

Intervento al convegno Scrittura, pensiero, differenza sessuale a partire da Marguerite Duras,  
Università di Verona 29 Aprile 2016

*Alessandra Pantano*

## **Tra le parole e le immagini. L'esperimento di Marguerite Duras**

Parto commettendo già un errore, perché esplicito un presupposto, qualcosa cioè che, essendo un presupposto, non avrebbe bisogno di una esplicitazione: letteratura, fotografia, cinema sono per me delle pratiche di pensiero. Tutte pensano senza alcuna differenza di grado. La filosofia non pensa di più, o meglio, rispetto a un'altra, che pensa meno, quindi peggio: tutte hanno a che fare con il pensiero, così come con la possibilità di tradirlo. Tutte pensano nella misura in cui riescono ad aprire, configurare, in modo sempre nuovo, spazi di pensabilità all'interno del nostro modo di essere nel mondo. Certo, lo fanno con modalità differenti: la filosofia con i concetti e la letteratura con il racconto. A partire da questo (non più) presupposto, spiego il motivo per cui mi sono avvicinata a Marguerite Duras, che non è una filosofa in quanto non rientra nei canoni teoretici della filosofia. Eppure propria una donna non filosofa, e non un'esperta di linguistica o una teorica della psiche umana, mi ha dato da scrivere. Quello che ho pensato è l'"incontro, sempre mancato" di parole e immagini.

L'espressione l'ho letta in un testo di Jacques Lacan, precisamente quel testo che trascrive il seminario pronunciato nel 1964, *I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*<sup>1</sup>. Riferita al rapporto tra il sogno e il risveglio, tale espressione problematizzava quel dualismo che fa di sogno e vita due sfere eterogenee: l'una sarebbe una dimensione fantastico-allucinatoria e l'altra la realtà oggettiva. Sogno e vita non sono nemmeno l'una la traduzione dell'altra: in particolare nello psicologismo è sorta l'illusoria, se non perversa, tendenza a trovare codici segreti per interpretare il sogno, e, una volta decodificato, farne l'ermeneutica della vita. L'espressione di Lacan invece rende complicato il rapporto tra veglia e sogno: complicato perché mostra la loro differenza e identità. Tra l'uno e l'altro si dà un incontro che non si avvera completamente, nel punto in cui si incontrano, manca qualcosa per incoronare la loro completezza. Un incontro mancato. Il nome di tale rapporto mi è piaciuto, perché ha reso possibile obliquamente la mia riflessione.

Per quattro estati, a partire dal 1980, Marguerite Duras, scrittrice, e Hélène Bamberger, fotografa, prendono l'abitudine di girare il pomeriggio e fotografare ciò di cui fanno esperienza. Il loro sembra essere un gioco, un divertimento, un piacere; potrebbe essere nata così la loro idea. Ben presto l'esperienza si fa esperimento, perché capiscono che nel loro esperire c'è un non dato, che suscita interesse e intrigo. Invece di abbandonarlo, mascherarlo o rinchiuderlo in qualsiasi

---

<sup>1</sup> Jacques Lacan, *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, tr. it. di Adele Succetti, Einaudi, Torino 2003, p. 57.

caissonetto, se lo sono giocati. Così il loro esperimento è diventato un libretto, forse un album, o forse un foto-testo dal titolo *Il mare scritto*.<sup>2</sup>

C'è una scena che mi ha colpita più di qualsiasi fotografia e di qualsiasi testo inseriti qui nell'album. Girano in macchina senza una meta ben precisa. Il loro girovagare sembra essere condizionato più da quello che non capiscono e che non vedono. Sappiamo che Yann Andréa, il compagno di Duras, guidava l'automobile, ma questo non aiuta a capire le dinamiche del loro girovagare. Hélène chiede a Marguerite quello che vede, fotografando così quello che non vede. Allo stesso modo Marguerite scrive dei brevi testi, frammenti, a partire da fotografie che non appartengono a nessuna delle due.

