**

Nel paragrafo precedente è emerso che in *Il rapimento di Lol V. Stein* la protagonista non è così passiva come può apparire; lei guida la vicenda raccontata nel romanzo, ne è l'autrice.

Questa osservazione, però, deve fare i conti con il fatto che Duras affida la narrazione a Jacques Hold. Che effetti di senso ha questa stratificazione dell'autorialità del testo? Rispetto a questa stratificazione, come si colloca Duras?

Per valutare gli effetti di senso è ancora una volta necessario tornare al testo e in particolare alla scena del ballo.

Si è visto che nella scena del ballo avviene un processo di desessualizzazione da parte di Lol della sua relazione con Michael Richardson. Questa stessa relazione, che ora esclude Lol, viene immediatamente risessualizzata. La scena che viene risessualizzata è, però, diversa da quella che è stata desessualizzata: il

---

<sup>96</sup> Cfr. su questo Raynalle Udris, *Welcome Unreason*, cit., pp. 68-95.

desiderio di Lol si trasferisce dalla relazione con il fidanzato allo sguardo su quella nuova scena che, in fondo, lei stessa ha contribuito a creare, di cui è autrice.

Non è forse questo uno dei “dispositivi” più importanti e più enigmatici della scrittura durassiana, in cui la scrittrice appare come l'autrice della scena che guarda e del libro che “racconta” quest'ultima? Questo dispositivo risulta esplicito soprattutto in opere posteriori a *Il rapimento di Lol V. Stein*, come in *La malattia della morte* e *L'uomo atlantico*, e inoltre nella tecnica durassiana di direzione degli attori durante le riprese dei suoi film<sup>97</sup>. Certamente non si può dire che Lol sia l'autrice anche della narrazione che racconta la scena che lei stessa ha creato, perché il narratore è Jacques Hold. Altrettanto certamente, però, si può dire che il suo sguardo su quella scena è molto simile a quello della scrittrice. Lol V. Stein sarebbe dunque un'immagine della scrittrice stessa? La mediazione del narratore Jacques Hold impedisce di rispondere in maniera assolutamente positiva a questa domanda. Sembra quasi che Duras in *Il rapimento di Lol V. Stein* abbia distribuito i due elementi centrali della sua pratica di scrittura, lo sguardo e la scrittura stessa, attribuendoli a due personaggi diversi.

Tuttavia l'affinità fra il personaggio di Lol e la figura della scrittrice è stata in qualche modo notata anche da Maurice Blanchot. Probabilmente è proprio per il riconoscimento di questa affinità che il critico francese, come riporta Duras in *La vita materiale*, ha “rimproverato” la scrittrice di essersi servita di un intermediario come Jacques Hold per avvicinare Lol V. Stein. Duras, però, descrive così il suo rapporto di scrittrice con il personaggio di Lol:

«Vi sono cose che restano ignote all'autore stesso. Come, per me, certe audacie di Lol V: Stein durante il ricevimento che dà e dove c'è Tatiana Karl e altri invitati che giocano a biliardo. [...] L'atteggiamento di Lol V: Stein, quella sua connivenza con Jacques Hold durante il pranzo e che ha cambiato la fine del libro, non so tradurla, dire il senso che ha, perché io sono con Lol V: Stein e lei non sa bene ciò che fa né perché lo fa. Blanchot mi ha rimproverato di essermi servita di un intermediario come J. Hold per avvicinare Lol V. Stein. Avrebbe voluto che io fossi con Lol V. Stein senza intermediari. Io, invece, posso cogliere Lol V. Stein solo quando è impegnata in un'azione con un altro personaggio, e l'ascolto e la guardo»<sup>98</sup>.

Il “rimprovero” di Blanchot sembra riconoscere una profonda affinità fra Lol V. Stein e la scrittrice stessa. Da parte sua Duras smentisce questa corrispondenza e dice di trovarsi piuttosto nella posizione di Jacques Hold, che ascolta, guarda, ama e scrive di Lol V. Stein.

Guardare, amare e scrivere nella poetica durassiana sono strettamente intrecciati. Bisogna forse interrogare questo intreccio per rendere conto del complesso sistema di autorialità di *Il rapimento di Lol V. Stein*<sup>99</sup>.

In Duras il “vedere” si configura in prima istanza come un prendere possesso, come afferrare un oggetto da parte di un soggetto. Questo carattere attivo del vedere è un elemento centrale della

---

<sup>97</sup> Sulla tecnica di direzione degli attori cfr. AA. VV., *Marguerite Duras*, cit., p. 16.

<sup>98</sup> Marguerite Duras, *La vita materiale*, cit., p. 39.

<sup>99</sup> Cfr. lo studio di Sylvie Loignon sul vedere e lo sguardo nell'opera di Duras. Sylvie Loignon, *Le regard dans l'œuvre de Marguerite Duras*, cit.

tradizione occidentale. Vedere è conoscere oggettivamente, freddamente. Scrivere è conoscere e possedere questo oggetto.

Tuttavia, questo stesso sguardo, che raggela e desessualizza il suo oggetto, subisce a un certo punto un rovesciamento: esso non vede più nulla, non riesce ad andare, come vorrebbe, al di là del visibile, non riesce ad attingere al senso del visibile. L'invisibile, che è stato espulso dal visibile mediante l'oggettivazione, ritorna nella forma di un punto cieco, nel quale il soggetto non vede più nulla e dal quale si sente piuttosto guardato, turbato e messo in discussione nella sua illusione di poter vedere tutto. Lo sguardo del soggetto non riconosce più nulla di ciò che vedeva perché il visibile è ora caricato dalla forza di quell'altro sguardo, proveniente dal punto cieco della visione. Il soggetto non è più colui che guarda, ma colui che è guardato. Il visibile non si dà più nella forma inerme di un oggetto da guardare, ma nella forma perturbante di un potente sguardo sul soggetto. Il visibile non è più sottoposto allo sguardo del soggetto, ma invade quest'ultimo. Lo sguardo del soggetto è diventato passivo.

È proprio nel momento in cui lo sguardo diventa passivo che il vedere diventa una forma di amore: il soggetto non è più nella condizione di chi vuole conoscere l'oggetto, ma è piuttosto consegnato allo sguardo e al desiderio dell'altro. Chi è quest'altro? Non è possibile dirlo, perché, come si è visto, il "suo" sguardo sorge come un punto cieco nella visione del soggetto, come limite del visibile. C'è dunque un desiderio che circola, ma che è allo stesso tempo senza soggetto e senza oggetto.

Scrivere, allora, non significa più produrre conoscenza su un oggetto. Si tratta di attingere all'invisibile del visibile. Come si è visto, però, davanti all'invisibile il soggetto e il suo sguardo non sono più attivi, ma passivi. L'invisibile non si può scrivere. Si può scrivere allora solo il diventare passivo del soggetto, il suo turbamento, la sua apertura a un desiderio altro, a cui è consegnato. Scrivere questa passività è scrivere l'amore. Scrivere non è più solo conoscere, ma è amare.

Che cosa significa questo in relazione al problema dell'autorialità di *Il rapimento di Lol V. Stein*?

Nel testo sono presenti almeno tre sguardi (e tre scritture) che si intrecciano, sovrapponendosi: lo sguardo di Lol V. Stein, lo sguardo di Jacques Hold e quello di Duras stessa. Tale intreccio costituisce il complesso sistema di autorialità del romanzo.

Tutti e tre questi sguardi sottostanno alla medesima operazione, che, però, è il caso di analizzare singolarmente.

Lol V. Stein, desessualizzando la sua relazione amorosa con Michael Richardson e lasciando che avvenga il tradimento, sembra guardare freddamente all'amore. Al centro di questa fredda visione compare uno sguardo che trasforma la visione stessa in amore, che la risessualizza. Stando alle riflessioni di Lacan, la funzione di questo nuovo sguardo è assunta, come si è visto, dalla nudità di Anne-Marie Stretter prima e di Tatiana Karl poi. Lo sguardo di Lol V. Stein viene rapito da quest'altro

sguardo. A partire da questo rapimento inizia per la protagonista l'attività di composizione e ricomposizione della scena del ballo. In qualche modo tale attività può essere paragonata alla scrittura.

Jacques Hold, da parte sua, guarda Lol V. Stein e cerca di conoscerla. Quanto più Lol sfugge alla sua comprensione, tanto più il suo sguardo ne è rapito e tanto più egli si innamora di lei. La figura di Lol assume la funzione di uno sguardo che turba la visione di Jacques Hold. L'esigenza della scrittura emerge nel momento in cui Jacques Hold è già innamorato di Lol V. Stein. Quando il narratore presenta se stesso, a metà del romanzo, egli è già innamorato della donna. L'ingresso esplicito del narratore nel romanzo sintetizza e organizza il tempo della narrazione: ciò che è stato narrato fin lì è stato narrato a partire e in funzione del presente di Jacques Hold, che consiste nel suo amore per Lol.

Duras è sia con Jacques Hold sia con Lol V. Stein. Il suo sguardo è doppiamente rapito e anche la sua scrittura è doppia: lei, o qualcosa o qualcuno in lei, guida la ricostruzione di Lol, la sua particolare forma di scrittura, e contemporaneamente guarda e scrive di questa scrittura attraverso Jacques Hold. Anche la scrittura di Duras è "rapita": è amore.

Tra questi tre sguardi si crea un sistema di rimandi che non è gerarchico, ma piuttosto circolare. Il sistema di autorialità di *Il rapimento di Lol V. Stein* è dunque funzionale alla circolazione del desiderio e dell'amore.

Rimane da approfondire ulteriormente il rapporto fra questo desiderio e la scrittura. Si è già suggerita una certa affinità fra la scrittura, il vedere e l'amore e si è visto come essi siano aperti a un desiderio e a uno sguardo ignoti. Si può notare, inoltre, che, nel racconto di Jacques Hold, Lol avrebbe voluto e dovuto pronunciare una parola per evitare che l'alba distruggesse la scena del ballo; una parola indicibile, «una parola-buco, con un buco al centro». Anche per Lol e per il suo desiderio è quindi questione di linguaggio, di scrittura.

Ci si potrebbe chiedere, però, se quello sguardo e quel desiderio ignoti non siano suscitati dalla visione e dalla scrittura stesse. Sono, infatti, la visione e la scrittura che cercano di andare oltre i loro limiti per attingere a un senso ineffabile e indicibile, che si rivela nell'ignoto di uno sguardo che rapisce. L'ignoto è l'origine della visione e della scrittura e queste ultime sono origine dell'ignoto. Non si dà l'uno senza le altre. Parafrasando ciò che scrive Giorgio Agamben a proposito della relazione fra infanzia e linguaggio<sup>100</sup> nel suo libro *Infanzia e storia*, si potrebbe dire che l'ignoto del desiderio è un

---

<sup>100</sup> Giorgio Agamben, *Infanzia e storia*, Einaudi, Torino 1978 e 2001, pp. 45-50. «La costituzione del soggetto nel linguaggio e attraverso il linguaggio è precisamente l'espropriazione dell'esperienza "muta", è, cioè, "parola". Un'esperienza originaria, lungi dall'essere qualcosa di soggettivo, non potrebbe essere allora che ciò che, nell'uomo, è prima del soggetto, cioè prima del linguaggio: un'esperienza "muta" nel senso letterale del termine, una *in-fanzia* dell'uomo, di cui il linguaggio dovrebbe, appunto, segnare il limite. [...] è facile vedere che una tale in-fanzia non è qualcosa che possa essere cercato, prima e indipendentemente dal linguaggio, in una qualche realtà psichica di cui il linguaggio costituirebbe l'espressione. [...] infanzia e linguaggio sembrano così rimandare l'una all'altro in un circolo in cui l'infanzia è l'origine del linguaggio e il linguaggio l'origine dell'infanzia. Ma forse è proprio in questo circolo che dobbiamo cercare il luogo dell'esperienza in quanto infanzia dell'uomo. [...] *Come infanzia dell'uomo, l'esperienza è la semplice differenza fra umano e linguistico. Che l'uomo non sia sempre già parlante, che egli sia stato e sia tuttora infante, questa è l'esperienza.* [...] dal momento che vi è esperienza, la cui espropriazione è il soggetto del linguaggio, il linguaggio si pone allora come il luogo in cui l'esperienza deve diventare verità. L'istanza dell'infanzia, come

«voto» che impegna la visione e il linguaggio a una verità, che non appartiene loro completamente, ma che loro rendono possibile. Il desiderio di Lol V. Stein è forse il desiderio della scrittura, che, animata da amore per il reale, cerca di attingere al “senso” del reale, all’invisibile del reale, al di là del visibile e della conoscenza che si può ottenere di esso. Questo “senso”, che appare ai limiti del linguaggio e della visione, non è forse suscitato dal linguaggio e dalla visione stessi? Il desiderio di Lol V. Stein, così come si configura per lei dopo il ballo, non è forse suscitato da lei stessa? È forse per questo che non si può rintracciare l’origine della conformazione del desiderio di Lol V. Stein: non è possibile decidere se il ballo ne sia la causa o un effetto. Ciò a cui si apre il desiderio di Lol V. Stein è dunque una riserva di ignoto, che impegna la protagonista a dargli forma lungo tutto il testo, che la impegna alla verità di quel desiderio stesso.

Appare chiaro ora che la vicenda di *Il rapimento di Lol V. Stein* è anche la vicenda della scrittura. Riemerge di nuovo il legame fra scrittura e desiderio, che è già stato individuato nelle altre opere durassiane analizzate in questa parte.

Se è vero che la scrittura durassiana con *Il rapimento di Lol V. Stein* imbocca decisamente la strada verso i territori dell’«assenza dell’amore», si può dire ora che questi territori sono anche i territori della scrittura, in cui l’esperienza deve diventare verità. È a questo compito infinito che tendono la scrittura e l’amore durassiani.

Bisogna concluderne che la follia di Lol è verità? Oppure, all’opposto, bisogna concluderne che la scrittura e anche “la verità” sono una compensazione, l’esito di una sublimazione o di un duplice processo di desessualizzazione e risessualizzazione, tipico di una perversione?

Entrambe queste domande, pur essendo legittime, non colgono nel segno per quel che riguarda *Il rapimento di Lol V. Stein* e la scrittura durassiana. La scrittura letteraria di Duras è animata da amore per il reale. Amore per il reale non significa entusiastica fusione con esso. Nell’amore per il reale c’è la consapevolezza di esserne una parte e di esserne, in quanto parte che si individua, anche separati. Soprattutto in *Outside, Le Monde extérieur*, Duras insiste molto su questo elemento, che è tipico della tradizione occidentale<sup>101</sup>, con tutto il carico di dolore che esso porta con sé. La conoscenza è e allo stesso tempo si innesta su questa separazione, che determina anche la comparsa della soggettività. La scrittura, dunque, si fa carico dell’esigenza di conoscenza, che guarda freddamente a un reale, ma, allo stesso tempo, lo ama. La verità non consiste tanto in una soluzione definitiva, positiva (e politica) di questo “conflitto” tra conoscenza e amore. La verità è piuttosto segno che quel conflitto sta avendo luogo e prendendo forma. Solo se quel “conflitto” ha luogo, viene articolato e prende forma può

---

archi limite, nel linguaggio, si manifesta, cioè, costituendolo come luogo della verità. [...] *L’ineffabile, è, in realtà, infanzia*. L’esperienza è il *mistérion* che ogni uomo istituisce per il fatto di avere un’infanzia. Questo mistero non è un giuramento di silenzio e di ineffabilità mistica; è, al contrario, il voto che impegna l’uomo alla parola e alla verità».

<sup>101</sup> Cfr. su questo Marguerite Duras, *Il nero atlantico*, pp.21-22 e pp. 90-91.

emergere qualcosa come uno scritto. Il suo valore di verità consiste nel processo attraverso il quale prende forma.

*Il rapimento di Lol V. Stein* può essere letto come l'esito di un lavoro di articolazione di quel conflitto, quando, probabilmente anche a livello biografico, il "conflitto" tra amore e separazione non è equilibrato. Forse per questo Duras parla di «assenza di amore». In realtà, come si è visto, la questione è piuttosto se e come sia possibile amare nella separazione. Diventare autori di una separazione che si subisce vuol dire forse difendersi dalla separazione, ma anche scorgervi delle possibilità per continuare ad amare.

L'amore non è assente, ma si sposta su un piano o in un circolo diverso. Scrivere è ancora amare, perché è articolare questo conflitto. Con *Il rapimento di Lol V. Stein* emerge in maniera molto forte l'importanza di questa articolazione nella scrittura, che tende a confondersi con l'amore e il desiderio stessi.

### **5.5. Il viceconsole: l'amore, la contiguità**

Con *Il viceconsole* la scrittura di Marguerite Duras si addentra ancora di più nei territori desolati dell'«assenza di amore»: territori sospesi, in questo caso, nell'afa e nella spossatezza. I personaggi dell'ambasciata francese a Calcutta portano con sé una tristezza, a volte cupa, a volte malinconica, di cui è impossibile rintracciare l'origine.

La questione dell'origine del dolore e della follia dei personaggi principali è cruciale nel romanzo. L'ambasciatore e Charles Rosset dedicano un intero lungo colloquio a cercare di capire l'origine della follia del viceconsole. All'opposto Peter Morgan attribuisce alla marcia della mendicante il significato di un tentativo di perdersi, di perdere l'origine e ogni altro riferimento. Nel testo, inoltre, circolano molte voci sull'ignoto e oscuro passato di Anne-Marie Stretter; ciononostante, l'origine e la ragione delle sue lacrime rimangono inconoscibili.

Nessuna di queste origini verrà rintracciata, ma non è possibile percepire la profondità della stanchezza di questi personaggi senza tenere conto dell'importanza della tensione verso l'origine. Scoprire l'origine del dolore e della follia consentirebbe di ritrovare anche se stessi e la propria identità, senza rimanere sospesi in un dolore straniante.

La tensione verso l'origine risulta fondamentale anche per la scrittrice nel corso della stesura del romanzo. In una nota personale, scritta in uno stato di profonda prostrazione verso la fine del suo soggiorno a Venezia nel 1965, Duras esprime chiaramente questa tensione:

«*Le docteur est venu, non ce n'est pas l'alcool. Alors quoi ? je n'ai plus d'âge, je suis sans amour. Tout m'est égal excepté de connaître la cause de mes larmes*»<sup>102</sup>.

---

<sup>102</sup> Cit. in Laure Adler, *Marguerite Duras*, p. 611. ("Il dottore è venuto, non è l'alcool. Allora cosa? Non ho più l'età, sono senza amore. Tutto mi è indifferente, tranne conoscere la causa delle mie lacrime". Tr. mia)

All'altezza di *Il viceconsole* questa tensione non si risolve né per Duras né per i personaggi del romanzo. Essa piuttosto si esaurisce, si stanca e si perde. Si potrebbe dire che già all'inizio del testo tale tensione sia stanca e già perduta: questo significherebbe che "il mondo" di *Il viceconsole* è completamente immerso e chiuso dentro un nebuloso stato di dispersione. Eppure non è del tutto così. Come si è già visto nella seconda parte, esso è attraversato in ogni parte da limiti e soglie. La tensione verso un ancoraggio al reale, verso un percorso che riconduca all'origine, ha ancora degli effetti: il tentativo di Peter Morgan di comporre il suo libro sulla mendicante, l'amore e le grida del viceconsole, le lacrime di Anne-Marie Stretter. In questi effetti, che non si realizzano mai del tutto, quella tensione si rivela e allo stesso tempo si svilisce. Progressivamente essa rimane sempre più sospesa. È proprio nell'esaurirsi della tensione che si percepisce tanto la sua urgenza quanto la sua fragilità. La stanchezza, in cui sono immersi i personaggi, risulta così ancora più desolante.

Quale immagine farsi del mondo di *Il viceconsole*? Quella di un mondo chiuso nella sua dispersione o quella di un mondo in cui, parafrasando le parole del viceconsole, qualcosa può ancora accadere? È un mondo più vicino a quello di *Il rapimento di Lol V. Stein*, in cui, almeno apparentemente, la ricerca dell'origine ha ancora un'importanza notevole, o a quello di *L'amore*, in cui la rarefazione penetra completamente i luoghi e i personaggi? *Il viceconsole* si colloca fra a questi due "estremi": nel suo mondo alcune evocazioni di senso suggeriscono azioni che poi si sviliscono nel torpore dell'afa o che, come le catastrofi, di cui parla Anne-Marie Stretter, possono accadere anche molto lontano dal luogo o dall'avvenimento in cui sono state generate.

La scrittura di *Il viceconsole* risente probabilmente anche delle grandi difficoltà che la scrittrice ha incontrato nel corso della sua composizione. Come testimoniano le note di Duras, citate da Laure Adler, l'idea del libro si frammenta in continuazione e non consente di tenere uniti i brani già scritti e i personaggi. La scrittrice inizia più volte il libro; è come se gli slanci della scrittura avessero la stessa sorte delle azioni dei personaggi: quella di perdersi.

*«L'idée ? Parce que voici qu'elle sent mauvais tout à coup, elle se dépeuple, elle se décompose. Le découragement tout à coup n'est ce pas le signe que le cœur du vice-consul lentement pénètre en moi ? Oui, il bats»<sup>103</sup>.*

Qual è allora il nucleo centrale che, al di là della frammentazione dell'idea, muove profondamente il testo, che ne mette in relazione gli elementi?

*«Lui [il viceconsole] riche, décadent, bouffi de tout. Elle [la mendicante] pauvre, détruite, enflée par la misère. A l'opposé l'un de l'autre. Ne se rencontrant jamais. Et pourtant si proches dans le malheur d'exister. Le fait qu'ils soient dans une inexistence d'un lieu identique même de quelques secondes, c'est le livre que je veux faire»<sup>104</sup>.*

---

<sup>103</sup> Ivi, p. 606. ("L'idea? Poiché ecco che improvvisamente ha un cattivo odore, essa si spopola, si decompone. Lo scoraggiamento all'improvviso non è il segno che il cuore del viceconsole penetra in me? Sì, esso batte". Tr. mia)

<sup>104</sup> Ivi, p. 608. ("Lui ricco, decadente, annoiato di tutto. Lei povera, distrutta, gonfia per la miseria. L'opposto l'uno dell'altra. Non si incontrano mai. E tuttavia così vicini nel male di vivere. Il fatto che siano nell'inesistenza di un luogo identico anche per qualche secondo, è il libro che voglio fare". Tr. mia)

Il nucleo centrale è costituito nient'altro che da corrispondenze, mai rese esplicite. Il centro del testo è il comune male di vivere dei personaggi, che li rende assenti a se stessi. Assenza a se stessi contigua a quella degli altri, ma non condivisibile. Anche al cuore di *Il viceconsole* c'è, come nei testi analizzati nella parte che precede, l'impossibile condivisione di una separazione. In questo caso, però, la separazione è così radicale da non lasciare spazio ad alcun tentativo di infrangerla: i personaggi sono quasi completamente privi di iniziativa. Solo la loro contiguità li tiene assieme: si tratta di un legame fragile e in fondo indefinibile. Esso, da una parte, esclude la possibilità di produrre una narrazione e un senso, ma, d'altra parte, attinge alle risorse dell'evocazione e della suggestione. Queste ultime, pur ricoprendo le figure, da cui hanno origine, di echi, lasciano anche intravedere la loro impenetrabilità. La contiguità suscita echi, ma non produce senso. I personaggi contigui appaiono anche chiusi in sé e impenetrabili, quasi fossero sassi. In *Il viceconsole* la scrittura durassiana sperimenta questi due effetti opposti frutto dell'impossibilità di trovare un'origine e di articolare un senso: l'indefinito propagarsi della suggestione, da un lato, e la chiusura, quasi autistica, delle figure e del linguaggio stesso, da un altro lato. La parola Battambang, così come è stata analizzata nella seconda parte di questo studio, è emblematica di questa dimensione "autistica" del linguaggio. Tale dimensione, però, non rappresenta soltanto un vicolo cieco per la scrittura, essa consente di mettere in evidenza l'insensatezza, ma anche la gratuità e l'assolutezza di una presenza umana, che sfugge alle maglie del senso, ma che, nondimeno, è vita. Le parole e il linguaggio si rivelano così non solo strumenti per articolare un senso, ma sono anche suono, voce che attesta una presenza umana.

In questo contesto l'esperienza limite dell'amore è segnata dall'impossibilità. Il desiderio di tutti i personaggi principali è privo di oggetto. Il loro reciproco avvicinamento, la costruzione di una "storia d'amore" tra loro risulta impossibile. Anche se il viceconsole tenta di avvicinarsi ad Anne-Marie Stretter, egli sa che questo non avverrà. La ragione di questa impossibilità risiede proprio nella profonda e, allo stesso tempo, inconfessabile intesa fra questi due personaggi sulla natura del desiderio: per entrambi esso è ormai privo di oggetto. Nessuno dei due potrebbe diventare "oggetto" dell'amore dell'altro. Si potrebbe dire che, al limite, l'impossibilità di una relazione è la "forma" stessa del loro amore: un amore che non li tiene uniti, ma che invece li separa. La loro contiguità nell'ambasciata e durante il ballo è il "luogo" della condivisione di questa radicale separazione.

Si tratta ancora di amore? Non si tratta certamente di un amore personale e soggettivo. Se l'amore è una forza che "lega", bisogna osservare che in *Il viceconsole* tale forza di legame non emerge come tendenza all'unione fra i personaggi, ma li tiene assieme come dall'esterno, nella "forma", per niente romantica, della contiguità. Si può immaginare che il vissuto interiore dei personaggi non sia quello della dolcezza dell'amore; eppure, in qualche modo, la loro contiguità suggerisce qualcosa come un amore o una corrispondenza. È forse per questo che nel testo non si dice nulla dell'interiorità dei



personaggi: l'amore, semmai, è fuori di loro, è un legame che li tiene assieme come dall'esterno, al di là della loro volontà.

L'amore in Duras è anche il non sottrarsi a questa disperazione che rende assenti a se stessi e che consegna chi ne è colpito a una contiguità incomprensibile soggettivamente, ma ancora viva. Questa contiguità è allo stesso tempo amore e assenza di amore. Ci si trova così di fronte a una concezione molto ampia e quasi mistica dell'amore.

La scrittura stessa, che è stata riconosciuta come il vero luogo del desiderio in Duras, sperimenta questo inaridimento. Le difficoltà incontrate da Duras nella composizione di *Il viceconsole* sono segno del fatto che la scrittura non sembra più guidata dal desiderio; essa assume piuttosto i caratteri di un'ingiunzione. Il desiderio c'è, ma non è più vissuto come tale; è come se non fosse più il desiderio della scrittrice, ma un desiderio divenuto estraneo ed estenuante che le impone comunque di scrivere. Accettare questa ingiunzione è affidarsi a un movimento, quello del desiderio, che non si comprende più; significa abbandonarsi a un amore impersonale, soggettivamente disperato.

### **5.6. L'amore: un nome della follia**

*L'amore* è il testo che chiude il Ciclo Indiano. Al centro dei romanzi di questo ciclo, come si è visto, c'è l'esperienza limite della follia.

Risulta piuttosto sorprendente il fatto che il titolo del testo che chiude questo ciclo, in cui la follia sembra essere ancora più estrema che negli altri romanzi, si intitoli proprio *L'amore*. Bisogna forse radicalizzare ulteriormente ciò che si è detto nel paragrafo precedente a proposito di *Il viceconsole*: la contiguità di personaggi persi nella follia è ciò che qui può essere ancora chiamato amore. Tale contiguità, quasi involontaria, assume paradossalmente i caratteri di un destino. Nessun'altra ragione lega tra loro i personaggi di *L'amore*.

Per la donna, per il pazzo e per il viaggiatore di questo romanzo non si pone più nemmeno la questione dell'origine. Essi si trovano completamente immersi in quell'indefinitezza e in quell'assenza di sé, a cui li consegna il fatto di non poter rintracciare l'origine del loro dolore e della loro follia. Tutto è stato dimenticato. La loro vicinanza non è segno di alcun sentimento; la loro vicinanza è solamente contiguità. Duras si trattiene ancora, con la sua scrittura, sull'esperienza di una simile dispersione e fa emergere ancora una sorta di affetto, che si genera appunto nella contiguità.

Tuttavia la rarefazione della scrittura è tale che anche i personaggi e i luoghi sembrano perdere completamente consistenza.

La scrittura durassiana sfiora, in questo testo, il limite del silenzio e dell'incomunicabilità. Allo stesso tempo essa sfiora anche l'inaridirsi radicale dell'amore.

Dopo *L'amore* e dopo aver esaurito, negli anni immediatamente successivi, l'ossessione dei personaggi del Ciclo Indiano nei suoi film, avviene una svolta nel percorso artistico di Duras. Dopo

aver attraversato i territori della follia e dell'assenza di amore, si apre un cammino di riappropriazione di sé, della propria origine e del proprio desiderio. Le prime tappe di questo cammino sono la pubblicazione di due lunghe interviste rilasciate rispettivamente a Xavière Gauthier e a Michelle Porte: *Les paroleuses* (1974) e *Les lieux de Marguerite Duras* (1977).

Di questo stesso periodo è la realizzazione del film *Le camion*, in cui è già possibile intuire alcuni effetti della riappropriazione della propria origine e di sé: *Le camion* svela un lato positivo e liberante della follia.

## **6. UNA STORIA D'AMORE IN CUI PERDERSI: I TESTI DEGLI ANNI OTTANTA**

Alla fine degli anni settanta Marguerite Duras attraversa un periodo difficile, segnato dalla solitudine, dall'abuso di alcool e da un sentimento di smarrimento di fronte alla scrittura, le cui risorse sembrano essersi esaurite per lei. Duras accetta l'incarico di stendere la sceneggiatura di un film per obbligarsi a scrivere; nella sua solitudine la scrittrice comincia a comporre delle lettere, rivolgendosi a un interlocutore immaginario. L'idea per il film sembra trasformarsi nel progetto di un romanzo epistolare. A partire da questi scritti prenderà forma il ciclo di *Aurelia Steiner*.

Sempre in questo periodo Duras riceve, tra le altre, le lettere di un giovane ammiratore, che poi incontra a Caen in occasione di un cineforum universitario, dedicato a *India Song*. Il giorno seguente a questo incontro la scrittrice risponde al giovane, che si chiama Yann. Egli sembra essere comparso nella vita di Duras per occupare proprio il posto di quell'interlocutore immaginario e sconosciuto, al quale la scrittrice si rivolgeva nelle sue lettere.

Nel gennaio 1980, però, Duras viene ricoverata in ospedale per una serie di infarti dovuti all'assunzione di psicofarmaci e alcool. Al suo rientro dall'ospedale, la scrittrice riprende a inviare lettere a Yann, che, però, non risponde. Le condizioni di salute di Duras migliorano: non beve per sei mesi, si dedica al lavoro per *Gli occhi verdi* e accetta di collaborare con *Libération*. Da questa collaborazione nasce *L'estate '80*, la raccolta degli articoli scritti per il quotidiano francese durante l'estate 1980.

Proprio durante quell'estate si fa nuovamente vivo il giovane ammiratore della scrittrice, che si reca a farle visita. Inizia così l'ultima storia d'amore di Marguerite Duras: un amore attraversato da grandi difficoltà e paradossi, che, però, si rivela anche una nuova risorsa per la scrittura.

Yann, a cui Duras attribuirà il nome di Andréa Steiner, è un giovane studente omosessuale che "adora" i testi durassiani. In breve tempo egli diventa "la musa ispiratrice" e il protagonista di alcuni dei più intensi testi della scrittrice negli anni Ottanta: *L'uomo atlantico*, *La malattia della morte*, *Occhi blu capelli neri*. Al centro di tutte queste opere c'è l'amore "impossibile", "invivibile" tra la scrittrice e il giovane: che cos'è questo amore in cui lei non riesce a provocare il desiderio di lui? Che cos'è questa vicinanza che non elimina, ma anzi approfondisce la solitudine?

Attraverso un inestricabile intreccio fra vita e scrittura Duras si spinge verso nuovi limiti dell'esperienza dell'amore.

### **6.1. L'uomo atlantico**

Il primo testo di cui Yann Andréa è protagonista è *L'uomo atlantico*. Si tratta di una breve opera pubblicata nel 1982, in seguito alla realizzazione, nel 1981, di un film omonimo. Anche in questo caso Duras disattende la distinzione fra i generi letterari accostando frammenti di riflessioni, dichiarazioni d'amore e indicazioni di regia.

