*Roberta Galatà*

# Il linguaggio poetico della scrittura di Marguerite Duras

Un testo poetico si riconosce a causa dei suoi effetti. Tali effetti derivano dalla composizione e dall'intreccio di tutti gli elementi della lingua e sono slegati rispetto alla funzione significante del linguaggio.

Presso il luogo della scrittura, il linguaggio di Marguerite Duras appare per *le sue regole auree e elementari: ortografia, senso.*[1] Senso che appare, per lo più, enigmatico e sfugge alle prese del significato.

Tale linguaggio non rimanda ad altro ma *parla come essenziale* e al suo interno *le parole, avendo l'iniziativa, non devono servire a designare qualche cosa, né a dare voce ad alcuno, ma hanno il loro fine in se stesse.*[2]

Il linguaggio poetico della scrittura di Marguerite Duras è apparizione di forme e di suoni, immagini e sogni, paesaggi e luoghi.

La scrittura è nuda e immediata, ancora prossima alla dimensione materiale dell'esistenza, la difficoltà dei testi di Marguerite Duras consiste in questo presentarsi del linguaggio come *irriducibile*.

Quando la poesia ci viene incontro, il linguaggio, inteso come mediatore tra noi e il reale, non rinuncia alla sua funzione di creare dei legami, dei ponti tra il nostro mondo e l'altro *sconosciuto,* ancora da nominare. Ma accade che non si renda visibile all'interno della sua funzione di rappresentare. Presso il luogo della poesia, appare, piuttosto, un linguaggio *frantumato,* senza pretese o scopi. Si trova, tale linguaggio, al suo stato primo e originario: quello dell'*apparizione.*

Se la mancanza di un ordine conosciuto provoca, in chi legge, un senso di perdita, il ritmo delle parole, che sono stata accostate le une alle altre creando l'effetto di una metonimia, donano musicalità al testo. Si tratta di un ordine altro da quello utilizzato per la scrittura narrativa: è un *ordine* che si affida alla capacità che hanno le parole di risuonare.

La scrittura che nasce da quest'uso poetico del linguaggio appare *cristallina* agli occhi di chi legge. La luce che passa nella scrittura ha a che fare con la scelta delle parole. Si tratta, per lo più, di parole che si contraddistinguano a causa della loro sobrietà e chiarezza. L'uso e la scelta di parole, che evocano la dimensione materiale dell'esistenza, sono causa dell'apparire della scrittura fisica ed essenziale.

Nonostante il senso di sobrietà e luminosità che il linguaggio emana, la scrittura di Marguerite Duras è portatrice di un *eccesso.*

*L'eccesso,* che non ha un posto definitivo all'interno del testo ma attraversa lo spazio dello scritto per intero, è motore degli effetti dello scritto.

Con gli scritti di Marguerite Duras capita che chi legge rimanga rapito o affascinato. Accade che la sua vista si offuschi e che la sua capacità discorsiva si interrompa.

1 Marguerite Duras, *Scrivere*, trad. it. Leonella Prato Caruso, Feltrinelli, Milano1994, p.15.
2 Maurice Blanchot, *Lo spazio letterario*, trad. it. Gabriella Zanobetti, Einaudi, Torino1967, p. 27.

La lettura degli scritti di Marguerite Duras provoca un certo godimento in chi legge. Tale godimento è legato ai bianchi tipografici della scrittura, ai suoi silenzi.

> *È solo dalla mancanza, dai buchi che si formano in una catena di significati, dai vuoti, che può nascere qualcosa.*[3]

## *Scrivere*

Scrivere è l'*infelicità meravigliosa:* non esiste un fine per la scrittura, la quale è sempre orientata verso un *Altro,* quello da cui si è distanti.
Dal momento che la scrittura è legata ad un limite, all'impossibilità di dire il vissuto, questa scrittura sarà segnata dalla *disperazione.*

> *Scrivere comunque, nonostante la disperazione. No: con la disperazione. Quale disperazione non so darle un nome.*[4]

La scrittura che non è ripetizione del vissuto ma è qualcosa d'altro che supera il vissuto stesso in quanto è legata all'*invisibile* del mondo, rinuncia al suo fine rappresentativo e diviene *infinita*.

La scrittura non è lo strumento di una mediazione che ha come scopo la rappresentazione di un certo significato, ma è essa stessa evento.

La differenza tra *scrivere* e narrare esiste dal momento che *scrivere* è *anche non parlare. È tacere, è urlare senza rumore.*[5]

Negli scritti di Duras assistiamo al disfarsi della trama narrativa. La narrazione non si dissolve ma appare nel movimento del suo rarefarsi. Al centro della narrazione vi è l'indicibilità della storia.

> *Scrivere non è raccontare storie. È il contrario del raccontare storie. È raccontare tutto insieme. Raccontare una storia e l'assenza di questa storia.*[6]

Le descrizioni dei personaggi sono quasi del tutto assenti: ci troviamo di fronte ad esseri ambigui, somiglianti a fantasmi perchè privi di qualità fisiche o morali riconoscibili. I personaggi incapaci di agire, dialogano, vivono grazie a questo *parlare* tra loro. Lo stesso vale per i luoghi: presenza assoluta all'interno dei romanzi.