È interessante quello che riporta Hélène Bamberger da quella esperienza, che passa inaspettatamente da un'abitudine a un compito, come quello delle vacanze. Quando l'esperienza diventa esperimento non si avverte più solo il piacere ma un obbligo, quello che si sente quando ci si mette a scrivere o a fotografare; il termine "obbligo" non introduce una questione morale, come potrebbe sembrare, bensì una forza a cui non ci si può sottrarre, a differenza del dovere morale. Una forza erotica, quindi il desiderio della scrittura e dell'immagine.

L'esperimento di quelle due donne mi ha colpita nella misura in cui continuavo a chiedermi "chi" fosse il soggetto di quell'opera. Chi fotografa? Non è esattamente Hélène Bamberger: è l'occhio di Marguerite Duras? È lo sguardo che si viene a creare tra Marguerite Duras e Hélène Bamberger? E poi: chi scrive? Non è esattamente Marguerite Duras: è la fotografia che chiama la scrittura? Che cosa è fotografato? Che cosa è scritto? Chi si pone al di qua e al di là delle fotografie e del testo scritto?

In quel girovagare nomade si viene a creare uno spazio del tutto particolare; tutti e tre sono presi dentro questo spazio, che chiamo qui immaginativo. Uno spazio che attraversa tutti loro, uno spazio che non si può definire né interno né esterno. È uno spazio che si viene a tracciare nel momento in cui i tre capiscono senza vedere e vedono senza capire<sup>3</sup>.

Non appena ho preso in mano quel libretto, l'ordine della comprensione ha subito una torsione. Solitamente l'ordine della comprensione, l'ordine con cui si spiega ciò di cui si fa per la prima volta esperienza, viene schematizzato con un inizio, oscuro e insensato, e con una conclusione che porta a compimento la comprensione: c'è quindi un primo momento, quello che nei racconti suona come "a un primo sguardo" e che corrisponde al momento in cui oggetto di esperienza non si capisce; poi arriva, in un secondo momento, l'attenzione, lo studio quindi la comprensione, e quel che prima non si capiva, diventa successivamente chiaro e approfondito.

Con questo testo è accaduto l'inverso, la torsione della comprensione. Quando ho preso in mano il libro ho capito che si trattava di un insieme di fotografie commentate. Infatti all'apertura del libro ho visto da un lato le fotografie, che ho subito riferito a Hélène Bamberger e dall'altro lato parole, immediatamente assegnate a Marguerite Duras. Non appena ho cominciato a leggere, mi sono resa conto che quell'inquadratura concettuale nel quale avevo sussunto il libro non funzionava per nulla. Leggendo ho cominciato a non capire più. Priva di concetti ermeneutici che possono in qualche misura aiutare a comprendere, mi sono trovata in quello che i fenomenologi chiamano epoché, sospensione del giudizio. Il mio sapere concettuale si era trovato in scacco.

L'esperienza non può essere quindi sussunta da una parola e da una immagine. Il termine "sussunzione" è un termine che in filosofia indica l'assunzione di un concetto in un ambito più ampio e generale; lo ha usato Kant per spiegare che i dati spazio-temporalizzati sono sussunti nelle

<sup>2</sup> Marguerite Duras e Hélène Bamberger, *Il mare scritto*, tr. it. di Maria Sebregoni, Archinto, Milano 1996.

<sup>3</sup> Cfr. Alessandra Pantano, *Accade scrivendo. La scommessa di Marguerite Duras*, L'iguana editrice, Verona 2016, p. 111.

categorie; lo ha usato anche Marx, con una sfumatura diversa da quella kantiana, riferendosi alle forme di produzione sussunte nel capitale.