Secondo queste indicazioni Yann avrebbe dovuto entrare nell'inquadratura, guardare il mare, ascoltare, presentarsi davanti alla macchina da presa. Tutte queste azioni avrebbero dovuto corrispondere alla "presentazione" dell'uomo, all'evento della sua singolarità: la presentazione di una singolarità come emblema della presentazione sempre singolare dell'essere:

«Voi che siete in ogni istante, per me, il tutto di voi stesso, e questo, qualunque cosa facciate, per quanto lontano o vicino siate alla mia speranza. [...]

Voi penserete che il miracolo non sta nell'apparente somiglianza fra ogni particella degli infiniti elementi del dilagare continuo, ma nella irriducibile differenza che li separa, che separa gli uomini dai cani, i cani dal cinema, la sabbia dal mare, Dio da questo cane o da questo gabbiano che vola tenace controvento, dal cristallo liquido dei vostri occhi, da quello irritante delle sabbie, dall'afa irrespirabile della hall di questo albergo di altri tempi, dall'abbagliante chiarore uniforme della spiaggia, da ogni parola di ogni frase, da ogni riga di ogni libro, da ogni giorno e da ogni secolo e da ogni eternità passata o futura e da voi e da me»<sup>105</sup>.

Poi Yann avrebbe dovuto uscire dal campo della ripresa e allora il testo si sarebbe concentrato sulla sua assenza. Infine egli avrebbe dovuto riapparire.

*L'uomo atlantico*, in questo alternarsi di presenza e assenza, restituisce la complessità degli inizi della relazione fra Duras e Yann Andréa Steiner: accadeva spesso, infatti, che il giovane amante si allontanasse dalla scrittrice per giorni interi senza dare notizie di sé e lasciando la donna in uno stato di profonda angoscia.

Per quanto riguarda lo stile di enunciazione si può notare che Duras, in questo testo, si pone come la regista che dà indicazioni all'unico attore del film. Questa relazione regista-attore si innesta, però, sulla relazione d'amore che lega la scrittrice a Yann Andréa e sulla relazione fra la scrittrice, la scrittura e il cinema. Amore, scrittura e immagine si intrecciano inestricabilmente. La lettura di *L'uomo atlantico* consente di individuare una costellazione di immagini, concetti, stili di enunciazione e sensazioni, all'interno della quale prende forma l'esperienza di quest'ultimo amore di Duras.

Innanzitutto si può prendere in considerazione la relazione regista-attore presente nel testo, che fa sì che l'io della regista si rivolga direttamente e nel "tempo reale" delle riprese all'attore. Si è già accennato al fatto che Duras ha usato questa tecnica di direzione degli attori per il film *India song*. Nel corso della preparazione del film sono state registrate non solo quelle che poi sarebbero diventate le voci fuori campo, ma anche i testi descrittivi dei piani stessi. Durante le riprese vere e proprie gli attori agivano e nello stesso tempo ascoltavano le voci che descrivevano quello che loro stavano facendo:

«*Si on disait par exemple dans le scénario oral: « A.-M. Stretter entre dans le salon particulier, regarde le parc » Delphine Seyrig [l'attrice che interpreta Anne-Marie Stretter], effectivement, entrain, regardait le parc. Mais en même temps elle écoutait qu'on disait qu'elle le faisait. Alors elle entrain en moins, regardait en moins le parc, mais par contre, écoutait en plus. Le moins de son entrée et de son regard c'était la parole qui était chargée de l'exprimer, et cela, en même temps qu'elle. [...]* Delphine sentait dire qu'à ce moment-là une femme entrain et regardait le parc, mais non pas elle particulièrement et seul le champ de la parole lui donnait à éprouver et à exprimer la généralité du terme : une femmes»<sup>106</sup>.

<sup>105</sup> Marguerite Duras, *Testi segreti*, cit., p. 29.

<sup>106</sup> AA.VV., *Marguerite Duras*, cit., p. 16. ("Se nella sceneggiatura orale si diceva per esempio: «A.-M. Stretter entra nel particolare salone, guarda il parco», Delphine Seyrig, effettivamente, entrava, guardava il parco. *Ma nello stesso tempo lei sentiva che veniva detto ciò che lei faceva.* Allora lei entrava di meno, guardava di meno il parco, ma per contro, ascoltava di più. Il meno della

L'effetto che Duras ottiene con questa tecnica è quello di uno straniamento della rappresentazione che fa emergere una paradossale passività nel cuore stesso dell'azione. Il fatto che gli attori ascoltino le parole e che queste ultime descrivano le loro azioni nel momento stesso in cui gli attori le compiono corrode la profondità psicologica dei loro personaggi e la pretesa realistica della rappresentazione. Guidati da una voce che dice le azioni, gli attori e i personaggi sono espropriati dell'iniziativa: al cuore dell'azione c'è l'ascolto, una passività. La parola in questo contesto diviene veicolo potente di un'ingiunzione non soggettiva e quasi inconscia. Gli attori e personaggi sono come assenti a se stessi, nell'ascolto di una parola, che poi nel montaggio finale del film non si sente. È proprio questa assenza a se stessi, questa «*négligence d'eux-mêmes*»<sup>107</sup> degli attori e dei personaggi che interessa a Duras, per accedere a una dimensione dell'esperienza non psicologica né soggettiva. Ciò che conta ancora di più per la scrittrice è far emergere la capacità della parola di evocare una dimensione impersonale, "generale", di aprire il vissuto soggettivo a una dimensione ulteriore. Ci si trova così di fronte a un nodo cruciale della poetica durassiana, che emerge particolarmente nel momento in cui lei si dedica al cinema: la parola non è solo uno strumento né solo un'immagine, ma è il suono della voce umana, che attinge la sua forza da una dimensione non razionale e non soggettiva dell'esperienza. Tale dimensione è irriducibile al linguaggio e alla conoscenza, che tuttavia, per essere tali, ne hanno bisogno e la suscitano; come scrive Agamben, tale dimensione, che il filosofo chiama «*infanzia*», è ciò che impegna il linguaggio alla verità. Significativamente Duras scrive:

*«Quand je dis sens : je veux dire parole. Quand je dis : écoute du sens je veux dire : écoute de la parole. Et connaissance du sens : irréductibilité, mais auprès de quoi il faut constamment se tenir»*<sup>108</sup>.

Risulta evidente che, anche nel momento in cui si mette dietro la macchina da presa, Duras non smette mai i panni della scrittrice. Da questa duplice attenzione sia all'immagine sia alla parola deriva l'impoverimento progressivo delle immagini nei film durassiani a favore della facoltà evocativa delle voci, delle parole.

Queste osservazioni valgono ancora di più per un film come *L'uomo atlantico*, che per la gran parte è privo di immagini, ma è solo una proiezione sullo schermo del nero, accompagnato dalla voce della scrittrice. Quando si interroga la relazione regista-attore, che è messa in opera e per iscritto in *L'uomo atlantico*, bisogna tenere dunque conto dell'attenzione di Duras alla parola e alla scrittura: sono queste ultime le depositarie della vitalità di quest'opera.

A Yann Andréa Steiner la regista-scrittrice chiede di raggiungere uno stato di «*négligence de soi-même*», simile a quello che è emerso per gli attori di *India song*:

---

sua entrata e del suo sguardo era la parola a doverlo esprimere, e questo contemporaneamente a lei. [...] Delphine sentiva dire che in quel momento *una donna entrava e guardava il parco, ma non lei in particolare* e solo il campo della parola le consentiva di provare e di esprimere la *generalità del termine*: una donna". Tr. mia.)

<sup>107</sup> Ivi, p. 17. ("Negligenza di loro stessi". Tr. mia)

<sup>108</sup> Ivi, p. 16. ("Quando dico senso: voglio dire parola. Quando dico: ascolto del senso voglio dire: ascolto della parola. E conoscenza del senso: irriducibilità, ma presso la quale bisogna tenersi". Tr. mia)

«Voi dimenticherete.  
Voi dimenticherete.

Dimenticherete di essere voi»<sup>109</sup>.

Diversamente da quanto è accaduto per le riprese di *India song*, però, in questo caso la regista si rivolge direttamente al “Voi” dell’attore: non c’è più nemmeno la mediazione di un personaggio. Il “Voi”, a cui l’io narrante si rivolge, inoltre, è anche l’amante della scrittrice. Amore, cinema e scrittura scivolano l’una nell’altra. Cosa significa questo scivolamento? Esso ha talmente tante conseguenze che è impossibile valutarne tutti gli effetti. Tuttavia si può dire innanzitutto che *L’uomo atlantico*, proprio perché nasce da questo scivolamento, non è una “rappresentazione” o un racconto della relazione fra l’autrice e Yann Andréa Steiner, ma è parte di questa relazione. Quasi che questa relazione “appartenesse” soprattutto alla scrittura, che non potesse nemmeno essere vissuta senza essere scritta, trasfigurata. La scrittura appare di nuovo come il vero luogo dell’amore. Questo risulta tanto più vero quanto più si pone attenzione al fatto che la regista del testo si rivolge direttamente al “Voi”, che è il suo amante reale. In qualche modo sembra che la scrittrice nel “modellare” il suo attore stia “modellando” anche il suo amante. Sembra che ormai non sia più il vissuto a suggerire la scrittura, ma che siano piuttosto le esigenze della scrittura a modellare il vissuto. Yann Andréa Steiner viene integrato nell’immaginario della scrittrice, quasi come uno dei suoi personaggi. Sul piano biografico questo rovesciamento dei rapporti fra vita e scrittura provoca una dissimmetria nel rapporto fra Duras e Yann Andréa, caratterizzato, come sottolinea anche la biografa Laure Adler, da una certa “sottomissione” del giovane alla scrittrice, che egli in questi anni, più che amare, adora e stima.

L’intervento diretto della regista nell’ “azione” dell’attore, inoltre, sembra riprendere e radicalizzare quel dispositivo della scrittura durassiana che è emerso chiaramente in *L’uomo seduto nel corridoio*: l’io narrante non solamente guarda in presenza la scena, di cui scrive, ma la suscita e la crea direttamente con il suo sguardo e con la scrittura. Lo stile di enunciazione dell’io narrante tende sempre più verso l’ingiunzione. Questa tendenza risulta ancora più forte in *La malattia della morte*, tanto che Blanchot parla a questo proposito di un tono biblico, divino. In *L’uomo atlantico* il riferimento a Dio è esplicito:

«Voi verrete avanti. Camminerete come fate quando siete solo e credete che qualcuno vi guardi, Dio o io [...].

[...] Nessuno, nessun altro al mondo al di fuori di voi potrà fare ciò che ora state per fare: passare qui per la seconda volta oggi, per mia esclusiva volontà, davanti a Dio»<sup>110</sup>.

Non è importante chiedersi se e in che senso l’io narrante vada identificato con Dio, se l’io narrante si prenda per Dio; bisogna invece riconoscere che l’orizzonte in cui l’esperienza limite di questi testi e di questo amore avviene è quello della singolarità di un evento confrontato a una dimensione assoluta e universale (Dio). L’evento del secondo passaggio di Yann, evocato nel brano appena citato, ha il

---

<sup>109</sup> Marguerite Duras, *Testi segreti*, cit., p. 27.

<sup>110</sup> Ivi, pp. 30-36.

carattere di una singolarità assoluta, che non è in relazione con nient'altro che con il suo accadere. Il “secondo passaggio” non costituisce uno snodo narrativo, non è in relazione ad alcun sentimento, non provoca alcun effetto, non ha ragione: semplicemente esso avviene. Nella sua assenza di riferimenti, nel suo isolamento, questo evento singolare chiama in causa un confronto solo con l'assoluto: esso accade «qui» e «oggi» e sarà accaduto per sempre. Anche in *Occhi blu capelli neri* si può trovare un simile orizzonte “concettuale”:

«E anche di lì a mille anni saranno stati mille anni che quel giorno sarà esistito, giorno per giorno. [...] Anche di questo [i due amanti] sono lieti»<sup>111</sup>.

Il tempo verbale di questa frase è il futuro anteriore; esso indica che i protagonisti del romanzo guardano il loro presente, il loro amore a partire dal futuro; rispetto a quest'ultimo «quel giorno» sarà passato, finito. Gli amanti guardano al loro stesso amore dall'esterno e a partire da un futuro in cui l'amore sarà già accaduto e finito. La prospettiva da cui essi guardano il loro amore, al limite, è assoluta; il futuro, che è in gioco in questo caso, è figura dell'assoluto, dell'eterno. Rispetto a questo eterno l'evento singolare di «quel giorno» è un evento puntuale, che non può essere recuperato in alcuna narrazione ordinata secondo un senso.

Gli amanti guardano il loro amore come dall'esterno, quasi che nemmeno per loro esso potesse essere né vivibile né spiegabile. Nemmeno a partire da una prospettiva assoluta, però, è possibile attribuire alla loro vicinanza un senso. La loro contiguità si chiude in se stessa, lasciandosi reperire solo come un evento che è accaduto in un certo luogo ad una certa ora («datata»<sup>112</sup>). L'evento si chiude in una singolarità a sua volta assoluta.

La scrittura di Duras giunge così a confrontarsi con una dimensione indicibile del vissuto, simile a quella che è stata riconosciuta nella figura della mendicante di *Il viceconsole* e nella parola Battambang: la singolarità assoluta di un evento chiuso in se stesso, che non può essere recuperato in alcuna narrazione. Tale singolarità, da una parte rimane muta, chiusa in un'identità con se stessa, per così dire, autistica, e, d'altra parte, suscita attorno a sé il proliferare di un linguaggio, che può evocarla, ma mai dirla completamente.

Che questa singolarità sfugga al linguaggio è confermato dal fatto che nei passi citati essa non “accade” mai nel presente: essa sta per avvenire («ciò che ora state per fare») o sarà già avvenuta («quel giorno sarà esistito»). Essa non è afferrabile positivamente.

Tornando ora a *L'uomo atlantico* e alla questione della posizione, quasi divina, dell'io narrante, si potrebbe dire che anche se l'io narrante avesse l'onniscienza e l'onnipotenza di Dio sulla scena, su cui interviene, offrendo le sue indicazioni, esso si deve confrontare con l'assoluta singolarità irriducibile dell'evento. Per quanto l'io narrante sia *potente* esso non *può* in alcun modo eliminare questa

---

<sup>111</sup> Marguerite Duras, *Occhi blu capelli neri*, tr. it. di Laura Guarino, Feltrinelli, Milano 1987, p. 109.

<sup>112</sup> *Ibidem*.

irriducibilità, che gli sfugge. Proprio dall'insistenza su questo limite ha origine l'intensità dei testi di Duras di questo periodo. Anche se Yann Andréa viene integrato come un personaggio nell'immaginario durassiano, di cui la scrittrice conosce ormai a fondo gli elementi, l'evento della sua presenza o della sua assenza non viene neutralizzato. Che cos'è che fa della presenza di Yann Andréa e dell'amore, che lega Duras al giovane uomo, un evento singolare e indicibile, chiuso in se stesso? Da una parte c'entra il fatto che Yann Andréa è omosessuale e che quindi in questo amore il desiderio sessuale non ha modo di esprimersi. D'altra parte, conta il fatto che, nel momento in cui Duras scrive, la relazione con Yann non è già finita, ma è ancora in corso, anzi, è appena iniziata. Che cos'è dunque questo amore? Come pensarlo? Che senso ha, se gli amanti non sono legati nemmeno dal desiderio? È proprio l'impossibilità di dare un senso a questo amore, di recuperarlo all'interno delle narrazioni tradizionali dell'amore a far emergere la sua singolarità assoluta, irriducibile. Non è possibile, inoltre, dire una parola definitiva su questo amore perché esso non è ancora finito.

Pur essendo esso stesso, per certi versi, una "produzione" durassiana, questo amore "mette alla prova" l'immaginario della scrittrice: questo amore gli sfugge.

Ci si potrebbe chiedere nuovamente, però, se non sia proprio la scrittura durassiana a evocare e far sorgere ai suoi limiti questo impossibile, questa irriducibilità. Non è questo, in fondo, che cerca la scrittura di Duras?

Non è importante decidere quale risposta dare a questa domanda, che, in realtà, come si è visto, ci mette di fronte a una questione indecidibile. Si tratta piuttosto di riconoscere la dinamica di una scrittura che suscita "un mondo" in cui, poi, qualcosa le sfugge. La scrittura allora cerca di farsi autrice anche di questa perdita, senza riuscirvi mai completamente. Solo questo fallimento le consente di non ammutolire, ma di rinnovare ancora il suo tentativo di avvicinarsi a quell'indicibile, da cui ha origine e che, allo stesso tempo, essa fa sorgere. Un brano di *L'uomo atlantico* è particolarmente significativo in questo senso:

«Tutto era pronto per la mia morte; allora ho cominciato a scrivere ciò di cui so benissimo che non potreste mai intuire la ragione, cogliere il divenire. È così che succede. È alla vostra incomprendimento che mi rivolgo. Diversamente, vedete, non ne varrebbe la pena.

Ma improvvisamente di questa impossibilità vostra non m'importava, ve la lascio, non ne serbavo traccia, ve la dono: ciò che desideravo era che voi la portaste via, la portaste con voi, la incorporaste al vostro sonno, al sogno decomposto di ciò che vi hanno detto essere la felicità – con questo voglio dire la putrefazione dell'intesa di felicità degli amanti»<sup>113</sup>.

Anche se fosse onnisciente, come Dio, rispetto alla sua "creazione", l'io narrante quindi non avrebbe potere sull'evento della singolarità di ciò che egli stesso ha creato. Anche la forza dell'io narrante "si ritrae" di fronte a questa singolarità chiusa in se stessa, così muta e così incomprensibile da divenire paradossalmente assoluta essa stessa. Si crea così una "zona" di incomprensione assoluta che crea un'asimmetria altrettanto assoluta nel rapporto fra gli amanti e fra la vita e la scrittura.

---

<sup>113</sup> Marguerite Duras, *Testi segreti*, cit., p. 33.



*L'uomo atlantico* costituisce una sorta di cortocircuito per la scrittura durassiana perché essa non è più postuma rispetto al vissuto. La relazione fra la Duras e Yann Andréa Steiner rende “presente” di fatto e “realizza” l'orizzonte più intimo dell'amore nella poetica della scrittrice: la separazione. La separazione, in questo caso, non è più solo “assenza”, ma separazione in presenza, assenza in presenza. Come scrivere di questo? A chi scriverne? In *L'uomo atlantico* l'io narrante si rivolge a un personaggio, che, in fondo, non comprende ciò che gli si dice, ciò che si dice di lui, gli effetti della sua presenza o della sua assenza. La scrittura rischia di girare a vuoto su se stessa e di rivelarsi completamente autoreferenziale. Duras si prende anche questo rischio, tenendo aperto lo sguardo su ciò che questo rischio rivela: una singolarità assoluta, indicibile, chiusa in se stessa, inutilizzabile.

«E resta quella esaltazione che mi viene dal non sapere che fare di tutto questo, della conoscenza dei vostri occhi, delle immensità che i vostri occhi esplorano, dal non sapere che cosa scriverne, che cosa dirne, e cosa mostrare della loro insignificanza d'origine. So soltanto questo: che non posso che subire questa esaltazione per qualcuno che era là, qualcuno che non sapeva di vivere e di cui io non sapevo che viveva, per qualcuno, vi ho detto, che non sapeva di vivere, e per me che lo sapevo e non sapevo che fare di questo, di questa conoscenza della vita che lui viveva e non sapevo neppure che fare di me stessa. [...]

Sono in un amore sospesa fra vivere e morire. È attraverso questa vostra mancanza di sentimento che ritrovo la vostra particolare qualità, quella appunto di piacermi. Credo di tenere solo a che la vita non vi abbandoni, non altro, il suo svolgersi mi lascia indifferente, essa non può dirmi niente di voi, non può che rendermi la morte più vicina, più ammissibile, sì, desiderabile. È così che voi state davanti a me, nella dolcezza, in una provocazione costante, innocente, impenetrabile.

Voi lo ignorate»<sup>114</sup>.

*L'uomo atlantico*, il film e il testo, sono la testimonianza del fatto che questo amore è esistito, senza che sia stato compreso. Essi sono anche l'inizio di un nuovo e radicale confronto con l'indicibile, a rischio del silenzio:

«Questa sera piove. Piove intorno alla casa e anche sul mare. Il film resterà così com'è. Non ho più immagini da dargli. Non so più dove siamo, a quale finale di quale amore, a quale inizio di quale altro amore, in quale storia ci siamo smarriti. È solo per via di questo film che so, so che nessuna immagine, più nessuna potrebbe prolungarlo»<sup>115</sup>.

## **6.2. La malattia della morte: un assoluto dell'amore**

*L'uomo atlantico*, *La malattia della morte* e *Occhi blu capelli neri* sono testi che sembrano impenetrabili. Quando si aprono e si leggono, si ha l'impressione di scivolare nel mondo che essi suscitano. Si scivola in questi testi perché la loro lettura è difficile, è un inciampo per la comprensione. Essi, inoltre, non accompagnano il lettore lentamente e per gradi verso il loro nucleo, ma lo rapiscono fin dall'inizio violentemente all'interno di una situazione, della quale, però, non viene fornita alcuna spiegazione; si scivola in questi testi con un movimento brusco. Una volta conclusa la lettura e richiuso il libro, infine, si ha la sensazione di non aver capito bene, di non esserci entrati abbastanza profondamente: si ha la sensazione di essere scivolati sopra il loro nucleo più profondo.

---

<sup>114</sup> Ivi, pp. 39-40.

<sup>115</sup> Ivi, p. 38.

Queste opere di Marguerite Duras inducono anche un lettore acuto come Maurice Blanchot a voltarle e rivoltarle «come per estorcerne il segreto»<sup>116</sup>. Nonostante tutto, però, esse continuano a sfuggire, a chiudersi in se stesse, a lasciare di sé nella mente del lettore non solo dei frammenti, ma soprattutto l'immagine di un libro, di un oggetto, di una cassa di risonanza piena d'echi al suo interno, ma chiusa.

Di che cosa parlano queste opere? Che cosa succede nello svolgersi delle loro trame? Si potrebbe dire che non succede niente. Si parla di coppie di amanti che non si desiderano, che non si scambiano nulla, che piangono; nessuno dei protagonisti viene cambiato dall'esperienza che vive nel corso del racconto. Allora, però, perché questi amanti rimangono vicini? Che cos'è che li fa stare accanto, almeno per il tempo del racconto? Perché stanno vicini, chiusi in una stanza, se non si desiderano? Cos'è in gioco in questi “tentativi di amare”?

Queste opere sono un “inciampo” per Duras stessa, che pure le ha composte. In questo senso, basta leggere alcuni testi della scrittrice, in cui lei parla di tali opere, per capire che esse sfuggono anche alla scrittrice stessa. *La pute de la côte normande* è un brevissimo testo in cui Duras descrive il percorso che l'ha portata a comporre *Occhi blu capelli neri*. Luc Bondy chiese a Duras di adattare *La malattia della morte* per il teatro Schaubühne di Berlino. Questo adattamento non venne mai portato a termine, con soddisfazione dalla scrittrice:

*«J'ai recommencé trois fois cette adaptation de Berlin [...]. Trois fois, j'ai essayé. Je parlais de La maladie de la mort et j'y revenais. [...] Je me retrouvais là, toujours à cette même place du livre, blottie contre, désorientée. Je ne pouvais plus compter sur moi, j'étais perdue. [...] J'ai dit que j'avais découvert, une dernière fois, que La maladie de la mort existait dans une ambiguïté tellement évidente qu'il fallait employer d'autres moyens pour en avoir raison, que, moi, je ne pouvais rien contre. Je ne sais toujours rien de plus sur cette difficulté que j'ai connue avec ce texte»<sup>117</sup>.*

Duras stessa, dunque, nel momento di dover riadattare per il teatro il testo di *La malattia della morte*, si sente impotente davanti alla sua «ambiguità». Tale ambiguità è innanzitutto formale: Duras non riesce a sciogliere la «*forme arrêtée et unitaire*»<sup>118</sup> del testo né ad aprirla verso una rielaborazione drammaturgica. La scrittrice avrebbe voluto allontanarsi dal «*principe même d'un texte à trois voix*»<sup>119</sup>, ma si scopre impotente di fronte alla compiutezza anche formale di *La malattia della morte*; compiutezza che rende il testo impenetrabile. Bisognerà tenere conto, quindi, di questo principio formale quando si leggerà da vicino il testo.

---

<sup>116</sup> Maurice Blanchot, *La comunità inconfessabile*, tr. it. di M. Antomelli, Feltrinelli, Milano 1984, p. 74.

<sup>117</sup> Marguerite Duras, *La pute de la côte normande*, Minuit, Paris 1986, pp. 9-10. (“Ho ricominciato tre volte questo adattamento di Berlino. [...] Tre volte ci ho provato. Partivo da *La malattia della morte* e vi ritornavo. [...] Mi ritrovavo là, sempre allo stesso punto del libro, rannicchiata contro, disorientata. Non potevo più contare su di me, ero perduta. [...] Ho detto che avevo scoperto, una volta di più, che *La malattia della morte* esisteva in un'ambiguità talmente evidente che bisognava impiegare degli altri mezzi per averne ragione, che io non potevo farci niente. Non so ancora niente di più sulla difficoltà che ho conosciuto con questo testo”. Tr. mia)

<sup>118</sup> Ivi, p. 8. (“forma chiusa e unitaria”. Tr. mia)

<sup>119</sup> *Ibidem*. (“il principio stesso di un testo a tre voci”. Tr. mia)

Da queste difficoltà Duras esce con un nuovo testo: *Occhi blu capelli neri*. Quest'opera sembra sciogliere un po' la severità della precedente. Innanzitutto il testo è più lungo. Non c'è più, inoltre, la pressione di un io narrante che interviene, nella forma di un'ingiunzione imperiosa, nella scena di cui parla. Infine Duras recupera alcune scenografie tipiche dei suoi testi, come la hall e il parco di un hotel, un bar, la spiaggia, aprendo così lo spazio del romanzo anche all'esterno della stanza in cui si trovano gli amanti. Sempre in *La pute de la côte normande* Duras scrive che, dopo un periodo difficile nella relazione con Yann e per la sua scrittura, seguito al fallimento dell'adattamento teatrale di *La malattia della morte*, un po' di pace era stata ritrovata e una nuova opera aveva potuto cominciare a prendere forma:

«A la fin, ça a pu commencer à être lisible. On était arrivés quelque part dans un lieu où la vie n'était pas complètement absents»<sup>120</sup>.

Tuttavia la scrittrice in *La vita materiale* non nasconde una certa insoddisfazione per *Occhi blu capelli neri*. Tale insoddisfazione, però, non è legata a una qualche omissione durante la composizione dell'opera. Essa è piuttosto legata all'impossibilità di scrivere l'amore, che è il tema al centro del libro:

«Quell'amore sta nell'impossibilità di essere scritto. È un amore non ancora raggiunto dalla scrittura. È troppo forte, più forte di quelle persone. [...]

Bisogna che ritorni più benevola verso il libro, che non lo tratti più come un oggetto lesivo, ostile, un'arma diretta contro di me. Che cosa è successo? È come se imparassi che non tutto può rientrare nell'ambito della scrittura, che questa si ferma, lo si voglia o no, davanti a porte che sono chiuse mentre io credo il contrario, che essa attraversi tutto, anche le porte chiuse, poco importa il perché»<sup>121</sup>.

Queste affermazioni confermano quanto la scrittrice aveva detto soltanto un anno prima in *La pute de la côte normande*:

«l'histoire est vraiment hors de portée de l'écriture et de la lecture»<sup>122</sup>.

Risulta chiaro ora in che senso queste opere costituiscano un "inciampo" per la scrittura durassiana: questo amore appare come un'esperienza limite talmente radicale che la scrittura è costretta a tirarsi indietro. A mio avviso si tratta di prendere "sul serio" le parole della scrittrice rispetto all'impossibilità di scrivere un simile amore. *La malattia della morte* e *Occhi blu capelli neri* sono davvero delle opere singolari, anche all'interno della produzione durassiana; esse, infatti, non rilanciano né il movimento della scrittura né quello del desiderio, come, invece, succedeva nelle opere precedenti, almeno fino a *Il rapimento di Lol V. Stein*. Qui sono in gioco un altro vissuto, un'altra esperienza del linguaggio e un altro "tono" della scrittura. Questi elementi non troveranno uno sviluppo né una trasformazione, che è risultata impossibile anche per l'adattamento teatrale di *La malattia della morte*. Essi ricompariranno piuttosto in due testi, che rimangono altrettanto "isolati" e sorprendenti all'interno della produzione durassiana, su cui si tornerà in seguito: *Il dolore* e *Il sigillatore dell'acqua*.

<sup>120</sup> Ivi, p. 19. ("Alla fine ha potuto cominciare a essere leggibile. Eravamo arrivati da qualche parte in un luogo dove la vita non era completamente assente". Tr. mia)

<sup>121</sup> Marguerite Duras, *La vita materiale*, cit., pp. 84-87.

<sup>122</sup> Marguerite Duras, *La pute de la côte normande*, cit., p. 20. ("l storia è veramente fuori dalla portata della scrittura e della lettura". Tr. mia)

Il nucleo problematico centrale che si incontra in *La malattia della morte* e in *Occhi blu capelli neri* è quello che è già stato enunciato più volte: che cos'è questo legame che unisce due persone che non si desiderano? Perché, nonostante l'assoluta mancanza di desiderio, questo legame non si può non chiamare amore?

A tali domande non si può rispondere perché nemmeno la scrittrice, che, con il suo vissuto e i suoi testi, le ha fatte sorgere, sa dire molto di questo amore senza contraddirsi. Questo amore infatti sembra unire gli amanti indipendentemente dal loro desiderio, come dall'esterno: esso non è un sentimento soggettivo. Si tratta allora di cercare di individuare alcuni elementi, che questo amore chiama in causa, e ricostruire una costellazione di tali elementi, senza pretendere di determinarne in maniera definitiva la configurazione e i rapporti reciproci. Non è possibile estorcere il segreto del testo, forse proprio perché esso non può essere raggiunto dalla scrittura.

*L'uomo atlantico*, *La malattia della morte* e *Occhi blu capelli neri* sono opere che nascono in concomitanza con la relazione che si stringe fra Duras e Yann Andréa Steiner. Quest'ultima, come si è già detto in precedenza, non è solo l'occasione biografica che offre lo spunto per la composizione dei testi, ma diviene piuttosto essa stessa un momento della scrittura durassiana, così come quest'ultima diviene parte integrante della relazione. La relazione con Yann Andréa Steiner realizza forse, per Duras, una tendenza della sua scrittura. A questo livello, però, per scrittura bisogna intendere un percorso "spirituale" che coinvolge l'intera esistenza della scrittrice. Esso non è più orientato dalla volontà di creare un'opera e nemmeno dalla volontà di perseverare; a questo proposito si è visto in precedenza che già la composizione di *Il viceconsole* sembra non rispondere più a un desiderio di comporre un'opera da parte della scrittrice, ma piuttosto a una necessità e a un'ingiunzione che si impone a lei. Scrivere è allo stesso tempo una necessità e un "modo di vivere". La relazione con Yann Andréa Steiner è inestricabilmente intrecciata con e nella scrittura di Duras: cioè fa parte del suo percorso "spirituale". A proposito dell'amore raccontato in *Occhi blu capelli neri* Duras in *La vita materiale* scrive:

«si tratta di un amore che ama già, che invade e resta al di qua di tutto quello che se ne potrebbe dire per ragioni di ordine religioso e che per questo potrebbe essere vicino a un bisogno di soffrire, a un'oscura ragione di dover soffrire per ricordare un'assenza senza immagine, senza volto, senza voce ma che trascina il corpo tutto, come sotto l'effetto della musica, verso l'emozione che accompagna la liberazione da chissà quale peso formale»<sup>123</sup>.