Eppure la dimensione corporale e fisica non si perde nella scrittura ma riaffiora in quest'uso poetico che Duras fa del linguaggio.

La scrittura è legata al mare: presenza ossessiva all'interno degli scritti.

> *Il mare è completamente scritto per me. Sono come pagine, come dire, pagine piene, vuote a forza di essere piene, illeggibili a forza di essere scritte, di essere piene di scrittura*.[7]

---

3 Marguerite Duras, *La passione sospesa*, trad. it. Leopoldina Pallottola della Torre, La Tartaruga edizioni, Milano1989, p. 47.

4 M. Duras, *Scrivere*, cit., p. 23.

5 Ivi, p. 21.

6 Marguerite Duras, *La vita materiale*, trad. it. Laura Guarino, Feltrinelli, Milano 1988, p. 34.

7 Marguerite Duras*, I miei luoghi*, conversazioni con Michelle Porte, trad. it. Tommaso Gurrieri, Edizioni Clichy, Firenze2013, p. 123.

L'immagine del mare ci pone di fronte all'immensità della scrittura: l'estendersi della scrittura che prosegue al di là dello scritto, a causa della sua forza irradiante, ricorda l'invasione delle acque.

Paesaggi e luoghi marini affiorano lungo lo spazio degli scritti. La fisicità di tali luoghi e la mancanza per questi di una descrizione oggettiva comportano il loro apparire assorti all'interno di un'atmosfera sacra.

Il rapporto tra i luoghi della scrittura e le donne e gli uomini che abitano le storie disvela un significato di tipo simbolico: in particolare sono alcuni personaggi femminili a stabilire con gli spazi inabitabili dei romanzi una relazione particolare. L'incontro tra le donne e i luoghi avviene nella forma di una fusione. Le donne non occupano o conoscono i luoghi ma vivono presso di questi il proprio abbandono.

Assomiglia ad un ricongiungimento sacro, si tratta di un'azione estrema a tal punto che colei che la compie non può dire di avere completamente scelto di trovarsi presso quella situazione. Quel che accade la comprende, non è semplicemente l'effetto di un suo gesto o di una decisione.

Molte delle storie che nascono dalla scrittura di Marguerite Duras conservano il reale dell'incontro tra le donne e i luoghi dei romanzi.

Ne *Il viceconsole,* Anne-Marie Stretter, appare essere una rinchiusa in una tristezza moderata e lontana dal poter essere espressa, ma nonostante ciò essa vive la passione che la lega a tutto ciò che appare come esterno.

Non si tratta di disperazione in quanto tale dolore non conosce via d'uscita: non trova sfogo nella follia e non ispira la compassione degli altri che la guardano o tentano di avvicinarla.

Il dolore riveste il corpo di Anne-Marie Stretter, dona alla donna una forma, quella definitiva dell'essere venuto al mondo: la donna appare come colei alla quale niente può ancora accadere, nient'altro che la fine.

La sua tristezza è immobile ed eterna, è come se nulla fosse esistito prima che questo dolore prendesse il sopravvento sulla donna, sul suo corpo magro e toccato da una *grazia flessuosa, da uccello morto.*

Nel momento in cui la donna viene intravista tra le pagine scritte del romanzo è questo dolore ad avvolgere, non solo colei che lo ispira, ma anche l'esterno: la città, la natura, le altre donne, gli uomini. Il dolore si mischia all'aria irrespirabile e umida, agli odori e alle voci della miseria e della pazzia. Si percepisce così, questa tristezza, nel mezzo della sua diffusione, a causa di questa sua capacità di disperdersi, di non avere un centro.

La morte di Anne-Marie Stretter, che avviene in questo ricongiungimento tra la donna e il mare indiano, mare originario, è l'evento che imprime lungo lo spazio di questa storia il legame tra questa donna e i luoghi del romanzo.

Tale legame consiste in un accoglienza da parte della donna di tutto ciò che la riguarda come esterno. Anne-Marie Stretter appare chiusa nella propria tristezza muta e controllata, eppure questo suo atteggiamento non le impedisce di creare, con i luoghi che la circondano, un legame che si sviluppa in un'unione all'interno della quale i due soggetti che danno forma a tale unione smettono di essere due soggetti distinti. Qui il mare è il luogo simbolico del godimento che ha origine dalla fusione con esso e dalla passività della donna nei confronti di ciò che la richiama a sé:

> *Qualcosa si rinchiude con la sua morte. Lei non può fare altrimenti. Penso che sia un suicidio completamente logico, che non ha niente di tragico. Non può vivere altrove che lì e vive in quel luogo, vive della disperazione che secerne ogni giorno l'India, Calcutta, e nello stesso modo ne muore, muore come avvelenata dall'India. Potrebbe uccidersi in un altro modo, ma no, si uccide nell'acqua, sì, nel mare indiano.*[8]

8 Ivi, p. 106.

Tale sentimento che si prova nell'abitare i luoghi ricorda l'ambiguità che si vive presso quei mondi chiusi quali sono i sogni.