L'esperienza, proprio per il fatto che non può essere sussunta in un discorso e in un'immagine, è disarmante. Si passa dalla fotografia al testo, pensando di trovare in quest'ultimo il significato di quell'immagine sviluppata in una sua spiegazione; invece il testo evoca qualcosa d'altro obbligando il lettore e la lettrice a fare esperienza di una mancanza. L'effetto è il medesimo anche se si parte dal testo. Chi parte leggendo la pagina scritta, intende qualcosa di cui non troverà rappresentazione nell'immagine. Si fa esperienza della mancanza di riferimento alla realtà oggettiva sia nelle parole che nelle immagini. L'incontro di queste due forme artistiche non porta a compimento la conoscenza, bensì rimanda a qualcosa che manca nel discorso e nell'oggetto fotografato. È l'incontro, sempre mancato, tra il testo, la fotografia e l'esperienza.

Mi sono chiesta che effetto avrebbe generato se il testo e le foto fossero state presentate separatamente. Da sole, probabilmente, avrebbero avuto la presunzione di dirci tutto quello che era necessario. Dire senza toccarci, comunicare un messaggio senza attraversarci. Viviamo in un'epoca in cui parole e immagini costituiscono la cifra della comunicazione, presentandosi, anche se sillabiche e minuscole, non solo come capaci di sostituire artificiosi discorsi, ma anche di persuadere senza la fatica del pensiero.

Quell'inquietudine accompagna solo lo sconcerto dell'irrelativo, non la contraddizione. Quel che è in gioco qui non è precisamente la contraddizione nel senso dell'opposizione logica, perché discorsi e fotografie non si contraddicono. Leggendo qualche frammento, o se si preferisce vedendo qualche immagine, compare l'elemento dell'acqua a cui il mare si riferisce. Ma è chiaro che non si può, per questo, affermare che le immagini corrispondano alle parole. La loro vicinanza ha messo in evidenza l'impotenza della logica intellettuale e razionale; sia quella che fa uso della negazione e dell'opposizione per qualsiasi determinazione, sia quella positiva sintetica che comprende e unisce dall'interno le differenze. Non si può infatti procedere a una divisione dei linguaggi per mostrare quello che afferma uno è l'opposto di quanto afferma l'altro; non si può nemmeno pensare a un tutto armonico, in cui quello che le immagini non riescono a dire viene suggerito dalle parole, e viceversa. Insomma, corrispondenza nel senso dell'adeguazione e contraddizione nel senso dell'opposizione non sono i criteri con cui si può fare esperienza di questo libro. Leggere questo libretto obbliga a compiere lo sforzo di liberarsi dei paradigmi logici per poter pensare in modo nuovo. Pensare la dissonanza piuttosto che l'opposizione.

Nel 1977 Marguerite Duras aveva già sperimentato tale intreccio nel film *Le camion*. È un film che mette insieme l'immagine cinematografica e il manoscritto. Marguerite Duras assieme a Gerard Depardieu seduti attorno a un tavolo in un soggiorno cupo e chiuso leggono alcune pagine scritte. Durante la lettura e le sue pause compaiono delle immagini sui luoghi della storia, la strada, depositi, magazzini, passaggi pedonali, pannelli pubblicitari e il camion. Non compare la donna di cui i due lettori leggono e immaginano. Quello che leggono è la storia di una donna che, sul ciglio di una strada vicino al mare, chiede il passaggio a un camion. La destinazione per lei è indifferente, così come è indifferente che il camionista si dimostri disposto ad ascoltarla, perché a lei interessa solo raccontare la propria vita.

Il film non è quello che Duras e Depardieu leggono; non è nemmeno la somma di immagine cinematografica e pagine manoscritte. Il film è oltre l'immagine e le pagine anche se non completamente oltre.

Anche vedendo il film ho avuto l'impressione che la somma intrecciata di tutti questi linguaggi, dalla scrittura all'immagine, desse come risultato un senso di mancata presa della realtà. Sia con il film *Le camion* che con il testo *Il mare scritto* ho avuto chiara l'idea che non è mettendo insieme le diverse forme artistiche che viene meno quel senso di impossibilità di presa della realtà.