Che cos'è, allora, che rende questo amore così estraneo alla scrittura, se esso risponde, come si vede dalla citazione, a una delle esigenze più profonde della scrittura durassiana? Si potrebbe rispondere, sulla scorta delle riflessioni di Blanchot in *Lo spazio letterario*, che l'esigenza di perdersi è propria della scrittura. Nelle densissime pagine di questo saggio, intitolate *Lo sguardo di Orfeo*, Blanchot mostra come

---

<sup>123</sup> Marguerite Duras, *La vita materiale*, cit., p. 85.

Orfeo, guidato dalla «forza dell'arte»<sup>124</sup> scenda negli inferi verso Euridice come verso quello che per lui è «l'estremo che l'arte possa raggiungere»<sup>125</sup>:

«[Orfeo] la vuole vedere non quando è visibile, ma quando è invisibile, non come l'intimità di una vita familiare, ma come l'estraneità di ciò che esclude ogni intimità, non farla vivere, ma avere vivente in essa la pienezza della sua morte»<sup>126</sup>.

È per questa ragione che, nell'interpretazione del mito da parte di Blanchot, Orfeo trasgredisce il divieto di guardare Euridice. Questa trasgressione era inevitabile per lui, dal momento che Euridice sprofondata nella notte incarnava il suo più profondo desiderio. Tuttavia, proprio quando Orfeo si volta per guardare Euridice e raggiungere l'estremo della sua arte, egli mette a rischio la sua stessa opera, proprio nel momento in cui cerca di compierla.

La relazione di Duras con Yann Andréa Steiner può avere lo stesso valore, all'interno dell'opera della scrittrice, dello sguardo di Orfeo? Per certi versi sì. L'omosessualità di Yann Andréa crea una radicale separazione fra gli amanti. La separazione, come si è visto, è un elemento centrale dell'amore durassiano in generale. Nei casi della relazione con Yann Andréa Steiner e delle relazioni fra gli amanti dei testi che stiamo analizzando, si potrebbe dire che Duras, come Orfeo, cerchi di guardare direttamente a questa separazione, senza che essa sia dissimulata dietro le figure dell'omicidio o della follia. Se, inoltre, per Duras desiderio e scrittura tendono a sovrapporsi, allora si può dire che questo amore possa essere considerato come il compimento della scrittura: nello stesso tempo in cui ha luogo, esso mette a rischio l'opera intera, esponendola a ciò che in essa è fondamentale.

Tuttavia Yann Andréa Steiner non è assente, a differenza di Euridice, e lo sguardo di Duras non è questione solo di un "momento", ma è questione di una vicinanza che continua nel tempo e soprattutto in presenza dell'altro.

È forse per questa ragione che il commento di Blanchot a *La malattia della morte* prende le mosse dal concetto di comunità e dalle problematiche ad esso connesse. La questione, infatti, nei termini della riflessione di Blanchot, non è più solo quella di individuare il punto rischioso verso cui l'opera attira la scrittura e l'esperienza, ma è quella di capire se e in che modo l'esperienza della solitudine possa essere condivisa. Più profondamente le questioni che Blanchot articola a partire dal testo di Duras sono: la comunità stessa non si fonda forse su un'impossibile condivisione della separazione fra gli esseri? Gli amanti, inoltre, nonostante questa separazione, costituiscono una comunità?

*La malattia della morte* ci introduce nella stanza in cui un uomo ospita una donna per "tentare di amarla". Al di fuori della stanza, dietro le finestre, c'è il mare. L'uomo, probabilmente omosessuale, ha proposto alla donna un "contratto" secondo il quale la donna avrebbe dovuto recarsi da lui per un

---

<sup>124</sup> Maurice Blanchot, *Lo spazio letterario*, cit., p. 147.

<sup>125</sup> *Ibidem*.

<sup>126</sup> *Ivi*, p. 148.

certo periodo di tempo e accondiscendere a tutte le sue richieste affinché lui potesse provare ad amarla e ad amare in generale; in cambio lui l'avrebbe pagata.

Tutti i movimenti, i pensieri e i sentimenti dell'uomo sono suggeriti da un io narrante che gli si rivolge perentoriamente:

«Potreste averla pagata.

Avreste detto: Dovreste venire ogni notte per più giorni.

Lei vi avrebbe guardato a lungo, e poi vi avrebbe detto che in quel caso sarebbe costato molto.

Poi lei chiede: Che cosa volete esattamente?

Voi dite che volete provare, tentare la cosa, tentare di conoscere questo, di abituarvi a questo, a questo corpo, a questi seni, a questo profumo, alla bellezza, al rischio di mettere al mondo dei figli che questo corpo rappresenta, a questa forma imberbe senza asperità muscolari né forza, a questo volto, a questa pelle nuda, a questa coincidenza tra questa pelle e la vita che essa ricopre.

Le dite che volete provare, provare per più giorni.

Forse per più settimane.

Forse anche per tutta la vita.

Lei chiede: Provare cosa?

Voi dite: Ad amare»<sup>127</sup>.

L'uomo, dunque, vuole tentare di amare una donna e, più in generale, come suggerisce l'io narrante, vuole tentare di amare. Questo significa che egli non ne è capace; è proprio questa incapacità di amare che costituisce la malattia della morte, che la donna gli diagnosticherà nel corso del testo.

Il fatto che l'uomo e la donna non si conoscano («Voi dovrete non conoscerla»<sup>128</sup>) e non abbiano avuto alcun tipo di relazione prima li sospende entrambi in un'assolutezza tale che essi appaiano come un uomo e una donna "in generale" e che il loro tentativo si configuri come un tentativo assoluto (*absolutus*, sciolto da qualsiasi altra finalità) di amare. In *La malattia della morte* si tratta di un uomo "assoluto" e di una donna "assoluta" e dell'amore "in assoluto". Questo significa che l'omosessualità dell'uomo non può essere considerata come un accidente personale di quell'uomo, ma come un carattere che l'io narrante riconosce in tutti gli uomini in generale. L'omosessualità, inoltre, in relazione a quest'opera, non deve essere considerata solo da un punto di vista concreto, ma anche da un punto di vista simbolico. In *La vita materiale* Duras scrive:

«Gli uomini sono omosessuali. Tutti gli uomini sono omosessuali in potenza, devono solo saperlo, imbattersi nell'incidente o nell'evidenza che glielo rivelerà. [...]

Se sei un uomo, la tua compagnia preferita nella vita, quella del cuore, della carne, della razza, del sesso, è la compagnia dell'uomo»<sup>129</sup>.

In termini più astratti, si potrebbe dire che l'omosessualità è amore del simile e, in termini più filosofici, amore del Medesimo. Marguerite Duras usa delle espressioni diverse a questo proposito.

Sempre in *La vita materiale* si legge:

«Il travestito mascherato, invadente, dichiarato, delizioso, ineffabile, coccolato da tutti, porta al centro del proprio corpo e della propria mente la morte dell'antinomia organica e fraterna fra gli uomini e le donne, il lutto assoluto della donna, secondo termine di paragone.

<sup>127</sup> Marguerite Duras, *Testi segreti*, cit., pp. 43-44.

<sup>128</sup> Ivi, p. 43.

<sup>129</sup> Marguerite Duras, *La vita materiale*, cit., pp. 41-48.

Non è tanto il frutto di una vera e propria esperienza quanto una intuizione, una sorta di percezione accecante di quanto avviene realmente negli uomini. [...] è una differenza di una sola parola, non si sa quale, e dell'entità di un'ombra su una parola, sul dire di una parola. Un colore privo di originalità, un brutto blu all'improvviso. Una differenza molto tenue ma redibitoria, o, tutto al contrario forse, e altrettanto bene, l'assenza di un'ombra, ovunque, sul mare e sulla terra. E negli occhi il velo dolcissimo della mancanza d'amore»<sup>130</sup>.

Ciò che queste riflessioni mettono in rilievo dell'omosessualità non è tanto il fatto che essa sia amore del Medesimo e che questo amore sia fonte di una forza identitaria; l'omosessualità, l'amore per il Medesimo sono piuttosto un «tutto assoluto» del «secondo termine di paragone», la donna. L'omosessualità non è tanto amore del medesimo quanto piuttosto una mancanza del secondo termine di paragone, una mancanza d'amore per la donna.

La donna in questo contesto appare come l'assolutamente Altro rispetto all'uomo e alla sua passione omosessuale. La donna, contrariamente all'uomo, sembra “fatta per l'amore”, sembra completamente consegnata al suo movimento che la mantiene sempre nell'attesa e nel desiderio dell'altro.

In *La malattia della morte* è dunque in gioco il tentativo di amare l'Altro. Tra il Medesimo e l'Altro, però, non c'è un rapporto reciproco: essi non sono sullo stesso piano. Il rapporto tra il Medesimo e l'altro è asimmetrico.

La dissimmetria nel rapporto con l'Altro è uno degli elementi della relazione etica elaborata da Emmanuel Lévinas. Il tentativo di amare che è in gioco in *La malattia della morte* si confonde allora con l'etica, intesa come un rapporto asimmetrico con l'assolutamente Altro? Maurice Blanchot, che nel suo commento al testo di Duras, mette in evidenza questo punto di tangenza fra l'etica di Lévinas e il rapporto in cui la scrittrice pone i personaggi del suo racconto, non suggerisce una completa sovrapposizione fra etica e amore. L'amore in gioco in *La malattia della morte* non è il rapporto etico di Lévinas, ma con quest'ultimo condivide l'assolutezza di un rapporto asimmetrico che mi destina all'altro al di là delle mie possibilità, della mia volontà, del mio desiderio.

Si è detto in precedenza che la donna sarebbe “fatta per l'amore”. In effetti nel testo è la donna che sa, che conosce l'amore, che emette dei verdetti definitivi nei confronti dell'uomo e della sua malattia della morte:

«Voi la svegliate. Le chiedete se è una prostituta. Lei fa segno di no.

Le chiedete perché abbia accettato il contratto delle notti pagate.

Con voce ancora addormentata, quasi impercettibile, lei risponde: Perché fin dal momento in cui mi avete parlato ho visto che eravate colpito dalla malattia della morte. Durante i primi giorni non ho saputo dare un nome a questa malattia. E poi in seguito ho potuto farlo. [...]

Voi le domandate se crede che vi si possa amare.

Lei dice che in nessun caso è possibile. Voi le chiedete: A causa della morte? Lei dice: Sì, a causa di questa opacità, di questa apatia, a causa di questa menzogna sul mare nero. [...]

[Lei] Dice: Non vorrei sapere niente nel modo in cui sapete voi, con questa certezza che viene dalla morte, questa irreparabile monotonia, uguale a se stessa ogni giorno della vostra vita, ogni notte, con questa funzione mortale della mancanza d'amore»<sup>131</sup>.

---

<sup>130</sup> Ivi, p. 42.

<sup>131</sup> Marguerite Duras, *Testi segreti*, cit., pp. 51-65.

Tuttavia, come nota Maurice Blanchot, nemmeno la donna è completamente estranea alla malattia della morte; è in lei, infatti, che si fomenta la malattia della morte:

«Voi scoprite che lì, in lei, si fomenta la malattia della morte, è quella forma allungata davanti a voi che decreta la malattia della morte»<sup>132</sup>.

La malattia della morte si fomenta in lei non soltanto perché lei è proprio ciò che lui non riesce ad amare. Pur “essendo fatta per l'amore”, nel corso del testo lei non dà alcun segno di volersi abbandonare a quella passione e a quell'amore, di cui decreta la mancanza in lui. Quale declinazione assume in lei la malattia della morte? Anche per rispondere a questa domanda è meglio riconoscere alcuni elementi che si collegano a essa, piuttosto che tentare una soluzione diretta del quesito. Il primo e più appariscente elemento da prendere in considerazione è il sonno, nel quale la donna per quasi tutto il testo è ritirata. La donna dorme; in qualche modo questo sonno la avvicina alla morte. La donna, pur essendo presente con il suo corpo, in qualche modo è assente: assente nella relazione con l'uomo, ma assente anche a se stessa. Tale assenza potrebbe essere messa in relazione con la “*négligence de soi-même*” dei personaggi e degli attori di *India song*: Si tratta dunque di una passività, che è ascolto delle proprie stesse azioni, sensazioni e parole, quasi che queste ultime appartenessero a qualcun altro, a qualcun altro in sé, diverso da sé. Questo straniamento consente di percepire (e restituire ai lettori) una “generalità” di sé, non più soggettiva.

La donna dorme quando parla, quando emette i verdetti sull'uomo, dorme anche quando lui fa l'amore con lei. Le sue parole, i suoi verdetti e il suo stesso godimento non sono solo suoi, nel senso che anche per lei sono inappropriabili. In un brano di *La malattia della morte* questo risulta molto evidente:

«Voi lo fate, ritornate verso il corpo.

Lo ricoprite completamente con il vostro, lo riportate verso di voi per non schiacciarlo con la vostra forza, per evitare di ucciderlo, e dopo lo fate, ritornate verso quella notturna dimora, sprofondate in essa. [...]

Lei dorme con il sorriso sulle labbra. Da ucciderla.

Voi indugiate nella dimora del suo corpo.

Lei è piena di voi mentre dorme. I fremiti appena accennati che percorrono quel corpo si fanno via via più evidenti. Lei sogna la felicità di essere piena di un uomo, di voi, o di un altro, o di un altro ancora.

Voi piangete»<sup>133</sup>.

La donna non si sveglia nemmeno nel momento del godimento, che lui riesce a darle, senza riuscire a parteciparvi. Non solo la donna non esce dal suo sonno, ma anche il suo godimento non oltrepassa questa soglia: anche il godimento è nel sonno, è sognato. Si potrebbe dire che il godimento vero e proprio è sfiorato, che esso sfuma nel sogno di un godimento legato al contatto con «un uomo», un uomo “in generale”, un uomo “in assoluto”, che potrebbe essere quest'uomo del racconto o un altro o forse un altro ancora, assente.

---

<sup>132</sup> Ivi, p. 59.

<sup>133</sup> Ivi, pp. 61-62.



Davanti al sorriso e al sogno di felicità della donna, l'uomo del racconto piange. Egli piange perché non può amarla, ma anche perché la donna si rende irraggiungibile.

Ci si trova così al cuore dell'elaborazione durassiana del rapporto fra uomini e donne, che attraversa l'ultima fase della sua produzione, proprio a partire da queste opere che stiamo analizzando. Si possono quindi cercare in altri testi della scrittrice dei riferimenti che possano aiutare a far luce su questi elementi di *La malattia della morte*. In *La vita materiale* Duras scrive:

«È fra l'uomo e la donna che l'immaginario è più forte. Là dove sono separati da una frigidità di cui sempre più la donna si fa forte e che sfibra l'uomo che la desidera. La donna stessa, per lo più, non sa che cosa sia quel male che la priva di desiderio. [...] A questo proposito non c'è niente da dire tranne che l'immaginario è più forte proprio là dove si crede che sia assente. È la frigidità. La frigidità è l'immaginario del desiderio da parte di quella donna che non desidera l'uomo che si offre a lei. Questa frigidità è quella del desiderio della donna per un uomo che non è ancora venuto a lei, che lei ancora non conosce. La donna è fedele a questo sconosciuto ancor prima di appartenervi. [...]

L'eterosessualità è pericolosa perché in essa si è tentati di raggiungere la dualità perfetta del desiderio.

Nell'eterosessualità non vi è soluzione. L'uomo e la donna sono inconciliabili ed è questo tentativo impossibile e rinnovato a ogni amore che ne fa la grandezza»<sup>134</sup>.

In questo brano Duras richiama l'attenzione sull'assenza che è al centro del desiderio anche della donna. La donna sognerebbe la felicità con un uomo che non è ancora venuto a lei, che è ancora sconosciuto. "Ancora" è una precauzione temporale ineliminabile, ma, ciononostante, l'espressione lascia intravedere anche la possibilità che questo uomo sarà sempre colui che non è ancora venuto, che rimarrà per sempre lo sconosciuto. Si potrebbe dire, riprendendo un'espressione che si è usata a proposito dell'esperienza limite dell'amore nelle prime opere durassiane, che in fondo il desiderio della donna si rivela senza oggetto.

Questo desiderio per colui che non è ancora venuto sarebbe l'origine dell'assenza di desiderio della donna per l'uomo «che si offre a lei». Il sonno della donna di *La malattia della morte*, che non si interrompe nemmeno nel momento del godimento, potrebbe essere interpretato come l'assenza di desiderio, che è anche desiderio per qualcun altro ancora sconosciuto. Si potrebbe parlare allora di una malattia della morte anche per la donna; se, infatti, la malattia della morte dell'uomo è l'incapacità di amare una donna, di desiderarla, anche l'assenza di desiderio della donna o, meglio, lo spostamento del desiderio della donna dall'uomo reale a un uomo sconosciuto (immaginario?) potrebbe essere considerata come una malattia della morte. Rimane il fatto, però, che nel caso dell'uomo e della donna la malattia della morte assume due significati completamente diversi: nel caso dell'uomo sarebbe incapacità di amare, nel caso della donna sarebbe, invece, una indefinita, incontrollabile e totale dedizione all'amore per un uomo che non è ancora venuto, che è ancora sconosciuto. È così che, secondo il racconto di Duras, l'uomo vive la propria morte<sup>135</sup>, mentre nella donna la malattia della morte si fomenta.

<sup>134</sup> Marguerite Duras, *La vita materiale*, cit., pp. 42-43.

<sup>135</sup> Cfr. Marguerite Duras, *Testi segreti*, cit., p. 64: «Lei sorride, dice che è la prima volta, che non sapeva, prima d'contrarvi, che la morte si potesse vivere».

Nemmeno la malattia della morte costituisce un terreno comune fra l'uomo e la donna: essi sono radicalmente inconciliabili. Tuttavia Duras, nel brano di *La vita materiale* citato in precedenza, attribuisce a ogni amore una grandezza, che deriva dal fatto che ogni amore è un rinnovato tentativo di cedere alla tentazione della dualità perfetta del desiderio.

La grandezza di ogni amore consisterebbe dunque nel fatto di rinnovare il tentativo di realizzare l'ideale, utopica e impossibile conciliazione dell'uomo e della donna? Dalle ultime frasi del brano citato in precedenza, in cui Duras pare richiamare un ideale fusionale nell'orizzonte del rapporto fra gli amanti, sembrerebbe di sì.

Tuttavia la prima parte del brano di *La vita materiale* citato in precedenza suggerisce una lettura differente rispetto a quella suggerita dalle ultime due righe. Non si tratterebbe più di considerare ogni amore come un tentativo particolare di realizzare un ideale irraggiungibile. Il rapporto fra l'amore particolare e l'ideale dovrebbe essere considerato altrimenti.

Nel brano di *La vita materiale*, l'assenza di desiderio della donna non si manifesta forse nel momento in cui un uomo le si offre? L'immagine dell'uomo che non è ancora venuto non è forse suscitata involontariamente da un amante presente?

Dalla parte dell'uomo, tornando al testo di *La malattia della morte*, non si deve forse riconoscere che la malattia della morte gli viene diagnosticata proprio nel momento in cui egli si impegna nel suo tentativo di amare?

Il rapporto fra l'ideale dell'amore e l'amore particolare può essere davvero considerato diversamente. L'ideale irrealizzabile e utopico, l'assenza di desiderio e l'immaginario sorgono dall'interno dell'amore particolare, non lo precedono. Si potrebbe dire che ogni amore particolare rivela ed evoca allo stesso tempo l'ideale della fusione e anche la sua irrealizzabilità; esso rivela l'inconciliabilità dei sessi e fa sorgere l'immaginario connesso a quest'ultima. L'inconciliabilità non potrebbe essere esperita se non all'interno di un amore; la malattia della morte non potrebbe essere diagnosticata se non a partire da un tentativo di amare; la fedeltà a un amante sconosciuto non potrebbe rivelarsi se non attraverso il fallimento del tentativo di amare un amante presente.

Un amore non è un tentativo di realizzare un ideale che gli preesiste; inoltre, non è la separazione degli amanti a decretare il fallimento del tentativo. Il fatto che l'ideale, così come l'inconciliabilità dei sessi e l'immaginario si rivelino non dall'esterno, ma all'interno di un amore significa piuttosto che, proprio nel momento in cui si amano, gli amanti si scoprono inconciliabili, separati, coinvolti in un tentativo irrealizzabile. L'inconciliabilità e la separazione non decretano il fallimento del tentativo, ma ne sono parte.

Se è davvero così, nessun tentativo potrà mai riuscire né d'altra parte fallire, perché esso in qualche modo fallisce già nel momento in cui suscita l'ideale, che poi vorrebbe realizzare. Amare allora non

significa più cercare di superare l'inconciliabilità degli amanti non è più la ricerca di un'unità fusionale degli amanti; si tratta piuttosto di amare (nel)la (e non nonostante la) separazione.

Se è davvero così, si può smettere di amare, un amore può finire? Paradossalmente si può rispondere di no, giacché la separazione ne è parte. All'opposto, si può chiedere se sia possibile provare ad amare, iniziare ad amare. Anche in questo caso la risposta potrebbe essere negativa perché per amare bisogna già amare; per amare colui che non è ancora giunto, per amare senza oggetto, bisogna già essere coinvolti in un amore. Come dice la donna di *La malattia della morte* il sentimento d'amore non potrebbe mai provenire «dalla volontà»<sup>136</sup>.

Se amare è amare nella separazione, nell'assenza, si può chiedere, ancora una volta paradossalmente se la presenza dell'amante sia necessaria. La risposta è di nuovo negativa, tanto più che l'amante a cui la donna è fedele è colui che è assente. Per questa via, però, l'amore tende a confondersi inestricabilmente con l'assenza di amore. Questa ambiguità stacca l'amore dal dominio dei sentimenti soggettivi, confessabili e dicibili: se anche la separazione è parte dell'amore, come è possibile distinguere l'amore dall'assenza di amore?

Seguendo il filo di questi paradossi, ci si ritrova coerentemente in linea con le condizioni in cui si trovano i personaggi di *La malattia della morte*: lui è escluso senza appello dall'amore, mentre lei è "fatta per l'amore" e, allo stesso tempo, è assente, distante da lui, presa nel sonno (di un amore che è assenza di desiderio per quest'uomo). Lui non può riuscire ad amare, mentre lei non può che amare qualcun altro che è assente.

Tutte queste osservazioni sono ricavate dalla prospettiva femminile, qual è quella della donna (e probabilmente anche quella dell'io narrante di *La malattia della morte*) e quella di Duras stessa in *La vita materiale*. Tale prospettiva sembra demolire il tentativo dell'uomo di amare, sembra ridurlo a niente. Tuttavia non è così, perché altrimenti rimarrebbero del tutto inspiegabili il tentativo di amare dell'uomo e il fatto che la donna abbia accettato di prestarsi a questo tentativo. Si è visto che nel testo la donna dice di aver accettato il contratto perché aveva capito che lui era afflitto da una malattia, il cui nome le si sarebbe rivelato solo in seguito. Questa motivazione è ambigua: il fatto che lui fosse malato della malattia della morte non è una rassicurazione contro la violenza e la donna non dimostra alcuna curiosità nei confronti di questa malattia. Cos'è allora che l'ha spinta ad accettare? Forse il fatto che, come si è visto, anche lei, in maniera diversa, partecipa di questa malattia. La malattia della morte che si fomenta in lei è, come si è visto, l'assenza di desiderio e di amore, che è desiderio e amore per qualcuno di assente, è desiderio e amore senza oggetto. Nella sua incapacità di amare, l'uomo non va forse ad occupare il posto che ha lo sconosciuto assente, che, proprio in quanto assente, non può amare la donna? L'assenza al cuore del desiderio della donna viene occupata da una presenza altrettanto "inefficace" quanto l'assenza stessa.

---

<sup>136</sup> Cfr. *ivi*, p. 66.

Nella stanza dell'uomo, dunque, gli amanti rivelano la loro comune solitudine. Questa solitudine non è certo vissuta da nessuno dei due come amore, ma da fuori, dalla prospettiva dell'io narrante e da quella del lettore, essa lascia intravedere non tanto una storia d'amore, quanto piuttosto proprio un amore. Maurice Blanchot commenta così la vicinanza, la contiguità degli amanti di *La malattia della morte* nella stanza:

«Sono l'uno a fianco dell'altro, e questa contiguità che passa per tutte le specie di una intimità vuota li preserva dal recitare la commedia di un'intesa per "fusione o comunione". Comunità di una prigione [...]. Né gioia, né odio, un godimento solitario, delle lacrime solitarie, la pressione di un Superio implacabile, e infine una sola sovranità, quella della morte che si aggira, che si lascia evocare e non condividere, la morte di cui non si muore, la morte senza potere, senza effetto, senz'opera che, nella derisione che offre, conserva l'attrazione della "vita inesprimibile, la sola in fin dei conti a cui accetti di unirti" (René Char). Come non cercare in questo spazio dove, durante un tempo che va dal crepuscolo all'aurora, due esseri non hanno altre ragioni di esistere che di esporsi interamente l'uno all'altro, interamente, integralmente, assolutamente, perché infine compaia, non ai loro occhi ma ai nostri, la loro comune solitudine, sì, come non cercarvi e come non ritrovarvi "la comunità negativa, la comunità di coloro che non hanno comunità"»<sup>137</sup>.

Gli amanti di *La malattia della morte* costituiscono una comunità nella misura in cui condividono la stessa reclusione nella propria solitudine. Non è ai loro occhi che la loro contiguità appare come una comunità, ma a degli occhi esterni, agli occhi dei lettori e agli occhi dell'io narrante. È così che, anche nel commento di Blanchot, l'amore, la comunanza (nella solitudine) fra gli amanti non vengono vissuti come tali dall'interno, ma avvicinano gli amanti come dall'esterno. In questo senso l'amore non è più un sentimento soggettivo.

Si può comprendere così come la presenza di una voce narrante risponda a una necessità profonda del testo: è solo nello sguardo della voce narrante che i due amanti possono essere tenuti assieme nella loro contiguità e nella loro intimità vuota. Solo tramite la mediazione dello sguardo e delle indicazioni della voce narrante può apparire agli occhi del lettore la comunità negativa, la comunità inconfessabile degli amanti. Questo amore non può essere vissuto dall'interno; esso appare solo dall'esterno, dal di fuori degli amanti. Lo sguardo della voce narrante è parte di questo amore, è la sola forma che esso può assumere. Se non ci fosse questo sguardo esterno della voce narrante, non ci sarebbero nemmeno il testo né questo amore. Lo sguardo del lettore non sarebbe sufficiente.

Come si è già avuto modo di sottolineare, la voce narrante ha dei caratteri molto marcati; essa, infatti, non riporta solo ciò che il suo sguardo vede, ma si rivolge perentoriamente all'uomo indicandogli cosa fare, mentre lascia in completa libertà la donna, alla quale la voce narrante non si rivolge mai. Si può percepire così una sorta di alleanza fra la voce narrante e la donna del racconto.

La voce narrante non racconta, ma ingiunge. Blanchot sottolinea giustamente che *La malattia della morte* non è un testo narrativo, ma un testo dichiarativo. Duras stessa, in *La vita materiale*, non parla di quest'opera come di un racconto, ma piuttosto come di un «processo»<sup>138</sup>: un processo intentato a

---

<sup>137</sup> Maurice Blanchot, *La comunità inconfessabile*, cit., pp. 75-76.

<sup>138</sup> Marguerite Duras, *La vita materiale*, cit., p. 41.

questo amore e all'incapacità di amare dell'uomo, di quest'uomo in particolare, ma anche dell'uomo in generale.

*La malattia della morte* si configura così come un testo molto complesso, in cui confluiscono diverse intenzioni e diverse stratificazioni di senso. Esso è un processo a un amore particolare, all'amore impossibile fra un uomo omosessuale e una donna, che diventa, però, un processo al rapporto fra gli uomini e le donne in generale. Nel momento stesso in cui intenta tale processo, Duras dà forma anche alla sua interpretazione del rapporto fra i sessi. Quest'ultimo è segnato da una inconciliabilità e da una dissimmetria radicali, che si rivelano al cuore stesso della relazione d'amore. Per questa via, come si è visto, l'amore tende a sfumare inestricabilmente nell'assenza di amore, nell'assenza di desiderio.

Il processo si confonde allora con la sentenza? La sentenza è già stata decisa prima del processo? La voce narrante è la voce del giudice supremo o è più vicina alla voce di qualcuno che intenta il processo? Queste domande, che prendono spunto dall'immagine del processo, in realtà conducono verso uno dei nodi problematici più importanti del testo.

Come si è già visto, Blanchot mette in evidenza il carattere quasi divino della voce narrante, che si rivolge all'uomo nella forma severa dell'ingiunzione. Questo carattere fa di questa voce la voce di un giudice supremo che conosce la verità dell'amore e che persegue colui che non è capace di amare, colui che è afflitto dalla malattia della morte. Tuttavia nel corso dell'analisi sono stati notati altri elementi che mostrano, da un lato, una sorta di alleanza fra la voce narrante e la donna del testo e, dall'altro, una forma di partecipazione della donna alla malattia della morte. Il giudice supremo non è neutro; nella sua voce, nel fatto stesso che lei intenda un processo, invece di offrire pacate spiegazioni, è possibile riconoscere il dolore, da parte femminile, per l'inconciliabilità dei sessi. Questo non significa che tale giudice sia ingiusto e il suo giudizio solo parziale; non è questo l'importante. L'importante è che, nonostante il giudice sia perentoriamente convinta del suo giudizio, lei non si mette nella condizione di esprimere un giudizio che pretenda di non tenere conto della propria singolarità e della propria differenza sessuale. Come la protagonista del testo, lei è lì, pur giudicando, a rivolgersi a un amante, con il quale non c'è conciliazione possibile. Questo "essere rivolti" non è più vissuto soggettivamente come un sentimento d'amore, ma è, come scrive Blanchot, un «esporsi interamente l'uno all'altro, interamente, integralmente, assolutamente», senza nessun'altra ragione, quasi senza alcun desiderio.

Nonostante il giudice sia onnisciente e, con il suo giudizio, decreti il fallimento del tentativo di amare dell'uomo e, con esso, l'inconciliabilità dei sessi, qualcosa sfugge al suo controllo: qualcosa che lo trattiene presso gli amanti, qualcosa per la quale egli non può sottrarsi all'enigma che sorge dalla stanza in cui si trovano i due amanti. Questo enigma è costituito proprio dalla loro contiguità, dalla loro intimità enigmatica.

Considerando quanto è stato detto in precedenza rispetto all'elaborazione durassiana del rapporto fra i sessi, si potrebbe dire che il rapporto fra gli amanti di *La malattia della morte* ne sia in qualche modo

l'emblema. Non si può dire che i due protagonisti del testo si amino e che la loro sia una storia d'amore, ma si può dire, con Duras, che la loro contiguità, al limite, sia comunque amore.

A proposito di *Occhi blu capelli neri* in *La vita materiale* Duras scrive:

«Può darsi che abbia voluto dire proprio quello che sto dicendo qui ma senza riuscirvi, e cioè che non vi è stata una storia d'amore fra quelle persone ma amore. Che forse volevo dire che una volta, al limite del loro rapporto, una notte, l'amore è apparso come una sottile lama di luce nell'oscurità. Che una volta, a un certo momento, la storia era arrivata fino all'amore»<sup>139</sup>.

Probabilmente non si può dire esattamente la stessa cosa per quanto riguarda *La malattia della morte*, ma l'osservazione appena citata potrebbe essere considerata come una delle linee direttrici non esplicitate su cui si muove il testo in questione. Fra gli amanti di *La malattia della morte* non c'è una storia d'amore, ma la loro solitudine, la loro radicale separazione, la loro inconciliabilità e l'asimmetria del loro rapporto sono proprio quegli elementi che, come si è visto, per Duras si rivelano nel rapporto fra i due sessi. Quando l'amore si confonde con l'assenza di amore non rimane che una contiguità, un'intimità vuota che espone radicalmente l'uno all'altra, senza alcun progetto, senza alcun sentimento e senza desiderio.