Molti dei romanzi di Marguerite Duras sono immersi in un'atmosfera onirica. Tale sensazione è legata al presentarsi dei luoghi come spazi angusti e inabitabili, ingestibili e privi di ordine. Si tratta di spazi privi di nome e funzione. I luoghi occupano lo spazio delle storie, presso di essi le donne e gli uomini dei romanzi fanno esperienza della paura, dell'angoscia e del godimento.

Chi legge, a partire dai luoghi, fa esperienza dell'ambiguità che caratterizza la relazione esistente tra il reale di un sogno o il reale del proprio vissuto. Chi legge vive in un tempo presso il quale si assiste alla temporanea sospensione dei ruoli e delle localizzazioni conosciute.

Abbandonarsi alla scrittura consiste anche in questo: la lettrice o il lettore si sentono inondati da una visione che rende passivi e interrompe la capacità discorsiva del soggetto. l'immagine avvolge l'immaginario soggettivo  rendendolo muto. L'impossibilità di dire, ossia di trovare un significato per ciò che si sta vivendo, costituisce l'inizio di un lungo scambio che avverrà tra lettore e opera. Tale percorso non smetterà di essere ancora questo: un sentirsi inondati dallo *scrivere*.

Si tratta di una sensazione simile a quella che deriva dal guardare il mare, non è possibile farlo senza smarrirsi in questo sguardo sul *tutto*. Accade inevitabilmente di dimenticare di essere i soggetti guardanti e il mare non appare più come l'oggetto dello sguardo.

> *Il loro sguardo è uno sguardo puro, uno sguardo senza sostegno: guardare il mare è guardare tutto. È guardare la sabbia, è guardare il tutto, un tutto.*[9]

### *Il desiderio*

La fascinazione che attrae chi legge i testi di Marguerite Duras ha a che fare anche e soprattutto con Lol V. Stein: ci si sente riguardati intimamente da questo personaggio senza definizione. Da colei che è la figura della prostituzione: alla portata di tutti, *di chi la vuole*. Però la volontà su Lol non ha effetto, infatti la donna non appare mai completamente. La sua invisibilità deriva dall'impossibilità di Lol di essere vista del tutto, di essere presente agli occhi di chi la cerca con lo sguardo.

Lol V. Stein è mancante nell'immagine e nelle parole che avrebbero la funzione di rappresentarla.

Dopo l'abbandono, durante il ballo di San Thala, da parte del fidanzato Michael Richardson, Lol vive il proprio delirio. Sul volto e sul corpo della donna sembrano comparire segni di sofferenza: *ma che significato ha una sofferenza senza soggetto?*.

Il racconto di Jaques Hold prosegue. Ora Lol si trova da un'altra parte, non vive più a San Thala; è sposata con Jean Bedford e abita a U. Bridge.

Il ballo ha cambiato il modo per Lol di vivere il tempo. Lol V, Stein abita il tempo del ballo: quel tempo che si costituisce del dilazionarsi dell'istante in cui Michael Richardson e Anne-Marie Stretter abbandoneranno per sempre il Casinò di T. Beach e Lol V. Stein. Lol non conserva un ricordo dell'accaduto, ciò che la lega per sempre all'evento è la passione della donna verso l'eternizzazione di quell'istante, l'istante del suo abbandono.

> *Ogni giorno Lol fa un passo avanti nella ricostruzione di questo istante. Riesce persino a captare un poco della sua fulminea rapidità, a dilatarla, a imbrigliarne i secondi in una immobilità estremamente fragile, ma, per lei, di una grazia*

9 Ivi, p. 118.

*infinita.*[10]

Quando Lol V. Stein fa ritorno a San Thala non ha memoria del passato: per lei ogni volta è come se fosse la prima.

Lol V. Stein, così come altre donne dei romanzi, vive e ospita presso di sé una forza estranea e travolgente. L'incontro tra il fidanzato Michael Richardson e Anne-Marie Stretter è fatale per Lol V. Stein. Il suo dolore è legato allo sfumare sulla scena reale di quell'immagine del ballo, al non percepirsi più della donna come colei che manca affinché la coppia sia.

A causa di questo lasciarsi attraversare la donna appare per lo più *vacua, assente*.

Lol vive nella mancanza e si trova sempre lontana rispetto agli altri e al momento presente, abita una dimensione altra, ulteriore, soggettiva.

Il ballo, San Thala, la spiaggia, sono questi i luoghi presso i quali Lol non solo abita ma diviene insieme a tali luoghi un'unica cosa, un'unità.

Presso i luoghi, quindi Lol vive l'unità che le manca. Ciò non significa che la donna incontra la sua parte mancante ma continua a trovarsi *non-tutta* compresa nel mondo e nel linguaggio altrui.