Il loro accostamento ha prodotto non un “di più” di espressione bensì una sorta di afasia. Non che l’esperienza sia fallita, anzi. Se infatti la sperimentazione prevedeva di mettere insieme più registri in modo da costituire un meccanismo di compensazione, allora tale sperimentazione è fallita. Ma, a mio avviso, il pensiero di Duras cercava qualcosa d’altro e di diverso dalla compensazione. La sua riflessione ci porta proprio di fronte a questo fallimento. Non solo da sole ma anche assieme, le parole e le immagini producono un arresto della conoscenza e del sapere. Il discorso, quello svolto dalle parole e dalle immagini, si trova in scacco di fronte a un resto (che prima abbiamo chiamato irrelativo perché irriducibile), che è la realtà.

Nessun linguaggio è a fondamento dell’altro, perché nessuno può giustificare il senso dell’altra. Manca quindi un fondamento, da cui iniziare e da cui prendere le indicazioni per comprendere. Le immagini di una fotografia così come il testo di uno scritto operano in un vuoto sostanziale. Nessun fondamento sociale, divino o metafisico regge l’arte, la quale è condannata da un lato alla propria libertà e dall’altro al desiderio di esporsi per la ricerca di qualcosa di vero e di reale. Ed è esattamente a partire da questa situazione, che tutta l’arte sperimenta o meglio si sperimenta, ricomincia sempre da capo e si ripensa, distrugge e cancella non per ricomporre subito un tutto ma per godersi i pezzi e la rottura. Tutte le forme artistiche, dal testo scritto alla fotografia, devono fare i conti con i loro limiti ovvero con la loro infondatezza e indeterminazione; accostarle insieme, illudendosi che l’una possa sopperire il limite dell’altra, evidenzia più che mai il loro fondamentale e sostanziale vuoto.

Si illude chi presume di porre a fondamento delle immagini e delle parole il pensiero, il quale prima di tutti deve prendere atto del suo scacco, di trovarsi cioè nell’impossibilità di fungere da guida capace di orientare il senso del fare artistico. Nella lettura del libro è il pensiero a trovarsi in scacco. Nessun concetto e nessuna teoria possono colmare quel vuoto ontologico che la fotografia e la scrittura testimoniano.

Se mi sono avvicinata a Marguerite Duras è perché scrive senza la pesantezza del pensiero strutturato. Con lei mi si è chiarito che si può parlare anche senza aver prima ragionato o anche ipotizzato. È il debito che anche J. Lacan sente di avere nei confronti della scrittrice francese, quando nel suo *Omaggio* rivela che l’artista precede lo psicologo: «È precisamente questo che io riconosco nel rapimento di Lol V. Stein, dove Marguerite Duras dimostra di sapere, senza di me, quello che io insegno»<sup>4</sup>. Dalla scrittrice insomma lo psicoanalista apprende che la parola, anche della relazione analitica, se vuole essere parola vera non può essere l’applicazione di un pensiero. La parola non traduce affatto l’immagine, tanto meno l’esperienza.

Duras rifiuta di considerare la scrittura come la traduzione o l’attualizzazione della potenza: potenza e atto sono due concetti della filosofia aristotelica che non spiegano quel che accade scrivendo. Allo stesso modo rifiuta l’idea che ci possa essere una riserva di possibilità ancora da realizzare e pronte a essere realizzate. La scrittura non può essere spiegata in questi termini. Non c’è nulla da realizzare, tutto è già «stato fatto da noi nel sonno della nostra vita, nel suo incessante ripetersi organico, a nostra insaputa»<sup>5</sup>. Lo scritto esiste già e non è in potenza. Quando si scrive si è sommersi da parole che, lungi dall’essere solamente possibili, esistono già, sono già state pensate e dette. Allora scrivere non ha nulla a che fare con alcuna attività di trasferimento che va dall’essere potenziale all’essere attuale. La scrittura non si compie semplicemente nel momento in cui si afferra una penna per tracciare sul foglio tutto il pensiero, nella sua veste potenziale o astratta, dandogli

---

4 Jacques Lacan, «Omaggio reso a Marguerite Duras», in *Altri scritti*, tr. it. di Antonio Di Caccia, Einaudi, Torino 2013, p. 193.