L'assenza d'amore non è un tema nuovo nella produzione durassiana; come si è visto in precedenza, esso è al centro di romanzi come *Il rapimento di Lol V. Stein*, *Il viceconsole* e *L'amore*. In queste opere l'assenza di amore, come effetto della radicale privazione di oggetto propria del desiderio e dell'amore, diventava l'apertura verso la follia e allo stesso tempo, paradossalmente, verso uno spazio di libertà, non accettabile socialmente né confessabile, di cui la scrittura si faceva carico. La scrittura, come si è visto, diventava il luogo del desiderio, il luogo in cui la privazione di ogni oggetto del desiderio poteva trovare espressione. Nel corso degli anni ottanta, invece, sembra che questa mancanza d'amore, questo desiderio privo di oggetto per Duras venga vissuto in presenza di Yann Andréa Steiner. Questo significa che non è più solo la scrittura a farsi carico della solitudine, della libertà e della follia di questo desiderio; tale solitudine, tale libertà e tale follia sono prese in carico da una relazione in presenza.

La scrittura durassiana si trova così davanti a ciò che la scrittrice stessa chiama «una porta chiusa». Cosa scrivere quando l'assenza, la separazione e la solitudine, che sono state il punto di fuga dell'opera della scrittrice fino a quel momento, sembrano diventare condivisibili? Come concepire, inoltre, la condivisione di ciò che non si può condividere? Come è possibile vivere la solitudine, la separazione in una relazione in presenza d'altri? Cosa scrivere ancora quando ci si trova a ridosso del punto di fuga di tutta la propria opera?

La relazione con Yann Andréa Steiner sembra realizzare la tensione più intima della scrittura durassiana in rapporto all'esperienza limite dell'amore, ma, allo stesso tempo, sembra metterla radicalmente in discussione.

Duras, tenendo fede all'esigenza dell'esperienza limite dell'amore e alla consapevolezza della labilità dei confini che la separano dall'assenza di amore, compie uno spostamento molto significativo: non

---

<sup>139</sup> Ivi, p. 87.

considera più l'amore in funzione del desiderio, ma lo considera come un evento, l'evento singolare di una contiguità fra gli amanti che va al di là del loro stesso desiderio. Non c'è più una storia d'amore, ma amore. Si potrebbe trattare, in realtà, di una radicalizzazione ulteriore delle sue riflessioni sull'esperienza limite dell'amore. Considerato così l'amore sfugge completamente alla possibilità di qualsiasi appropriazione soggettiva e sfugge anche alla scrittura. Quest'ultima non si fa più carico del desiderio, ma si fa carico piuttosto di restituire le reazioni "soggettive" a un'esperienza che va al di là del desiderio incontrollabile del soggetto. Restituire una reazione "soggettiva" tanto estrema quanto può essere l'apertura di un processo contro un evento, che non si lascia addomesticare in nessun modo, non significa riappropriarsene in una prospettiva soggettiva. Questa operazione rivela piuttosto, come si è potuto vedere, la parzialità e l'insufficienza di ogni prospettiva soggettiva e, soprattutto, la radicale inappropriabilità di ciò che non si comprende e che va al di là del desiderio.

Ci si attenderebbe che, di fronte all'impossibilità di restituire nella scrittura un'esperienza così paradossale dell'amore, Duras si orientasse verso il neutro e scegliesse la via della rinuncia alla propria singolarità. Questa è la via suggerita da Blanchot, con la sua insistenza sul passaggio dall'io all'egli e sull'approdo al neutro. Invece Duras cerca di restituire l'incomprensibilità di tale esperienza a partire da sé: non rinuncia alla propria singolarità.

Nello spostamento, grazie al quale l'amore viene considerato come un evento, assume una grande importanza la singolarità di questo evento stesso. Singolarità che è costituita proprio dalla presenza, dalla contiguità degli amanti; una contiguità che non ha alcuno scopo, che non è finalizzata ad alcun progetto, che si chiude in se stessa, nel suo stesso accadere. L'esposizione degli amanti l'uno all'altra, di cui parla Blanchot, è davvero radicalmente gratuita, assoluta, priva di ogni altra intenzione. È l'evento dell'amore che espone gli amanti l'uno all'altra, si potrebbe dire, a loro insaputa.

In *La malattia della morte* Duras tratteggia un assoluto dell'amore, che non solo è senza oggetto, ma anche senza soggetti, e che si rovescia paradossalmente nell'assenza d'amore. Come scrive Blanchot, il rapporto fra gli amanti del testo è l'«affermazione di un rapporto così singolare tra gli esseri che l'amore stesso non vi è necessario, poiché l'amore, che del resto non è mai sicuro, può imporre la sua esigenza in un circolo in cui la sua ossessione giunge a prendere la forma dell'impossibilità di amare: ovvero, il tormento non *risentito*, incerto, di coloro che avendo perduto l' "intelletto d'amore" (Dante), vogliono tuttavia ancora tendere verso quelli soli tra gli esseri a cui non saprebbero farsi vicino con nessuna passione vivente»<sup>140</sup>.

### **6.3. Occhi blu capelli neri: un caso particolare**

In *La pute de la côte normande* Duras scrive:

---

<sup>140</sup> Ivi, p. 53-54.

«Quand j'ai écrit *La maladie de la mort*, je ne savais pas écrire sur Yann. C'est ce que je sais. Ici [in *Occhi blu capelli neri*], les lecteurs vont dire : « Qu'est-ce qu'il lui prend ? Rien ne s'est passé, puisque rien n'arrive. » Alors que ce qui est arrivé est ce qui s'est passé. Et, quand plus rien n'arrive, l'histoire est vraiment hors de portée de l'écriture et de la lecture »<sup>141</sup>.

La scrittrice marca una differenza fra *La malattia della morte* e *Occhi blu capelli neri*. Attenendosi al racconto della composizione di quest'ultimo romanzo, contenuto in *La pute de la côte normande*, si potrebbe dire che in esso la scrittrice abbandoni il piglio processuale che attraversa il primo e tenti di scrivere questa relazione amorosa senza emettere più alcun un giudizio.

*Occhi blu capelli neri* racconta una vicenda molto simile a quella di *La malattia della morte*: un uomo omosessuale paga una donna affinché lei trascorra con lui un certo numero di notti. Come la donna di *La malattia della morte*, anche quella di *Occhi blu capelli neri* non è una prostituta e per l'uomo è in gioco il tentativo di amare. Le condizioni dell'incontro fra i due protagonisti di quest'ultimo romanzo sono diverse rispetto a quelle del primo: mentre in *La malattia della morte* i due amanti non si conoscono, in *Occhi blu capelli neri* viene raccontato il loro incontro. Nella *hall* di un hotel, in un pomeriggio di fine estate, una donna aspetta un uomo, un giovane straniero dagli occhi blu e dai capelli neri, che soggiorna in quell'hotel. Il giovane straniero attraversa la *hall*, si unisce alla donna e si dirige con lei verso la spiaggia, che, nel seguito del romanzo, si capisce essere un luogo in cui si va a fare l'amore. Dalla terrazza dell'hotel un altro giovane uomo, il protagonista maschile del romanzo, viene rapito dalla bellezza del giovane straniero; egli segue con lo sguardo la donna e lo straniero allontanarsi verso la spiaggia. La sera l'uomo si rifugia in un bar e qui, isolato nella sua solitudine, incontra la donna che era andata alla spiaggia con il giovane straniero. I due si ritrovano così a condividere la medesima solitudine, legata alla separazione dal giovane straniero. Sullo sfondo di questo amore per entrambi impossibile inizia la relazione fra i due protagonisti del romanzo, caratterizzata dall'impossibilità di amare dell'uomo. In *Occhi blu capelli neri* non c'è più la voce imperiosa di un direttore di scena che ingiunge e giudica. Il testo porta i segni del tentativo di Duras di rielaborare *La malattia della morte* per il teatro; esso sarebbe letto da degli attori:

«Una sera d'estate, dice l'attore, sarebbe al centro della storia»<sup>142</sup>.

Il rapporto fra gli amanti, inoltre, è meno severo; entrambi cercano di parlare della loro solitudine e della loro relazione.

In *Occhi blu capelli neri* la relazione viene considerata sempre più come un evento e non viene più interrogata accanitamente. Un evento radicalmente singolare:

«C'était une histoire qui n'avait pas cours ailleurs que là, là où nous étions»<sup>143</sup>.

---

<sup>141</sup> Marguerite Duras, *La pute de la côte normande*, cit., p. 20. («Quando ho scritto *La malattia della morte* non sapevo scrivere su Yann. È questo che so. Qui i lettori diranno: 'Cos'è che lui prende da lei? Non è successo niente, perché non accade nulla? Dato che ciò che è accaduto è ciò che è successo. E, quando non accade più nulla, la storia è veramente fuori della portata della scrittura e della lettura»'. Tr. mia)

<sup>142</sup> Marguerite Duras, *Occhi blu capelli neri*, cit., p. 11.



Questo cambiamento di prospettiva, rispetto a *La malattia della morte*, ha anche un'altra conseguenza, che la scrittrice mette in evidenza in *La vita materiale*:

«Ne ho fatto un caso particolare e non un caso generale»<sup>144</sup>.

Nel passaggio fra *La malattia della morte* e *Occhi blu capelli neri* avviene dunque un cambiamento per il quale si approfondisce l'idea che l'amore non sia tanto un sentimento soggettivo, quanto piuttosto un evento che avvicina gli amanti al di là del loro stesso desiderio. Significativamente in *Occhi blu capelli neri* si legge:

«Lei pensa che lui si sbaglia, che le storie si vivono anche senza saperlo. Che loro si trovano già all'estremo limite del mondo, là dove i destini svaniscono, dove non sono più sentiti come personali e neppure forse umani»<sup>145</sup>.

Che cosa rimane in questa radicale assenza di orientamento? Rimane l'evento di una contiguità e di un'intimità vuota che non sono segno di alcuna intesa.

Gli amanti, assolutamente separati, si mostrano l'uno all'altra attraverso questa separazione. Da una parte, questa condizione diventa emblematica dell'elaborazione durassiana dell'esperienza limite dell'amore:

«Lei dice: questa difficoltà che avete c'è sempre stata, c'è sempre stata nella mia vita, iscritta nell'intimo del mio godimento con gli altri uomini. [...]

È quella cosa, lei crede, che è accaduta nella camera come sarebbe accaduta altrove, evento universale che non possono conoscere, che non conosceranno mai, dissimulata dalla sua somiglianza con altre cose, così bene che nessuno aveva potuto positivamente isolarne l'esistenza in quanto dato generale dell'uomo. [...]

Voi siete molto vicino a un'idea generale dell'uomo, è per questo che siete indimenticabile, per questo mi fate piangere»<sup>146</sup>.

D'altra parte, l'emblematicità di questa relazione non elimina la sua singolarità né la sua estraneità alla scrittura. Il fatto che essa sia emblematica del rapporto fra i sessi "in generale" non garantisce ad essa un orientamento di senso tale da renderla inscrivibile in una narrazione. Questa relazione, infatti, è emblematica dell'inconciliabilità dell'uomo e della donna: tale inconciliabilità non apre la strada a un orientamento di senso che tenda verso l'unità degli amanti, ma consegna la relazione fra uomini e donne a una radicale asimmetria, che piuttosto sottrae la possibilità di elaborare un senso comune. Questa stessa asimmetria, però, lascia emergere la singolarità assoluta di un'esposizione all'altro, che non ha nessun'altra ragione, nessun altro senso al di là del proprio stesso accadere. Questa esposizione singolare, che avviene in un momento e in un luogo precisi tra due esseri determinati, non può essere scritta. Questi momenti, questi attimi in cui nessuno può superare la radicale separazione dall'altro pur restando in sua presenza, questi momenti che vengono vissuti, ma di cui non si può fare niente, costituiscono un evento assolutamente singolare e indicibile. Così come di essi non si può fare niente,

---

<sup>143</sup> Marguerite Duras, *La pute de la côte normande*, cit., p. 19. ("Era una storia che non avveniva che là, là dove noi eravamo". Tr. mia)

<sup>144</sup> Marguerite Duras, *La vita materiale*, cit., p. 86.

<sup>145</sup> Marguerite Duras, *Occhi blu capelli neri*, cit., p. 88.

<sup>146</sup> Ivi, pp. 110-115.

non si può nemmeno dire niente, se non il proprio smarrimento davanti a essi, davanti a qualcosa in cui si è coinvolti (non soggettivamente) e allo stesso tempo irrimediabilmente esclusi (soggettivamente) per il fatto che non si possono comprendere, che di essi non si può fare nulla.

È forse in questo senso che bisogna intendere l'intenzione di Duras di fare dell'amore degli amanti di *Occhi blu capelli neri* un caso particolare e non un caso generale: la scrittrice avrebbe voluto restituire quei momenti. Essi, però, sono inutilizzabili e indicibili perché non vi accade niente. Questo vuoto di senso evoca paradossalmente tutto ciò che potrebbe essere fatto e detto, proprio nel momento in cui ne sancisce l'impossibilità. Tale evocazione suscita un desiderio di dire quell'impossibile, che è al di là di tutto ciò che si può dire. Ma esso si sottrae, è una porta chiusa di fronte alla quale la scrittura si ferma.

Proprio da una simile consapevolezza deriva l'insoddisfazione della scrittrice stessa nei confronti di *Occhi blu capelli neri*. Ciò che il libro dice è la generalità, l'emblematicità di questo amore, ma ciò che avrebbe voluto dire e che lascia apparire come una mancanza di «emozione» e un certo «arvato saggismo» è la singolarità assoluta dell'evento di una contiguità inspiegabile:

«Non so cosa avrei dovuto fare. Quello che accadeva ogni giorno non era quello che succedeva ogni giorno. Accadeva che la cosa più importante della giornata fosse quello che non succedeva. Quello che dava più da pensare era proprio che non succedesse niente. Sarebbe stato necessario entrare nel libro col mio bagaglio, la mia faccia devastata, la mia età, il mio mestiere, la mia brutalità, la mia follia, e tu, anche tu avresti dovuto restare nel libro, con i tuoi bagagli, la tua faccia liscia, la tua età, la tua pigrizia, la tua brutalità tremenda, la tua follia, la tua pazzesca aspirazione alla purezza. E non sarebbe stato sufficiente»<sup>147</sup>.

Il fallimento della pretesa della scrittura di attraversare tutte le porte non conduce, però, Duras al silenzio: lei ha continuato a scrivere:

«Durante il periodo che ha preceduto la consegna del manoscritto ho creduto fino all'ultimo giorno di poter ancora evitare di farlo pubblicare, ma a quel punto ero sola a pensare così ed era troppo tardi, e alla fine hanno fatto bene a pubblicarlo»<sup>148</sup>.

Tale fallimento significa piuttosto un cambiamento nella scrittura, che ha anche un profondo valore filosofico. Scoprendo che ci sono porte davanti alle quali la scrittura si ferma, davanti alle quali non può continuare inarrestabilmente, Duras scopre paradossalmente anche un limite al dissolvimento del soggetto dell'enunciazione: tale limite è l'evento della sua presenza singolare, la sua voce. Presenza e voce che non si lasciano sciogliere nella scrittura, in nessuna narrazione che voglia attribuire loro un senso. Presenza e parola che si chiudono in se stesse, nella singolarità assoluta del loro accadere. Singolarità indicibile che anima la scrittura.

Perché la singolarità dovrebbe rivelarsi come un limite al dissolvimento della soggettività? Essa non è piuttosto il limite della pretesa della soggettività di essere il proprio fondamento stesso, di essere trasparente a se stessa?

---

<sup>147</sup> Marguerite Duras, *La vita materiale*, cit., p. 88.

<sup>148</sup> *Ibidem*.

Questa pretesa della soggettività è appunto una pretesa irrealizzabile, di cui una ormai lunga tradizione filosofica e letteraria ha mostrato l'illusorietà. Tuttavia l'emergere di qualcosa come una soggettività, intesa secondo il preciso significato filosofico che questo termine ha acquisito nella tradizione occidentale è segno di un evento che accade in continuazione: l'accesso singolare al linguaggio.

Per usare un'espressione di Merleau-Ponty, si potrebbe dire che nel "reale" si formano delle *pieghe* (che il "reale" è formato di pieghe), delle forme singolari "costituite dal reale"<sup>149</sup>, ma in cui il reale stesso si riflette. Queste pieghe sono forme individuali, la cui "formazione" diviene un evento singolare, che "sarà accaduto per sempre" in quel modo, in quel luogo e in quel momento preciso. Per certi aspetti, dunque, tali eventi singolari sono assoluti.

Anche ogni essere umano è una "piega singolare", un "punto di vista" dalla cui «ombra interna», per usare un'espressione durassiana, il reale risuona diversamente, in maniera singolare. La possibilità di risuonare, la voce, la possibilità di accedere al linguaggio è segno del fatto che una "forma singolare" si è formata, che è viva. Un centro, a partire dal quale la risonanza può vibrare, una cavità in cui la risonanza può avere origine si è formata. Questo centro, questa cavità è una voce e anche un punto di accesso al linguaggio. Tale punto di accesso costituisce qualcosa come soggetto dell'enunciazione, qualcuno che può dire "io". Non è forse corretto chiamare questo punto di accesso ancora "soggetto", come nella tradizione filosofica occidentale, ma rimane il fatto che essa costituisce un punto di accesso singolare al linguaggio, a partire dal quale può formarsi un soggetto.

La tradizione filosofica occidentale moderna ha preteso di rendere trasparente a se stesso tale punto di accesso al linguaggio, separandolo dalla propria origine e ponendolo come un punto immateriale "al di sopra" del reale.

Bisogna sottolineare, però, che l'origine del soggetto non va intesa come l'orizzonte indistinto del "reale". L'origine del soggetto è il suo aggancio singolare e, al limite, assoluto al "reale".

Che cosa significa questo? Che, se, da una parte, l'elaborazione filosofica moderna della soggettività ha preteso di separare il soggetto dalla sua origine non soggettiva, per renderlo trasparente a se stesso, dall'altra, rivendicando l'unicità di questo soggetto, essa ha in qualche modo custodito la singolarità di quella stessa origine, che, pur non essendo soggettiva, non è nemmeno indistinta. Essa è appunto singolare.

Quando Duras, all'altezza della composizione di *La malattia della morte* e di *Occhi blu capelli neri*, "impara" che la scrittura non può aprire tutte le porte sembra riconoscere proprio questa singolarità indicibile. Tale riconoscimento, però, non la conduce verso un passaggio al neutro. Lo scacco della pretesa di trasparenza della soggettività per Duras non apre ad un orizzonte neutro, in cui anche la

---

<sup>149</sup> Per rimanere nell'ambito del vocabolario di Merleau-Ponty si potrebbe dire che queste forme singolari partecipano della "carne del mondo".

singularità, oltre che la soggettività, rischiano di confondersi. La singularità, che è l'origine indicibile della soggettività, non è neutra.

Davanti all'impossibilità di dire la singularità assoluta la scrittrice non percorre la via verso il neutro, ma prende il rischio di dire "io" e di intervenire direttamente nei suoi testi, soprattutto in *La malattia della morte*.

Davanti all'impossibilità di scrivere un amore, che non è più vissuto come un sentimento soggettivo, Duras non cerca un punto di vista più "alto", più comprensivo rispetto al proprio dolore e al proprio disorientamento. La scrittrice rimane legata al suo doloroso vissuto soggettivo e, in *La malattia della morte*, come dice lei stessa in *La vita materiale*, intenta un «processo» a questo amore incomprensibile e al suo amante, nella consapevolezza della parzialità di questa prospettiva. È proprio per questa consapevolezza e per il desiderio di mettere in evidenza la singularità dell'evento di questo amore che il testo, pur mantenendo fede a una prospettiva incarnata e, per certi versi, soggettiva, non assume un carattere sentimentale. L'assunzione di una prospettiva soggettiva è funzionale piuttosto a mostrarne la cecità nei confronti di quella singularità, che appare incomprensibile e inappropriabile, eppure viva.

Dicendo "io" Duras rischia di riassorbire la singularità indicibile dell'evento all'interno di una prospettiva soggettiva. Tuttavia anche nei casi in cui questo rischio sembra più alto, come in opere "autobiografiche" quali *L'amante* o *L'amante della Cina del Nord*, la forza della narrazione prodotta a partire dall'io narrante non fa che evidenziare la parzialità della prospettiva soggettiva e la sua costante ricerca di indicare i luoghi in cui la singularità può rivelarsi, al di là della narrazione, di indicare le porte chiuse. Quest'ultima immagine è presente anche in *L'amante*:

«Di lì comincia il silenzio, quel silenzio sul quale mi affaticherò lentamente per tutta la vita. Sono ancora qui, davanti a questi bambini ossessionati, sempre ugualmente distante dal mistero. Non ho mai scritto credendo di farlo, non ho mai amato credendo di amare, ho solo aspettato davanti a quella porta chiusa»<sup>150</sup>.

Quella singularità è il vissuto, la presenza viva.

Duras corre il rischio di rimettere in gioco l'idea di una soggettività per tenere fede a un accesso singolare al linguaggio, che non si dissolve in una dimensione neutra e indistinta, ma che appare ai limiti della scrittura come un silenzio o una parola chiusi in se stessi e quasi "sacri"; come la parola della mendicante.

#### **6.4. Un'idea per nulla romantica dell'amore**

Nel corso dell'ultima fase della sua produzione, Marguerite Duras arriva a elaborare un'idea per nulla romantica e molto allargata dell'amore: l'amore non viene più considerato solo come un legame sentimentale, quanto piuttosto come un rapporto che crea una contiguità. Tale contiguità per Duras risulta più radicale del sentimento soggettivo stesso.

---

<sup>150</sup> Marguerite Duras, *L'amante*, cit., p. 33.

In un brano di *La vita materiale* la scrittrice si concentra ancora sulle figure di alcune coppie di amanti che, pur sembrando non amarsi, rimangono assieme. Il nucleo problematico su cui la scrittrice riflette è sempre quello di un legame che non viene vissuto come amore, ma che, tuttavia, secondo Duras, non si può non chiamare amore. In questo brano ritorna l'idea dell'amore come l'evento di una contiguità e di una vicinanza che, seppur non guidate da una prospettiva di senso e da un sentimento soggettivi, hanno valore per il loro stesso accadere. Tale contiguità è il segno di un essere rivolti all'altro pur nella separazione più radicale.

«Vi è a volte, anzi, molto spesso, diciamo nella maggioranza dei casi, una commedia dell'amore che vale per quasi tutte le coppie. E anche a questo proposito ho cambiato idea, parecchio. La maggioranza delle persone rimangono insieme, vuoi perché insieme si ha meno paura, vuoi perché con due stipendi si vive meglio che con uno solo, vuoi per via dei bambini, vuoi per molte ragioni che non vengono chiarite ma testimoniano di una scelta, anche se irragionevole, e di una presa di posizione chiara anche se difficile, se non impossibile da esprimere. [...] Non sono persone che si amano, queste, ma quello che c'è fra loro è già amore. Amare qualcuno per questa o quella ragione, per una ragione pratica o di comodità, è già amore. Nella maggior parte dei casi non è dichiarato, e sicuramente neppure percepito, ma è amore. È quel tipo di amore che si dichiara alla morte»<sup>151</sup>.

Il valore che la contiguità assume per Duras può essere colto sullo sfondo di una separazione assoluta fra gli esseri, qual è quella che la morte, avvenuta o ancora a venire, provoca. Rispetto a questo orizzonte assoluto, l'amore si rivela come un rapporto che "lega" attorno a questa separazione; esso è un tentativo impossibile di condividere tale separazione, un tentativo di raggiungere l'altro attraverso questa separazione stessa. Duras non distingue più fra un amore "vero" o un amore "non vero", nobile o banale, disinteressato o interessato: per la scrittrice il "fatto" stesso della contiguità, al di là delle ragioni soggettive, anche nella separazione assoluta, è già amore. Come si è già visto in precedenza la riflessione di Duras sull'amore si svolge sullo sfondo di una prospettiva assoluta. Tale prospettiva non sacrifica a sé e al proprio orientamento di senso la singolarità, perché essa stessa non è una prospettiva di senso, ma solamente una generalità assoluta. Tale generalità, piuttosto, conferisce alla singolarità l'assolutezza di un evento che sarà accaduto, così e in un preciso momento, per sempre.

La lettura di questo brano consente di riconoscere nuovamente la pregnanza del commento di Blanchot a *La malattia della morte*. Il critico francese, infatti, riconosce ben presto al cuore del testo durassiano una prospettiva assoluta, legata alla radicale separazione della morte, rispetto alla quale l'amore si rivela come un tentativo impossibile di condividere la separazione. Su questo stesso tentativo, nella riflessione di Blanchot, si fonda l'idea di comunità: legame indefinibile, che si installa sull'evento di una contiguità di fronte alla morte dell'altro, di fronte all'assoluta separazione da lui.

---

<sup>151</sup> Marguerite Duras, *La vita materiale*, cit., pp. 133-134.

## 7. L'AMANTE CINESE E L'AMORE

Il racconto autobiografico dell'amore con l'amante cinese, che è al centro di *L'amante* e *L'amante della Cina del Nord*, risente dell'elaborazione dell'esperienza limite dell'amore di Duras nel corso degli anni ottanta. Anche in questi casi, infatti, la scrittrice rivela come quella relazione poco trasparente e vicina, per certi versi, alla prostituzione, fosse invece amore. A questo proposito in *La vita materiale* Duras scrive:

«Quando Bernard Pivot mi ha chiesto che cosa mi avesse fatto restare con quell'amante cinese, ho detto: il denaro. Avrei potuto aggiungere: il pazzesco comfort dell'automobile, un vero salotto. L'autista. Avere a disposizione automobile e autista. L'odore sessuale del tussor di seta, della pelle che aveva lui, l'amante. Sono condizioni che predispongono all'amore, se vuole»<sup>152</sup>.

Duras sembra inscrivere anche la propria relazione con l'amante cinese fra quelle che, pur non essendo vissute propriamente come relazioni d'amore, lei considera ugualmente come degli amori.

La grande distanza cronologica che separa la scrittrice dagli avvenimenti quando li racconta in *L'amante* e *L'amante della Cina del Nord* proietta su questi ultimi una luce nostalgica, tale che, in questi casi, l'idea durassiana che anche le relazioni in cui gli amanti non si amano siano degli amori ha un effetto diverso rispetto a quello che ha in *la malattia della morte* e *Occhi blu capelli neri*. Il racconto non è più così crudo e tende piuttosto a creare un'immagine quasi romantica, tende a "idealizzare" una relazione che probabilmente, mentre era vissuta, non aveva questi caratteri.

Tuttavia non è solo la nostalgia a produrre questo effetto: altri elementi concorrono a fare di questa relazione un "luogo" più ospitale di quello in cui si trovano gli amanti di *La malattia della morte* e *Occhi blu capelli neri*. Innanzitutto la storia con l'amante cinese appartiene all'infanzia della scrittrice; come si è visto, nonostante il dolore che gli appartiene, questo periodo della vita per Duras ha il valore di una vitale riserva di senso. Nella relazione con l'amante cinese, inoltre, diversamente da quanto accade in *La malattia della morte*, gli amanti sono legati dal desiderio. Quest'ultimo diventa uno dei temi centrali di *L'amante* e di *L'amante della Cina del Nord*, in relazione anche con il fatto che questa relazione coincide con l'"iniziazione" sessuale della protagonista. Infine, l'amore per il Cinese consente a Duras di ricordare anche l'amore incestuoso per il «fratellino» Paulo.

Sono molti, quindi, gli elementi che contribuiscono a fare della relazione con l'amante cinese un luogo nonostante tutto ospitale, un luogo "perduto", ma impregnato di affetti.

Tuttavia anche l'amore per l'amante cinese è segnato dalla separazione. Tale separazione fra gli amanti ha delle ragioni esterne all'amore: la diversa appartenenza razziale del cinese e della bambina, il fatto che lui, contrariamente a lei, fosse molto ricco e gli ingombranti rapporti di entrambi con le loro famiglie. Oltre a questi impedimenti "esterni", la separazione è al cuore del rapporto stesso fra gli amanti. Il cinese ama la bambina, ma quest'ultima gli chiede di non amarla:

---

<sup>152</sup> Ivi, p. 134.

«Gli dice: vorrei che non mi amassi, e se mi ami, vorrei che facessi come con le altre donne. Lui la guarda, spaventato, domanda: è questo che vuoi? Lei risponde di sì. E lui soffre già, in quella camera, per la prima volta, su questo certo non mente. Le dice di saper già che lei non lo amerà mai e lei lo lascia parlare. Dice: forse, poi lo lascia parlare ancora.

Dice che è solo, atrocemente solo con quel suo amore per lei. Anche lei gli dice che è sola. Non dice con che cosa»<sup>153</sup>.

La bambina non vuole che l'amante cinese l'ami, che lui ami proprio lei, ma desidera che lui si comporti con lei come con le sue altre amanti. Con questo desiderio la bambina si apre immediatamente alla vertigine della sostituzione nell'amore. Lei non vuole essere al "proprio posto". Lei vorrebbe essere al posto di un'altra delle amanti del cinese, sostituirsi a una di loro. La bambina svincola subito il desiderio, che prova per l'uomo cinese, da qualsiasi pretesa soggettiva. Il suo desiderio non è legato al cinese; esso appare già come una dimensione in cui ogni persona è sostituibile. Il desiderio è allo stesso tempo una liberazione dalla soggettività, dalla propria storia soggettiva e una sua messa in discussione. Il desiderio sembra consentire l'accesso a un piacere in cui perdersi, in cui morire a se stessi.

L'amante cinese, così, rimane solo con il suo amore personale per la bambina. In realtà anche per l'amante cinese questo amore è impossibile perché egli sa già che il padre non gli consentirà mai di unirsi a lei e sa che per farlo dovrebbe rompere gli accordi matrimoniali stipulati con un'altra famiglia cinese. La solitudine del cinese è sicuramente legata all'impossibilità di decidere di se stesso; chi decide è il padre:

«Può esprimere i suoi sentimenti solo attraverso la parodia. Scopro che non ha la forza di amarmi contro il volere del padre, di prendermi, di portarmi via. Piange perché non trova la forza di amarmi al di là della paura. Il suo eroismo sono io, il suo servilismo è il denaro paterno»<sup>154</sup>.

La paura chiude il cinese in una solitudine insuperabile, che diventa parte di lui, al di là dell'origine di tale isolamento. In *L'amante della Cina del Nord* Duras scrive:

«Il Cinese è andato a sedersi a un tavolino. Probabilmente per star solo. È solo nella città, come nella vita. Con nel cuore l'amore per la bambina che sta per partire, per allontanarsi per sempre da lui, dal suo corpo. Ha addosso una terribile tristezza e la bambina bianca lo sa.

Lo guarda e per la prima volta scopre che c'è sempre stata, tra loro due, la solitudine, che lei, quella solitudine, cinese, non la scacciava, che era come il suo paese che lo circondava»<sup>155</sup>.

La solitudine in cui il Cinese è chiuso è così insuperabile e profonda che, in *L'amante*, quando la bambina gli comunica la data della sua partenza definitiva dall'Indocina per la Francia, egli non riesce più a desiderarla:

«Una volta fissata la data della partenza, anche se ancora lontana, non riusciva più a far niente con il mio corpo. [...] Manteneva tutta la sua dolcezza anche nel dolore. [...] Si sarebbe potuto credere che amasse quel dolore, che lo amasse come aveva amato me, profondamente, forse fino a morire, e che adesso lo preferisse a

---

<sup>153</sup> Marguerite Duras, *L'amante*, cit., p. 45.

<sup>154</sup> Ivi, p. 57.

<sup>155</sup> Marguerite Duras, *L'amante della Cina del Nord*, cit., p. 127.

me. a volte diceva che voleva accarezzarmi perché sapeva che ne avevo una gran voglia e voleva guardarmi quando arrivava il piacere. lo faceva, mi guardava e mi chiamava la sua bambina»<sup>156</sup>.

Questo brano ricorda la relazione fra gli amanti di *La malattia della morte* e *Occhi blu capelli neri*: ritornano, infatti, la stessa solitudine, la stessa passione per la solitudine dell'uomo e, alla fine della relazione, anche l'assenza di desiderio. Anche il Cinese in queste scene sembra essere afflitto dalla malattia della morte. Nemmeno la bambina, tuttavia, sembra esserne esente; Duras accomuna la sua figura a quella di Anne-Marie Stretter proprio per la condivisione di un umore di morte:

«Entrambe sono votate al discredito per la natura del corpo che hanno, accarezzato dagli amanti, baciato dalle loro bocche, abbandonato all'infamia di un piacere che fa morire, si dice, morire di quella misteriosa morte che colpisce gli amanti senza amore. Di questo si tratta, di questo umore di morte»<sup>157</sup>.