> *Non è perchè non-tutta nella funzione fallica che non vi si trova affatto. Ella non vi è non affatto. Vi è appieno. Ma c'è qualcosa in più.*[11]

In questo passo estratto dal seminario XX, *Ancore,* Jaques Lacan ci rimanda a quella che potrebbe essere la non-posizione delle donne nel linguaggio. Le donne, non a tutte accade, *quando parlano, godono e non ne sanno niente.*

Lol, così come ci appare e ci viene incontro attraverso il romanzo, porta con sé i residui di tale esperienza femminile.

> *Lol sogna un altro tempo, quando la cosa che sta per avvenire avverrebbe diversamente. In altro modo. Mille volte. Dovunque. Altrove. Tra le altre persone, migliaia, che come noi sognano questo tempo, necessariamente. Il suo sogno mi contamina.*[12]

Il tempo e il luogo presso i quale abita Lol V. Stein sono spazi inabitali, si tratta del tempo e dei luoghi della sua solitudine.

Tale donna, così come la gran parte dei personaggi femminili dei romanzi di Duras, si trova in uno stadio precedente alla riflessione, essa non ha costruito un'immagine di sé, gli altri, coloro che la amano, non possono sostituirla in questo lavoro.

Dopo il ballo, Lol non sarà più la stessa: è qui che Lol entra in contatto, in un istante che durerà per sempre, con la parte mancante di sé. È durante il ballo che Lol intra-vede ciò che manca a quel suo *cuore incompiuto* per divenire un'unità: tutto ciò le viene incontro e, al tempo stesso, le sfugge.

All'interno del salone dove si svolge il ballo Lol è al centro dell'azione: patisce il tradimento e l'abbandono ma fa esperienza dell'evento, ossia di ciò che non era in nessun modo prevedibile. Dopo aver assistito alla scena del ballo, Lol è muta, successivamente un grido interrompe il suo silenzio, è quasi una liberazione.

Ora Lol è di nuovo presa nella sua *vacuità.* Il suo corpo è scavato da un vuoto a causa di quel contatto bruciante con la verità: il vuoto della parola rispetto alla pienezza e dell'intensità del

10 Marguerite Duras, *Il rapimento di Lol V. Stein*, trad. it. Clara Lusignoli, Feltrinelli, Milano 1989, p. 36.
11 Jaques Lacan, *Seminario, libro XX, Ancora,* Antonio Di Ciaccia (a cura di), Einaudi, Torino 2003, p. 70.
12 Marguerite Duras, *Il rapimento di Lol V. Stein*, cit., p. 155.

momento vissuto. La follia di Lol scaturisce da questo vuoto, dalla parola che è mancata.

Assistendo all'incontro tra i corpi di Anne-Marie Stretter e Micheal Richardson in quel ballo *infinito,* Lol rimane immobile e gode dell'immagine che riempie il suo sguardo.

*Passivamente* Lol è la protagonista del ballo: solo lei vive pienamente l'evento e a tale luogo, *San Thala,* la donna rimane indissolubilmente legata. Forse a causa del mostrarsi di quel luogo come *luogo del silenzio*: il silenzio riveste il momento vissuto e Lol sembra godere della sua strana presenza, di questo suo modo di esistere nel linguaggio senza lasciare dei segni.

> *Mi piace credere, poiché l'amo, che se Lol è silenziosa nella vita, è perchè 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.*[13]

Lol nel romanzo è continuamente assorta in una solitudine radicale. È presa nella sua incantevole atmosfera. È un luogo a lei proprio, presso il quale essa percepisce, desidera e gode dell'espressione di sé che avviene nei suoi movimenti, nella cura della casa, negli incontri con Tatiana Karl e Jaques Hold.

Anche se il corpo di Lol si inserisce nel mondo, lo abita e si lascia a sua volta abitare, questo corpo rimane vicino al suo spirito. Ma il suo spirito non c'è mai del tutto, è assente rispetto al momento presente, a Lol V. Stein manca qualcosa per esserci completamente nei discorsi degli altri: *Non ha senso Lol V. Stein, insomma, non ha significato. Lol V. Stein è ciò che ne fate, non esiste altrimenti.*[14]

Andare incontro a tale figura, cercarne una definizione, circoscriverne i tratti, conoscerne la storia è ciò che il romanzo è, ma solo ad un livello: quello volutamente narrativo che nasce dalla voce di Jaques Hold, la voce dell'uomo che ama Lol e la vorrebbe comprendere. Ma egli fallisce, il romanzo nasce anche da questo fallimento. La scrittura esce da questa ferita nel linguaggio, da questa impossibilità di descrivere il *desiderio*.

Lol V. Stein non si lascia comprendere da Jaques Hold il quale afferma di aver conosciuto questa donna nell'unica maniera che gli è risultata possibile: amandola. Il desiderio di Lol non può coincidere con questo amore, la sfera del sentimento in Lol, ricorda Tatiana, era sempre stata differente.