5 M. Duras, *La vita materiale*, tr. it. di Laura Guarino, Feltrinelli, Milano 1989, p. 33.

realtà e determinazione. La scrittura è un'attività molto più ampia: si scrive durante il sonno, mentre si è a casa, in autobus, mentre si sta parlando a qualcuno. Si scrive continuamente.

Il punto decisivo, scorrendo il libro, è la discontinuità. Il libretto di Duras e di Bamberger mostra che tra le immagini e le parole non si instaura mai un meccanismo di compensazione. Accostarle è stato, quindi, un esperimento volto a chiarire quel resto che rimane sospeso, un non detto e non visto, un resto che rimane tale perché impossibile a dirsi da un lato e a mostrarsi dall'altro. Tuttavia avviene qualcosa nella lettura e nella visione del libro. Avviene qualcosa quando le parole e le immagini, pur rimanendo distinte, si toccano. Si incontrano come il mare tocca la terra e la terra tocca il mare, senza confondersi, mescolarsi e inoltre senza rimanere indifferenti l'un l'altro. La loro non è una distinzione intesa come una separazione o una divisione. Nella distinzione esse sono tenute insieme e si incontrano. Le immagini suscitano dei racconti, delle storie, della scrittura; allo stesso modo un testo scritto o una poesia delle immagini. Ribadisco quello che non è semplicemente un fatto: testi e fotografie sono pagine di uno stesso libro.

*Il mare scritto*: che cosa significa? Il titolo è un messaggio mancato o come direbbe Roland Barthes "il **brusio** della lingua".<sup>6</sup> Un brusio che non va cancellato, per sostituirlo con un titolo più chiaro. L'espressione di Barthes coglie il doppio movimento del brusio della lingua, che da un lato non è veramente nella lingua ma dall'altro non è nemmeno al di fuori di essa. Il brusio è l'immagine sonora attraverso la quale si capisce male ma si capisce comunque. È inconcepibile migliorare la dissonanza, correggendola e portando a un suono melodico. È proprio perché è una dissonanza che funziona bene il suo intendere generando un fremito del senso.

Il mare scritto è quel brusio che nasce nell'esperienza. Innanzitutto quella dell'infanzia di Duras, l'esperienza del mare come la violazione di confini e di progetti. La scrittrice ha ricordato spesso quella diga, sulla quale la madre aveva investito gran parte del suo denaro, che è finita distrutta dal mare<sup>7</sup>. Il mare invade, divora, cancella. Il mare è per lei la realtà più allarmante, in quanto sotto la giurisdizione di potenze che si sottraggono alla previsione, al calcolo, ai progetti. Tale forza dirompente rimarrà sempre presente nella scrittrice e in particolare nella sua scrittura. Stava sempre in riva al mare mentre pensava e scriveva i suoi libri<sup>8</sup>.

Duras scriveva in riva al mare. La riva è il luogo di separazione tra la terra ferma e il movimento del mare, luogo che separa la città che si presenta come un'unità inerte e stabile e un mare sempre in movimento. Chi sta alla riva non si pone fuori né dal mare né dalla terra; come in qualsiasi luogo di confine, anche chi sta in riva al mare non può pretendere di vedere né il mare né la terra in modo oggettivo, per poter controllare la verità dell'uno e dell'altro.

La riva è il punto da cui si guarda il mare senza alcun sostegno<sup>9</sup>. Il mare è tutto, non si lascia comprimere in uno sguardo, il quale, va da sé, si perde in esso. Il mare non offre a chi lo guarda un punto di appoggio, rendendo chiunque in balia di un inafferrabile e indicibile che circola ovunque.