La solitudine, l'assenza di amore, la separazione sono gli elementi che costituiscono anche questo amore durassiano. Esso si configura come l'impossibile condivisione della separazione, della solitudine:

«[la solitudine] era anche il luogo dei loro corpi, del loro amore.

Già la bambina intuiva che quella era forse la storia di un amore»<sup>158</sup>.

---

<sup>156</sup> Marguerite Duras, *L'amante*, cit., p. 116.

<sup>157</sup> Ivi, p. 97.

<sup>158</sup> Marguerite Duras, *L'amante della Cine del Nord*, cit., p. 127.



## 8. UN AMORE CHE PROTEGGE DALLA SOLITUDINE?

Il ritorno di Duras alla relazione con l'amante cinese e alla propria infanzia lascia emergere anche il racconto di un altro amore: quello per il «fratellino» Paulo.

L'amore incestuoso tra fratelli è al centro di un romanzo di pochi anni precedente a *L'amante: Agatha*, pubblicato nel 1981 e ispirato a *L'uomo senza qualità* di Musil.

In questo romanzo un fratello e una sorella si incontrano nella casa, ormai disabitata, dove hanno vissuto l'infanzia. La sorella aveva inviato un telegramma al fratello, in cui gli diceva di raggiungerla in quella casa:

« « Viens. » « Viens demain. » [...] « Vien parce que je t'aime. » [...] « Viens. » »<sup>159</sup>.

Questo incontro per i fratelli è l'occasione per dichiararsi il reciproco amore e contemporaneamente per sancire una separazione definitiva:

«ELLE. – [...] *je voulais vous voir, rien d'autre, vous voir. Et puis vous quitter ensuite, très vite après, comme à l'instant même où je vous aurais vus*»<sup>160</sup>.

Tuttavia tale separazione nelle intenzioni della sorella non è un modo per porre fine a questo amore, ma, al contrario, per sottrarlo all'eventualità di una fine:

«*Je pars pour aimer toujours dans cette douleur adorable de ne jamais te tenir, de ne jamais pouvoir faire que cet amour vous laisse pour morts*»<sup>161</sup>.

La separazione dovrebbe introdurre un cambiamento nella relazione fra la sorella e il fratello, «*comme un devenir nouveau de l'histoire*»<sup>162</sup>. La separazione produrrebbe uno spostamento della storia su un altro piano. Cos'è questo cambiamento?

«ELLE. – [...] *Non, le changement ne serait pas de partir. Je voudrais pouvoir vous dire ce qu'il serait, je ne sais pas.*

LUI. (douceur, prudence). – *D'inventer ? (temps)*

ELLE. – *Quoi ?*

LUI. – *Comme un peur... ?*

ELLE. – *Oui. La peur.*

LUI. – *De la mer. Des dieux.*

ELLE. – *Oui, la peur. (temps)*

LUI. – *Quel serait alors le changement ?*

ELLE. – *De rester cependant dans cet amour*»<sup>163</sup>.

L'amore incestuoso si sposta verso un amore nella separazione, direzione che prendono quasi tutte le relazioni amorose raccontate da Duras negli anni ottanta. Questo spostamento, però, sottrae

---

<sup>159</sup> Marguerite Duras, *Agatha*, Minuit, Paris 1981, p. 11. (««Vieni». «Vieni domani». [...] «Vieni perché ti amo». [...] «Vieni».» Tr. mia)

<sup>160</sup> *Ibidem*. («LEI: [...] io volevo vedervi, credo, nient'altro, vedervi. E poi lasciarvi, subito dopo, come nello stesso istante in cui vi avrei visto». Tr. mia)

<sup>161</sup> Ivi, p. 19. («Io parto per amare per sempre in questo dolore adorabile di non tenervi mai, di non poter fare in modo che questo amore vi lasci fino alla morte». Tr. mia)

<sup>162</sup> Ivi, p. 35. («Come un divenire nuova della storia». Tr. mia)

<sup>163</sup> Ivi, p. 36. («LEI: [...] No, il cambiamento non sarebbe quello di partire. Vorrei potervi dire ciò che sarebbe, non lo so./ LUI (*dolcezza, prudenza*): Inventare?/ LEI: Cosa?/ LUI: Una paura...?/LEI: Sì. La paura. /LUI: Del mare. Degli dei./ LEI: Sì, la paura. (*pausa*)/ LUI: Quale sarebbe allora il cambiamento?/ LEI: Di restare comunque in questo amore.» Tr. mia)

all'amore incestuoso la possibilità di realizzarsi, di essere consumato, di produrre degli effetti "concreti" nella vita dei due fratelli. Tale sottrazione nei confronti dell'amore incestuoso è più radicale di ogni altra sospensione dell'amore che Duras abbia raccontato finora. Nemmeno nel mondo di *L'amore*, in cui compaiono le macerie dei ricordi e le ceneri di un incendio, si arriva a una sparizione così profonda. Nella quarta di copertina Duras scrive:

*«De son incendie il ne reste rien, aucune scorie, aucune consommation, après lui la terre est lisse, le passage est ouvert»*<sup>164</sup>.

Dove viene spostato questo amore? In quale dimensione esso diventa così inefficace?

*«LUI. – Ainsi votre corps va être emporté loin de moi, loin des frontières de mon corps, il va être introuvable et je vais en mourir. Pas de réponse.*

*LUI. – Il ne sera plus rien.*

*ELLE. – Non.*

*LUI. – Il ne sera plus ni vivant ni mort, il sera à moi de cette façon-là.*

*ELLE. – Oui, il est à vous»*<sup>165</sup>.

Si tratta di una dimensione in cui il corpo non è né vivo né morto, non è più niente. Questa non è forse la dimensione dell'immagine?

La sorella dice al fratello che con il suo amante le capita di urlare il proprio nome, Agatha. Al suo amante Agaha fa credere di chiamarsi Diotima e che Agatha sia un nome che le aveva dato un altro amante, di nome Ulrich Heimer:

*«ELLE. – [...] C'est un homme qui n'est pas sans avoir lu, mais pas jusque-là, jusqu'à ces lectures-là.*

*LUI (reprend). – Que vous diriez : illimitées ?*

*ELLE. – On pourrait dire aussi : personnelles*

*LUI. – De vous et moi.*

*ELLE. – Oui, de vous et moi ensemble»*<sup>166</sup>.

Nei dialoghi di Agatha con il suo amante il fratello sarebbe Ulrich Heimer. La citazione del romanzo di Musil si completa: Agatha e Ulrich sono infatti i nomi dei due fratelli protagonisti della seconda parte, incompiuta, di *L'uomo senza qualità*. Il fratello sarebbe quindi un personaggio della letteratura, qualcuno che non esiste senza la scrittura, senza la lettura.

Appare chiaro ora che l'amore incestuoso viene spostato nella dimensione della scrittura, che torna, in quest'opera durassiana, a essere depositaria del desiderio.

Bisogna allora intendere la scrittura come un ricettacolo di tutto ciò che viene reso inefficace nel reale? Nel romanzo Duras offre un'indicazione diversa:

*«ELLE. – [...] Je pars pour vous fuir et afin que vous veniez me rejoindre là même, dans la fuite de vous, alors je partirai toujours de là où vous seriez»*<sup>167</sup>.

<sup>164</sup> Ivi. ("Del suo incendio non resta nulla, nessuna scoria, nessuna consumazione, dopo di lui la terra è liscia, il passaggio è aperto". Tr. mia)

<sup>165</sup> Ivi, p. 13. ("LUI: Così il vostro corpo sarà portato lontano dal mio, lontano dalle frontiere del mio corpo, sarà introvabile e io morirò. / Nessuna risposta. / LUI: Non sarà più niente. / LEI: No. / LUI: Non sarà più né vivo né morto, sarà per me in questa forma. / LEI: Sì, è per voi." Tr. mia)

<sup>166</sup> Ivi, p. 63. ("LEI: [...] È un uomo che non esiste senza aver letto, ma non fino là, fino a queste letture. / LUI: (riprende) Che voi direste: illimitate. / LEI: Si potrebbe dire anche: personali. / LUI: Di voi e di me. / LEI: Sì, di voi e me assieme." Tr. mia)

La scrittura, in fondo, non è una meta, non è nemmeno una dimensione, ma una fuga, una pratica della fuga che lascia tracce solamente per fuggirle ancora e sempre di più, verso la sparizione. Non si deve riconoscere in questa idea della scrittura l'immagine del cammino, della fuga senza meta della mendicante di *Il viceconsole*, che è stata a sua volta riconosciuta come figura della scrittura?

Anche questo amore durassiano viene vissuto nella separazione, in una lontananza che esclude ogni contatto nell'amore, in una completa assenza dell'altro. Tuttavia l'amore non viene mai messo in discussione; la separazione reale rende "inefficace" questo amore, ma esso non si trasforma mai in assenza di amore.

L'amore incestuoso per il fratello è probabilmente l'unico che nell'opera durassiana non soffre al suo interno di una separazione che tenda a trasformarsi in assenza di amore. A proposito dell'amore incestuoso in alcuni testi Duras sembra addirittura recuperare l'idea dell'unità fusionale degli amanti, così estranea alla sua elaborazione dell'esperienza limite dell'amore, così come è stata riconosciuta nelle opere analizzate fino a questo momento. Nel capitolo di *Il nero Atlantico* intitolato *Ho pensato spesso* si legge:

«C'è un tentativo tragico e delirante in tutti di identificarsi con tutti. L'identificazione passa attraverso il fatto di amare, te, fino a morire d'amore per ciascuno. Si vorrebbe morire per amore di un tu allo stesso modo in cui si vorrebbe identificarsi con coloro che non lo ameranno mai. Si vorrebbe annientarsi d'amore e, essendo l'amore un fine in sé, si vorrebbe morire della stessa morte, dunque morire dello stesso amore, dunque rinnovare quell'identificazione impossibile, inammissibile e assolutamente non ammessa da nessuno al mondo, quella dell'incesto. Credo completamente a questa equazione di partenza per tutti»<sup>168</sup>.

Per Duras è l'amore incestuoso a farsi portatore di un desiderio di identificazione con l'altro, tale da trasformarsi in desiderio di morire della morte dell'altro, morire nell'amore per l'altro, assieme all'altro. Si tratta di un amore che prefigura al suo orizzonte un'unione con l'altro che è anche annientamento di sé, dell'altro e di ogni differenza fra sé e l'altro.

L'amore incestuoso per Duras ha le sue radici nell'infanzia. In un altro capitolo di *Il nero Atlantico*, intitolato *Retake*, Duras scrive:

«La mia infanzia è morta con mio fratello. Di colpo, dopo la sua morte sono stata privata della mia infanzia. Ho raggiunto quell'età in cui non c'è più nessuno a ricordare la bambina che portava il mio nome. Ho voluto morire quando lui è morto perché con lui la mia infanzia ricadeva nella notte, lui la portava con sé nella morte perché ne era l'unico depositario. Nessuna passione può prendere il posto dell'incesto. L'incesto non si riproduce mai con altre persone. Perché è una cosa duplice, giustamente, è amore ed è memoria. E l'amore è fatto della memoria incommensurabile dell'infanzia. Nell'infanzia non si sa ancora che ci si ama, ci si amerà, la scoperta di questa ignoranza è l'amore»<sup>169</sup>.

L'amore incestuoso appartiene all'infanzia ed è memoria dell'infanzia. Si potrebbe dire che per Duras l'incesto sia amore e memoria dell'origine; un'origine che non è puntuale, ma porosa,

---

<sup>167</sup> Ivi, p. 59. ("Parto per fuggire da voi e perché mi raggiungete proprio là, nella fuga da voi, allora partirò sempre da là dove voi sareste". Tr. mia)

<sup>168</sup> Marguerite Duras, *Il nero Atlantico*, cit., pp. 87-88.

<sup>169</sup> Ivi, p. 46.

«incommensurabile». L'incesto potrebbe dunque costituire una sorta di regressione verso l'origine, verso una dimensione di fusione e identificazione con l'altro e con il reale.

In questo senso l'incesto costituisce l'unico amore che “protegge dalla solitudine”. Duras formula questa espressione in *L'amante della Cina del Nord*:

«Si sorridono. Torna il desiderio, smettono di sorridere. Lui la riveste e poi la guarda ancora. La guarda: è già dentro di lui. La bambina questo lo sa, lo guarda e per la prima volta scopre che c'è sempre stato un altrove, tra lei e lui. Dal primo sguardo. Un altrove protettivo, di una pura immensità, inviolabile. Una specie di Cina lontana, dell'infanzia, perché no? e che li avrebbe protetti da ogni nozione a essa estranea. E così scopre di proteggerlo, come fa lui, da eventi come l'età adulta, la morte, la tristezza della sera, la solitudine della ricchezza, la solitudine della miseria, quella dell'amore come quella del desiderio»<sup>170</sup>.

Il soggetto maschile di questo brano è l'amante cinese e non il fratellino. Tuttavia nelle pagine precedenti del romanzo l'amore della bambina per il fratellino emerge esplicitamente anche nei suoi dialoghi con l'amante cinese. Il brano del romanzo, in cui viene raccontato l'episodio del rapporto incestuoso fra la bambina e il fratello, suggerisce una sovrapposizione fra l'amore della bambina per l'amante cinese e quello per il fratellino:

«La bambina va nella stanza da bagno. Si guarda. Lo specchio ovale non è stato tolto.

Nello specchio passa l'immagine del fratellino che attraversa il cortile. La bambina chiama sottovoce: Paulo.

Paulo era entrato nella stanza da bagno dalla porticina sul fiume. Si erano baciati a lungo. Poi lei si era denudata e si era stesa accanto a lui e gli aveva fatto capire di mettersi su di lei. Lui aveva fatto come gli aveva detto. Lei lo aveva baciato di nuovo e l'aveva aiutato.

Quando aveva gridato, lei gli aveva premuto il viso contro di sé perché la madre non sentisse il grido tragico della sua felicità.

Era stato così che si erano presi per l'unica volta nella loro vita.

Quel piacere, il fratellino non lo conosceva ancora. Dai suoi occhi chiusi erano scese le lacrime. E avevano pianto insieme, senza una parola, come da sempre.

Era stato in quel pomeriggio, nello smarrimento improvviso del piacere, in quel sorriso ironico e dolce del fratello che la bambina aveva scoperto di aver vissuto un solo amore tra il Cinese di Sadec e il fratellino dell'eternità»<sup>171</sup>.

I due amori della bambina sono molto diversi perché quello per l'amante cinese segna l'uscita dall'infanzia della protagonista mentre quello per il fratellino appartiene completamente all'infanzia. Tuttavia essi vengono sovrapposti proprio per il fatto che, anche se in maniera diversa, essi appartengono entrambi all'infanzia. L'amore (incestuoso) dell'infanzia è l'unico che nella produzione durassiana si configura come un rapporto che protegge dalla solitudine.

Anche del fratellino Duras scrive che è solo:

«Il Cinese dice:

“È un re anche il tuo fratellino forse.”

La bambina sorride, non risponde. Scopre che è vero, che il fratello è un principe sul serio. Prigioniero della sua diversità, solo nel palazzo della sua solitudine, così distante e solo che vivere è come nascere ogni giorno»<sup>172</sup>.

L'amore della sorella non elimina la solitudine del fratello, ma ne svela la presenza. La solitudine del fratello non è descritta come una “solitudine esistenziale”, ma come un isolamento legato a una sua

---

<sup>170</sup> Marguerite Duras, *L'amante della Cina del Nord*, cit., p. 64.

<sup>171</sup> Ivi, pp. 154-155.

<sup>172</sup> Ivi, p. 38.

«diversità», la cui natura non viene mai esplicitata. Il rapporto fra la sorella e il fratello «diverso» non è la condivisione della solitudine. Esso piuttosto è un comune sostegno, una comune alleanza, contro la paura che incute il fratello maggiore e, soprattutto, un desiderio di identificazione con l'altro. In questo contesto l'amore sessuale non costituisce, come nel caso della relazione con l'amante cinese, un'apertura, attraverso l'altro, all'incessante circolazione del desiderio; l'amore sessuale ha piuttosto il senso di un'unione per fusione e con-fusione con l'altro. L'amore incestuoso, inoltre, è il segno di un attaccamento, di un affetto che abbraccia la vita intera dell'altro come se fosse la propria, in un contesto di grande labilità dell'identità personale.

Nemmeno l'amore incestuoso è, dunque, un sentimento personale, soggettivo. Proprio per il fatto che esso trasgredisce il divieto su cui si fonda la società umana e si sottrae a essa, l'amore incestuoso attinge a una dimensione non personale dell'esperienza. Inoltre, per il fatto che questo amore mira all'identificazione con l'altro, a una con-fusione con l'altro, esso non potrà mai finire, perché tale confusione si installa al centro dell'identità di ognuno dei due amanti come una regione muta dell'esperienza, regione di comunicazione e partecipazione fusionale al reale. Sull'interminabilità dell'amore incestuoso per il fratello Duras insiste molto.

L'amore incestuoso si configura quindi come una riserva di affetto assolutamente gratuita. Tale riserva è un "altrove" che sfugge al mondo umano e che, per questo, non lascia tracce di sé nel mondo umano.

L'amore incestuoso protegge dalla solitudine, ma al prezzo di una regressione verso una dimensione impersonale. È forse per questo che, quando nell'opera durassiana emerge il racconto di questo amore, esso è sempre accompagnato dalla definitiva separazione degli amanti fratelli. Se in *Agatha* tale separazione è ciò che gli amanti si prefigurano nel corso del romanzo, in *L'amante* e *L'amante della Cina del Nord* essa si è già compiuta con la morte del fratello, molti anni prima che la scrittrice torni su queste vicende.

Considerando la crudezza di *La malattia della morte* e, in parte, di *Occhi blu capelli neri*, in cui l'esperienza limite dell'amore subisce una torsione tale da sovrapporsi all'assenza di amore, il racconto dell'amore incestuoso appare come un rifugio più ospitale, legato all'infanzia.

### ***8.1. L'immortalità mortale del fratellino: una figura della singolarità***

Questo rifugio, tuttavia, è inaccessibile e perduto perché il fratello è morto. Si è visto che per Duras la morte del fratello coincide con la morte della sua stessa infanzia, quasi che, proprio in virtù dell'identificazione propria dell'amore incestuoso, la morte del fratello coincidesse con la sua. La morte del fratello coincide anche con la fine dell'amore per lui? Sembrerebbe di no.

Si è visto, infatti, che in *Agatha* l'amore incestuoso viene "spostato" verso la dimensione dell'assenza e verso la scrittura, proprio per fare in modo che esso non finisca. Sembrerebbe così che l'amore per il fratellino morto potesse continuare a vivere nella scrittura.

Tuttavia Duras, in *L'amante*, fornisce delle indicazioni diverse, quando parla dell'«immortalità mortale» del fratellino. Duras scrive che il fratellino portava con sé qualcosa come un'immortalità:

«Per il fratellino si trattava di immortalità senza difetto, senza leggenda, senza accidente, pura, assoluta. Il fratellino non aveva nulla da gridare nel deserto, non aveva nulla da dire, altrove o qui, nulla. Non aveva istruzione, non era riuscito a istruirsi su niente. Non sapeva parlare, sapeva a malapena leggere, a malapena scrivere, talvolta si poteva pensare che non sapesse neppure soffrire. Era uno che non capiva e che aveva paura»<sup>173</sup>.

L'immortalità del fratellino ha a che fare con il suo isolamento, con la sua solitudine. Il silenzio quasi autistico, che accerchia la sua figura come un'aura, custodisce il vissuto della sua infanzia e anche dell'infanzia della scrittrice, rivelandone una sorta di immortalità. Il silenzio del fratellino sembra custodire l'indicibile dell'infanzia e dell'amore incestuoso.

Con la morte del fratello, però, scrive Duras, muore anche quest'immortalità:

«Il corpo di mio fratello era morto, l'immortalità era morta con lui. [...]

Bisognerebbe avvertire tutti di tali eventi. Comunicare loro che l'immortalità è mortale, che può morire, che è successo, che continua a succedere, che essa non si palesa in quanto tale, che è la duplicità assoluta. Che non esiste nel particolare, ma soltanto in linea di principio. Che certe persone possono celarne la presenza, a condizione che lo ignorino, e che certe altre possono svelarne la presenza nelle prime, alla stessa condizione, ignorando di poterlo fare. Che la vita è immortale mentre è vissuta, mentre è in vita. Che l'immortalità non è una questione di tempo, non è una questione di immortalità, è qualcosa di ignoto»<sup>174</sup>.

Duras in *L'amante* ricorda di aver sofferto molto quando le fu annunciata, con un telegramma, la morte del fratello Paulo:

«Non so più quali fossero le parole del telegramma da Saigon. Se diceva che il mio fratellino era deceduto o se diceva: ritornato a Dio. [...] Il fratellino. Morto. Prima la mente si rifiuta di capire e poi, bruscamente, da ogni parte, dalla profondità del mondo, il dolore è arrivato, mi ha sommersa, mi ha trascinato, non riconoscevo niente, esisteva solo il dolore, quale non sapevo, se si rinnovava il dolore di aver perduto un figlio qualche mese prima, o se era un dolore nuovo. Ora credo che fosse un dolore nuovo. [...]

E dal momento che avevo capito quella verità, tanto semplice, che il corpo del fratellino era anche il mio, io dovevo morire. E sono morta. [...]

L'amore insensato che provo per lui rimane per me un insondabile mistero. Non so perché lo amassi al punto di voler morire della sua morte. Ero lontana da lui da dieci anni quando è successo e pensavo a lui solo di rado. Come se lo amassi per sempre e niente di nuovo potesse succedere a questo amore. Avevo dimenticato la morte»<sup>175</sup>.

Il grande dolore di Duras deriva dal fatto che la morte del fratello era un'eventualità che lei non aveva contemplato, credendo che l'amore che lei provava per lui, al quale non era nemmeno necessario che pensasse, non potesse essere intaccato in nessun modo. Si trattava di un amore vissuto nella separazione, proprio come decidono di fare i fratelli in *Agatha*. Anche questo amore, vissuto nella separazione per proteggerlo da ogni eventualità, però, viene raggiunto dalla morte. Una morte che non

<sup>173</sup> Marguerite Duras, *L'amante*, cit., p. 112.

<sup>174</sup> Ivi, pp. 111-112.

<sup>175</sup> Ivi, pp. 110-113.

esaurisce certamente l'amore, ma che lo chiude, lo rende inattuabile. La morte del fratello esclude, inoltre, anche quella possibilità di fuga che è la scrittura. L'immortalità dell'amore per il fratello, che la pratica della fuga, propria della scrittura, poteva evocare in *Agatha*, in *L'amante muore*, si raccoglie definitivamente attorno al corpo silenzioso del fratello.

Paradossalmente l'immortalità si rivela mortale. Che cosa significa? Significa soprattutto l'attenzione di Duras per la presenza viva, nonostante la sua poetica sembri fondarsi sulla separazione e sull'assenza. C'è in Duras un'attenzione estrema alla presenza viva, portatrice di un'apertura caduca e mortale all'assoluto. L'assoluto e l'immortalità in Duras appaiono come dei tagli verticali, delle evocazioni che si aprono attraverso l'esperienza materiale e mortale di un "altrove" e che, paradossalmente, muoiono assieme alla vita mortale stessa. Questo è possibile solo se l'assoluto e l'immortalità non sono delle dimensioni estranee ed esterne alla vita mortale, ma, in qualche modo, le appartengono. Come intendere queste "contraddizioni"? Che cosa significano?

Per provare a comprendere il senso dell'immortalità mortale, di cui la scrittrice parla nei passi citati in precedenza, si possono mettere in relazione questi ultimi con un passo di un capitolo di *Il nero Atlantico*, intitolato *Domani gli uomini*, in cui Duras usa un'espressione simile all' "immortalità mortale", l'«eternità di passaggio»:

«Non crederci adesso è crederci ancora. La nostra attuale assenza di fede in Dio, sarebbe un Himalaya della fede a paragone di quella del 2050. Allora vedrete come sarà non credere più in Dio, assolutamente, ma come immaginarlo? Sarà non abitare più, non "attraversare" più le notti, i giorni, le cose, gli alberi, i bambini, le donne, le passioni con un'eternità di passaggio. Dunque sarà non scrivere più. Ma, dopotutto, la si farà finita con questo, una volta per tutte, con la specie umana, dico»<sup>176</sup>.

Anche in questo caso Duras parla di un assoluto, rivelandone la natura caduca e «di passaggio». Duras indica un'apertura all'assoluto che, però, non ha più un riferimento divino. Tale assoluto, inoltre, non ha nemmeno il carattere di un'eternità incorruttibile. L'eternità di cui parla Duras è un'eternità di passaggio, un'apertura verticale all'assoluto che attraversa e apre il vissuto, senza tuttavia fornire all'assoluto una consistenza, divina o trascendente. Dalle parole della scrittrice sembra che tale apertura coincida con la scrittura. Essa, però, non coincide certamente con la scrittura intesa come rappresentazione del reale e, a mio avviso, nemmeno con la scrittura intesa, in senso lato, come immagine, come ombra del reale. La scrittura va forse intesa, in questo caso, come quella pratica della fuga che viene evocata in *Agatha*. La fuga apre lo spazio a un altrove, ma non indica una meta. La fuga prefigura un altrove e rimane sospesa nella prefigurazione di questo altrove, che diviene come l'ombra del presente. Tuttavia la cosa più importante della fuga non sono queste prefigurazioni, ma il movimento dal quale esse si generano: l'apertura verso un altrove, la rottura della compattezza del presente. Un'apertura che, per gli esempi che la scrittrice usa, potrebbe essere intesa come una qualità

---

<sup>176</sup> Marguerite Duras, *Il nero Atlantico*, cit., p. 71.

propria del vissuto di qualcuno, un modo, uno stile del vissuto; come l'immortalità del fratellino, la qualità "assoluta" della sua presenza, del suo modo di essere presente e solo.

Tale apertura appartiene al presente in cui si origina. L'altrove che viene prefigurato è un altrove assoluto, ma di passaggio, è un'eternità mortale. In questa maniera Duras richiama l'attenzione sul fatto che, proprio nel momento in cui un altrove viene prefigurato e sospeso nella dimensione dell'immagine, accade un evento, che è proprio l'apertura di questa prefigurazione. Tale apertura, al di là del carattere della prefigurazione, è un evento presente, assolutamente singolare e, allo stesso tempo, caduco, mortale. È l'evento di una presenza umana, portatrice di contraddizioni, che solo la sua cancellazione potrebbe risolvere.

Probabilmente sarebbe più corretto parlare non di "scrittura", ma dello "scrivere" come evento spirituale e materiale assieme. Scrivere, quindi, sarebbe una fuga, l'apertura a un assoluto altrettanto caduco quanto il presente da cui si origina.

Il senso di queste formule paradossali di Duras potrebbe essere quello di mettere in evidenza la singolarità assoluta della presenza viva e anche la singolarità assoluta dell'accesso al linguaggio. Duras rivela un'esperienza del linguaggio e delle parole che considera questi ultimi come "gesti", "eventi" in presenza, connessi immediatamente e singolarmente con il vissuto. Da un punto di vista filosofico questo appare come un invito a considerare il linguaggio non solo come una struttura, fondata su una mancanza, o come un gioco o come un'immagine, ma anche come un evento, l'evento di una presenza umana assolutamente singolare.

## **8.2. Il sigillatore dell'acqua**

In *La vita materiale* c'è un racconto, intitolato *Il sigillatore dell'acqua*, che forse più di ogni altro evidenzia il senso dell'esperienza del linguaggio come evento e come evento di una presenza umana, di cui si è cercato di parlare nel paragrafo precedente.

Duras racconta il tragico episodio del suicidio di un'intera famiglia, che si è distesa sulle rotaie del treno ad alta velocità, dopo che nella loro abitazione era stata chiusa l'acqua. Si trattava di una famiglia «di gente un po' emarginata, un po' diversa dagli altri, un po' ritardata»<sup>177</sup>, che viveva in una stazione fuori uso, concessa loro dal comune. Queste persone non riuscivano a pagare le bollette; per questa ragione era stata chiusa loro anche l'acqua. La sera stessa tutta la famiglia, una donna, un uomo e due bambini, si era distesa sulle rotaie.

Duras si sofferma su due particolari della vicenda: il fatto che la donna non abbia opposto alcuna resistenza all'incarico del comune, al «sigillatore dell'acqua», e il fatto che, dopo la chiusura dell'acqua, la donna si sia recata in un bar, invece di attendere il marito per comunicargli la decisione di morire:

---

<sup>177</sup> Marguerite Duras, *La vita materiale*, cit., p. 97.



«Lei non ha detto all'incaricato che c'erano i due bambini, perché lui li vedeva, i due bambini, né che l'estate era calda, perché c'era anche lui, nell'estate calda. Ha lasciato andar via il Sigillatore dell'acqua. È rimasta sola con i bambini, un momento, poi è andata in paese. È andata in un bar che conosceva. In quel bar, non si sa che cosa abbia detto alla padrona. Non so che cosa ha detto. non so se la padrona ha parlato. Si sa invece che lei non ha parlato della morte. [...]

E qui, fra il momento della chiusura dell'acqua e il momento in cui lei è tornata al caffè, ristabilisco il silenzio della storia. Ristabilisco cioè la letteratura con il suo silenzio profondo»<sup>178</sup>.

L'attenzione di Duras si concentra tutta sul passaggio della donna al bar, una volta che lei aveva già deciso di morire. Quando si reca la bar la donna ha già rinunciato a qualsiasi pretesa nei confronti del reale, a qualsiasi rivendicazione, raggiungendo così una disperazione definitiva. La donna non è andata al bar per denunciare, per rivendicare, non era mossa dalla speranza. Che cosa l'ha spinta fuori della sua casa, verso il bar se non aveva più nulla da pretendere dal mondo "fuori"? È nel contesto di una simile gratuità (gratuità da intendere anche nel senso di assenza di motivazioni) che Duras immerge il passaggio e le parole della donna al bar.

«Dunque, questa donna che si pensava non avrebbe parlato perché non parlava mai, deve aver parlato. Ma non della sua decisione. No. Deve aver detto qualcosa invece di questo, della sua decisione, qualcosa che, per lei, ne era l'equivalente e che sarebbe rimasto tale per tutti coloro che fossero venuti a conoscenza della vicenda. Forse una frase sul caldo. Che sarebbe diventata sacra.

È in momenti come questi che il linguaggio raggiunge il suo potere più grande. Qualsiasi cosa la donna abbia detto alla padrona del bar, le sue parole dicevano tutto. Quelle poche parole, le ultime prima della messa in opera della morte, erano l'equivalente del silenzio di quella gente durante la vita. Quelle parole nessuno le ha tenute a mente»<sup>179</sup>.

Le parole della donna, probabilmente una banale frase sul caldo, sono emblematiche, a mio avviso, di un'esperienza della parola e del linguaggio a cui Duras accenna in vari modi nel corso della sua produzione, a partire soprattutto dagli anni ottanta. Come si è già visto, tale esperienza sembra essere anticipata dalla parola Battambang della mendicante di *Il viceconsole*.

La donna non ha offerto spiegazioni riguardo alle sue intenzioni; non aveva nulla da spiegare e nulla di cui giustificarsi, dal momento che la sua condizione sarebbe stata evidente, dopo la sua venuta, anche per il Sigillatore dell'acqua. La sua frase sul caldo non era nemmeno una metafora, qualcosa di detto al posto di qualcos'altro per rendere conto di un indicibile, giacché, come scrive Duras, per lei la frase sul caldo era l'equivalente di tutto ciò che lei avrebbe potuto dire. Nessuna ragione psicologica o patologica, come la vergogna o il ritardo mentale, viene considerata da Duras come una giustificazione del fatto che la donna abbia pronunciato una frase sul caldo piuttosto che parlare del suicidio, che di lì a poche ore avrebbe messo in atto.

Duras insiste sulla situazione in cui la donna pronuncia quella frase, sull'evento stesso, che è il dire quella frase. La frase viene pronunciata in un contesto di gratuità; essa pertanto non è portatrice né di un interesse né di un senso. Quest'ultimo non le è forse del tutto estraneo, ma non è che un elemento

---

<sup>178</sup> Ivi, pp. 98-99.