È il desiderio a guidare Lol, a trascinarla presso il campo di segale dove nascosta ma non del tutto invisibile assiste agli incontri tra Tatiana e Jaques. La donna è ancora una volta colei che guarda, colei che oltre ad assistere ad una scena che la include come esclusa, viene riguardata. Ma questa volta sarà lo sguardo di Lol a non ricambiare lo sguardo provocando l'angoscia di Jaques Hold. Egli intravede Lol sdraiata nel campo di segale sul quale si affaccia la camera dell'albergo, Lol sembra guardarlo ma non è così: lo sguardo di Lol non è lì dove si crede di poterlo cogliere, la donna non ricambia lo sguardo.

> *D'un tratto quella biondezza non è più stata eguale, si è mossa, poi immobilizzata. Doveva essersi accorta, ho pensato, che avevo scoperto la sua presenza. Ho creduto, dunque, che ci fossimo guardati. Per quanto tempo?*[15]

*Il desiderio è la scrittura*. Le donne dei romanzi di Marguerite Duras abitano il luogo del desiderio. Non si tratta di un luogo definitivo o delimitato da uno spazio, ma di un luogo incerto,

13 Ivi, p. 37.
14 M. Duras, *I miei luoghi*, cit. p. 141.
15 Ivi, p. 101.

che non è rintracciabile. Può accadere che tale luogo accolga coloro che sono disposti alla perdita e all'abbandono di sé e delle proprie difese.

Il desiderio attraversa la scrittura di Marguerite Duras: le spiagge bianche, deserte e infinite che ospitano i movimenti degli uomini e delle donne di alcuni romanzi appaiono anch'essi come spazi di attraversamento di un desiderio infinito. Vi è un romanzo, *L'Amore,* che la stessa Duras ha definito essere *un testo di pura idiozia* dal momento che l'autrice stessa afferma di aver smesso di capire mentre lo scriveva e di essersi lasciata condurre da una musica: *Quando una certa musica è presente, so che il testo progredisce. Quando la musica si ferma, mi fermo. Quando ricomincia, ricomincio anche io.*[16]

Ne l'*Amour* il paesaggio è costituito da queste distese immense e animate da un sentimento di irrealtà. L'atmosfera che avvolge tali luoghi sembra superare le parole dello scritto e aprire ad una dimensione ulteriore presso la quale lo spazio della narrazione è invaso dall'immagine.

Le immagini dei luoghi e le parole dei dialoghi tra i personaggi costituiscono la storia.

Si tratta della storia di un ritorno imprevedibile e di un'attesa che dura da molto tempo. L'attesa non incontra la sua fine in questo ritorno: si tratta di un ritorno incompleto che non potrebbe mai supplire ad un'attesa ormai divenuta infinita. Si tratta dell'attesa della donna che è rimasta per tutto il tempo presso il luogo del proprio abbandono. Quel luogo, che un tempo ospitava eventi mondani, ora appare nel romanzo tramutato nel luogo della follia.

La donna innominata di questo romanzo è il residuo di Lol V. Stein dopo il ballo di San Thala, mentre l'uomo che ritorna è Micheal Richardson. Entrambi sono trasformati a causa dell'evento.

I luoghi sono sempre gli stessi: il mare, la spiaggia, una città lontana.

Ma soprattutto un unico nome è rimasto in mezzo a questa desolazione priva di confini e definizioni: San Thala, un errore che ha preso il posto di Thalassa, nome che sta ad indicare il mare primordiale, quasi sempre presente nella sua forma illimitata, nella scrittura dei romanzi e nella scrittura dei film di Marguerite Duras.

*Qui siamo in un mondo totalmente corporale.* Scrive Duras a proposito della dimensione in cui vive il romanzo che ancora una volta accoglie un'altra Lol V. Stein.

> *È camminando che le viene in mente un altro ricordo, e che un ricordo la lascia, che avviene il transfert.*[17]

Lungo lo spazio di questo scritto i personaggi sono legati da un *nodo* che è percepibile nell'impossibilità di fare memoria rispetto all'*evento*. La parte non rappresentabile del ricordo genera il gioco delle attrazioni tra i personaggi cavi, bucati a causa dell'oblio.

Marguerite Duras definisce se stessa come *forata* da ciò che è esterno, da ciò che è altro. Quando scrive è come se fosse l'esterno a guidare la scrittura, la scrittrice con il proprio io, in una posizione che si avvicina a quella delle antiche mistiche, si perde in questa complessità che le va incontro e le fa perdere la percezione dei confini conosciuti.

> *É probabilmente lo stato che cerco di raggiungere quando scrivo; uno stato di ascolto estremamente intenso, ma dall'esterno. Quando la gente che scrive ti dice: quando si scrive si è concentrati, io direi: no, quando scrivo, ho la sensazione di essere in una estrema deconcentrazione, non ho più il possesso delle mie facoltà, ho la mente forata.*[18]

16 Marguerite Duras, *L'Amore*, trad. it. Angelo Morino, Oscar classici moderni, Milano 1995, p. 91.
17 M. Duras, *I miei luoghi*, cit. p. 136.
18 Ivi, p. 137.