---

6 Roland Barthes, *Il brusio della lingua*, tr. it. di Bruno Bellotto, Einaudi, Torino 1988, pp. 79-80.

7 M. Duras, *I miei luoghi. Conversazioni con Michelle Porte*, tr. it. di Tommaso Gurrieri, Edizioni Cluchy, Firenze 2013, p. 114.

8 Cfr. *ivi*, p. 118.

9 M. Duras, *I miei luoghi*, p. 118.

L'esperienza del mare è fascinazione. Il mare si impossessa di qualsiasi sguardo, non solo quello della scrittrice ma anche il nostro. Tutti e tutte noi abbiamo fatto esperienza dell'attrazione del mare. La sua vastità, i suoi movimenti ci ipnotizza e, come il bosco, fa perdere la bussola, fanno abbandonare il centro di noi stessi per addentrarci in una terra sconosciuta, là dove è possibile soddisfare il desiderio di trasgredire l'identità.

Il mare è il linguaggio e i suoi movimenti sono i discorsi, i testi, le immagini che, allo stesso modo, il linguaggio produce e inghiotte. Il linguaggio è un mare aperto con cui si può costruire un numero indefinito di parole e di immagini. Il linguaggio come il mare si muove da sé: le parole sono la sua schiuma, la sintassi le sue onde. Le parole, i discorsi, le immagini, i film, per quanto numerosi possono essere, sono sempre limitati. Le parole inoltre come le onde si formano accidentalmente nel movimento del mare. Impossibile costruire un discorso progettandolo sulla carta: qualsiasi impianto preesistente verrebbe sovvertito dal ritmo della sua scrittura.

Le parole si formano sempre ma non iniziano mai perché esse sono sempre. Come non c'è un inizio, non c'è nemmeno uno sviluppo o una conclusione. La scrittura non ha mai un inizio né una fine; si scrive sempre, ininterrottamente. Così l'immagine non ha un inizio né una fine. Le immagini ci attraversano continuamente, ininterrottamente.

Se non è discorsivo, quale pensiero si viene a creare quando Duras scrive e quando Bamberger fotografa? L'ho chiamato pensiero immaginativo. Lungi dall'essere come quello argomentativo, orgoglioso della sua capacità sintetica di passare tra le parole e le immagini, il pensiero immaginativo gode di fama ambigua: fuggente dalla realtà, frivolo passatempo, pensiero oscuro. Quello che intendo non è né l'uno né l'altro, né fiero né codardo: è invece un pensiero che, invece di creare finzione abbandonando la dimensione del presente, accetta che i fatti accaduti siano liberi di significarsi. Il pensiero immaginativo costruisce dettagli, evoca legami, evidenzia colori, tutto ciò che va oltre la dimensione rigorosamente fattuale.

Beninteso, il pensiero immaginativo di Duras non smentisce il dato sensoriale: non è mai perversione del senso. Se così fosse provocherebbe una perdita di fiducia della realtà e chiuderebbe chi lo legge in un pensiero pago solo di pensare se stesso. Il pensiero immaginativo è tutt'altro che un pensiero alienante.

I gesti, gli sguardi, le parole sono liberi di muoversi senza un'impalcatura che li sostiene, senza una narrazione o una spiegazione che li determini. Nello spazio immaginativo essi assumono un senso che non si lascia catturare: presi nello scorrere di parole e immagini, chi legge non è in grado di catturare né le une né le altre. Eppure, nella loro inafferrabilità, illuminano quel che accade. E non solo. Il pensiero immaginativo illumina ma soprattutto fluidifica; un pensiero che scorre e fa scorrere. Nato nella povertà, con la cancellazione di qualche parole, punteggiature, persino intere proposizioni, lascia venire in chi legge un flusso continuo di parole e di immagini. Proprio così, con questa arte chiamata della povertà, la sua scrittura ha sfiorato l'indicibile, con la fiducia che il poco sia l'essenziale.