<sup>179</sup> Ivi, p. 100.

secondario rispetto al rivolgersi all'altro, in una relazione asimmetrica, che è invece l'elemento centrale di questo evento. Si tratta di un rivolgersi all'altro che non è comunicazione, scambio, ma che è un tenersi in presenza dell'altro, comunicarsi all'altro nella propria presenza. La frase sul caldo va forse considerata come il nome della condizione materiale, affettiva e spirituale della donna. Essa è dunque una parola immediatamente radicata nel vissuto, non per il suo significato o per il suo senso, ma per il fatto che è la parola di una presenza umana viva. Questa parola è il nome del vissuto, la sua voce singolare. La frase è l'evento di una singolarità assoluta, caduca e mortale, ma che ha un valore sacro, dal momento che essa è la voce di una singolarità assoluta che viene in presenza.

La frase sul caldo è sacra anche perché la donna sta per uccidersi con la sua famiglia. In questa frase sono sintetizzate la sua mancanza di cultura, di armi per difendersi dal sopruso della chiusura dell'acqua, la sua povertà di parola, forse il suo ritardo mentale, il suo essere così totalmente disarmata da non aver potuto reagire quando le hanno chiuso l'acqua. Tutti questi elementi rendono conto della tragica asimmetria della donna rispetto a coloro che hanno compiuto il gesto terribile della chiusura dell'acqua, senza vedere la sua disperazione.

È solo l' "ironia" della sorte che fa sì che nessuno ricordi questa frase, che Duras la immagini senza poterla trascrivere? O questa parola è forse indicibile perché è quella che potrebbe esprimere l'indicibile?

Nessuna delle due domande, a mio avviso, coglie nel segno. Nessuno ricorda la frase perché essa non è straordinaria, ma è banale e quotidiana. D'altra parte essa ha a che fare con l'indicibile del vissuto; si dovrebbe dire piuttosto che essa lo porta con sé nella singolarità assoluta del suo essere pronunciata da quella donna. La frase, però non è per nulla indicibile; è stata pronunciata. Essa, però, va ascoltata con un atteggiamento diverso da quello di volerla interpretare.

## 9. EMILY L.

*Emily L.* è un romanzo che Duras pubblica nel 1987 e in cui i temi dell'amore e della scrittura vengono nuovamente accostati. Già nel titolo la scrittrice inserisce un riferimento letterario alla poetessa americana Emily Dickinson: Emily L., infatti, è il nome che viene attribuito a una delle protagoniste del romanzo durassiano. Questa donna, nel testo, è l'autrice di una poesia nella quale, anche se non è esplicitamente citata da Duras, si può riconoscere una poesia di Emily Dickinson. *Emily L.* è anche un romanzo sulla scrittura, intrecciata inestricabilmente ancora una volta con l'amore.

Una donna e un uomo, in cui vanno riconosciuti la stessa Duras e Yann Andréa Steiner, all'inizio dell'estate fanno una gita a Quillebeuf, come sembra essere d'abitudine per loro. Lei sta progettando di provare a scrivere nuovamente un libro sulla sua relazione con lui. Lui sembra piuttosto contrariato da questa idea. Duras invece la difende dicendo che, da una parte, non può smettere di scrivere e, dall'altra, scrivere di questa relazione è come ritrovare il suo amante:

*«Je ne peux pas m'arrêter d'écrire. Je ne peux pas. Et cette histoire, quand je l'écris, c'est comme si je vous retrouvais... que je retrouvais les moments où je ne sais pas encore, ni ce qui arrive, ni ce qui va arriver... ni qui vous êtes, ni ce que nous allons devenir...»*<sup>180</sup>.

La citazione appena riportata contiene delle contraddizioni che non possono essere comprese se non sullo sfondo della relazione fra la scrittrice e Yann Andréa. Come scrive anche Laure Adler nella sua biografia di Duras, la scrittrice temeva molto che Yann Andréa la lasciasse, nonostante il dolore per il fatto che lui non provasse alcun desiderio per lei. Per questa ragione è così importante per lei ritrovare il suo amante. Ritrovare il proprio amante per Duras significa in questo caso ritrovare quella condizione di straniamento che caratterizza la relazione con Yann Andréa e, in generale, l'apertura all'ignoto propria dell'esperienza limite dell'amore, così come si presenta nelle opere durassiane degli anni ottanta: paradossalmente ritrovare l'amante significa ritrovare l'assenza di amore che lega la scrittrice al giovane, e, con essa, l'apertura all'ignoto.

Oltre a questo tentativo di ritrovare l'amante nell'unico modo in cui sembra possibile ritrovarlo, tornando cioè ai limiti dell'esperienza spirituale di un amore non vissuto come tale e aperto all'ignoto, a muovere la composizione di *Emily L.* c'è anche il movimento incessante della scrittura: Duras non può smettere di scrivere. Alla propria esperienza di scrittura Duras dedica nel romanzo un dialogo fra lei e Yann Andréa:

*«- [...] Comment on arrive à le faire, je ne sais pas non plus, ni pourquoi. Vous savez, personne ne sait pourquoi. On commence. Et puis ça arrive, on écrit, on continue. Et puis voilà, c'est fait. [...]*

*- C'est une question d'orgueil.*

*- Pour le premier livre, sans doute, oui. Chez certains écrivains, des hommes, il n'y a que ça. Mais après le premier livre ce n'est plus tout à fait l'orgueil, c'est après que c'est impressionnant, quand ça s'installe tout au long de votre vie, mais c'est aussi une question de peur, c'est sûr... ça protégerait d'une certaine peur... enfin, je veux dire... c'est possible. Je ne sais pas»*<sup>181</sup>.

---

<sup>180</sup> Marguerite Duras, *Emily L.*, cit., p. 22. («Non posso smettere di scrivere. Non posso. E questa storia, quando la scrivo, è come se vi ritrovassi... come se io ritrovassi i momenti in cui non so ancora, né ciò che succede né ciò che succederà... né chi siete né ciò che noi diventeremo...» Tr. mia)

Scrivere si configura in questi passi come una pratica che accompagna il vissuto, che si installa nella vita di chi scrive e la accompagna continuamente. In questo senso scrivere ha qualcosa in comune con un'esperienza spirituale che accompagna la vita. Scrivere, inoltre, ha la facoltà di proteggere dalla paura. In che senso va intesa questa espressione? Un altro passo di *Emily L.* potrebbe aiutare a intendere questa espressione all'interno del contesto del romanzo. Quando Yann Andréa insiste sulla sua idea che non ci sia niente da raccontare della sua relazione con la scrittrice, perché non è avvenuto nulla, Duras confessa che parlare con lui è molto difficile e doloroso, quasi come morire. Negando che ci sia qualcosa da raccontare, Yann Andréa mette in discussione la consistenza di questa relazione, di questo amore. La scrittrice continua:

*«Il me semble que c'est lorsque ce sera dans un livre que cela ne fera plus souffrir... que ce ne sera plus rien. Que ce sera effacé. Je découvre ça avec cette histoire que j'ai avec vous : écrire, c'est ça aussi, sans doute, c'est effacer. Remplacers»<sup>182</sup>.*

La scrittura difende, dunque, dalla paura e dal dolore di una relazione in presenza molto complicata. Quando queste dolorose situazioni saranno state scritte e raccolte in un libro, esse non faranno più soffrire. Che cosa significa? Duras sembra recuperare qui la facoltà del linguaggio di negare il reale, di metterlo a distanza e di conoscerlo attraverso la costruzione di un'immagine. Il libro sembra rappresentare qui il luogo in cui il reale è messo a distanza e in cui ne vengono estratti e raccolti in una forma chiusa la rappresentazione e il senso. Scrivere sarebbe quindi una pratica costante di presa di distanza dal reale per conferirgli o estrarne un senso e, in questo modo, addomesticarlo? Anche se queste osservazioni sono per certi versi corrette, esse risultano troppo perentorie nel contesto della scrittura durassiana. Scrivere per Duras ha sicuramente il valore di un'articolazione, di una messa in forma del vissuto che, in qualche modo, prefigura ed evoca degli orientamenti di senso possibili del vissuto stesso: è così che la scrittura difende da quest'ultimo. Tuttavia nella scrittura durassiana non accade mai che il senso che viene attribuito al vissuto diventi così forte da orientarne la messa in forma secondo un'unica direzione; non accade mai che il senso diventi così forte da fare del vissuto e della sua narrazione una figurazione del senso stesso. La scrittura di Duras si configura piuttosto come un'esperienza dei limiti, che insiste proprio là dove il senso sembra non tenere più. Il senso non recupera mai la gratuità del vissuto. Il senso, mai esplicitato ma soltanto suggerito e sempre plurale, sembra piuttosto avere la funzione di un orientamento che consente la messa in opera di alcuni frammenti del vissuto, la loro articolazione nella forma della scrittura. Il senso non è mai la ragione ultima della scrittura.

---

<sup>181</sup> Ivi, pp. 57-58. («- [...]Come si arrivi a farlo, non lo so più né perché. Sapete, nessuno sa perché. Si comincia. E poi succede, si scrive, si continua. E poi ecco, è fatto. [...]/- È una questione di orgoglio. /- Per il primo libro, senza dubbio, sì. Per alcuni scrittori, degli uomini, non è che questo. Ma dopo il primo libro non è più l'orgoglio, è dopo che è impressionante, quando s'installa lungo tutta la vita, ma è anche una questione di paura, è sicuro...protegge da una certa paura... in fondo, voglio dire... è possibile. Non so». Tr. mia)

<sup>182</sup> Marguerite Duras, *Emily L.*, cit., pp. 22-23. («Mi sembra che quando questo sarà in un libro non farà più soffrire... che non sarà più niente. Che sarà cancellata. Scopro questo con questa storia che ho con voi: scrivere, è anche questo, senza dubbio, cancellare. Sostituire.» Tr. mia)

Qual è allora la ragione ultima della scrittura? Perché scrivere? In *Il nero Atlantico* ci sono dei brani che possono essere considerati come una risposta a questa domanda; una risposta forse provocatoria, ma che nondimeno, insiste sull'idea che la scrittura difenda dalla paura:

«Il problema – l'ho detto, ricomincio a dirlo di nuovo – è occupare il tempo della vita. È meglio occuparlo che non occuparlo, perché, a volte, farlo è talmente avvincente che si dimentica la morte, questo margine stretto, questo fiume, questo filo d'acqua. La vita è limitata alla vita. Come persuadersene? Allora è meglio fare piuttosto che non fare quello che faccio, scrivere, è meglio fare questo piuttosto che niente. Se si può fare altrimenti, per esempio niente, forse è meglio non fare niente. Ma non crediate che l'importanza di ciò che si fa possa modificare la scadenza della morte. Questo senso della morte che ogni essere vivente porta in sé, per tutta la vita, le vacche, i cavalli, gli uomini, gli imbecilli, i geni, la paura assoluta dell'inammissibile assoluto, la sparizione assoluta della vita»<sup>183</sup>.

Duras dice di scrivere per occupare il tempo della vita; questa occupazione, la scrittura, difende e distoglie dalla paura della morte. Il pensiero della morte coincide in questo caso anche con il riconoscimento dell'impossibilità di attribuire un senso alla vita. Non è possibile, infatti, andare oltre i limiti della vita: «la vita è limitata alla vita». La morte è un limite invalicabile al quale non è possibile attribuire un senso e sul quale non è nemmeno possibile fondare un senso. Essa è un evento assolutamente inappropriabile. Per offrire dei riferimenti filosofici, si potrebbe dire che con queste riflessioni siamo molto lontani dall'idea heideggeriana di *Essere e tempo* della morte come possibilità più propria dell'esserci, ma più vicini all'idea della morte anonima, impersonale di cui parla Blanchot in *Lo spazio letterario*. Se la morte appare inappropriabile e inattingibile, anche la vita stessa, alla quale non è possibile offrire un senso che superi il limite invalicabile della morte, assume i medesimi caratteri. La scrittura quindi distrae e difende dalla paura della morte e difende allo stesso tempo dall'inappropriabilità della vita, del presente. La possibilità di raccogliere il vissuto in una forma, qual è quella del libro, consente di distrarsi dalla gratuità del vissuto stesso, consente di prenderne le distanze e, in qualche modo, di renderlo appropriabile, dicibile. Come si vedrà in seguito, tale appropriazione non è e non può essere completa. Tuttavia Duras, sottolineando questo carattere protettivo della scrittura, mette in evidenza un movente cruciale della scrittura: il tentativo disperato di articolare un senso del vissuto. Tentativo che, nella consapevolezza della sua irrealizzabilità, diventa una maniera di difendersi dalla gratuità del vissuto, offrendo a quest'ultimo delle suggestioni di senso. È forse in questa prospettiva che va inteso un passo di *Emily L.*, in cui Duras marca la differenza fra questo romanzo e gli altri tentativi di parlare della sua relazione con Yann:

«Non... ce que j'écris en ce moment, c'est autre chose dans quoi elle serait incluse, perdue, quelque chose de beaucoup plus large peut-être... Mais elle, directement, non, c'est fini... je ne pourrais plus...»<sup>184</sup>.

Diversamente da quanto ha fatto in *La malattia della morte* e in *Occhi blu capelli neri*, Duras dice che in *Emily L.* non cercherà più di scrivere direttamente la sua relazione con Yann Andréa, ma che cercherà

---

<sup>183</sup> Merguerite Duras, *Il nero Atlantico*, cit., p. 85.

<sup>184</sup> Marguerite Duras, *Emily L.*, cit., pp. 22-23. ("no... ciò che scrivo in questo momento è un'altra cosa, nella quale essa sarà inclusa, perduta, qualcosa di molto più grande forse... Ma lei, direttamente, è finita... non potrei più..." Tr. mia)

di attingere a qualcosa di “più grande”, in cui anche la sua relazione può confondersi. La scrittrice sembra esprimere l’intenzione di attingere a un’immagine “più grande”, non solamente legata alla singolarità della sua relazione, che, nella sua emblematicità, possa offrire un orientamento di senso anche alla complicata storia d’amore con Yann Andréa.

Questa possibilità, però, viene immediatamente messa in discussione da Yann Andréa, che insiste sul fatto che tra lui e Duras non c’è mai stata una storia d’amore. Egli riporta così in primo piano la contraddittorietà e la complessità della loro relazione, su cui Duras sembra invece voler sorvolare:

«- Vous avez inventé pour moi. Je ne suis pour rien dans l’histoire que vous avez eue avec moi.

- Vous avez dit le contraire, une fois, au début.

- Je dis n’importe quoi, et puis j’oublie. Vous le savez – vous souriez -, mais je suis toujours près de vous dans le désespoir que je vous procure.

- Je le sais. Je sais aussi que, pour moi, même si vous l’avez dit sans y penser, pour me faire plaisir, c’est pareil que si vous l’avez dit pour toujours. C’est là. Que quelqu’un ait dit cette chose-là ce jour-là, c’est ce qui fera ce livre s’écrire. Le livre sera sincère. Que nous l’ayons dite nous, ou que nous l’ayons entendu dire à travers un mur, par un autre que vous à une autre que moi serait équivalent quant au livre, du moment que vous l’auriez entendue en même temps que moi dans un même lieu. Dans une même frayeur»<sup>185</sup>.

Yann Andréa sostiene che non c’è mai stata una relazione d’amore con la scrittrice e che, anche se può averlo ammesso in qualche occasione, egli ha mentito. Duras risponde, coerentemente con la sua idea tutt’altro che romantica dell’amore, che, anche se lui avesse mentito, la sola evocazione dell’amore sarebbe stata sufficiente per poter parlare di un amore. Sull’evento dell’evocazione dell’amore, vera o falsa che fosse, si fonda la “sincerità” di *Emily L.* Qualcosa come un amore, anche se evocato nella menzogna, è accaduto: il libro può essere sincero su questo e, perciò, può essere scritto.

Anche se le loro prospettive sembrano inconciliabili, i due amanti si ritrovano in un punto: la disperazione. Lui dice che non l’ama, ma che le è vicino nella disperazione che le procura. Lei, più avanti nel romanzo, sovrappone la disperazione all’amore:

«Je vous dis:

- Vivre l’amour comme le désespoir.

Vous souriez et je vous souris à mon tour»<sup>186</sup>.

Il punto in cui si ritrovano è esattamente l’assenza di amore. Gli amanti si ritrovano assieme esattamente nel punto che divide le loro prospettive: l’assenza di amore. Appare di nuovo la contiguità di due esseri che non si amano, ma che stanno vicini e si espongono completamente l’uno all’altro.

---

<sup>185</sup> Ivi, pp. 25-26. (“- Voi avete inventato per me. Io non sono per niente all’interno della storia che voi avete avuto con me./- Voi avete detto il contrario, una volta, all’inizio./ - Io dico qualsiasi cosa, e poi dimentico. Voi lo sapete – voi sorridete -, ma io sono sempre vicino a voi nella disperazione che vi procuro./ - Lo so. So anche che, per me, anche se voi l’avete detto senza pensarlo, per farmi piacere, è lo stesso che se voi l’aveste detto per sempre. Ecco. Che qualcuno abbia detto questa cosa quel giorno là, è questo che farà in modo che questo libro si scriva. Il libro sarà sincero. Che l’abbiamo detto noi, o che l’abbiamo sentito dire attraverso un muro, da un altro rispetto a voi a un altro rispetto a me sarebbe lo stesso quanto al libro, dal momento che voi l’avreste sentito nello stesso tempo e nello stesso luogo in cui l’ho sentito io. Nello stesso terrore”. Tr. mia)

<sup>186</sup> Ivi, p. 40. (“Vi dico:/ - Vivere l’amore come la disperazione./ Voi sorridete e io vi sorrido a mia volta”. Tr. mia)

Questa contiguità, questa assenza di amore, come si è già visto, è paradossalmente al cuore dell'elaborazione durassiana dell'esperienza limite dell'amore.

Tale disperazione, come si vedrà in seguito, nel corso del romanzo assume un valore molto importante in relazione alla scrittura.

Tutte queste contraddizioni non impediscono alla scrittura di dispiegarsi, ma alterano il carattere che il progetto di questo libro sembrava assumere nelle prime pagine. Duras racconta un'altra storia, diversa da quella della sua relazione con Yann Andréa, ma questa storia non si configura affatto come un emblema che possa dar ragione del senso della storia vissuta con Yann Andréa. Si potrebbe dire che le due storie si specchino l'una nell'altra, siano l'una il doppio dell'altra, ma che piuttosto che chiarirsi a vicenda tendano a confondersi e a diventare l'una il contenuto dell'altra. Si origina così una vertiginosa serie di rimandi tra l'una e l'altra. È possibile riconoscere in *Emily L.* un procedimento simile a quello che la scrittrice ha usato, ad esempio, in *Moderato cantabile*.

Le due storie narrate nel romanzo si affacciano, inoltre, sullo stesso limite: l'assenza di amore. Come si potrà vedere meglio in seguito, quel "qualcosa di più grande" a cui attinge *Emily L.* non è una storia esemplare, ma è ciò che appare oltre il limite su cui si affacciano tutte le storie presenti nel libro: un altro amore, che si configura come l'esteriorità inattingibile di amori presenti non vissuti come tali.

La storia che Duras racconta è quella del Capitano e di sua moglie, una coppia che lei e Yann Andréa incontrano al bar di Quillebeuf. Il Capitano e la moglie sono inglesi e, a giudicare dalla rispettosa confidenza che mostrano con la padrona del bar, sono degli avventori abituali. Duras e Yann Andréa rimangono profondamente affascinati da questa coppia, di cui ricostruiscono e inventano la storia a partire dai pochi elementi e dalle scarse conversazioni degli amanti che riescono a cogliere. Il Capitano e la moglie sono bloccati a Quillebeuf in attesa di alcuni documenti che permetteranno loro di allontanarsi dalla Francia con la barca. In seguito si viene a sapere che il Capitano e la moglie vivono da anni viaggiando sul mare a bordo della loro barca. Si tratta anche in questo caso di un'immagine cara a Duras, l'immagine del viaggio in barca, che costituisce il cuore della seconda parte di *Il marinaio di Gibilterra*.

Il Capitano e la moglie non parlano molto, nemmeno fra loro, bevono molto e sembrano assenti, presi, come scrive Duras, «*dans le gigantesque labeur d'un grand amour*»<sup>187</sup>:

*«L'immensité de l'amour apparaît très fort lorsqu'ils s'abandonnent au silence d'une colère contenue ou à l'hébétude de l'ivresse. Ce soir il y a entre eux une difficulté évidente qu'on ne peut pas connaître, mettre au clair. Ils se regardent, un peu fâchés, pleins de douleur.*

*Puis ils détournent les yeux vers le sol, vers le néant, le passage des gens sur la place, les arrivées et les départs du bac rouge. Ils se regardent de nouveau dans un amour naissants»*<sup>188</sup>.

---

<sup>187</sup> Ivi, p. 42. ("nel gigantesco travaglio di un grande amore". Tr. mia)

<sup>188</sup> Ivi, pp. 66-67. ("L'immensità dell'amore appariva molto forte quando si abbandonano al silenzio di una collera contenuta o all'ebetudine dell'ebrezza. Questa sera c'è tra loro una difficoltà evidente che non si può conoscere, mettere in chiaro.

Dal momento che l'amore fra il Capitano e la moglie appare nel momento in cui loro non si parlano, divisi da una difficoltà inconoscibile, si può dire che Duras stia tratteggiando la storia di una coppia di amanti che vivono anch'essi, come la scrittrice stessa e Yann Andréa, una relazione segnata dall'assenza di amore.

Il Capitano, all'età di ventidue anni, era stato assunto dal padre di colei che sarebbe diventata sua moglie per occuparsi della barca, con cui viaggia ancora. Fu così che lui conobbe la moglie, di quattro anni più grande di lui. I genitori della ragazza si opposero sempre al matrimonio fra la figlia e il Capitano. I due amanti dovettero attendere la morte dei genitori della ragazza per sposarsi. Poco dopo il matrimonio, la donna decise di lasciare la sua casa e di vivere sul mare.

Durante i dieci anni precedenti al matrimonio, gli amanti vissero nelle stanze vicine al garage della barca.

*«C'est sans doute au cours de ces dix années passées à attendre la mort des parents que quelque chose était arrivé qui les avait décidés à passer le temps de l'amour dans le voyage sur la mer pour à la fois ne faire rien de cet amour et, cependant, le retenir»<sup>189</sup>.*

Ciò che accadde fu la scrittura: la moglie del Capitano iniziò nuovamente a scrivere poesie, come prima di conoscere il futuro marito. Il Capitano si sentì ferito da questa scoperta:

*«Le Capitain avait souffert. Une vraie damnation. Tout comme si elle l'eût trahi, qu'elle eût eu une autre vie parallèle à celle qu'il avait crue être la sienne, ici, dans la maison des garages. Une vie clandestine, cachée, incompréhensible, honteuse peut-être, plus douloureuse encore pour le Capitain que si elle lui avait été infidèle avec son corps [...]»<sup>190</sup>.*

Al colmo della sofferenza, il Capitano copia le poesie e le porta al padre della donna, confessandogli la sua sofferenza. Il padre, però, si commuove alla lettura delle poesie e si occuperà in seguito anche della pubblicazione di una di esse su una rivista specializzata.

In seguito a questo evento, la coppia di amanti attraversa un periodo terribile, segnato dalla perdita di una bambina alla nascita e dalla successiva crisi della donna. Con l'arrivo dell'inverno, però, la crisi è passata e un giorno di gennaio, improvvisamente, lei inizia a comporre una nuova poesia. Il Capitano trova questa nuova poesia, non ancora finita, e, profondamente scosso dal riemergere della scrittura, la brucia nel fuoco. Non appena ha bruciato la poesia, però, il Capitano comprende qualcosa di diverso della sua amata:

*«C'est ainsi qu'il avait découvert l'innocence de sa femme en passant par l'ignorance qu'elle avait de lui, le Capitain. En un instant elle redevient pour lui celle qui ne sait pas, celle qui ignore la puissance de son pouvoir sur lui, le Capitain. Cette innocence*

---

Loro si guardano, un po' offesi, pieni di dolore./ Poi girano gli occhi verso terra, verso il nulla, il passaggio della gente sulla piazza, gli arrivi e le partenze del battello rosso./ Si riguardano di nuovo dentro un amore che nasce". Tr. mia)

<sup>189</sup> Ivi, p. 73. ("È senza dubbio nel corso di questi dieci anni passati ad attendere la morte dei genitori che era successo qualcosa che li aveva convinti a passare il tempo dell'amore in viaggio sul mare per non fare niente di questo amore e, allo stesso tempo, trattenerlo". Tr. mia)

<sup>190</sup> Ivi, p. 78. ("Il Capitano aveva sofferto. Una vera dannazione. Tutto come se lei l'avesse tradito, come se lei avesse avuto un'altra vita parallela a quella che lui aveva creduto essere la sua, qui, nella casa dei garage. Una vita clandestina, nascosta, incomprensibile, vergognosa forse, più dolorosa ancora per il Capitano che se lei gli fosse stata infedele con il suo corpo". Tr. mia)



*allait jusqu'à l'écriture de ces poèmes dont elle ignorait qu'ils tenaient leur valeur de leur obscurité même. Il fallait protéger cette enfant contre elle-même, contre cette obscurité qui, à ses yeux, était si lisible qu'elle la confondait avec sa propre nature»<sup>191</sup>.*

Il Capitano scopre l'innocenza della donna, che non si è nemmeno preoccupata di proteggere la poesia dal Capitano, nascondendola, né di proteggere il Capitano dalla poesia; lei non ha considerato che la poesia l'avrebbe fatto soffrire e che avrebbe scatenato la sua ira. Il Capitano scopre così che la sua amata è lontana da lui, rapita da quell'oscurità, inconoscibile per lui, da cui nascono le poesie. Il Capitano scopre che il suo rapporto con lei è radicalmente asimmetrico. Davanti a questa scoperta egli crede che sia suo dovere difendere lei da quell'oscurità che la fa scrivere.

Da parte sua, la donna rimane molto scossa dalla scomparsa della poesia; lui non le dice che l'ha bruciata e lei cerca molto attentamente in tutta la casa, ma alla fine si arrende:

*«- J'ai cherché partout. Je ne le trouverai pas. C'est fini. C'était un poème d'un type différent – elle avait ajouté -, j'aurais bien aimé vous montrer ce poème, mais c'est parce que je vous fais lire tout ce que j'écris, ce n'est pas parce que je crois que vous l'auriez aimé. Je crois au contraire qu'il vous aurait fait peur pour moi à cause de ma tête encore malade à cause de la mort de notre petite fille. Alors tout ça peut-être est mieux ainsi»<sup>192</sup>.*

La donna sottolinea che la poesia, che il Capitano ha bruciato, era diversa dalle altre, ma ammette anche che essa avrebbe fatto paura all'uomo, perché egli vi avrebbe visto i segni della sofferenza per la perdita della bambina. Il Capitano avrebbe dunque associato la scrittura al dolore e alla sofferenza. La donna non dice niente di ciò che lei pensa a proposito di questa regione oscura da cui nascono le poesie; lei non smentisce il Capitano nella sua idea che esse provengano da una malattia, che siano segno di qualcosa di insano, da cui tenersi lontani. Lei non dice niente di questa oscurità indicibile. In questo modo lei si mantiene vicina al Capitano, non si occupa più delle poesie, tanto più che non è al corrente che il padre, intanto, ha fatto pubblicare tutte quelle che il Capitano gli aveva portato e che queste poesie sono state tradotte in molte lingue. Tuttavia sembra essere proprio la perdita di questa poesia sull'inverno ad aver fatto nascere in lei l'idea di partire per il mare:

*«Ce devait être après la perte de ce poème qu'elle avait trouvé le voyage sur la mer, qu'elle avait décidé de perdre sa vie sur la mer, de ne rien faire d'autre des poèmes et de l'amour que de les perdre sur la mer»<sup>193</sup>.*

Che cosa c'era scritto in quella poesia? Che cosa la rendeva così importante, “differente” dalle altre?

---

<sup>191</sup> Ivi, pp. 86-87. (“È così che lui aveva scoperto l'innocenza della sua donna passando per l'ignoranza che lei aveva di lui, il Capitano. In un istante lei ritorna per lui colei che non sa, colei che ignora la forza del suo potere su di lui, il Capitano. Questa innocenza giungeva fino alla scrittura di queste poesie di cui lei non sapeva che prendevano il loro valore dalla loro stessa oscurità. Bisognava proteggere questa bambina da se-stessa, contro questa oscurità che, ai suoi occhi, era talmente leggibile che la confondeva con la sua stessa natura”. Tr. mia)

<sup>192</sup> Ivi, p. 88. (“- Ho cercato dappertutto. Non la troverò. È finita. Era una poesia di un tipo diverso – lei aveva aggiunto -, mi avrebbe fatto piacere mostrarvi questa poesia, ma è perché vi faccio leggere tutto ciò che scrivo, non è perché credo che l'avrete amata. Credo al contrario che vi avrebbe fatto paura per me a causa della mia testa ancora malata a causa della morte della nostra piccola figlia. Allora può essere che sia meglio così”. Tr. mia)

<sup>193</sup> Ivi, p. 89. (“Doveva essere dopo la perdita di questa poesia che lei ha pensato al viaggio sul mare, che lei ha deciso di perdere la sua vita sul mare, di non fare nient'altro delle poesie e dell'amore che perderli sul mare”. Tr. mia)

Il testo della poesia non viene riportato nel romanzo, ma da quello che se ne dice e dalla parafrasi che Duras ne propone come lettura del Capitano, risulta chiaro si tratta del testo di una poesia di Emily Dickinson intitolata *There's a certain Slant of light*:

*«There's a certain Slant of light,  
Winter Afternoons -  
That oppresses, like the Heft  
Of Cathedral Tunes -*

*Heavenly Hurt, it gives us -  
We can find no scar,  
But internal difference,  
Where the Meanings, are -*

*None may teach it - Any -  
'Tis the Seal Despair -  
An imperial affliction  
Sent us of the Air -*

*When it comes, the Landscape listens -  
Shadows - hold their breath -  
When it goes, 'tis like the Distance  
On the look of Death -»<sup>194</sup>*

La poesia parla di un'esperienza spirituale caratterizzata da una serie di contraddizioni. La particolare angolazione della luce di alcune giornate d'inverno illumina, ma allo stesso tempo opprime. Il termine con il quale viene istituita la similitudine al verso 4 sono delle melodie di cattedrali: il suono dell'organo che si espande in una cattedrale, invece di elevare, sembra opprimere con la sua imponenza. Questa esperienza, che, allo stesso tempo, eleva e opprime, procura un dolore, delle piaghe, che paradossalmente vengono definite celesti, ma che non lasciano tracce visibili, cicatrici. Queste piaghe celesti conducono a percepire un'intima differenza al cuore dei significati. Un cambiamento si è dunque prodotto: i significati non sono più stabili, ma vengono cambiati da questa esperienza, che introduce tra di loro una differenza. Ciò che le parole dicono e lasciano intendere non è più solo ciò che significano, ma esse dicono anche qualcos'altro, che non si dà positivamente come un altro significato, ma solo negativamente come un differenza. La terza quartina definisce questa esperienza spirituale «disperazione», «imperiale afflizione» e la quarta rivela che tale esperienza ha a che fare con la morte, con lo sguardo della morte.

La serie delle contraddizioni e degli ossimori della poesia tratteggia un'esperienza spirituale che è allo stesso tempo una disperazione tanto opprimente e cupa quanto luminosa e celeste, dal momento che

---

<sup>194</sup> Emily Dickinson, *The Complete Works*, tr. it. e note di Giuseppe Ierolli, <http://www.emilydickinson.it/index.html>. (“V'è una certa angolazione della luce,/ I pomeriggi d'inverno - /Che opprime, come la Gravità/ Di Melodie di Cattedrali - / Una Celeste Piaga, ci procura - / Non ne troviamo la cicatrice/ Ma solo intime differenze,/ Dove i Significati, stanno - /Niente può insegnarla- Nessuno -/ È il sigillo della Disperazione -/ Un'imperiale afflizione/ Mandatoci dall'Aria -/ Quando viene, il Paesaggio ascolta -/ Le Ombre - trattengono il respiro -/ Quando se ne va, è come la Distanza/ Nello sguardo della Morte -”)

essa rende percepibile una differenza che sembra annunciare altro. Tale esperienza spirituale produce degli effetti che significativamente coinvolgono il linguaggio, la scrittura.