La scrittura di Marguerite Duras è ascolto di una memoria dei luoghi che non diviene mai racconto perchè è frantumata a causa dell'oblio e dei vuoti.

È legata al ricordo della dimensione materiale, fisica e corporea del mondo, ma è anche ricordo degli incontri tra soggetti desideranti e lontani, in costante tensione tra di essi, eppure infinitamente riluttanti a coincidere con l'altro per mezzo del corpo o della parola.

Negli scritti di Marguerite Duras il rapporto con l'esterno e l'alterità diviene visibile e dicibile attraverso la scrittura dei luoghi.

I luoghi della scrittura sono sempre abitati da donne. In realtà non si tratta di luoghi abitali, forse, ad esclusione della casa all'interno della quale è possibile creare e mantenere un certo ordine, gli altri luoghi che animano la scrittura sono invivibili, terribili, antichi. Le donne entrano in relazione con tali luoghi lasciandosi completamente invadere, esse vivono al limite la loro passione per l'esterno e l'alterità fino a perdersi nella follia.

> *È poroso, il pazzo. Non è niente, quindi le cose lo attraversano completamente. Quindi la storia di San Thala lo attraversa. La storia di Lol V. Stein, che è la storia di S. Thala, è una sola e unica cosa.*[19]

Le donne, il cui corpo raggiunge l'esterno confondendosi con i luoghi abitati, trattano il linguaggio in maniera particolare: esse non conoscono ancora ciò di cui parlano o scrivono.

La dimensione della loro esistenza è vicina a quella dell'origine, dell'indeterminato, dell'assenza dei nomi. Esse hanno mantenuto vivo il legame con il silenzio iniziale dei luoghi: prima della parola, prima della riflessione, e del linguaggio.

Si tratta di un linguaggio che Duras definisce maschile dal momento che gli uomini, a differenza delle donne, sono malati di parole: *l'uomo, quando non può nominare le cose è perduto, è a disagio, è disorientato.*[20]

Diversamente dagli uomini, *le donne nuotano in un tempo prima della parola, prima degli uomini*[21], è qui che hanno imparato a parlare alla natura e hanno reinventato l'intesa con essa, in silenzio.

Questo silenzio che accompagna l'esperienza delle donne non è assenza di linguaggio. Il linguaggio non si presenta come l'oggetto di un'azione, ossia del parlare. Esso è sempre in eccesso rispetto al suo essere messo in atto. Presso il parlare di queste donne, è come se l'essere latente del linguaggio fosse percepibile, forse a causa di questo vivere la non aderenza al già detto come una pratica.

Tale pratica ha un prezzo da pagare: il silenzio. Capita che questo silenzio porti alla solitudine. Qualcosa di simile accade alla donna protagonista del racconto di Marguerite Duras, *Il sigillatore dell'acqua.* Si tratta di una storia tragica e sconosciuta: a una famiglia, che a causa della miseria è costretta a non poter pagare le bollette, viene chiusa l'acqua. La donna e il marito decidono, portando con sé i loro figli, di morire. *Sono andati a sdraiarsi sulle rotaie del T.G.V. che passava davanti alla stazione abbandonata.*[22]

Duras scrive che l'incaricato, *il sigillatore,* afferma di non avere trovato resistenza, dice che la donna è rimasta in *silenzio,* non gli ha domandato di non farlo, di non chiudere l'acqua. La donna non si è spiegata, questa è la parte di storia che raggiunge Duras, è questo silenzio della donna ad affascinare l'autrice.

È possibile che questo silenzio le sia stato attribuito a causa del suo non dimostrarsi decisa

19 Ivi, p. 133.
20 Ivi, p.16.
21 Ibidem
22 M. Duras, *La vita materiale,* cit. p. 98.

nell'impedire che quel gesto venisse compiuto e nel suo non parlare della sua decisione di morire.

Dal momento che non è stata chiara e decisa nell'esprimere il suo disaccordo, la disperazione, la parola descrittiva non ha registrato il suo silenzio, ha registrato il nulla.

È impossibile, scrive Duras, che la donna non abbia parlato, forse si è espressa in maniera indiretta riguardo a ciò che stava per decidere della sua vita, forse attraverso una *frase sul caldo. Che sarebbe diventata sacra.*[23]

La parola del sigillatore non ha colto i silenzi ma si è soffermata alla constatazione del fatto: delle cose che accadono dal momento che esiste una spiegazione comprensibile e condivisibile a determinare la loro ragion d'essere. Quel che non registra, dal momento che manca di una certa sensibilità poetica nei confronti del reale, non esiste.

La *parola* dalla donna della storia de *Il sigillatore,* che probabilmente sarà stata detta sotto voce e senza imporsi, non raggiunge lo scritto. Probabilmente non è accaduto che parlasse, forse la donna, durante il tempo che la separava dalla sua morte, è rimasta in silenzio e non ha riferito a nessuno quale fosse la sua intenzione, forse non si è neppure lamentata, non ha dato sfogo al suo dolore.

Continuiamo a immaginarla abitare il luogo del silenzio. La sua presenza ispirerà il linguaggio. La sua storia diventerà scrittura. Ma essa non si sposterà, non cambierà luogo.

Anche la scrittura, che sarà questa storia ma anche qualcosa di diverso, di altro da ciò, si prenderà cura di questa assenza di parole.

Tale scrittura nasce da un sensibilità poetica verso il reale e il linguaggio e non raggiunge il disvelamento delle *cose.*

*Scrivere* è anche questo: rimandare al mistero primo ed eterno del linguaggio, ossia il silenzio o sogno della parola.

### *Solitudine*

Le donne dei romanzi, che come scrive Duras sono tutte in qualche modo legate a Lol V. Stein che è colei che è riuscita a sfuggire completamente anche all'autrice stessa, abitano la dimensione del loro desiderio soggettivo. I loro corpi sono spazi di attraversamento, non hanno memoria ma vivono nel ricordo-oblio di qualche cosa che pur essendo avvenuto nel passato, continua ad interessare le loro vite.

Sono distrutte, fatte a pezzi da un passato che non è possibile reificare, ma che fa parte del loro vivere quotidiano. Il passato è presenza fantasmatica e motore della passione malinconica di queste donne.

Questa mancanza di sapere intorno a se stesse e al loro passato circonda i personaggi femminili delle storie di Duras di una luce, che non mostrando in maniera diretta i suoi oggetti, raccoglie intorno ad essi gli sguardi affascinati degli altri. Sguardi incantati che si perdono nella visione, impossibilitati ad oggettivare ciò che determina l'attrazione.

Nel momento in cui si guarda, qualcosa dell'oggetto ci riguarda senza ricambiare lo sguardo. Esso ci affascina nella misura in cui al suo interno vi è una parte che sfugge alla visione, eppure interessa il nostro sguardo, lo trasforma.

Vi è un momento nella storia di Lol, un istante in cui la donna, sdraiata nel campo di segale ad osservare gli incontri tra Tatiana e Jaques, viene colta dall'uomo. Egli la guarda e un brivido lo attraversa lungo il corpo: nonostante lo sguardo della donna sia rivolto verso di lui, Lol non si lascia rispecchiare nello sguardo altrui, lo sguardo di colui che la vorrebbe comprendere e *narrare.*

La macchia che ricopre l'occhio e fa apparire il vuoto dello sguardo è il segno che Lol non

23 Ivi, p. 100.

può essere compresa, che la sua follia non è qualcosa che deve essere risolto.

La presenza-assenza della donna di *Occhi blu capelli neri* ci riconduce ad una dimensione simile a quella che abita Lol V. Stein.

La donna condivide una camera con un uomo, i due sono legati da un contratto che sancisce la loro unione. La loro vicinanza è dovuto al bisogno che l'uomo ha di ritrovare il proprio desiderio che s'è perduto. Tale Desiderio vive cristallizzato nell'attimo di un incontro perduto con l'uomo *occhi blu capelli neri,* l'incontro è avvenuto in un tempo indefinito presso la hall dell'hotel des Roches.

> *Ho incontrato qualcuno che aveva questa sorta di blu negli occhi, non si coglieva il centro dello sguardo, il punto da dove veniva lo sguardo, era come se a guardare fosse il blu tutto intero.*[24]

Un uomo e una donna condividono un luogo, una camera vuota, uno spazio inabitabile perché inutilizzabile, chiuso e isolato. Alle volte il rumore del mare, quello delle strade e della città raggiunge le mura della camera, nient'altro. Altre volte la camera è raccolta in un silenzio profondo, spaventoso.

Quel che succede presso la camera somiglia all'innalzarsi della marea durante l'ora più buia della notte: uno di quegli eventi che accadono senza essere visti.

L'intera storia ruota attorno a ciò che non accade tra i personaggi: l'uomo e la donna abitano la distanza che separa i loro corpi, essi non arrivano mai a toccarsi o a conoscersi. Il pianto sostituisce la parola, a volte è il riso a prenderne il posto, uno non conosce nulla dell'altra e viceversa, ciò che li accomuna è la *facoltà di subire tutto ciò che si presenta come fosse ordinato da Dio.*[25]

L'impossibilità di provare un sentimento: è la coscienza che raggiunge gli amanti. Ogni tentativo di *desiderare* fallisce, si realizza invece la loro volontà di restare presso la camera, di rimanere in prossimità l'uno dell'altra, in attesa.

Il loro ricordo, quello che avranno l'uno dell'altra e di quella camera, consisterà in ciò che non avviene, sarà un ricordo ossessivo.

L'incontro che non avviene è deciso da una forza che supera la volontà dell'uomo, *viene da Dio, bisogna accettarla come tale, rispettarla come la natura, il mare. Non è il caso di tradurla nel vostro linguaggio personale.*[26]

L'uomo sente nei confronti della donna una ripugnanza contro la quale non è possibile fare nulla. Si tratta di qualcosa che non può risolversi, questa impossibilità inoltre non può essere tradotta in un *linguaggio personale.* La sua evidenza è tale da far venire voglia di chiudere gli occhi, di coprirsi il volto con la seta nera.