Nella parafrasi di questa poesia, che Duras presenta in *Emily L.* quando il Capitano legge la poesia della moglie, emergono gli elementi che interessano maggiormente la scrittrice. Duras sottolinea che le ferite, inflitte dal cielo attraverso i raggi del sole, non lasciano tracce né nel corpo né nella mente, che si tratta di qualcos'altro che avviene "altrove". Si tratta della percezione della differenza al cuore della significazione. Duras scrive inoltre che la disperazione è ciò attraverso cui questa differenza può essere percepita e che, d'altra parte, questa differenza è il sigillo della disperazione. La scrittrice insiste sulla disperazione, che è, come si è visto, il punto in cui lei e Yann Andréa si ritrovano e che ora appare quasi come una condizione della scrittura stessa.

In che senso bisogna intendere queste sottolineature di Duras? Innanzitutto, evidenziando il fatto che le ferite inflitte dai raggi del sole non lasciano cicatrici né nel corpo né nella mente, Duras tende a mostrare questa esperienza spirituale come qualcosa di radicalmente inappropriabile da parte del soggetto. Anche la disperazione probabilmente si inserisce in questo contesto, in cui viene messo in evidenza tutto ciò che sfugge al soggetto; la disperazione allora va forse considerata come un passività del soggetto, che non nutre più alcuna speranza nei confronti del reale, che non coltiva alcuna aspettativa, ma che piuttosto accoglie passivamente ciò che gli capita. Tutto ciò che può capitare appartiene a un altrove, a un fuori.

A venire da fuori è soprattutto l'amore che lega, come dall'esterno, gli amanti di *La malattia della morte*, *Occhi blu capelli neri* e anche i protagonisti di *Emily L.* Tutti questi amori sono vissuti soggettivamente come disperazione, ma, in ognuno di essi, attraverso questa disperazione sembra di attingere a qualcosa di indicibile, a una differenza tale che tutte le parole sembrano significare altro, così come l'assenza di amore sembra significare un altro amore, non più soggettivo, ma che tuttavia rimane indefinibile.

Anche nella ricostruzione della storia della moglie del Capitano, Duras insiste su questa prospettiva. Si è visto che, dopo la sparizione della poesia sulla luce dell'inverno, la donna decide di lasciare l'Isola di Wight, dove viveva con il Capitano, per imbarcarsi e vivere viaggiando sul mare. Nel frattempo il padre pubblica, a sua insaputa, le poesie che il Capitano gli aveva portato. Un nuovo giovane guardiano viene assunto per lavorare nella villa sull'Isola di Wight. Il nuovo guardiano, in occasione di uno dei ritorni annuali degli sposi alla villa, qualche anno dopo la morte dei genitori della donna, racconta al Capitano delle continue visite di persone che vorrebbero incontrare la moglie per le sue poesie. Il Capitano mantiene comunque la moglie all'oscuro di tutto. Al guardiano capita fra le mani una copia del libro di poesie della padrona e lo legge; egli ne rimane profondamente colpito. L'anno successivo, approfittando dell'assenza del Capitano, il guardiano mostra le poesie alla donna; i due trascorrono insieme un'ora nel salone d'inverno parlando delle poesie e si baciano. Quando il Capitano chiama la moglie dal

pianterreno per invitarla a fare un giro in barca attorno alla villa, lei rifiuta e dice che preferisce rimanere alla villa. Tuttavia la donna non rimane con il guardiano, ma si reca in giardino; il guardiano non la segue, ma rimane solo e la guarda dalla finestra:

*«Il ne pense pas à la rejoindre. Il veut rester seul pour savoir, pour penser à elle, l'aimer»<sup>195</sup>.*

Il Capitano e la moglie lasciano l'isola il mattino seguente.

E nel corso di quell'estate che il guardiano, pensando alla donna, le dà il nome di Emily L.

Il guardiano, in seguito, parla di Emily L. con il notaio di Newport, l'unico che conosceva bene la famiglia della donna. Si sparge una voce sull'isola di Wight, secondo la quale Emily L. sarebbe morta alle isole della Sonde; il guardiano allora lascia l'isola di Wight per ritrovare Emily L., anche se fosse morta. Inizia così anche per lui un lungo viaggio sui mari, alla ricerca di Emily L., che lo condurrà a vivere in Sud America.

Un anno dopo Emily L. torna all'isola di Wight e lascia al notaio una lettera per il guardiano. In questa lettera Duras offre un'intensa sintesi delle linee direttrici su cui si muove *Emily L.*:

*«J'ai oublié les mots pour vous le dire. Je les savais, et je les ai oubliés, et ici je vous parle dans l'oubli de ces mots. Contrairement à toutes les apparences, je ne suis pas une femme qui se livre corps et âme à l'amour d'un seul être, fût-il celui qui lui est le plus cher au monde. Je suis quelqu'un d'infidèle. Je voudrais bien retrouver les mots que j'avais mis de côté pour vous dire ça. Et voici que quelques-uns me reviennent. Je voulais vous dire ce que je crois, c'est qu'il fallait toujours garder par-devers soi, voici, je retrouve le mot, un endroit, une sorte d'endroit personnel, c'est ça, pour y être seul et pour aimer. Pour aimer on ne sait pas quoi, ni qui ni comment, ni combien de temps. Pour aimer, voici que tous les mots me reviennent tout à coup... pour garder en soi la place d'une attente, on ne sait jamais, de l'attente d'un amour, d'un amour sans encore personne peut-être, mais de cela et seulement de cela, de l'amour. Je voulais vous dire que vous étiez cette attente. Vous êtes devenu à vous seul la face extérieure de ma vie, celle que je ne vois jamais, et vous resterez ainsi dans l'état de cet inconnu de moi que vous êtes devenu, cela jusqu'à ma mort. Ne me répondez jamais. Ne gardez aucun espoir de me voir, je vous en prie. Emily L.»<sup>196</sup>.*

L'elemento più importante della lettera è lo spostamento all'esterno del luogo più intimo e personale che Emily L. dice che bisogna conservare dentro di sé per essere soli e amare; a proposito di questo luogo si può pensare all'immagine durassiana dell'ombra interna<sup>197</sup>. Paradossalmente la solitudine, in questo luogo interno, sembra essere una condizione dell'amore; questa solitudine è la stessa in cui,

---

<sup>195</sup> Marguerite Duras, *Emily L.*, cit., p. 120. ("Lui non pensa a raggiungerla. Vuole restare solo per sapere, per pensare a lei, amarla". Tr. mia)

<sup>196</sup> Ivi, pp. 135-136. ("Ho dimenticato le parole per dirvelo. Le sapevo, e le ho dimenticate, e qui vi parlo nell'oblio di queste parole. Contrariamente a tutte le apparenze, io non sono una donna che si concede corpo e anima all'amore di un solo essere, fosse anche il più caro al mondo. Sono qualcuno che è infedele. Vorrei ritrovare le parole che avevo messo da parte per dirvi questo. Ed ecco che qualcuna mi ritorna in mente. Volevo dirvi quello che credo, cioè che bisognerebbe sempre conservare in sé, ecco, ritrovo la parola, un luogo, una sorta di luogo personale, è questo, per esservi soli e amare. Per amare non si sa cosa né chi né come né per quanto tempo. Per amare, ecco che tutte le parole ritornano all'improvviso... per conservare in sé lo spazio di un'attesa, non si sa mai, dell'attesa di un amore, di un amore forse senza nessuno ancora, ma di questo e solamente di questo, dell'amore. Volevo dirvi che voi eravate questa attesa. Voi solo siete diventato il volto esteriore della mia vita, quello che non vedo mai, e voi resterete così nello stato di questo ignoto di me che siete diventato, questo fino alla mia morte. Non rispondetemi mai. Non abbiate nessuna speranza di vedermi, ve ne prego. Emily L." Tr. mia)

<sup>197</sup> Non è forse del tutto scorretto pensare a questo proposito anche alla "stanza tutta per sé" di Virginia Wolf. Questo riferimento collegherebbe immediatamente l'amore e l'attesa, di cui Duras parla in questa lettera di Emily L., alla scrittura. Tuttavia, come si vedrà, Duras propone uno spostamento all'esterno proprio di questo luogo, delineando un'immagine diversa della scrittura e dell'amore.

come si è visto, è rimasto il giovane guardiano alla finestra del salone d'inverno per amare Emily L. Appare chiaro che questo amore, coltivato dentro di sé come attesa di un amore per qualcuno che ancora non c'è, che è sconosciuto, che forse non ci sarà mai, questo amore dell'ignoto è un desiderio privo di oggetto, come quello che scopre Maria, la protagonista di *Alle dieci e mezzo di sera d'estate*. Coltivare in sé questo desiderio privo di oggetto significa assicurarne la circolazione e, come si è visto a proposito delle opere durassiane precedenti agli anni ottanta, non arrestare il movimento della scrittura.

Emily L. scrive al guardiano che lui era questa attesa; si potrebbe dire forse che il guardiano era questa attesa perché era ancora sconosciuto, non era presente. Il Capitano aveva forse ragione di sentirsi tradito dalle poesie della moglie? Per certi versi sì. Per altri versi no, nella misura il desiderio della moglie si rivela privo di oggetto.

Quando il giovane guardiano intercetta questo desiderio di Emily L., leggendo le sue poesie e mostrandole a lei, qualcosa cambia. Emily L. e il guardiano si baciano nel salone d'inverno, ma poi si lasciano subito e non si ritrovano più. Dopo il bacio, lei non scrive più e lui diventa, secondo il testo della lettera, "il volto esteriore" della vita della donna, quella che lei non vede mai. Che cosa significa?

L'ignoto ora ha un aggancio reale. Tale aggancio reale avrebbe la facoltà di porre fine a quell'attesa, coltivata con cura nel "luogo interiore". In effetti, quando Emily L. si reca dal notaio per lasciargli la lettera da inviare al guardiano, la donna dice che avrebbe potuto amare il guardiano<sup>198</sup>. Lei, però, abbandona quest'ultimo.

Ad un primo livello di lettura si potrebbe dire che se Emily L. accettasse di unirsi al giovane guardiano, l'ignoto potrebbe trasformarsi in un'altra storia d'amore, per nulla ignota. È forse questa la ragione per cui Emily L. abbandona il guardiano e gli chiede di non cercare di incontrarla? Questa osservazione non coglie il carattere proprio dell'incontro fra Emily L. e il guardiano. Se l'"interesse" di Emily L. fosse veramente quello di mantenere aperto lo spazio interiore dell'ignoto, nulla le vieterebbe di cominciare una nuova storia d'amore con il guardiano, dal momento che anche da essa, una volta diventata abituale, potrebbe riemergere il desiderio di ignoto, che nessun oggetto può placare. Anche la relazione con il guardiano potrebbe inserirsi in una serie infinita e sempre uguale di ripetizioni della stessa dinamica di circolazione del desiderio.

Nonostante che la circolazione del desiderio sia tanto cara a Duras, nell'incontro fra Emily L. e il guardiano sembra non essere questa la cosa più importante. Si potrebbe dire, invece, che l'effetto dell'incontro con il giardiniere, considerando anche il fatto che avviene grazie alla scrittura, alle poesie di Emily L., sia quello di portare all'esterno quel "luogo interiore" in cui si coltiva l'amore per l'ignoto. L'incontro con il guardiano, per riprendere una pregnante immagine durassiana, buca l'ombra interna di Emily L., la porta all'esterno. Bucare l'ombra interna è ciò che secondo Duras fa uno scrittore. Nel

---

<sup>198</sup> Cfr. Marguerite Duras, *Emily L.*, p. 132. «Elle avait écrit au jeune gardien pour lui dire qu'elle aurait pu l'aimer, elle voulait qu'il le sache».

momento in cui, però, quest'ombra interna viene completamente riversata all'esterno giunge la follia: Duras dice che solo i pazzi scrivono completamente. Forse questo è proprio l'effetto dell'incontro di Emily L. con il guardiano: esso sposta all'esterno l'ombra interna, fino al rischio della follia.

L'incontro con il guardiano, quindi, è diverso da un incontro che potrebbe inserirsi all'interno di una serie di incontri legati alla circolazione del desiderio. Esso ha un'altra portata; si potrebbe dire che il guardiano assume su di sé l'ignoto di Emily L., che l'incontro con lui sposta all'esterno ciò che di più intimo lei custodiva. Questo incontro sembra arrestare, o almeno modificare, il percorso della circolazione del desiderio e, con esso, anche quello della scrittura.

Il guardiano assume su di sé l'ignoto, ma egli non è più assente: egli esiste, è presente, vive da qualche parte. Il guardiano diventa portatore di una contraddizione irrisolvibile. Se il guardiano, come scrive Emily L. nella sua lettera, era stato per lei "l'attesa", "l'ignoto" e, si potrebbe dire, la fonte della scrittura, nel momento in cui egli si rende presente a Emily L., con le sue poesie in mano, egli non pone fine all'attesa e non riempie il vuoto della propria assenza, ma paradossalmente agli occhi di Emily L. rende queste ultime presenti. Si tratta probabilmente di qualcosa di simile a quello che potrebbe essere capitato a Duras stessa nel momento in cui si è presentato davanti a lei Yann Andréa e che si è già cercato di mettere in evidenza precedentemente. Yann Andréa appare come l'interlocutore e l'amante ignoto, a cui, nella disperazione, Duras scriveva delle lettere, che poi sono diventati i testi del ciclo di *Aurélia Steiner*. Yann Andréa non riempie il vuoto della sua assenza perché, per certi versi, non diventa l'amante di Duras, non la desidera; egli rende piuttosto presente l'assenza di un amante, l'assenza di amore. La difficoltà di Duras è stata quella di scrivere di questa assenza, vissuta presenza di qualcuno che la rendeva presente. Proprio questa assenza, questa attesa è ciò che, anche in *Emily L.*, sembra essere la condizione dell'amore: un amore che si vuole senza oggetto, ma che deve fare i conti con una presenza che rende presente questa assenza dell'amore, che paradossalmente tiene presente l'amore nella forma della sua assenza. Ritorna così la contraddizione centrale di tutti i testi durassiani degli anni ottanta, segnati dall'esperienza di un amore non vissuto come tale. Nella relazione fra Emily L. e il guardiano, l'impossibilità dell'amore non è legata all'assenza di desiderio, ma essa viene comunque fatta sorgere, anche se in un modo diverso.

Per Emily L. l'ignoto, atteso e custodito nell'ombra interna, si rende presente, senza per questo rendersi conoscibile, si sposta all'esterno e rischia di pervadere il reale: il reale e l'altrove rischiano di sovrapporsi. L'ignoto non è più custodito dentro di sé e non è più in grado di indicare una prospettiva (di fuga) rispetto al reale. L'ignoto è fuori di sé, è presente e si confonde con ciò che invece si conosce. Si ritorna così nei pressi dell'esperienza limite della follia, in cui, come per la mendicante di *Il viceconsole*,

l'esperienza è pervasa da fantasmi, in cui ogni cosa potrebbe indicare anche altro da sé<sup>199</sup>. D'altra parte, però, è così che, in fondo, si potrebbe accedere all' "ultima differenza", quella "interna" al cuore della significazione". La scrittura di Emily L. potrebbe diventare un scrittura totale, come quella dei folli. In questa prospettiva l'unione di Emily L. con il guardiano significherebbe questa scrittura totale, che però, come quella dei folli, non si scrive, non riesce a dispiegarsi in una forma comunicabile.

Si è già osservato che, in effetti, dopo l'incontro con il guardiano Emily L. non scrive più. La donna, però, non si unisce al guardiano. Ci si trova così di fronte a una nuova contraddizione. Quest'ultima non può essere risolta, ma bisogna osservare che essa dà ragione delle parole di Emily L. quando, nella lettera al guardiano, scrive che lui è diventato "il volto esteriore" della sua vita; con queste parole la donna sottolinea il fatto che il suo amore per il guardiano non è un amore vissuto soggettivamente, dall'interno, come tale. Anche questo amore, come gli altri amori raccontati da Duras negli anni ottanta, tiene gli amanti in un rapporto asimmetrico, svincolato da qualsiasi desiderio di possesso, e li riunisce come dall'esterno. In questo senso lui è diventato il volto esteriore della vita di lei. Quel volto che lei non vede mai, che lei non vuole vedere, che lei ha rinunciato a vedere per tenersi, come dice Yann Andréa, nelle regioni povere del suo amore per il Capitano<sup>200</sup>.

Si giunge così a prendere in considerazione l'ultimo elemento importante della relazione fra Emily L. e il guardiano, che consente di poter abbracciare con uno sguardo complessivo l'intera vicenda. Emily L. non si unisce al guardiano, rimane con il Capitano e smette di scrivere. Si potrebbe dire che, in questo modo Emily L. rinuncia o si difende dalla follia. Lei stessa dice al notaio:

*«elle lui avait dit qu'elle avait perdu la confiance qu'elle avait en elle-même. Qu'elle avait fait des erreurs en écrivant quelquefois, que l'écriture l'avait emportée vers des régions dangereuses où elle n'aurait jamais dû aller»<sup>201</sup>.*

Similmente Duras e Yann Andréa dicono :

*«Vous dites :*

*- La force qu'elle porte en elle, elle doit la ressentir comme une sorte d'intelligence perdue qui ne lui sert plus à rien.*

*- Vous voulez dire, comme un terrible défaut aussi qu'elle aurait attrapé au-dehors de sa vie, elle ne savait pas quand, ni comment, ni de qui, ni de quoi... ?*

*- Un défaut qui se serait logé là, au creux de son corps et que toute sa vie durant elle aurait fait taire pour rester là où elle voulait se tenir, ces régions pauvres de son amour pour le Capitain»<sup>202</sup>.*

---

<sup>199</sup> L'esperienza che si sta cercando di evidenziare ha a che fare con quanto intende Maurice Blanchot nell'Appendice a *Lo spazio letterario*, intitolata *Le due versioni dell'immaginario*, con l'espressione «vivere un avvenimento in immagine». Cfr. Maurice Blanchot, *Lo spazio letterario*, cit., pp. 228-231.

<sup>200</sup> Cfr. Marguerite Duras, *Emily L.*, cit., p. 121.

<sup>201</sup> Ivi, p. 134. («lei gli aveva detto che aveva perso la fiducia in se stessa. Che lei aveva fatto degli errori scrivendo qualche volta, che la scrittura l'aveva condotta verso regioni pericolose dove lei non avrebbe mai dovuto andare». Tr. mia)

<sup>202</sup> Ivi, pp. 120-121. («Voi dite:/ - La forza che porta in sé, deve sentirla come una sorta d'intelligenza perduta che non le serve più a niente./ - Voi volete dire, come un terribile difetto che lei avrebbe ingabbiato al di fuori della sua vita, lei non saprebbe quando né come né di chi né di cosa...?/ - Un difetto che si sarebbe collocato là, al centro del suo corpo e che lungo tutta la sua vita lei avrebbe fatto tacere per restare là dove lei voleva tenersi, queste regioni povere del suo amore per il Capitano». Tr. mia)

Tuttavia Emily L. ha scritto ed è giunta fino a quelle regioni pericolose, in cui la scrittura l'ha condotta, in particolare con la composizione della poesia sulla luce dell'inverno. L'incontro con il guardiano ha segnato, per certi versi, un punto di non ritorno da queste regioni, tale che il silenzio di Emily L. può essere interpretato allo stesso tempo come difesa dalla scrittura o come scrittura totale e follia. In effetti l'affascinante figura di Emily L. porta con sé i tratti della follia. Come si è visto, però, lei lascia come al di fuori di sé questa follia e la scrittura e si tiene nelle regioni povere dell'amore per il Capitano. Questo comportamento ha sicuramente un carattere difensivo, ma, allo stesso tempo, fa in modo che Emily L. sia sempre in uno stato di disperazione, soltanto sul limite del quale si può attingere alla differenza interna, al cuore della significazione, soltanto sul limite della quale si può attingere, in ultima istanza, alla scrittura.

In realtà Emily L., dopo la poesia sull'inverno, scrive un altro testo, altrettanto poetico delle poesie stesse: la lettera al guardiano. Quest'ultimo testo, come si è visto, insiste sulla vicinanza fra la disperazione e l'amore, sul passaggio fra un amore custodito in un luogo interiore e lo spostamento di questo luogo all'esterno. La lettera sembra il testo di qualcuno che si libra rischiosamente sul limite fra una dimensione interiore e la follia, fra la soggettività e l'impersonale. Bisognerebbe dire, allora, che la scrittura per Emily L. non appartiene né alla follia né a una dimensione puramente soggettiva. La scrittura non è un'ultima articolazione di senso, qualche momento o qualche passo prima della follia, e non è nemmeno la follia in sé. Emily L. ha attraversato le regioni della follia e, per certi versi, vi si è persa dentro. D'altra parte, però, si è tenuta lontana da quelle stesse regioni, rimanendo vicina al Capitano. In questo contesto la scrittura è qualcosa che accade, che prende forma nel momento in cui si forma un equilibrio fra la follia e la disperazione: è la scrittura stessa a disegnare il limite che le separa. Da una parte di questo limite c'è il luogo interiore, in cui si ama in solitudine e si aspetta un amore ignoto, dall'altra c'è il completo rovesciamento dell'ombra interna all'esterno. Su questo limite l'interno e l'esterno si toccano, si scrivono.

Emily L. e la sua scrittura vanno considerate come figure di Duras e della sua scrittura? Probabilmente sarebbe più corretto dire che per Duras sono figure di alcuni momenti della scrittura, dei momenti più intensi, in cui appare qualcosa, uno scritto che non appartiene nemmeno all'autore stesso. Significativamente Duras commenta così la lettera di Emily L.:

*«je crois qu'il y a des choses comme ça, comme ces lettres, qui font partie des livres d'un auteur, qui sont à côté des choses connues et voulues par lui, qui sont indiscernables des autres choses du livre et qui pourtant lui sont étrangères»<sup>203</sup>.*

La scrittura di Duras tende verso questi momenti che, come scrive lei stessa, fanno parte dei libri scritti, ma allo stesso tempo, sono ad essi estranei, così come sono estranei all'autore stesso. Si tratta di momenti in cui la scrittura sembra farsi da sé, senza l'intervento o la volontà di chi scrive. Sono forse

---

<sup>203</sup> Ivi, pp. 136-137. ("Credo che ci siano delle cose come queste, come queste lettere, che fanno parte dei libri di un autore, che sono a lato delle cose conosciute e volute da lui, che sono indiscernibili dalle altre cose del libro e che tuttavia gli sono estranee". Tr. mia)



quei momenti in cui attraverso la scrittura si accede a quella dimensione che Maurice Blanchot chiama l'impersonale? Sicuramente questa scrittura non è condotta dalla volontà soggettiva. Tuttavia, a mio avviso, per quanto riguarda Duras, è meglio fare riferimento all'idea, a cui si accennava prima, secondo la quale questa scrittura "accade" nel momento in cui si forma un equilibrio fra la dispersione della follia e la concentrazione nell'ombra interna. È più significativo non considerare questo equilibrio come la condizione della scrittura, ma considerare invece la scrittura stessa come segno del fatto che un equilibrio si sta formando e che si sta delineando un limite fra interno ed esterno. Questo limite, che la scrittura tratteggia, non è qualcosa che si consolida; si tratta di una linea che separa e allo stesso tempo mette in contatto l'interno e l'esterno nel momento stesso in cui essa viene tratteggiata. L'interno e l'esterno si toccano su una linea di confine che non appartiene a nessuno dei due, ma presso la quale essi si incontrano. Questa scrittura è l'evento dell'esposizione reciproca, ma asimmetrica, dell'interno e dell'esterno. Un evento singolare più che impersonale. Significativamente nella conclusione di *Emily L.* Duras scrive:

*«Je vous ai dit aussi qu'il fallait écrire sans correction, pas forcément vite, à toute allure, non, mais selon soi et selon le moment qu'on traverse, soi, à ce moment-là, jeter l'écriture au-dehors, la maltraiter presque, oui, la maltraiter, ne rien enlever de sa masse inutile, rien, la laisser entière avec le reste, ne rien assagir, ni vitesse ni lenteur, laisser tout dans l'état de l'apparitions»<sup>204</sup>.*

Duras sottolinea l'importanza del partire da sé, dalla propria singolarità nella scrittura. Questo non significa una riappropriazione soggettiva della scrittura, ma significa piuttosto accettare le condizioni, anche soggettive, attraverso le quali la scrittura può sopraggiungere. La scrittura è sicuramente l'apertura a una dimensione che sfugge alla soggettività, ma Duras sottolinea che il punto di accesso a questa dimensione non è impersonale, ma è piuttosto un evento singolare e assoluto che è accaduto. Esso, in fondo, non vuole dire nient'altro che il fatto di essere accaduto: esso testimonia di una presenza.

---

<sup>204</sup> Ivi, pp. 153-154. (" Vi ho detto anche che bisognerebbe scrivere senza correzioni, non per forza velocemente, a tutta velocità, no, ma secondo se stessi e secondo il momento che si attraversa, sé, in quel momento, gettare la scrittura fuori, maltrattarla quasi, sì, maltrattarla, non togliere niente della sua massa inutile, niente, lasciarla intera con il resto, non castigare nulla, né la velocità né la lentezza, lasciare tutto allo stato dell'apparizione". Tr. mia)



## CONCLUSIONE

Marguerite Duras è stata una scrittrice continua: ha scritto molto e la sua produzione letteraria non ha attraversato fasi di totale interruzione. Questa continuità riguarda anche i temi e le figure dei suoi testi: l'opera della scrittrice si caratterizza infatti per la ripresa di temi e figure da un testo all'altro.

Nella continuità sono tuttavia riconoscibili variazioni che coinvolgono, oltre ai temi e alle figure, anche le forme delle opere. Alcune di queste variazioni sono legate a dei momenti di crisi e di difficoltà che la scrittura durassiana ha conosciuto. Basti pensare, in questo senso, alla fatica che costò a Duras portare a termine la stesura di *Il viceconsole* e alla successiva decisione di dedicarsi al cinema, oppure allo scoraggiamento che colpì la scrittrice, alla fine degli anni settanta, quando per obbligarci a scrivere accettò l'incarico di stendere la sceneggiatura di un nuovo film e, non sapendo più cosa e a chi scrivere, iniziò a comporre delle lettere a un interlocutore sconosciuto, dando forma così a quello che sarebbe diventato il ciclo di *Aurélia Steiner*. Questi momenti di crisi non segnano delle interruzioni della scrittura, ma danno piuttosto origine ad alcune delle variazioni e dei cambiamenti a cui si accennava sopra.

Occorre prestare attenzione a ciò che emerge nell'opera durassiana in simili momenti di crisi.

Dopo la pubblicazione di *Il viceconsole*, Duras comincia a dedicarsi al cinema, affidandosi alla facoltà di quest'ultimo di fermare, attraverso l'immagine, il movimento inarrestabile dell'immaginario suscitato dalla parola, dalla scrittura. Duras cerca di difendersi così dal ritorno ossessivo delle figure e delle vicende dei romanzi del Ciclo Indiano. In questo periodo la scrittrice si dedica soprattutto alle sceneggiature dei suoi film. In realtà, però, la sua scrittura non si mette mai a servizio del cinema. Il cinema di Duras è attraversato dalla consapevolezza della differenza fra immagine e scrittura, messa in evidenza esplicitamente nei film attraverso la separazione dell'audio dal corso delle immagini. Per Duras è sempre la scrittura, e non l'immagine cinematografica, a conservare l'importanza maggiore, tanto che lei si spingerà fino a girare un film quasi completamente privo di immagini, come *L'homme atlantique*.

Il ciclo di *Aurélia Steiner*, composto da tre lettere, viene scritto in un periodo di grande scoraggiamento. La scrittura è mossa solo dall'invenzione di un interlocutore immaginario a cui Aurélia Steiner si rivolge con le sue lettere. Nella tre diverse versioni del testo l'identità e la storia dell'autrice di queste lettere si trasformano. Solo la professione dei genitori, l'età e soprattutto il fatto che Aurélia scriva sono i tratti che rimangono costanti in tutte e tre le lettere. Poco tempo dopo la pubblicazione di *Aurélia Steiner* e proprio in seguito a uno scambio epistolare, Duras incontrerà Yann Andréa. Si potrebbe dire che quest'uomo sia venuto a occupare il posto dell'interlocutore sconosciuto a cui si rivolgeva la scrittrice attraverso Aurélia Steiner. Inizia così una nuova fase della produzione di Duras, strettamente intrecciata alla sua relazione con Yann Andréa. Questa relazione modifica il movimento stesso della scrittura durassiana, che tende ad aprire lo spazio del presente a un altrove assente, a un interlocutore sconosciuto, a un amore privo di oggetto. La presenza di Yann Andréa, colui che è venuto

a occupare il posto di un interlocutore e di un amante assente, sembra occludere l'apertura all'altrove e fermare il movimento della scrittura. D'altra parte, però, l'impossibilità dell'amore fra Duras e il giovane omosessuale garantisce la separazione fra gli amanti, tipica della scrittura durassiana. Il rapporto fra Duras e Yann Andréa appare come un rapporto vissuto in una relazione inscindibile con la scrittura.

Ciò che emerge anche da questi brevi accenni a due importanti snodi della produzione durassiana è l'esigenza di scrivere propria dell'autrice. Ciò a cui Duras sembra tenere più di tutto è il fatto stesso di scrivere. Anche nel momento in cui la scrittrice si dedica al cinema, in realtà per lei il riferimento costante rimane sempre la scrittura e a sua volta la relazione con Yann Andréa è strettamente intrecciata alla scrittura.

Si può dire quindi che ciò che è veramente continuo nell'opera di Duras sia l'esigenza di scrivere. Le variazioni dipendono dalle condizioni con cui tale esigenza si deve confrontare.

Scrivere per Duras si configura come un'intima esigenza allo stesso tempo estetica, conoscitiva e "spirituale" e come tale si mantiene nel corso di tutta la produzione della scrittrice.

Tale esigenza ha un'origine biografica radicata nell'infanzia di Duras, legata probabilmente, come si può intuire dalle prime opere, anche a un desiderio di emancipazione personale, sociale e "spirituale" che fa sì che la scrittura si affacci sempre ai limiti di una condizione presente e apra lo spazio a un altrove, a un orizzonte assoluto. È così che per Duras scrivere si configura come un'esperienza dei limiti.

La scrittura durassiana conserva sempre questo carattere che essa assume fin dall'origine. È anche per questo che essa recupera continuamente, anche se attraverso differenti variazioni, temi, figure, paesaggi e dinamiche legati all'infanzia della scrittrice, in cui si è originata l'esigenza di scrivere. Ed è probabilmente per questo che la scrittura durassiana appare in alcuni casi come la ricerca di un'origine, che, però, non può essere in alcun modo ritrovata, dato che l'origine non è stata percepita come una base solida su cui appoggiarsi, ma è stata segnata profondamente da un desiderio di varcare i limiti, da un desiderio di apertura a un altrove.