La donna, per tutto il romanzo, compie dei movimenti di velamento e disvelamento del proprio corpo. Quando è velata dalla seta nera essa appare distante dal resto che la circonda, è lontana dall'uomo e da quella situazione di impossibilità che gli amanti vivono. Raccolta nel suo mistero, chiusa a sua volta in un'impossibilità altra, ulteriore rispetto a quella che costituisce la relazione tra gli amanti.

A volte si toglie la seta nera e rimane nuda, *indeterminata, sconosciuta, irreale, perciò imprendibile nella sua passività, assente nella sua presenza assopita ed eternamente passeggera.*[27]

La donna abita la camera, capita che esca, che vada alla spiaggia, ma poi ritorna presso quel

24 Marguerite Duras, *Occhi blu capelli neri*, trad. it. Laura Guarino, Feltrinelli, Milano 1987, p. 20.
25 Ivi, p. 41.
26 Ivi, p. 45.
27 Maurice Blanchot, *La comunità inconfessabile*, trad. it. Daniele Gorret, Piccola enciclopedia SE, Milano 2002, p. 73.

luogo invivibile, inabitabile. Lei rimane presso la camera, la abita completamente, vive i vuoti e le mancanze di quel luogo, vi si adagia, si lascia fare. Spesso è l'uomo a ordinarle di vestirsi o di svestirsi, di mettersi sotto la luce gialla affinché lui possa guardarla: lei appare così nel romanzo, attraverso un non-sguardo. La sua passività è totale: la sua disponibilità coesiste con il suo essere inavvicinabile.

Questa è la storia di un amore terribile, scrive Duras in apertura al testo, *il più grande e terrificante che a me sia stato concesso di scrivere. Lo so. Lo si sa per sé soli.*[28]

È così, infatti non è l'amore a raccontarsi ma la storia di un amore che non si realizza in quanto unione o fusione tra due alterità. Nonostante i richiami alle loro similarità, *il blu dei loro occhi e il nero dei capelli,* l'uomo e la donna vivono ognuno la propria estraneità nei confronti dell'altro. Sostano vicini, l'uno presso l'altra, ma ancora e infinitivamente separati. Li accomuna le stessa immoblità, l'impotenza di fronte al *desiderio reciproco di cui non facciamo niente.*[29]

C'è un *godimento* che attraversa i corpi degli amanti e finisce nella storia, in questa storia chè è *un di più,* che eccede la narrazione ed è vitale al di là dello scritto. Ciò che questo godimento è, che non è leggibile ma è coglibile nello stesso modo in cui è percepibile *il non-sguardo degli spettatori sulla donna del romanzo,* non si dice. Il godimento esiste nel suo essere in movimento ma non è visibile come godimento di un oggetto. Riguarda quel resto che è la storia ma che supera la parola scritta, quasi come a voler dire che c'è dell'altro, che non è detto tutto nello scritto, nonostante la sua forma sia quella del libro venuto al mondo, del libro finito.

Questo godimento di chi legge è legato al percepirsi del soggetto estraneo all'interno dello spazio dell'incontro con lo scritto. Nonostante accade che chi legge sia compreso nel gioco del rapimento senza che possa realmente decidere di farne parte, al medesimo tempo, può non riconoscersi come soggetto rapito.

Infatti il rapimento consiste nella ri-apparizione di un *nodo,* e non di un *evento,* dove non esistono rapitori e rapiti

La passività, che qui si intende non come il contrario dell'attività, ha a che fare con la perdita dell'io dei soggetti che si ritrovano non localizzati all'interno del gioco del rapimento. Questa perdita temporanea comporta l'impossibilità di un rispecchiamento degli uni con le altre.

Non è fondamentale ciò che avviene, l'azione, l'incontro o l'abbandono. Quel che coglie l'attenzione è ciò che appare, ovvero l'*indicibile della nudità che si insinua a rimpiazzare il suo proprio corpo. Là, tutto si ferma.*[30]

L'immagine, cosa ci lascia essere sotto, quando ne siamo spogliati? Ci lascia essere un'altra immagine della nudità dal momento che tale nudità, come già osservato, è l'indicibile che si sostituisce al corpo.

Velandolo il corpo appare, ma lo si trova ancora lì, assorto nella sua nudità. Sfuma l'immagine, anche se non del tutto, affiora il corpo nel suo biancore, lì tra le pieghe della seta nera, sotto la luce gialla.

28 M. Duras, *Occhi blu capelli neri*, cit. p. 7.

29 Ivi, p. 68.

30 Jaques Lacan, *Omaggio reso a Marguerite Duras, Del rapimento di Lol V. Stein*, in Sergio Finzi (a cura di), «Il piccolo Hans, Rivista di analisi materialistica», n. 33, gennaio/marzo 1982, p. 56.