I diversi percorsi che la scrittura durassiana traccia sono segnati da delle *impasse*, che interrompono l'andamento lineare dei percorsi stessi, li bloccano o li torcono verso un andamento quasi circolare. L'apertura a un altrove non conduce mai a raggiungerlo: esso rimane inattuabile o assente. Nella fase della produzione durassiana che giunge fino all'inizio degli anni sessanta, prima della composizione dei testi del Ciclo Indiano, queste *impasse* sono tutt'altro che impreviste, ma, anzi, presupposte; esse divengono paradossalmente delle risorse per il movimento della scrittura, che, disperando di potersi acquietare, può continuare a dispiegarsi. Appare sempre più chiaro che ciò che interessa a Duras è preservare la possibilità di scrivere. Anche il percorso di ricerca dell'origine, che la scrittura di Duras imbrocca con il Ciclo Indiano, di cui è emblematica la marcia della mendicante indiana di *Il viceconsole*, è segnato dall'impossibilità. In questo caso non si tratta più di aprire lo spazio a un altrove che si è già

rivelato inattingibile, ma di recuperare un ancoraggio all'origine, intesa come l'unità che precede il sorgere del desiderio e la separazione. Proprio perché intesa come una dimensione che va al di là della separazione, l'origine tende a sovrapporsi inestricabilmente all'altrove stesso, rendendo circolare il percorso della mendicante indiana e, più in generale, quello della scrittura. Il fallimento di questo percorso ha un effetto pervasivo: se, infatti, nemmeno l'origine può essere raggiunta, se non c'è un punto su cui appoggiarsi e da cui partire, non c'è più neanche la possibilità di un'apertura verso l'altrove, a meno che tutto non si confonda indistintamente in un'origine continua e in un altrove onnipresente. È così che la mendicante si perde e diventa folle. Di lei non rimane che la parola Battambang, che non è più in grado di offrire un orientamento, ma che nondimeno è segno di una presenza umana viva. Duras accede in questo modo a un'esperienza del linguaggio nella quale quest'ultimo è svincolato dalla significazione e segnato dalla mancanza di un significato ultimo e assoluto, ma nella quale esso è legato immediatamente a una presenza viva. Nel contesto di questo desolante vissuto, quello della mendicante, la scrittura sembra svincolarsi anche dal desiderio. La scrittura dice l'evento di una presenza umana, al di là di tutto quello che non si può più dire. Scrivere, indipendentemente da qualsiasi contenuto della scrittura stessa, sembra una pratica che, nel momento in cui accade, testimonia l'evento della presenza viva di chi scrive. Scrivere comincia ad assumere esplicitamente i caratteri di un bisogno e non solo quelli di un desiderio.

Dopo aver toccato questo punto limite Duras si dedica al cinema.

Solo in seguito, verso la fine degli anni settanta la scrittura ricomincia a fluire, anche se le esperienze (di linguaggio) attraversate lasciano un segno indelebile. La scrittura stessa, i romanzi e le opere, inoltre, diventano ormai parte della biografia di Duras, che, nei libri tratti dalle sue interviste, parla della propria scrittura. Quest'ultima diventa quindi per Duras anche un elemento sul filo del quale ricostruire una propria autobiografia di scrittrice.

Vita e scrittura tendono a intrecciarsi sempre più esplicitamente. Emblematiche in questo senso sono la relazione di Duras con Yann Andréa e le opere della scrittrice legate a essa. *La malattia della morte*, *Occhi blu capelli neri*, *La pute de la côte normande*, *L'homme atlantique* sono testi al centro dei quali è trasposta la relazione amorosa fra la scrittrice e Yann Andréa. Questo amore, però, come si è già visto, è impossibile. Tale impossibilità ha degli importanti effetti sulla scrittura durassiana. Da un lato essa espone la scrittura al rischio di staccarsi completamente dal vissuto scrivendo di un amore che “non esiste”. Dall'altro lato l'impossibilità di questo amore spinge Duras ad allargare l'idea di amore fino a farvi rientrare anche delle relazioni che non sono vissute come tali nemmeno dall'interno. Attraverso un simile allargamento Duras non guarda più all'amore come a un desiderio fusionale con l'altro, ma guarda all'amore piuttosto come a un evento: l'evento della vicinanza e della contiguità. L'amore sembra unire gli amanti non dall'interno, ma paradossalmente dall'esterno. Duras considera amore anche una vicinanza che non è animata da un sentimento soggettivo reciproco: il rapporto fra gli amanti

non è reciproco, ma piuttosto asimmetrico. L'amore appare come un rivolgersi all'altro e come una contiguità all'altro in un rapporto radicalmente asimmetrico, nel quale l'altro risulta irraggiungibile. La scrittura, in questo contesto di radicale asimmetria, si rivela come la pratica che testimonia l'accadere di un evento che tuttavia soggettivamente non è vissuto come tale. La scrittura testimonia che qualcosa è avvenuto: qualcosa che ha a che fare con un rapporto asimmetrico con il reale e con l'altro. Questa testimonianza è rivolta a un altro che, anche se non è sconosciuto, rimane tuttavia irraggiungibile. La scrittura come testimonianza di un evento che accade diventa un segno tracciato sul limite che separa irrimediabilmente dall'altro, ma che, allo stesso tempo, è il luogo in cui l'una e l'altro si sfiorano, in cui l'una e l'altro sono contigui e rivolti verso l'assoluta alterità dell'altro, verso l'assoluto. Non c'è alcuna ragione o sentimento che possa giustificare questa contiguità, se non la tensione verso l'altro, l'assoluto.

Si può affermare quindi che la scrittura durassiana attinga al vissuto e, allo stesso tempo, offra al vissuto stesso un'apertura all'assoluto che lo trasfigura. Per riprendere un'espressione di Giorgio Agamben, la scrittura è il luogo e l'impegno in cui il vissuto e l'esperienza si trasfigurano in verità. Questa trasfigurazione ha effetti sul vissuto stesso. Si potrebbe dire che, in qualche modo, la scrittura attinga alla vita e che, allo stesso tempo, trasfigurando quest'ultima in verità, aiuti a vivere.

L'esigenza di scrivere nel corso della produzione durassiana si spoglia sempre più di qualsiasi intenzione esterna alla scrittura stessa e, nella povertà che raggiunge, sembra voler attingere alla forza di un gesto inaugurale e arcaico qual è per la scrittrice quello con cui in epoca preistorica degli esseri umani lasciarono delle impronte delle loro mani sulle pareti delle grotte. Duras si sofferma su questo gesto in *Les mains négatives*, un testo del 1979 che accompagna le immagini di un cortometraggio che ha lo stesso titolo. La scrittrice risale da quelle impronte al gesto di un uomo solo che grida, davanti all'oceano e davanti all'immensità e all'incomprensibilità del mondo il suo amore per un "tu", ancora prima che sia stata inventata la parola "desiderio"<sup>1</sup>. Del grido di quell'uomo rimangono le impronte colorate delle mani sulla parete. Attraverso il grido e le impronte delle mani quell'uomo preistorico, arcaico, nella lettura di Duras, si rivolge a un altro o a un'altra sconosciuti, apre lo spazio a un altrove e a un altro tempo, dai quali non avrà alcuna risposta. Le impronte delle mani tuttavia sono testimonianza assoluta del fatto che l'evento di una presenza (umana) è accaduto. Questo evento coincide con il rivolgersi a un altro, con l'apertura a un altrove, all'assoluto.

La scrittura di Duras, nel suo avvicinarsi e sovrapporsi sempre di più alla vita, sembra voler attingere all'urgenza di un simile gesto inaugurale, che è radicato profondamente nel vissuto e che apre quest'ultimo all'assoluto. Nel suo progressivo impoverimento, la scrittura durassiana sembra voler attingere a una dimensione del linguaggio che "precede" la sua funzione significante, ma che recupera piuttosto l'urgenza e la necessità di una parola, per certi versi sacra, che si origina, senza premeditazione ma come bisogno, dal vissuto stesso. In questa parola e in questa scrittura, che avrebbero la necessità di

---

<sup>1</sup> Cfr. Marguerite Duras, *Le Navire Night et autres textes*, Mercure de France, Paris 1979 e 1986, pp. 98-99.

un gesto involontario e non soggettivo, di un gesto «d'ispirazione»<sup>2</sup>, si condenserebbero la concretezza del vissuto e l'esigenza di assoluto, trasfigurandosi in "verità". Questa scrittura, lasciata al suo «stato di apparizione», rivela e allo stesso tempo presenta l'apertura all'assoluto del vissuto singolare.

A mio avviso è proprio una simile tensione a condurre la scrittura durassiana verso l'approfondimento di un percorso autobiografico. Ciò che conta di più nel percorso autobiografico non è raccontare la "verità" su di sé né ricostruire il percorso della propria esistenza. Si tratta piuttosto di un percorso intrapreso con la scrittura che attraversa la biografia personale per attingere all'urgenza e alla necessità di una parola e di una scrittura legate profondamente al vissuto. L'autobiografia sembra servire a recuperare l'origine singolare della scrittura, il vissuto singolare dal quale sono emerse e continuano a emergere l'urgenza e la necessità della scrittura stessa. È sempre la scrittura, come pratica estetica, conoscitiva e "spirituale" allo stesso tempo ciò che è al centro dell'attenzione di Duras.

Il vissuto singolare nel quale si radica la scrittura durassiana non coincide quindi con ciò che si può chiamare un'esperienza personale o soggettiva. Si tratta piuttosto di un'esperienza non appropriabile soggettivamente, ma che apre il vissuto soggettivo a ciò che non è soggettivo, all'assoluto. Pur non essendo appropriabile soggettivamente, tale esperienza non è qualcosa di vago, ma è piuttosto un evento singolare. Duras, con la scrittura, cerca di far emergere, raggiungere e suscitare il carattere assolutamente singolare del vissuto, cerca di trasfigurare l'esperienza in "verità", in un evento inaugurale e originario. Questa trasfigurazione è la scrittura; si tratta di una trasfigurazione che avviene, per usare un'espressione durassiana, nell'«ombra interna», dove il vissuto si forma e viene rivissuto, e che accompagna costantemente la vita.

Nella produzione durassiana questa apertura all'assoluto e questa trasfigurazione assumono una particolare sfumatura, che è peculiare all'opera della scrittrice francese e molto significativa. L'apertura all'assoluto non coincide completamente né con un ricorso alle risorse collettive del mito né con uno scivolamento verso l'impersonale. Sia il mito sia un orizzonte impersonale sono dimensioni in cui la soggettività si apre e si perde. Duras, nella sua opera, si dimostra consapevole del fatto che la soggettività non è e non può essere una sostanza chiusa. La sua scrittura stessa si configura come esperienza dei limiti. Tuttavia le esperienze dei limiti in Duras non si risolvono nella completa dispersione nell'impersonale o nella sparizione dietro le forme del mito. Una volta rotta la chiusura della soggettività, lo sguardo della scrittrice si rivolge a ciò che rimane di quell'evento: rimangono presenti i corpi, le voci di persone folli, la parola della mendicante, le grida del viceconsole, le parole "sacre" della donna di *Il sigillatore dell'acqua*, la contiguità dei corpi degli amanti di *La malattia della morte* e di *Occhi blu capelli neri*. Quei corpi, quelle voci, quelle parole e quella contiguità non fanno più offrire un orientamento di senso, ma sono tuttavia presenti e vivi singolarmente. Chi vive un'esperienza limite, chi si apre all'assoluto, chi scrive, anche se non ha la pretesa o la forza di presentarsi come un soggetto, è

---

<sup>2</sup> Cfr. Marguerite Duras, *Quaderni della guerra e altri testi*, cit., pp. 70-71.

nondimeno un essere singolare, non impersonale. Anche la sua esperienza, le sue parole e la sua scrittura sono singolari e non impersonale. Se le esperienze dei limiti rompono la chiusura della soggettività, esse in Duras non portano alla dispersione, ma lasciano emergere una dimensione materiale che, anche se non è appropriabile soggettivamente, non è nemmeno impersonale. Le esperienze limite sono assolutamente singolari.

Il problema della crisi della soggettività è completamente attraversato dalla scrittura durassiana. Si potrebbe dire che quest'ultima, a partire da questa condizione critica, si spinga fino a vedere chi o cosa rimane al di là di questa crisi. Rimane ancora qualcuno, consegnato ad una condizione particolare che è quella di essere cassa di risonanza di ciò che lo attraversa.

A partire da questa prospettiva, a mio avviso, si può intuire il valore che per Duras ha scrivere a partire da sé, dal proprio vissuto: si tratta di trovare e allo stesso tempo lasciar emergere l'esigenza e la necessità di scrivere, l'esigenza di una parola "vera"<sup>3</sup> che trasfiguri il vissuto in "verità". Questa necessità e questa parola non possono che essere singolare.

---

<sup>3</sup> Come lo erano gli insulti del fratello. Cfr. *ibidem*.



## BIBLIOGRAFIA

### Opere di Marguerite Duras

*Les impudents*, Plon, Paris 1943 (Gallimard, Paris 1992).

*La vie tranquille*, Gallimard, Paris 1944. (*La vita tranquilla*, tr. it. di Laura Guarino, Feltrinelli, Milano 1998)

*Une barrage contre le pacifique*, Gallimard, Paris 1950. (*Una diga sul Pacifico*, tr. it. di Giulia Veronesi, Einaudi, Torino 1985)

*Le marin de Gibraltar*, Gallimard, Paris 1952. (*Il marinaio di Gibilterra*, tr. it. di Leonella Prato Caruso, Feltrinelli, Milano 1991)

*Les petits chevaux de Tarquinia*, Gallimard, Paris 1953.

*Des journées entières dans les arbres*, Gallimard, Paris 1954. (*Giornate intere fra gli alberi*, tr. it. di Laura Guarino, Feltrinelli, Milano 1989)

*Le square*, Gallimard, Paris 1955.

*Moderato cantabile*, Miuitt, Paris 1958.

*Les viaducs de la Seine-et-Oise*, Gallimard, Paris 1959.

*Dix heures et demie du soir en été*, Gallimard, Paris 1960. (*Il pomeriggio del signor Andesmas, Alle dieci e mezzo di sera, d'estate*, tr. it. di Gioia Zannino Angiolillo, Einaudi, Torino 1997)

*Hiroshima mon amour*, Gallimard, Paris 1960. (*Hiroshima mon amour*, tr. it. di Pierre Denivelle-Serra, Einaudi, Torino 1965)

*Une aussi long absence*, Gallimard, Paris 1961.

*L'après-midi de monsieur Andesmas*, Gallimard, Paris 1962.

*Le ravissement de Lol V. Stein*, Gallimard, Paris 1964. (*Il rapimento di Lol V. Stein*, tr. it. di Clara Lusignoli, Feltrinelli, Milano 1989)

*Théâtre I : Les eaux et forêts – Le square – La musica*, Gallimard, Paris 1965.

*Le viceconsul*, Gallimard, Paris 1965. (*Il viceconsole*, tr. it. di Angelo Morino, Feltrinelli, Milano 1986)

*L'amante anglaise*, Gallimard, Paris 1967. (*L'amante inglese*, tr. it. di Ginetta Vittorini, Einaudi, Torino 1973 e 1988)

*L'amante anglaise*, (teatro) Cahiers du Théâtre national populaire, 1968.

*Théâtre II : Suzanna Andler – Des journées entières dans les rbres – Yes, peut-être – Le shaga – Un homme est venu me voir*, Gallimard, Paris 1968. (*Suzanna Andler*, tr. it. di Natalia Ginzburg, Einaudi, Torino 1987)

*Détriure, dit-elle*, Minuit, Paris 1969.

*Abahn, Sabana, David*, Gallimard, Paris 1970.

*L'amour*, Gallimard, Paris 1971. (*L'amore*, tr. it. di Angelo Morino, Mondadori, Milano 1989)

*India song*, testo, teatro, Gallimard, Paris 1973.

*Nathalie granger*, seguito da *La femme du Gange*, Gallimard, Paris 1973.

*Les Parleuses*, interviste con Xavière Gauthier, Minuit, Paris 1974.

*Le camion*, Minuit, Paris 1977.

*Les lieux de Marguerite Duras*, entretiens avec Michelle Porte, Les Éditions de Minuit, 1977.

*L'Eden cinéma*, teatro, Mercure de France 1977.

*Le navire night*, seguito da *Césarée*, *Les mains négatives*, *Aurélia Steiner*, *Aurélia Steiner*, *Aurélia Steiner*, Mercure de France, 1979.

*Vera Baxter ou les plages de l'Atlantique*, Albatros, Paris 1980.

*L'homme assis dans le couloir*, Minuit, Paris 1980. (*L'uomo seduto nel corridoio*, in *Testi segreti*, tr. it. di Laura Guarino, Feltrinelli, Milano 1989)

*L'été 80*, Minuit, Paris 1980.

*Les yeux vert*, Cahiers du cinéma, 1980. (*Gli occhi verdi*, tr. it. di Donata Feroldi, Shake, Milano 2000)

*Agatha*, Minuit, Paris 1981.

*Outside*, Albin Michel, 1981, P.O.L., 1984.

*La jeune fille et l'enfant*, audiocassette, Des Femmes éd. Adaptation de *L'été 80* par Yann Andréa, lue par Marguerite Duras.

*Dialogue de Rome*, film, prod. Coop. Longa Gittata, Roma, 1982.

*L'homme atlantique*, Minuit, Paris 1982. (*L'uomo atlantico*, in *Testi segreti*, tr. it. di Laura Guarino, Feltrinelli, Milano 1989)

*Savannah bay*, Minuit, Paris 1982, 1983.

*La maladie de la mort*, Minuit, Paris 1982. (*La malattia della morte*, in *Testi segreti*, tr. it. di Laura Guarino, Feltrinelli, Milano 1989)

*Théâtre III : La bête dans la jungle, Les papiers d'asperm, La danse de mort*, Gallimard 1984.

*L'amant*, Minuit, Paris 1984. (*L'amante*, tr. it. di Leonella Prato Caruso, Feltrinelli, Milano 1985)

*La douleur*, P.O.L., Paris 1985. (*Il dolore*, tr. it di Laura Guarino e Giovanni Mariotti, Feltrinelli, Milano 1995)

*La musica deuxième*, Gallimard, Paris 1985.

*La mouette de Tchécov*, Gallimard, Paris 1985.

*Les yeux bleus cheveux noirs*, Minuit, Paris 1986. (*Occhi blu capelli neri*, tr. it. di Laura Guarino, Feltrinelli, Milano 1987)

*La pute de la côte normande*, Minuit, Paris 1986.

*La vie matérielle*, P.O.L., Paris 1987. (*La vita materiale*, tr. it. di Laura Guarino, Feltrinelli, Milano 1989)

*Emily L.*, Minuit, Paris, 1987.

*La pluie d'été*, P.O.L., Paris 1990. (*La pioggia d'estate*, tr. it. di Laura Frausin Guarino, Feltrinelli, Milano 1990)

*L'amant de la Chine du Nord*, Gallimard, Paris 1991. (*L'amante della Cina del Nord*, tr. it. di Leonella Prato Caruso, Feltrinelli, Milano 1992)

*Yann Andréa Steiner*, P.O.L., Paris 1992. (*Yann Andréa Steiner*, tr. it. Di Leonaella Prato Caruso, Feltrinelli, Milano 1993)

*Ecrire*, Gallimard, Paris 1993. (*Scrivere*, tr. it. di Leonella Prato Caruso, Feltrinelli, Milano 1994)

*Le monde extérieur, Outside 2*, P.O.L., Paris 1993. (*Il nero Atlantico*, tr. it. di Donata Feroldi, Mondadori, Milano 1998)

*C'est tout*, P.O.L., Paris 1995. (*C'est tout*, tr. it. di Donata Feroldi, Mondadori, Milano 1996)

*La mer écrite*, Marval 1996.

*Théâtre IV : Vera Baxter ou les plages de l'Atlantique – L'Eden cinéma – Le théâtre de l'amante anglaise – Home – La mouette*, Gallimard, Paris 1999.

*Cahiers de la guerre et autres textes*, P.O.L./IMEC, Paris 2006. (*Quaderni della guerra e altri testi*, tr. it. di Laura Frausin Guarino, Feltrinelli, Milano 2008)

## Film di Marguerite Duras

*La musica*, film, realizzato con Paul Seban, distr. Artistes Associés, 1966.

*Détruire, dit-elle*, film, distr. Benoît-Jacob, 1969.

*Jaune le soleil*, film, distr. Films Molière, 1971.

*Nathalie Granger*, film, distr. Films Molière, 1972.

*La femme du Gange*, film, distr. Benoît-Jacob, 1973.

*India song*, film, distr. Films Armorial, 1975.

*Baxter, Vera Baxter*, film, distr. N.E.F. Diffusion, 1976.

*Son nom de Venise dans Calcutta desert*, film, distr. Benoît-Jacob, 1976.

*Des journées entières dans les arbres*, film, distr. Benoît-Jacob, 1976.

*Le camion*, film, distr. D.D. Prod., 1977.

*Le navire night*, film, Films du Losange, 1978.

*Césarée*, film, Films du Losange, 1979.

*Les main négatives*, film, Films Du Losange, 1979.

*Aurélia Steiner*, detta *Aurélia Melbourne*, film, Films Paris-Audiovisuels, 1979.

*Aurélia Steiner*, detta *Aurélia Vancouver*, film, Films du Losange, 1979.

*Agatha et les lectures illimitées*, film, prod. Berthemont, 1981.

*L'homme atlantique*, film, prod. Berthemont, 1981.

*Les enfants*, con Jean Mascolo e Jean Marc-Turine, film, 1985.

## Studi critici sull'opera di Duras consultati

- AA.VV., *Marguerite Duras*, Editions Albatros, Paris 1979.
- AA.VV., *Marguerite Duras à Montréal*, Éditions Spirale, Montréal 1981.
- AA.VV., *Duras mon amour 2. Saggi italiani su Marguerite Duras*, Lindau, Torino 2001.
- AA.VV., *Duras mon amour 3*, Lindau, Torino 2003.
- ADLER LAURE, *Marguerite Duras*, Gallimard, Paris 1998.
- BAJOME DANIELLE, *Duras ou la douleur*, De Boeck – Wesmael, Bruxelles 1989.
- BAJOME DANIELLE, HEYNDEL RALPH (a cura di), *Ecrire dit-elle. Imaginaires de Marguerite Duras*, Editions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles 1985.
- BARBE-PETIT FRANÇOISE, *Marguerite Duras au risque de la philosophie*, Edition Kimé, Paris 2010.
- BERTOLA CHIARA, MELON EDDA (a cura di), *Marguerite Duras: visioni veneziane*, Il Poligrafo, Padova 2008.
- BORGOMANO MADELEINE, *L'écriture filmique de Marguerite Duras*, Albatros, Paris 1985.
- , *Duras. Une lecture des fantasmes*, CISTRE-ESSAYS, 1987.
- , *Le ravissement de Lol V. Stein de Marguerite Duras*, Gallimard, Paris 1997.
- , *De la forme au sens*, L'Harmattan, 2010.
- BOURGEOIS SYLVIE, *Marguerite Duras. Une écriture de la réparation*, L'Harmattan, 2007.
- COUSSEAU ANNE, *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, Droz, Genève, 1999.
- FIORE DE FEO ESTER, *Marguerite Duras: l'écriture du dehors*, Schena, Fasano 2004.
- FORNASIER NORI, *Marguerite Duras, un'arte della povertà*, Edizioni ETS, Pisa 2001.
- GASPARI SARAH, *Formes en mutation : le cinéma "impossible" de Duras*, Aracne, Roma 2005.
- KREYDER LAURA, «Ah! Ernesto». *Storia di un libro*, in AA.VV., *Duras mon amour 2. Saggi italiani su Marguerite Duras*, Lindau, Torino 2001, pp.97-108.
- LIGAS PIERLUIGI, *Traitement automatique de la langue et analyse de textes littéraires : La pute de la côte normande de Marguerite Duras*, Libreria Editrice Universitaria, Verona 1999.
- LIGAS PIERLUIGI, ANNA GIAUFRET, (a cura di), *(D)écrire, dit-elle*, QuiEdit, Verona 2007.
- LOIGNON SYLVIE, *Le regard dans l'œuvre de Marguerite Duras. Circulez, il'y a rien à voir*, L'Harmattan, Paris 2001.
- MARINI MARCELLE, *Territoires du féminin*, Minuit, Paris 1977.
- MICALE SIMONETTA, *Io piuttosto che un'altra. Figure e parole dell'identità nella narrativa di Marguerite Duras*, Bulzoni Editore, Roma 1999.
- MORINO ANGELO, *Il cinese e Marguerite*, Sellerio Editore, Palermo 1997.
- OGAWA MIDORI, *La musique dans l'œuvre littéraire de Marguerite Duras*, L'Harmattan, 2002.
- PALLOTTA DELLA TORRE LEOPOLDINA, *Marguerite Duras. La passione sospesa*, La Tartaruga, Milano 1989.

- PIERROT JEAN, *Marguerite Duras*, Libraire José Corti, Paris, 1986.
- TISON-BRAUN MICHELINE, *Marguerite Duras*, Rodopi, Amsterdam 1985.
- UDRIS RAYNALLE, *Welcome Unreason. A Study of «madness» in the novels of Marguerite Duras*, éd. Rodopi, Amsterdam, Atlanta 1993.
- VILAIN PHILIPPE, *Dans le séjour des corps. Essai sur Marguerite Duras*, Transparence 2010.
- Il confronto Letterario*, supplemento al n. 8, Fasano di Puglia 1988.

### **Altri testi consultati**

- AGAMBEN GIORGIO, *Il silenzio delle parole*, introduzione a Ingeborg Bachmann, *In cerca di frasi vere*, tr. it. di Cinzia Romani, Laterza, Roma-Bari 1989.
- , *Il linguaggio e la morte*, Einaudi, Torino 1982.
- , *Infanzia e storia*, Einaudi, Torino 1978 e 2001.
- , *La comunità che viene*, Bollati Boringhieri, Torino 2001.
- BACHMANN INGEBORG, *La ricezione critica della filosofia esistenziale di Martin Heidegger*, tr. it. a cura di E. Mazzarella, Guida, Napoli 1992.
- , *Letteratura come utopia*, tr. it. di Vanda Perretta, Adelphi, Milano 1993.
- BATAILLE GEORGES, *L'erotismo*, tr. it. di Adriana dell'Orto, ES, Milano 1997.
- , *L'esperienza interiore*, tr. it. di Clara Morena, Dedalo, Bari 2002.
- , *La sovranità*, tr. it. di Lino Gabellano, SE, Milano 2009.
- BLANCHOT MAURICE, *Lo spazio letterario*, tr. it. di Gabriella Zanobetti, Einaudi, Torino 1967.
- , *L'infinito intrattenimento. Scritti sull'«insensato gioco di scrivere»*, tr. it. di Roberta Ferrara, Einaudi, Torino 1977.
- , *Le livre à venir*, Gallimard, Paris 1959.
- , *La comunità inconfessabile*, tr. it. di M. Antomelli, Feltrinelli, Milano 1984.
- CADAVA EDUARDO, CONNOR PETER, NANCY JEAN-LUC, *Who comes after the subject?*, Routledge, New York and London 1991.
- CAVARERO ADRIANA, RESTAINO FRANCO, *Le filosofie femministe*, Paravia, Torino 1999.
- DELEUZE GILLES, *Il freddo e il crudele*, tr. it. di Giuseppe de Col, SE, Milano 1996.
- , *Differenza e ripetizione*, tr. it. di G. Guglielmi, Raffaello Cortina Editore, Milano 1997.
- DICKINSON EMILY, *The Complete Works*, tr. it. e note di Giuseppe Ierolli, <http://www.emilydickinson.it/index.html>
- DIOTIMA, *Il pensiero della differenza sessuale*, La Tartaruga, Milano 1987.
- DRUXES HELGA, *Resisting Bodies*, Wayne State University Press, Detroit 1996.
- ENGELBERTS MATTHIJS, *Défis di récit scénique : formes et enjeux du mode narratif dans le théâtre de Beckett et de Duras*, Librairie Droz, Genève 2001.

- FOCCHI MARCO, *La Lingua Indiscreta e l'Irripetibile*, <http://www.lacan.com/lingua.htm>
- FOREST PHILIPPE, *Il romanzo, il reale*, tr. it. di Gabriella Bosco, Rizzoli, Milano 2003.
- , *Il romanzo, l'io*, tr. it. di Gabriella Bosco, Rizzoli, Milano 2004.
- FOUCAULT MICHEL, *Il pensiero del fuori*, tr. it. di Vincenzo del Ninno, SE, Milano 1998.
- , *Le parole e le cose*, tr. it. di Emilio Panaitescu, Rizzoli, Milano 1999.
- , *Storia della follia nell'età classica*, Rizzoli, Milano 2005.
- GAMBAZZI PAOLO, *L'occhio e il suo inconscio*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1999.
- GARRITANO FRANCESCO, *Sul neutro. Saggio su Maurice Blanchot*, Ponte alle Grazie, Firenze 1992.
- GENETTE GÉRARD, *Figure III*, tr. it. di Lina Zecchi, Einaudi, Torino 1976.
- KEAMPFER JEAN, ZANGHI FILIPPO, *La voix narrative*, [www.unigech/lettres/framo/enseignements/methodes/vnarrative/vnintegr.html](http://www.unigech/lettres/framo/enseignements/methodes/vnarrative/vnintegr.html)
- KRISTEVA JULIA, *Sole nero*, tr. it. di A. Serra, Feltrinelli, Milano 1989.
- IL FILO DI ARIANNA, *Letture della differenza sessuale*, Utopia, Roma 1987.
- LACAN JACQUES, *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicanalisi*, tr. it. di G. Contri, Einaudi Torino 1974.
- , *Scritti*, tr. it. di G.B. Contri, Einaudi, Torino 1974.
- LAPLANCHE JEAN, PONTALIS J.-B., *Enciclopedia della psicanalisi*, tr. it. a cura di Giancarlo Fuà, Laterza, Roma – Bari 1974.
- LE GALLIOT JEAN, *Psychanalyse et langage littéraire*, Nathan, Paris 1977.
- LÉVINAS EMMANUEL, *Nomi propri*, tr. it. di Francesco Paolo Ciglia, Marietti, Casale Monferrato 1984.
- LINTVELT JAAP, *Essai de typologie narrative : le "point de vue" : théorie et analyse*, J. Corti, Paris 1989.
- MARTIN JEAN-PIERRE, *La bande sonore : Beckett, Céline, Duras, Genet, Perec, Pinget, Queneau, Sarrante, Sartre*, J. Corti, Paris 1998.
- MERTENS PIERRE, *L'agent double : sur Duras, Gracq, Kundera, ect*, Editions Complexe, Bruxelles 1989.
- NANCY JEAN-LUC, *Les Muses*, Éditions Galilée, Paris 1994.
- , *Essere singolare plurale*, tr. it. di Davide Tarizzo, Einaudi, Torino 2001.
- , *La comunità inoperosa*, tr. it. di Antonella Moscati, Cronopio, 1992 e 2002.
- , *Ego sum*, a cura di Raoul Kirchmayr, Bompiani, Milano 2008.
- PREMOLI-DROULERS FRANCESCA, *Maisons d'Ecrivains*, Editions du Chênes, Paris, 2006.
- RYKNER ARNAUD, *Théâtres du nouveau roman : Sarrante, Pinget, Duras*, J. Corti, Paris 1988.
- RONCHI ROCCO, *Bataille Levinas Blanchot. Un sapere passionale*, Spirali Edizioni, Milano 1985.
- STEINMETZ GEORGE, *Bourdieu's Disavowal of Lacan: Psychoanalytic Theory and the Concepts of "Habitus" and "Symbolic Capital"*,

<http://www.personal.umich.edu/~geostein/docs/Steinmetz%20Bourdieu%20and%20Lacan%20Constellations%202006.pdf>

TOMMASI WANDA, *La scrittura del deserto. Malinconia e creatività femminile*, Liguori, Napoli 2004.

WEIL SIMONE, *L'ombra e la grazia*, tr. it. di Franco Fortini, Bompiani, Milano 2002.

WITTGENSTEIN LUDWIG, *Tractatus logico-philosophicus e quaderni 1914-1916*, tr. it. a cura di Amedeo G. Conte, Einaudi, Torino 1995.

### **Film tratti da opere di Marguerite Duras**

*Hiroshima mon amour*, dir. ALAIN RESNAIS, interpreti Emmanuelle Riva, Eiji Okada, 1959, Film.

*Moderato cantabile*, dir. PETER BROOK, interpreti Jeanne Moreau, Jean Paul Belmondo, 1960, Film.

*10:30 P.M. Summer*, dir. JULES DASSIN, interpreti Melina Mercouri, Romy Schneider, Peter Finch, 1966, Film.

*En rachâchant*, dir. JEAN-MARIE STRAUB DANIELLE HUILLET, interpreti Olivier Straub, Nadette Thinus, Bernard Thinus, Raymond Gérard, 1982, Film.

*The lover*, dir. JEAN JACQUES ANNAUD, interpreti Jane March, Tony Leung, 1992, Film.

*Une barrage contre le Pacifique*, dir. RITHY PANH, interpreti Isabelle Huppert, Gaspard Hülliel, Astrid Bergés-Frisbey, 2008, Film.